

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

SEPTIEMBRE 1965

DIÁLOGO ENTRE EL AMOR
Y UN VIEJO

RAZAS Y RACISMO

MUSIL ANTE LA LITERATURA

UN POEMA DE ALEIXANDRE



Volumen XX, Número 1
 México, septiembre de 1965
 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

Redactores:
Alberto Dallal
Juan Vicente Melo
José Emilio Pacheco

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 presidencial 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 ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—BANCO DE MÉXICO, S. A.

Esta revista
 no tiene agentes
 de suscripciones

CONTINUIDAD DE UNA TAREA	<i>Luis Villoro</i>
RODRIGO DE COTA: UNA FORMA FALLIDA DE RECHAZAR EL MEDIOEVO	<i>Sergio Fernández</i>
SOBRE LA CIUDAD (poema)	<i>Vicente Aleixandre</i>
LAS RAZAS, EL RACISMO Y LA UNESCO	<i>Juan Comas</i>
LA IGLESIA Y LA SINAGOGA	<i>Jasmin Reuter</i>
ESTHER (cuento)	<i>José de la Colina</i>
CORRIENTE ALTERNA	<i>Octavio Paz</i>
MÚSICA	<i>Juan Vicente Melo</i>
LIBROS	<i>Raúl Cosío, Alberto Dallal, Wonfilio Trejo, Eduardo Blanquel, Arturo Cantú, José Luis González y José de la Colina</i>
DIBUJOS	<i>Lilia Carrillo</i>
PORTADA	<i>Lucas Cranach</i>

NUESTROS COLABORADORES

VICENTE ALEIXANDRE, autor de *La destrucción o el amor*, publicó después de sus *Poesías completas* (1960), *En un vasto dominio* (63). El poema de este número pertenece a un libro inédito.

JOSÉ DE LA COLINA es el autor de tres volúmenes de cuentos (*La lucha con la pantera*, el más reciente). Crítico cinematográfico de esta *Revista* a partir de 1955, dio a conocer en 1963 *El cine italiano*.

JUAN COMAS es actualmente jefe de la sección de antropología en el Instituto de Historia de la UNAM. En 1960 la UNESCO publicó en varios idiomas su estudio fundamental sobre *Los mitos raciales*.

SERGIO FERNÁNDEZ, profesor de tiempo completo en la Facultad de Filosofía y Letras, es autor de tres libros ensayísticos (*Estudios sobre literatura española del siglo de oro*) y dos novelas: *Los signos perdidos*, *En tela de Juicio*.

ROBERT MUSIL. Este ensayo del autor de *El hombre sin cualidades* se tomó de *Das Hilflose Europa*, aparecido póstumamente.

JASMIN REUTER trabaja en el Instituto de Investigaciones Estéticas y es traductor del Fondo de Cultura Económica. Este año publicó *Fausto, el Hombre*.

OCTAVIO PAZ ha reanudado en el número anterior la publicación de "Corriente alterna". Los ensayos que formaron la primera parte (1960-61) pronto aparecerán en volumen. Acaba de publicar *Cuadrivio*, que reúne sus ensayos acerca de Pessoa, López Velarde, Cernuda y Darío.

ÍNDICE DE LA REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

VOLUMEN XIX

Septiembre de 1964 a agosto de 1965

	NÚM.	PÁG.		NÚM.	PÁG.
ARTES PLÁSTICAS			COMAS, JUAN.		
BALDWIN, JAMES.			<i>El centenario de las leyes de Mendel</i>	9	20
<i>Beauford-Delaney</i>	10	28	CUEVAS, JOSÉ LUIS.		
CUETO, MIREYA.			<i>Mis experiencias kafkianas</i>	4	26
<i>Remedios Varo</i>	4	30	DALLAL, ALBERTO.		
PAZ, OCTAVIO.			<i>Verdad y mentira en la tradición arquitectónica</i>	5	28
<i>Ruptura y Comienza</i>	11	10	<i>La arquitectura y su crítica</i>	10	20
TRABA, MARTA.			DE LA COLINA, JOSÉ.		
<i>Francis Bacon: la forma en el horror</i>	12	6	<i>Susana San Juan (el mito femenino en Pedro Páramo)</i>	8	19
WESTHEIM, PAUL.			FLORES DE LA PEÑA, HORACIO.		
<i>Recuerdos de Wilhelm Lehmbruck</i>	6	26	<i>Alianza para el Progreso</i>	1	6
ARTÍCULOS Y ENSAYOS			FLORES OLEA, VÍCTOR.		
ARNAKIS, G. GEORGIADES.			<i>El fuego sagrado (La enajenación en la "nueva ola")</i>	1	20
<i>La tragedia del hombre en la poesía de Giorgos Seferis</i>	7	9	GARCÍA PONCE, JUAN.		
ARTAUD, ANTONIN.			<i>La carne contigua (el incesto en la literatura contemporánea)</i>	1	11
<i>Supervivencias de la Atlántida</i>	5	6	<i>Malcolm Lowry en su obra</i>	3	10
AXELOS, KOSTAS.			<i>T. S. Eliot (Mínimo homenaje)</i>	6	31
<i>La errancia erótica</i>	6	4	<i>Thomas Mann: Mínimo homenaje</i>	12	32
BABEL, NATHALIE.			GULLON, RICARDO.		
<i>Isaac Babel</i>	9	26	<i>El totalitarismo es irreversible</i>	10	17
BRANCA, VITTORE.			LAWRENCE, D. H.		
<i>La vida nueva y la literatura mística de los siglos XIII y XIV</i>	11	27	<i>Los colmillos perennes</i>	5	6
BRETON, ANDRE.			LEDESMA, RICARDO.		
<i>Todo el hechizo</i>	8	15	<i>La lírica náhuatl en la poesía moderna mexicana</i>	5	23
CADOGAN, LEÓN.			LEÓN-PORTILLA, MIGUEL.		
<i>Un texto mítico de los Mbyá-Guaraní del Guairá</i>	5	21	<i>El rostro de las cosas</i>	5	4
CARPENTIER, ALEJO.			<i>Faldellín de estrellas (Imagen náhuatl del eterno femenino)</i>	8	4
<i>El folklorismo musical</i>	2	19	LÓPEZ AUSTIN, ALFREDO.		
CASTELLANOS, ROSARIO.			<i>Descripción de estupefacientes en el Códice Florentino</i>	5	17
<i>Teatro Petul</i>	5	30	<i>La literatura guaraní</i>	8	22
			MARICHAL, JUAN.		
			<i>Aldeberán y sus poetas (Hugo, Flammarion y Unamuno)</i>	9	7

	NÚM.	PÁG.		NÚM.	PÁG.
MONSIVÁIS, CARLOS.			VENTO, ARNOLD C.		
<i>Notas sobre la censura mexicana</i>	2	26	<i>El periquillo y el Quijote</i>	12	3
MONTAÑO HERNÁNDEZ, GUILLERMO.			XIRAU, RAMÓN.		
<i>8 1/2: desolación y encuentro</i>	6	20	<i>Malcolm Lowry: Intención de una obra incompleta</i>	3	34
MUSCHG, WALTER.			YANKAS, LAUTARO.		
<i>Historia trágica de la literatura (fragmento)</i>	9	10	<i>¿Existe todavía el pueblo araucano?</i>	5	9
NIEMEYER, OSCAR.			ZAID, GABRIEL.		
<i>La ciudad contemporánea</i>	2	25	<i>Las dos inculturas</i>	7	15
PACHECO, JOSÉ EMILIO.			ZAVALETA, C. E.		
<i>Jorge Cuesta y el clasicismo mexicano</i>	8	26	<i>La historia de Hamlet</i>	1	28
PACIFICI, SERGIO.			CINE		
<i>El redescubrimiento italiano de Norteamérica</i>	7	26	COLINA DE LA, JOSÉ.		
PAZ, OCTAVIO.			<i>El gatopardo</i>	4	29
<i>El caracol y la sirena</i>	4	4	<i>Fellini par lui-meme</i>	6	28
PERET, BENJAMÍN.			<i>Celestine o las recompensas del vicio</i>	8	29
<i>Sobre mitos y leyendas</i>	2	8	<i>La busca de un rostro</i>	10	29
RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR.			<i>América, América, de Elia Kazan y Lord Jim de Richard Brooks</i>	11	30
<i>Un moralista implacable</i>	10	4	<i>Sobre el concurso de cine experimental</i>	12	29
RUBIN, MORDECAI S.			CORRIENTE ALTERNA		
<i>Inspiraciones y correspondencias (en Muerte sin fin de José Gorostiza)</i>	4	16	PAZ, OCTAVIO.		
SALAZAR BONDY, SEBASTIÁN.			<i>[Arte primitivo y Arte moderno]</i>	12	25
<i>Argüedas: la novela como creación verbal</i>	11	18	CRÓNICAS, REPORTAJES, ENTREVISTAS Y CARTAS		
SÁNCHEZ VÁZQUEZ, ADOLFO.			ANÓNIMO.		
<i>Realismo y creación artística</i>	12	14	<i>Octubre, noviembre, 1938 (Malcolm Lowry)</i>	3	12
SEJOURNE, LAURETTE Y SALICRUP, GRACIELA.			ANÓNIMO.		
<i>Arquitectura y arqueología</i>	7	4	<i>El volcán de Quauhnáhuac</i>	3	23
SIBIRSKY, SAÚL.			COSÍO VILLEGAS, DANIEL.		
<i>Rafael Landívar y el sentimiento integrador en Nueva España</i>	6	18	<i>Carta a la dirección sobre un ensayo de Octavio Paz</i>	2	31
STYRON WILLIAM.			IBARGÜENGOITIA, JORGE.		
<i>Las memorias de MacArthur</i>	10	11	<i>La revolución en el jardín</i>	11	4
SUNKEL, OSVALDO.			LOWRY, MALCOLM.		
<i>Universidad, desarrollo y planificación</i>	2	23	<i>Tres cartas inéditas</i>	3	29
SWAMINATAAN, J.			PAZ, OCTAVIO.		
<i>Los valores del arte indio</i>	11	11	<i>Respuesta a la carta de Daniel Cosío Villegas</i>	2	31
VARGAS LLOSA, MARIO.					
<i>Un mito, un libro y una casa</i>	12	12			

	NÚM.	PÁG.		NÚM.	PÁG.
DOCUMENTOS			LOS LIBROS ABIERTOS		
LOWRY, MALCOLM.			(RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS)		
<i>Memorial</i>	3	13	ÁLVAREZ, FEDERICO.		
VARIOS.			<i>Figura de paja</i> de Juan García Ponce	4	31
<i>Palabras de Hispanoamérica</i>	2	4	ARREDONDO, INÉS.		
LA FERIA DE LOS DÍAS			<i>Relaciones de la Nueva España</i>	10	31
(EDITORIALES)			<i>Tientos y diferencias</i>	11	32
GARCÍA TERRÉS, JAIME.			CASTELLANOS, ROSARIO.		
[<i>La necesidad de discutir los problemas de Mé-</i>			<i>Coronación (Sobre la novela de José Donoso)</i>	2	29
<i>xico</i>]	1	3	DALLAL, ALBERTO.		
[<i>Concepto de Iberoamérica</i>]	2	3	Rodolfo Usigli: <i>Corona de luz</i>	12	31
[<i>Presentación al número dedicado a Malcolm</i>	3	3	GARCÍA PONCE, JUAN.		
<i>Lowry</i>]	3	3	André Breton: <i>Los vasos comunicantes</i>	12	31
[<i>Entre el año que muere y el que nace</i>]	4	3	GARCÍA TERRÉS, JAIME.		
[<i>La herencia indígena</i>]	5	3	Alfonso Reyes: <i>Obras completas, volumen XVI</i>	2	30
[<i>Sobre Europa y América</i>]	6	3	MELO, JUAN VICENTE.		
[<i>Los hijos de Sánchez</i>]	7	3	Ernest Hemingway: <i>París era una fiesta</i>	8	31
[<i>Llenar una página</i>]	8	3	OLMO, JORGE.		
[<i>Dante y Yeats</i>]	9	3	Jorge Ibarguengoitia: <i>Los relámpagos de agosto</i>	2	30
[<i>Desasosiego del mundo</i>]	10	3	TÉLLEZ, HERNANDO.		
[<i>Al final del viaje</i>]	11	3	<i>Sobre la poesía de Alvaro Mutis</i>	11	31
FICCIÓN			VALDÉS, CARLOS y DALLAL, ALBERTO.		
ARREDONDO, INÉS.			<i>Bibliografía</i> (de los estudios sobre cultura indí-	5	32
<i>Olga</i>	12	19	<i>gena americana</i>)		
AYALA, FRANCISCO.			MÚSICA		
<i>Fragancia de jazmines</i>	8	12	MELO, JUAN VICENTE.		
DONOSO, JOSÉ			<i>Cristóbal Halffter en México</i>	1	26
<i>El charlestón</i>	9	22	<i>Del folklore y otros peligros</i>	5	26
FUENTES, CARLOS.			POESÍA		
<i>Fortuna lo que ha querido</i>	2	14	ALIGHIERI, DANTE.		
GARRO, ELENA.			<i>La vida nueva (fragmento)</i> (versión de Homero	9	6
<i>Los perros</i>	7	20	Aridjis)		
HUIDOBRO, VICENTE y ARP, HANS.			<i>La divina comedia</i> (El Infierno, fragmentos de	9	5
<i>El jardinero del Castillo de Medianoche</i>	7	18	los cantos I y II) (versión de Homero		
LOWRY, MALCOLM.			Aridjis)		
<i>Bajo el volcán</i>	3	4	ALONSO, RODOLFO.		
MAIRENA, ANA.			<i>Poesía belga contemporánea</i> (Antología)	10	15
<i>El hombrecito y su rabo</i>	10	24	BENEDETTI, MARIO.		
MELO, JUAN VICENTE.			<i>Próximo Próximo</i>	11	16
<i>Mayim</i>	11	21			
HUMOR					
MONTERROSO, AUGUSTO.					
<i>¿Quién ve a Aristóteles?</i>	6	25			

Continuidad de una tarea

Con este número se inicia el vigésimo año de vida de nuestra Revista. Cuatro lustros de una labor continuada, sin defecciones, de difusión y estímulo de la cultura en nuestro país. Pocas publicaciones de este género podrían aspirar a tanto. Este resultado ha sido posible porque detrás de sus páginas alentaba siempre el alma de la Institución cuyo nombre ostenta. Nuestra Revista es sólo un latido de una vida espiritual que transcurre, día con día, en nuestras aulas y en nuestros laboratorios.

Desde su modesto formato inicial, al servicio de un propósito informativo, la Revista de la Universidad ha pasado por muchas etapas. Si cada una fue capaz de superar a la anterior en algún aspecto, se debió a que podía apoyarse en la labor realizada anteriormente y usufructuar su experiencia y sus aciertos. Hoy comienza otra de esas etapas transitorias en la continuidad de una larga tarea. Ahora como antes, las realizaciones que alcance sólo serán posibles por el empeño que pusieron en su obra quienes nos precedieron. En muchos años de una dirección en que la generosidad se unió a la inteligencia, Jaime García Terrés logró que la Revista llegara a su mayor nivel de calidad, tanto en su presentación como en su mensaje. Obligación primordial nuestra será velar por mantener la altura alcanzada.

Labor de la Universidad es proyectar su actividad creadora en el ámbito nacional. Nuestra Revista está al servicio de esa tarea. No aspira a competir con las publicaciones técnicas, especializadas, a cargo de sus facultades e institutos, sino a cumplir una función a ellas vedada: poner el pensamiento universitario al alcance de un público amplio, dentro y fuera de su recinto. Nuestro principal esfuerzo estará encaminado a reflejar en nuestras páginas, cada vez con mayor fidelidad, la creación espiritual que la Universidad realiza. Quisiéramos recoger los frutos logrados en la obra de nuestros mejores investigadores y profesores que, por su interés general y su especial calidad, merezcan ser difundidos en un ámbito más amplio. A ellos nos dirigimos, con la confianza de que habrán de considerar la Revista como el lugar donde expresar lo mejor de su pensamiento.

Todos los ramos del saber humano tienen su asiento en la comunidad universitaria. Su revista no puede restringir la atención a un sector del conocimiento, debe estar abierta a todas las ciencias, tanto humanas como naturales, y dirigir su cuidado a todas las formas de creación espiritual. Quisiéramos que el profesionista, el estudiante encontraran en ella contribuciones de otras disciplinas, que le ayudaran a ensanchar su perspectiva y sirvieran de estímulo exterior a su propio campo de estudio. Hay muchos puntos en que los hallazgos de una región del saber sugieren caminos a otras. La literatura, la filosofía, las artes pueden incitar al científico a afinar su visión del mundo; las ciencias naturales pueden revelar al humanista

dimensiones nuevas del hombre y su contorno. Porque el árbol del conocimiento es uno solo y ninguna rama puede crecer aislada. Sería nuestro ideal ofrecer un lugar permanente de comunicación y, si posible fuere, de integración entre los distintos aspectos del saber humano. Por ello pondremos especial atención en las contribuciones que muestren la repercusión de los problemas de una ciencia —natural o humana— en la vida del hombre y ayuden a comprender, así, las transformaciones que sufren su mundo y su pensamiento. Números monográficos, consagrados a cuestiones que afectan al hombre actual, planteadas por una disciplina científica o artística, tratarán de mostrar cómo pueden integrarse diferentes puntos de vista en la dilucidación de un problema.

Franquía a todas las ciencias, apertura a todas las ideas. No puede haber integración sin diálogo, ni es digna de escucharse una voz si pretende que las demás se acallen. Al igual que en nuestra Institución, todas las corrientes de pensamiento tienen cabida en esta Revista. No está reservada a grupos ni a escuelas, sino deseosa de acoger toda colaboración de altura, sin más criterio de selección que el rigor, la calidad y la honradez del pensamiento.

La Universidad no es una isla de saber contemplativo. Su actividad está al servicio de la comunidad que la sustenta. Una de sus funciones le pide estar alerta a los problemas de la propia circunstancia, tratar de esclarecer las raíces de nuestra cultura tanto como los rumbos que prosigue, cobrar conciencia, en fin, de nuestra situación espiritual. Por otra parte, negaría su misión si no estuviera abierta a la universalidad del espíritu. Función suya ha sido también poner en contacto nuestra cultura con la de todos los pueblos. La revista universitaria intenta responder a ambas tareas. El primer círculo de su cuidado estará enfocado a los temas que, sin ser esporádicos o meramente circunstanciales, conciernen a nuestra sociedad y a nuestra cultura, no sólo de nuestro país, sino de la región hispanoamericana de que formamos parte. A la vez, tendrá la obligación de seguir ofreciendo un camino al pensamiento universal y un lugar de discusión a los problemas que afectan a todas las sociedades. Así, trataremos de conjugar las contribuciones de nuestros investigadores con las escogidas de autores de otros países, propiciando entre ellos una respuesta concertada a cuestiones que por igual les atañen.

Todos estos propósitos no sólo son personales; creemos verlos señalados en el sentido mismo de la tarea continuada que la Universidad realiza. Todos serán vanos sin la colaboración, el consejo, la crítica de los mejores universitarios. Esta publicación es la suya. Nuestra voz tendrá la altura que ellos sepan darle.

Rodrigo de Cota:

Una forma fallida de rechazar el Medioevo

Por Sergio FERNÁNDEZ

A pesar de la gracia, de la delicadeza de Gil Vicente, de su incomparable ingenuidad a la manera de un primitivo empapado en vida y en religiosidad; o de la poesía "realista" y minuciosamente dramática de Torres Naharro, o de la rudeza de las comedias de Lope de Rueda; o de las feroces tragedias, un tanto falsas y grandilocuentes, de Juan de la Cueva; a pesar de que el teatro español no llega a serlo sino hasta bien entrado el siglo XVI es obvio que ya desde antes (tal cauda de escritores no nacen por generación espontánea) una fuente de cultura dramática ha dado origen a las figuras mencionadas anteriormente.

¿Qué hay en efecto antes del siglo XVI? ¿Sólo fiestas de juglares, acciones cómicas, farsas, bailes, misterios? La palabra *sólo*, un tanto peyorativa en el contexto, ha de explicarse. No es que me parezca poco lo que hay, dramáticamente, en la Edad Media, sino que su conjunto (balbuco monstruoso del gran teatro que vendrá después) no tiene una conciencia plenamente artística porque aún no se ampara por un idioma artísticamente logrado. En este sentido no puede, en rigor, hablarse de "teatro" en España sino hasta que Lope de Vega aparece. Y sin embargo habría desde mucho antes un lirismo dramático digno de la más alta consideración. Por eso si nos detenemos —y no oficiosamente— a examinar algo de lo que pasa en las inmediaciones de la Corte de ese rey absurdo, tan mal gobernante, que fue don Juan II (príncipe en donde se convocan las características de los mecenas al estilo italiano) veremos que ningún sitio sería más adecuado para que sobresalgan, notablemente, movimientos literarios de muy alto rango. Pero el examen, brevísimo, podría reducirse al delecto de dos nombres, uno de los cuales, debido al espíritu de este estudio, habría que descartarse. Y si prescindimos de Juan de Mena, grave poeta de alegorías prestadas, ¿no será excelente ocasión de detenernos en Rodrigo de Cota y ver, a través suyo, la formación del teatro que sin lugar a dudas en él tiene su origen?

Poco se sabe de él. ¿Judío? ¿Converso? ¿Hombre dado a excesos y aberraciones? Ojalá pudiera desplegarse la cortina de olvidos que de él nos separa para verlo menos deficientemente. Pero si salvamos este escollo (que por irremediable pasa al terreno de lo cotidiano) bien podemos situarnos y examinar lo que de él tenemos en las manos. Porque el "Diálogo entre el amor y un viejo" es un raro poema en donde por primera vez se crea un idioma artístico que, a través de "La Celestina", inundará la época de oro de la lengua española.

El nombre mismo que lo ampara —tan socorrido en la Europa del tiempo— nos conecta a su más profunda idiosincrasia. Se dialoga cuando se tiene necesidad de comunicar, de explicar algo. De revelar —diríamos aprovechando la frase del poeta— un *misterio*. Y a pesar de que estamos a finales de una Edad Media que España está dispuesta a abandonar, según piensa, del todo, los dialogantes, justamente por ese motivo, serán personajes de transición, críticos, de tal suerte que en esta peculiar simbología veremos, escondidos, signos históricos que aquí se explican con grandeza ambigua y que, por ahora, no anticiparemos.

Revelar un misterio. ¿Cuál? ¿Qué contiene en el alma Rodrigo de Cota para atreverse a semejante asalto? Por el momento convengamos en que pertenece a una generación que, desde el punto de vista del tiempo y del espíritu, antecede inmediatamente a la que, ya en el siglo XVI, conquistó al mundo tanto desde un punto de vista geográfico como desde uno espiritual. Este hombre es padre, o abuelo, de los místicos, de los ascetas, de los evangelizadores de Indias. Pero también amigo espiritual de un Cortés, de un Magallanes, de un Fernando de Rojas. Rodrigo de Cota se significa, como ellos, por la apetencia indómita de su voluntad. Y si en sus contemporáneos no hay tregua, y la vida del hombre debe entenderse como una batalla, y la filosofía que campea se resume en el "no podemos errar" que Celestina pregona, ¿por qué ha de asombrarnos que nuestro desconocido y muy ilustre dialogante participe ya, desde

sus ángulos medievales, de esta atmósfera de placer, de locuacidad, de conquista, de lujo, que es el Renacimiento? Un horizonte amplio —el de un país que habrá de sojuzgar al mundo— se eleva ante sus ojos. Pero como un adolescente que desprecia —llamado por la aventura de la vida en la calle— lo que tiene en la casa, así Rodrigo de Cota se levantará contra un "hogar" medieval que le ha dado la cuna y en actitud peculiar tratará de destruir, para siempre y de mala manera, esos orígenes.

Por eso ésta sería la historia del rechazo que España hace del Medioevo. ¿O no ya al alcance de la mano están los grandes momentos del poder español? ¿No ya frente al poeta se perciben la Reconquista, el Descubrimiento de América, la unión del Estado? ¿A qué hacer caso de la melancolía de la Edad Media si llorar por un Dios agonizante pertenece a una sensibilidad ya sin vigencia? Para revelar su misterio Rodrigo de Cota tiene primero que matar y, armado caballero de un erótico afán, se lanza en contra de un dragón que ¡ay! esconderá, bajo las alas, una cabeza que España nunca pudo cortar en el transcurso de su historia.

Si leemos el "Diálogo" o vemos su representación escénica, nos sorprende el alcance de su vuelo poético. ¿Quién imaginaría, en este idioma rico en matices, en giros completos, en ideas sutiles, a un escritor del siglo XV? ¿Quién podría suponer que lo aquí dicho tenga carácter absolutamente válido hoy en día, después de más de quinientos años? Pues si bien es cierto que los sentimientos se historizan muy a su manera —o sea que cambian a paso de tortuga— no lo es menos que, escritores posteriores a éste se hallan mucho más alejados a nosotros por haber envejecido prematuramente. En este sentido Rodrigo de Cota —como Stendhal en su momento— será un escritor para generaciones subsiguientes pues sólo ellas comprenderían debidamente —sin terrores ni escrúpulos morales— la pulsación de su materia artística.

El "Diálogo" —en versos octosílabos— tiene una introducción en prosa, muy corta, en la que se explica al lector la naturaleza de la obra. Se trata de la irrupción que hace el Amor en la choza de un viejo que, sorprendido ante tan inesperada visita, entabla con él una disputa en la que finalmente es vencido. Tal la acción en la que Rodrigo de Cota anticipa el desenlace porque no pretende, de mala manera, pasmar al lector que habrá de acompañarlo en este diálogo entendido a la manera de una laboriosa, cruel e intrincadísima batalla. En efecto, si en algo abunda el escrito es en una belicosidad entremezclada, al máximo, con otras muchas tónicas que en su oportunidad desfilarán ante nosotros. Por lo pronto es importante establecer la naturaleza simbólica de la obra y saber que está arquitecturada sobre un mito que en esta época aún no sueña con aparecer en el tablero de la historia y la literatura: el mito de don Juan. Mas si por un lado se anuncia con esto un modo especial de la vida, también será verdad que tal enfoque no impide que en el "Diálogo" aparezcan, poco a poco, otros mitos, de tal suerte que el poema será una caja de resonancias en donde Europa toda, y no sólo España, encontrará acomodo.

Y si de arquitectura se trata diré que, según mi propia visión, el "Diálogo" está espiritualmente dividido en cuatro tiempos, o tonos morales, que entre sí se conectan por una única y brillante idea: ¿Será el amor enemigo mortal de sí mismo? Para desarrollarla habremos de contar, pues, con las siguientes etapas: el tiempo del asombro, el de la lucha, el de la entrega y, finalmente, el de una aniquilación ambigua, y llena, por ello, de matices variados.

Pero ¿por qué el mito de don Juan? El viejo, símbolo del escarmiento de la vida, de la sabiduría, de la ciencia y de la razón, está alejado del mundo sensorial y sentimental, pues sobre todo este último ha dejado de tener vigencia en el transcurso de su vida. Se halla por tanto aislado y está ciego y sordo a los apetitos. Nada le interesa; nada lo inquieta; nada como no sea buscar, acaso, el camino que conduce a ciertas



"signos históricos que se explican con grandeza ambigua"

regiones de las que naturalmente no se habla porque el poema, entre otras cosas, es profano y de índole cortés, aun cuando el mundo de la religión se halla en él tácitamente, pero a la manera de un enemigo al que, por anticuado, no se le toma demasiado en serio.

Ya desde esta introducción el espíritu de don Juan toma corporeidad. Pues si para algo llega el Amor es para conquistar, sea como fuere, a aquel que se empeñe en rechazarlo. ¿Cuál es la meta? ¿Cuál el alcance de su fuerza? Por lo pronto sólo importa saber que "humildemente" es decir, tomando una apariencia que no le corresponde, el Amor se presenta así ante su adversario a fin de no espantarlo con lo prodigioso de su altura emotiva. No importan los medios y el Amor —como un Maquiavelo sutil y omnipotente— se lanza a destrozar un mundo apollado al que deberá suplantarse por otro que, ya mejor, ya peor, será de naturaleza contraria.

El primer tiempo, o sea el asombro, nos entrega una naturaleza que sirve en lo exclusivo para presentar los módulos humanos. En el "Diálogo", como en Garcilaso, como en San Juan de la Cruz y en casi toda la poesía española de la época, el marco natural no es tratado en cuanto tal, sino en cuanto posibilidad humana. Aquí la choza, el jardín y esa florida descripción —álida en sensualismo como un paraíso mahometano— son estados de la mente, o más bien del corazón del hombre. Los arroyos, los muros de jazmín, las aguas, las albercas, las fuentes, los cantos de las aves ¿qué son sino el recuento que el viejo hace de sus mejores años? Todo esto —con el paso del tiempo— se ha convertido en naturaleza "salvaje" y por ello el Amor ya jamás podrá penetrarla. Pero como el viejo es consciente de que el Amor no necesita de puertas para poderlas derribar, lo ataca abrupta, directa, ardentemente, pues, con un pánico que no oculta su firme posición, trata, a toda costa, de alejarse de lo que tan dañino ha sido para él.

Es claro que estamos frente a un tipo de literatura para la cual el amor se establece como sinónimo de sufrimiento o, por lo menos, así lo siente el viejo. De esta base se parte y no puede ser de otra manera si tomamos en cuenta que entronca con la literatura provenzal, cuna de tal idea que no por monstruosa dejó desde entonces de aplicarse con exactitud a la existencia del mundo sentimental: el que ama padece; he aquí la fórmula. Desde este momento podemos advertir que el poeta enfocará al sentimiento desde dos ángulos: uno intrínseco y otro exterior. Uno sería la visión que de él tiene el viejo y otro, naturalmente, lo que opina de sí mismo el Amor. Ambos coinciden en un plano instantáneo que los obliga, al mismo tiempo, a ser paradójicamente divergentes. En esta forma el Amor será tratado de "ladrón" y de allí una serie de apelativos diversos y sombríos inundarán el lenguaje del viejo. Pero como éste representa la sabiduría, lo llama miserable, hipócrita, traidor, ponzoñoso, penetrante, blando, fingido, placentero, mortal, "escusero", sagaz, huidizo, cobarde, enfermo, ignorante, feo, vicioso, deshonesto. ¿A qué seguir? La lista sería interminable. Por su parte el Amor se presenta, a sí mismo, como inteligente, abierto, franco, racional, bello, sano, valiente, sabio, virtuoso y muchas cosas más que, no por hiperbólicas o caricaturescas, deja de creer con orgullo. Una tercera forma de enfocarlo será la que aparece entresacada por el lector, quien, en forma natural, la va adivinando. Por eso el Amor resulta vanidoso, falso, descarado, confiado a sí mismo, perjuro, cínico, ultrajante, malvado, encantador y definitivamente irremediable, tanto, o más, que el mito de Don Juan.

El "Diálogo" es rico en frescura verbal, en osadía, en violencia anímica, y nada, o muy poco, conceptuoso. En este primer tiempo el ánimo del viejo vacila y la balanza de la lidia se inclina, definitivamente, por el lado de la razón, la cual —¡ilusa!— se da incluso el lujo de ofrecer consejos. Porque ¿qué puede hacer el Amor, o sus ministros, en estos desolados parajes? Váyase a buscar otros, con sus servidores; váyase antes de que rompa con la paciencia y le llene los oídos de la más cruda y espantosa verdad. Y los versos, contundentes, nos llevan al segundo tiempo —o sea la lucha— no sin que antes leamos el imperativo que excluye, de la vida centrada en la sabiduría, al amor:

Sal del huerto, miserable:
Ve a buscar dulce floresta;
Que tú no puedes en ésta
Hazer vida deleytable.
Ni tú ni tus servidores
Podéis bien estar conmigo,



"un idioma que, a través de La Celestina, inundará la época de oro"

Que aun qu'estén llenos de flores,
Yo sé bien cuántos dolores
Ellos traen siempre consigo.

Pero las palabras no arredran al Amor quien, con descaro, afirma que por lo visto —ya que la descripción es tan cierta— el viejo lo ha reconocido inmediatamente. Aquí el poeta necesita elevar el tono bélico, subir más y más los denuestos a fin de que ulteriormente el Amor, ofendido, acuda a sus más poderosas armas. Por el momento el viejo repite que está cansado de los apetitos y que se ha curado, para siempre, de la herida que el Amor le dejó. Estas reflexiones, entremezcladas al ataque, son un análisis minucioso que el poeta hace del ser enamorado, arrepentido de su batallar. Por eso el desamor en el que el viejo se escuda es como una placenta, una especie de cáscara que aislaría a la razón de la tentación de los sentidos.

Ningún tiempo más suelto y estrujante que éste de la lucha. Ninguno más inteligente, ágil y nervioso, aun cuando hayan de venir otros de mayor patetismo. Rodrigo de Cota se so'aza en comparar al Amor con la serpiente porque hábil como ella (o como el símbolo que representa) trata de hablar con mansedumbre sugiriendo, en sus palabras, una caridad cristiana que dista mucho de poseer. Pero tan grande es la fuerza de la expresión y tan parecida a ciertos ángulos de un Lope, de un Quevedo, de una Sor Juana, que no puede menos que antecederlos:

Tú traydor eres, amor
De los tuyos enemigo
Y los que vienen contigo
Son ministros de dolor.
Sábeta que sé que son
Afán, desdén y deseo,
Sospiro, celos, pasión,
Osar, temer, afición,
Guerra, saña, devaneo,

Tormento y desesperanza,
Engaños con ceguedad,
Lloros y catividad,
Congoxa, rabia, mudança;
Tristeza, dubda, coraje,
Lisonja, troque y espina
Y otros mil deste linaje
Que en su falso visaje
Su forma nos desatina.

Es de notar que este pasaje, además del arrebatado lírico que envuelve, contiene la idea principal del poema, el "De los tuyos enemigo", o sea la ya advertida del Amor como contrario a sí mismo. Pero si volvemos a la acción, el Amor se sigue valiendo, para atacar, de medios sinuosos y adulterados. En realidad tal parece que se asombra de que tan gratuitamente lo maltraten. ¿Por qué —presume— ha de ser así? ¿Por qué, cuando él quiere lo que quiere el viejo? De este modo intenta quebrantar la voluntad ajena al pretextar tener, o contener, una apatencia semejante a la de razón. Es entonces cuando empieza a usar de procedimientos que están fuera del alcance de su adversario y, semejante a Satanás en el huerto de los Olivos, ofrece, a cambio de la entrega, un patrimonio excelso. Se dona para ello de la posibilidad de donar y ofrece la recompensa máxima: el honor. Pero éste será, para él, un sentido distinto de la vida tal como pudiera verla el viejo, pero ¿qué importa si implicado en él va una nueva existencia? Le ofrece lo cortés, lo mesurado: lo que haría el héroe perfecto ya no medieval sino renacentista a la manera de un Baldasaro Castiglione. Y no le importa, con tal de triunfar, humillarse. Como conoce los argumentos de su contrincante decide ofrecerle, rastreadamente, sus servicios, mismos que trocarán males por bienes. Pero como el otro no cede, apela a la vanidad, que todo vence. Lo llama bueno y justo. ¿Por qué —dice astutamente— no seguir los dictados de estas infalibles virtudes? Ya que no quiere entregarse, al menos accederá a escucharlo.

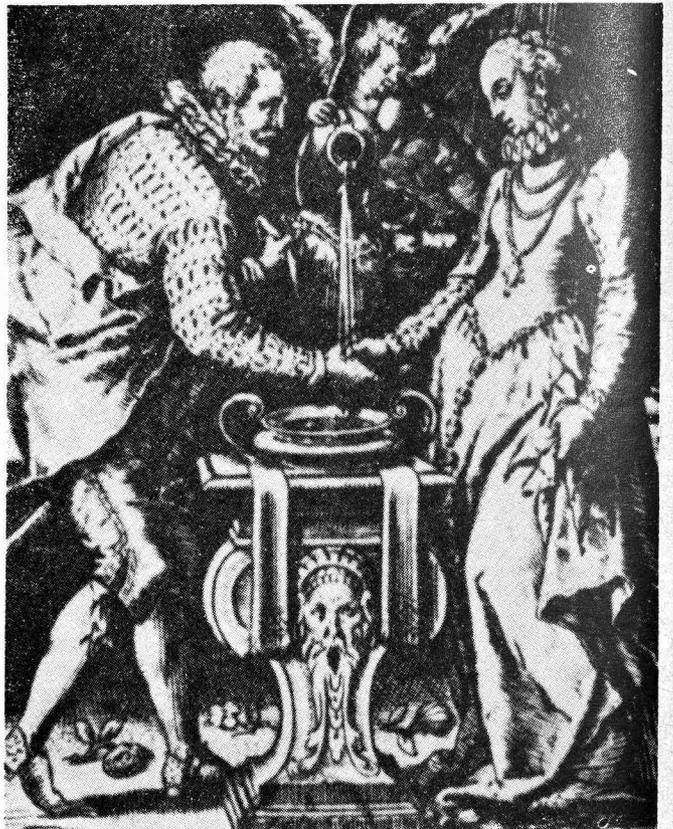
Aun cuando no se cambie de tiempo, el tono da lugar a una interpolación. Pues al consentir en ello (lo cual precede su derrota) prefiguramos la caída de Melibea cuando —ingenua y perversamente a un tiempo— entrega a la alcahueta la prenda que la llevará, más adelante, a la pérdida de la virtud. Naturalmente el Amor comprende que ha ganado terreno y entonces invoca a Dios quien, según dice, ha purificado su ser para poder servir a la sabiduría: ¡qué grave error, por ende, desecharlo! ¿Cómo puede llamarlo ladrón si los demás no piensan eso de él? El juego, sofisticado, da lugar a matices y sutilezas

que engolosinan al lector. Pero aún no es tiempo de la conquista. Rodrigo de Cota defiende entonces, con mayor empuje, a la razón y entrega, en manos del Amor, dos calidades importantes: el halago de las propias virtudes tanto como la piedad que le causa, en otros, la ceguera ante ellas. Esto va precedido por ciertos versos, inteligentísimos, en los cuales el Amor, pasándose de comprensivo, entiende perfectamente la postura del viejo. Porque ¿qué otra manera habrá de desahogarse? Sólo así la gente es capaz de arrojar, de la herida, el veneno. Sabe por eso que el viejo lo amará, porque finalmente él —nuevo redentor— habrá de arrancarlo de los brazos de su peor enemigo, la melancolía. Y es que este Amor de Rodrigo de Cota sólo quiere el placer, de lo cual se deduce que el otro amor, el medieval, el melancólico, se desplaza por este nuevo sentido renacentista del erotismo. Si la melancolía debe rechazarse es porque, a su vez, ella repudia a la alegría, a los buenos apetitos, al honor. En seguida hace el elogio de sí mismo que es, sin duda, la parte más conmocionante, la más veleidosa, de todo el "Diálogo". Es aquí cuando otros mitos empiezan a intervenir. Porque cuando leemos:

A la habla tremulenta,
Turbada de senectud,
Yo la hago tan esenta,
Que su tono representa
La forma de juventud.,

¿no le ofrece al viejo, fáusticamente, la juventud a cambio de su alma, o sea la entrega? Tan extraordinario es su empuje que sigue enfatizando de tal suerte que llega a un punto, culminante, en que a sí mismo se deifica pues puede, de desearlo, resucitar los muertos. Estas frases van, en el poema, dirigidas a conseguir la aniquilación de las defensas del viejo quien se siente cada vez más acorralado no tanto por los argumentos, sino por la presencia misma del Amor. Después propone darle, como máximo de los valores que se estiman convenientes, el más alto, ese placer del que ya hemos hablado y que no se contrapone al honor. ¿Cómo no hacerlo si él combina armoniosamente, la máscara y el rostro, el disfraz y la autenticidad?

Yo hallo las argentadas,
Yo las mudas y cerillas,
Lucentoras, unturillas,
Y las aguas estiladas:
Yo la líquida estoraque
Y el licor de las rasuras;
Yo también cómo se saque
La pequilla que no taque
Las lindas acataduras.



... ¿será el amor enemigo mortal de sí mismo?"

Yo hago las rugas viejas
 Dexar el rostro estirado,
 Y sé cómo el cuerpo atado
 Se tiene tras las orejas;
 Y el arte de los ungüentos
 Que para esto se aprovecha:
 Sé dar cejas en las frentes;
 Contrahago buenos dientes
 Do natura los desecha.

Sus habilidades son tantas que no es posible enumerarlas. Pero como su ambición —y su sensualidad— son también desmedidas, abarca, como buen cortesano de la época, la esfera de las armas. Él batalla, como el Cid —y he aquí el tercero de los mitos— en torneos y justas singulares, aun cuando los suyos son trances y armas secretos. Bien sabe el Amor que a la sabiduría no se le tienta ni se le obliga a morder el anzuelo sin que previamente no se hallen armonizadas las virtudes de este Cid convertido en un cortesano hábil, fuerte, bello y astuto como el que se forma en la Corte de los Duques de Urbino. El conjunto se halla expuesto por medio de una sensualidad audaz que tiende a hechizar al viejo y al lector, sea éste de la clase que fuere. Por eso se recrea atacando el talón de Aquiles del contrincante y dice remediar no sólo cejas, dientes y cabellos, sino también se muestra experto en apretar los miembros flojos, en encarnar encías, en suavizar arrugas y —como hemos visto por los versos— ¡hasta en hacer cirugía de carácter estético!

El relato es portador de una minuciosidad efectiva y altamente sintomática. Estas excelsitudes las logra sin excesos, sin afrodisíacos. El tono de esta parte del poema —que recuerda a Calderón por lo ampuloso y vibrátil del idioma— se vuelve cósmico sin que por ello (al apresar aves, reptiles, bestias) Rodrigo de Cota recurra a la metáfora, sino a poderosas imágenes que no ocultan el celo con el que están escritas. ¿Cómo resistir a tanta omnipotencia? Este tercer tiempo está ya casi por cerrarse pero la razón, por moribunda, alega en su defensa una definición paradójica del amor que recuerda y no de lejos la de Fernando de Rojas:

¡O muy alagüeña pena,
 Ciega lumbre, sutil ascua!
 ¡O placer de mala mena,
 Sin ochava en cadena
 Nunca diste buena pascua!

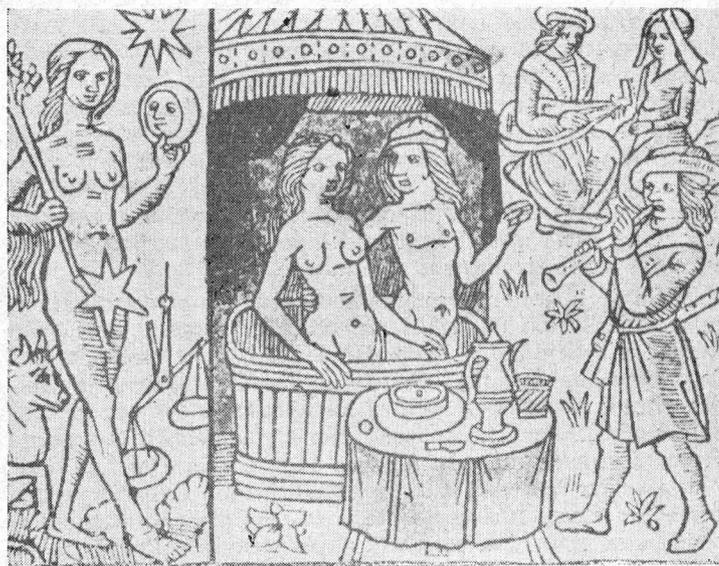
Lo acusa, finalmente, de ser tercero de sí mismo, alcahueta,regonero de sus propios bienes, con lo cual aparece el cuarto mito, el de la Celestina. ¿Por qué —se pregunta el viejo— el Amor no aclara, en medio de tantos elogios a sí mismo la verdad, el último sustrato? ¿Por qué esconde, so capa de silencio, tantos y tantos daños? ¿Por qué no es tan valiente como para declarar las zozobras con las que mortifica a los que lo obedecen? La descripción, quizás por apuntar el final de la batalla, es aterradora: el amor encarcela al libre, entristece al alegre y pone, al descuidado, pensativo. Esta saña, de tono francamente realista, entroncará con las páginas de alguna que otra novela picaresca aun cuando éstas carezcan del tono poético de Rodrigo de Cota.

Es entonces cuando el Amor aclara que si oyera hablar de su misterio dejaría de vituperarlo. Lo dice a voz en cuello, cansado ya —Dios todopoderoso— de soportar las estupideces de los seres humanos. El argumento que esgrime consiste en que si algún inconveniente existe la culpa no es suya, sino de la gente que no sabe —entre el frío y lo ardiente— cuál remedio tomar. Imágenes y comparaciones de todas las especies dan sólida base a lo apuntado. Quien más se arriesga en la aventura es quien vence. ¿Qué importa que exista el dolor? Aquí *todo* se acepta como vida pues

Nunca ríe con sabor
 Quien no llora alguna vez.

Nótese que el proceso de la seducción ha recorrido todos los caminos, hasta los más tortuosos, pues según los versos apuntados el Amor crea al dolor para, en la comparación, surgir resplandeciente. ¿O no es verdad —pregunta retóricamente— que el rigor en las situaciones incita más y más el deseo? Y para poner punto final al discurso, vuelve a echar mano de los recursos fáusticos:

Por ende si con dulzura
 Me quieres obedecer,



"el amor encarcela al libre, entristece al alegre"

Yo haré reconocer
 En ti muy nueva frescura:
 Ponerte en el corazón
 Éste mi vivo alborozo,
 Serás en esta sazón
 De la misma condición
 Qu'eras quando lindo moço.

Es evidente que las exageraciones en que el Amor incurre no son sino la consecuencia legal, lógica, a la que lo lleva la vanidad del hombre a pesar de su sabiduría. El remate consiste en declarar que el viejo pecará si no accede a entregarse. Aquí también, como en *La Celestina* y en general en todas las producciones artísticas del Renacimiento, el pecado consiste en no pecar.

Llegamos ahora al tercer tiempo, largamente esperado: la entrega, la rendición del viejo. ¿Es una sola razón la que lo ha convencido? ¿Son todas estas maravillosas muestras de ingenio, de pasión? ¿Será que el hombre nunca deja de ambicionar la ternura y jamás se acostumbrará a la soledad? Lo cierto es que el viejo va hacia el Amor —y esto es importante— conscientemente, sin ignorar que por lo bajo lo espera la derrota. Pero le tiene sin cuidado puesto que, con verdad o engaño, así le entra la dicha, a borbotones, en el alma. Esta actitud, que opera a lo largo del tercer tiempo, no desvirtúa la maldad del Amor quien, sin importarle las consecuencias de lo que más adelante habrá de venir, lo convidará a un cálido y esquivo abrazo.

Hay aquí una especie de proceso místico, sólo que negativo e inverso porque contrariamente al diálogo de orden religioso, éste conduce al hastío y a la más completa saciedad. Que más adelante el viejo se confiese siervo del Amor, es ya lo de menos. No ignorábamos —tanto por la naturaleza del poema cuanto por la advertencia del poeta— que acabaría por des- trozarse en ese encuentro inevitable.

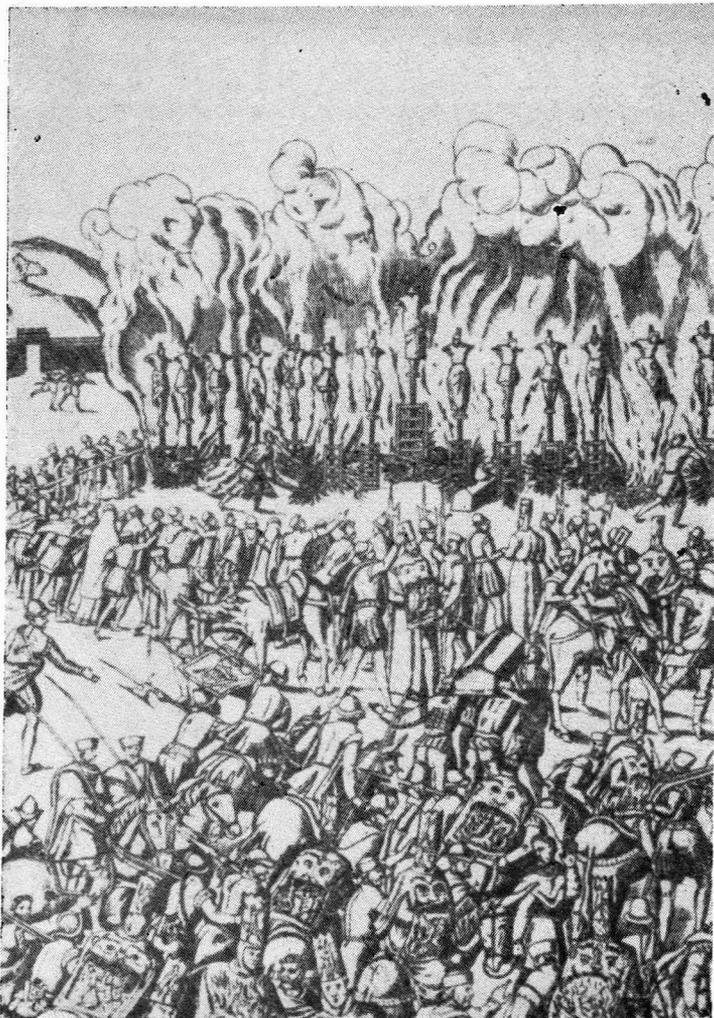
Llegamos, por último, al cuarto tiempo, o sea al de la derrota. Y aun cuando desde un ángulo literario el Amor llega al éxito, desde otros puntos de vista no deja de reservarnos una grande y tremenda sorpresa. Por lo pronto es necesario insistir que el Amor crea una técnica que lo acerca a don Juan. Con sadismo no mal calculado pregunta a su víctima las cosas que siente. El viejo confiesa la rabia que lo mata, el placer plagado de cuidados, un fuego que crece y la dicotomía, atroz, de sentir el deseo de unirse y al mismo tiempo de alejarse del objeto único de su tortura. Lo que sucede es que ya ha empezado la venganza del vencedor. Puesto que por soberbia lo ha rechazado, ahora él lo condenará a enamorarse de seres que siempre lo desdeñen. Predice su destino y así, de cruel manera, afirma que sentirá para siempre sus plagas y acabará sus días en plena cautividad. Lo llama triste, liviano. Hace alusión a sus ojos descosidos, legañosos; a sus besos sumidos por la falta de dientes. Por esta vía el escritor —como los grandes, los verdaderos poetas— llega a lo escatológico sin por eso perder el ritmo externo de sus versos:

Conviene que también notes
 Que es muy más digna de cosa
 En tu boca gargajosa
 Pater noster que no motes.,

La narración, casi naturalista, se acentúa. El viejo está marchito, es corcovado. ¿No ha visto ese negro garguero, empapado en sudor seco, pegado, que lleva puesto? Las uñas las tiene crecidas, los pies llenos de callos; las carnes, magras y sucias. ¿Cómo es posible que intente amar! En seguida se ayuda de la ironía: ¿no se da cuenta de la ligereza que tiene para escalar? Cualquiera mujer se moriría de risa al verlo, termina diciendo odiosamente. Y aquí de nuevo apunta el poeta esta especie de rabia que el Amor tiene de que lo acepten lo cual es, en el fondo, rechazarse a sí mismo.

El fin de la acción poemática se traduce en arrepentimiento, en una desilusión natural de la vida semejante al desengaño barroco. El viejo parece despertar de un largo y profundo sueño y como don Quijote —véase el último mito que encaja debidamente en el relato— rechaza los apetitos a los que lo condujo su ilusa fantasía ya que, como él también, se arrepiente de sus derrotadas hazañas. ¿Cómo pudo perderse así? ¿Dónde —dice con tristeza— estaba su sentido? Pide entonces perdón por haber tenido una esperanza, a lo cual el contrincante responde que el perdonar las culpas es del que alcanza mayor linaje de venganza. Pero ¿es ésta la actitud que asume el vencedor?

Ahora bien. Si he dicho que es de este "Diálogo" de donde parte el teatro que habrá de venir me refiero, más que al espíritu que lo envuelve, a la potencia dramática con la cual está escrito. Rodrigo de Cota es el antecedente obligado pero representa una línea vital que Lope de Vega y el teatro barroco no utilizan. A los dramaturgos del siglo XVII les atrae esta atmósfera pero es claro que la rechazan y, en el mejor de los casos, la desvirtúan. De esta suerte, si tales son los lineamientos y la corporeidad del "Diálogo" no cabe duda que los sustratos históricos nos pondrán en conocimiento de una más clara comprensión. Pues ¿por qué la *Comedia* española deriva y al mismo tiempo no deriva de este espléndido poema? No cabe duda que se trata de un escrito en donde la Edad Media se resiste a morir avasallada por el Renacimiento. Por eso a *grosso modo* si el viejo es la representación de los tiempos ya idos, el Amor lo será del mundo moderno que empieza a surgir. Pero como hemos dicho que frente al escrito estamos colocados en una época de transición, los símbolos se explican ambiguamente y por eso no hay una línea divisoria precisa, tal como por comodidad la marcamos para hacerla visible. Por eso medievales son lo alegórico del poe-



"el pecado consiste en no pecar"

ma, la idea de confundir al amor con el sufrimiento, la crítica a la Iglesia (ortodoxa, ligada al quehacer de las monjas) la melancolía que este arcaico amor arrastra tras de sí y, en definitiva, el corte mismo del poema, tan afín a los debates medievales. Por eso el viejo —que está apollillado— pica el anzuelo cuando el Amor le ofrece, como recompensa, un nuevo sentido del honor.

Por otra parte obvio es que si no el poema en su totalidad sí el poeta es renacentista. Rodrigo de Cota —ya lo dijimos— es un hombre moderno. Por ello en el "Diálogo" hemos notado varias características, alejadas ya de la Edad Media. Las principales son, por supuesto, la naturaleza profana, y aún látrica, del escrito. A esto hay que agregar otros elementos, no menos afines: el afincamiento de un nuevo tipo de elemento —el amor basado en el placer—, la sensualidad ambiente, el erotismo franco, descubierto, el rechazo de la melancolía y considerar —como Fernando de Rojas, Loyola o Alfonso de Valdés— a la vida como una batalla que no termina sino con la muerte.

No pretendo con esto, vuelvo a repetirlo, deslindar groseramente terrenos de suyo intrincados. Lo único que se indica es la naturaleza ambivalente del poema y su definitiva tendencia a crear un arte de carácter burgués. Pero si aceptamos que el viejo es la alegoría de la Edad Media el poema, como advertimos, será el rechazo que España hace de sus muy arcaicas formas de existencia. Pero ¿por qué fallido? De atenernos a Rodrigo de Cota, a Fernando de Rojas, a Delicado, es indudable que en España el Renacimiento pareció establecerse llevándole un palmo de ventaja al cerco de placer que del mundo crearon los italianos. Bien sabemos, sin embargo, que —después de este intento de asimilación al mundo moderno— fue el Renacimiento y no la Edad Media, lo fustigado por España. Y esta paradoja histórica nos lanza a un sustrato más, que hemos de analizar para profundizar tanto en la literatura como en la vida de este pueblo fuertemente metafísico.

Por ello caeremos de nuevo en la pregunta. ¿Quién vence a quién? ¿El viejo al Amor o el Amor al viejo? Cortésmente —y a pesar de la advertencia en prosa— el escritor equilibra la batalla y da el empate. Sabemos no obstante que es el Amor quien destroza bárbaramente al contrincante. Tal victoria se logra porque la idea global del poema consiste en repetir que el Amor es el más enconado enemigo de sí mismo. El corolario es fácil de seguir: todo aquel que se enamora del Amor será adverso a su propia naturaleza y por ende quedará aplastado definitivamente. Pero si observamos con detenimiento las cosas, es tan atractivo este sentido de la vida que lo que se intenta aniquilar es el amor arcaico, nostálgico, de origen provenzal. Quien vence es el placer, el erotismo a la manera neopagana. Y si éste en lugar de darnos logra favorecernos ¿qué caso tendría que lo borráramos de nuestro panorama existencial?

Sin embargo, las cosas en España no son así de claras. Recordemos de nuevo que el Amor le ofrece al viejo el honor a cambio de la libertad. Tal acto significaría —puesto que el viejo cede— el deseo de romper con un ser, y aun cuando dolorosamente, entrar a formar parte de otro cuyos valores no sólo serán distintos sino que, por contrarios a la naturaleza de lo español, resultarán obviamente peligrosos. Pero ¿por qué contrarios? Porque España, en el Renacimiento, levantó la barrera ascético-mística que derrumbó al sentido hedónico importado de Italia. Por eso, al elegir, se quedó con el otro, con el viejo amor melancólico que más adelante, durante el barroco, surgirá recubierto con la coraza del desengaño. De esta suerte, si desde un punto de vista literario es el Amor quien vence, desde uno histórico (aceptando los símbolos expuestos) será el viejo quien mate al amor que la literatura denominará, y no equivocadamente, pasional. Ello nos conduce al último eslabón del laberinto. Porque el "Diálogo entre el amor y un viejo", nebulosa y verídica versión de la realidad española, revela lo que todo espectador del drama pudo ya sospechar: que es la Edad Media la que triunfa, la que aniquila a ese Renacimiento breve y punzante y vigoroso que enarbolan los escritores antes mencionados. Por eso los tiempos modernos son, en España, una paradoja curiosa y por mí repetida al cansancio: significan una modernidad en la que se vuelve al pasado, al ascetismo, a ese diálogo con Dios que España sustenta desde siempre y que quebró en ella, quizás para todos los tiempos por venir, con los valores y el mundo del arte burgués. Es ésta la cabeza del dragón que no se pudo mutilar. Pero ¿será todo ello el misterio al que aludió el poeta?

En la Ciudad

(Max Aub)

Con ojos claros miras
esa gente que pasa.
La vieja solitaria, el ruin hombre.
El chico que arroja piedras a las farolas.
La muchacha que búrlase del varón que la asedia.
Un vencejo que cruza; un gato triste. Un humo.
Al fondo oscuras heces. Luces, nieblas, el río.
Por un puente unos bultos . . .
Una palabra dura. Una esquina afilada.
Y contra ella dos muertes. Sangre lenta en el suelo.

Max lúcido, Max irrupiente,
Max súbito, Max cierto.

Con mano ardiente empujas
hacia vapor más sombras.
O analizas penumbras. Tocas sus bordes fríos.
Mientras tu brazo denso hundes en tierra y hallas
el soterrado fresco del agua enmudecida.
Tú alumbras, tú revelas. Como tú acusas, ríes
con tu risa tremenda que desnuda y corrige.
Con un dedo has mostrado las máscaras impunes,
el gusano que come de la manzana fresca,
el color que imitado hace gemir al hombre.

¿Huyes por los canales? ¿Regresas por las sirtes?
¿O llegas despedido de nobles luces, tuyas
y tuyas, pues te envían desde un fondo de pájaros?
¿Un ocaso de brillos o un alba fiel de alondras?
Soledad, compañía. Palabra abracadabra;
Max mago que levantas la ciudad hoy tangible,
palpitada en tu pecho, con amor recordada,
con amor fiel creada desde ti para el mundo.
Ciudad hermosa y dura, población de los hombres,
hombres cual tú, como ellos, cual nosotros.

—¡Existe!

Las razas, el racismo y la Unesco

Por Juan COMAS

EL CONCEPTO DE RAZA

Las desigualdades y variabilidad biológicas en las poblaciones humanas actuales son un hecho de observación común, a base del cual desde los más remotos tiempos históricos se han intentado un sin número de clasificaciones y las más discutibles interpretaciones.

La dificultad en definir el término "raza" aplicado al hombre se debe a los variados y aun contrapuestos conceptos que, según los autores y el momento, se han querido expresar con el mismo. Deben descartarse definitivamente las acepciones que permiten confundir tal palabra con "etnia", "pueblo", "religión", "nación" e "idioma". El concepto de "raza" es fundamentalmente biológico.

Como clásica definición de raza recordamos una publicada en 1935, considerándola como un "grupo biológico poseyendo en común cierto número de caracteres hereditarios que los separan de otros grupos, y por los cuales se distingue también su descendencia en tanto aquél continúe aislado".

Más simple y generalizada era la que definía la raza como "grupo humano cuyos miembros participan en su totalidad de las características típicas y peculiares de la misma, las cuales se transmiten de una a otra generación".

Tales definiciones tienen base *tipológica*, pues dan por supuesto que todos los miembros de una raza participan de su 'esencia' y poseen sus características 'típicas'.

Pero los hechos conocidos en la actualidad contradicen absolutamente esta interpretación tipológica. Ya en 1944 Dobzhansky y Epling decían:

La raza no es un individuo y no es un genotipo único, sino un grupo de individuos, una población, en la que están presentes distintos genotipos... Proponemos definir las razas como poblaciones caracterizadas por sus distintas frecuencias de ciertos genes y estructuras cromosómicas.

Por poblaciones genéticamente diferentes (politépicas) se entienden aquellas entre las cuales existen variaciones en la totalidad o en la media de sus frecuencias génicas, dentro del respectivo patrimonio hereditario; pero sin que un determinado gene o alelo que se encuentre presente en una población deje necesariamente de estarlo en la otra.

Mayr (1965) define las razas como "poblaciones variables que difieren de otras análogas, de la misma especie, por sus valores medios y por la frecuencia de ciertos caracteres y genes". Cuando se trata de características monogénicas¹ las razas pueden diferir totalmente una de otra; sería el caso por ejemplo, de una raza humana que hubiera logrado un estado absoluto de fijación en lo que se refiere a ciertos genes de un grupo sanguíneo poco frecuente. Pero cuando se trata de caracteres poligénicos² la diferencia entre las razas sólo excepcionalmente ofrece discontinuidad total en la variación.

Se trata en consecuencia de que una raza así definida es un grupo polimorfo, una población variable, y no —como se pensaba antes— un grupo homogéneo integrado por individuos poseyendo idénticas características. Puede resultar, y de hecho se observa en muchos casos, que las diferencias entre individuos de la misma raza o de una misma población, son mayores que las existentes entre razas o poblaciones diversas.

En tanto que la especie es un sistema *cerrado*, la raza o la subespecie es una entidad zoológica *abierto*, dinámica.

La literatura reciente en torno al concepto de raza aplicado al hombre es abundantísima; nos limitamos a recordar el Simposio celebrado en Cold Spring Harbor en 1950 y los trabajos más recientes de Barnicot (1964), Brace (1964), Garn (1965), Hiernaux (1965), Hulse (1962), Livingstone (1962), Montagu (1962, 1964), Vallois (1953), Washburn (1964), etcétera, donde el lector dispone de amplia información y variadas interpretaciones, muchas veces contradictorias. Sin embargo, salvo raras excepciones, es consenso general entre zoológicos, geneticistas y antropólogos considerar que la humanidad actual es una especie (*homo sapiens sapiens*) politípica y que sus variaciones a nivel subespecífico se denominan 'razas'.

EL POLIMORFISMO RACIAL

Mayr (1965) define el polimorfismo como "la existencia simultánea en una misma población de varios fenotipos dis-

continuos, siempre que la frecuencia de un tipo, aún el más excepcional, sea mayor que la que puede presentar una mutación recurrente".

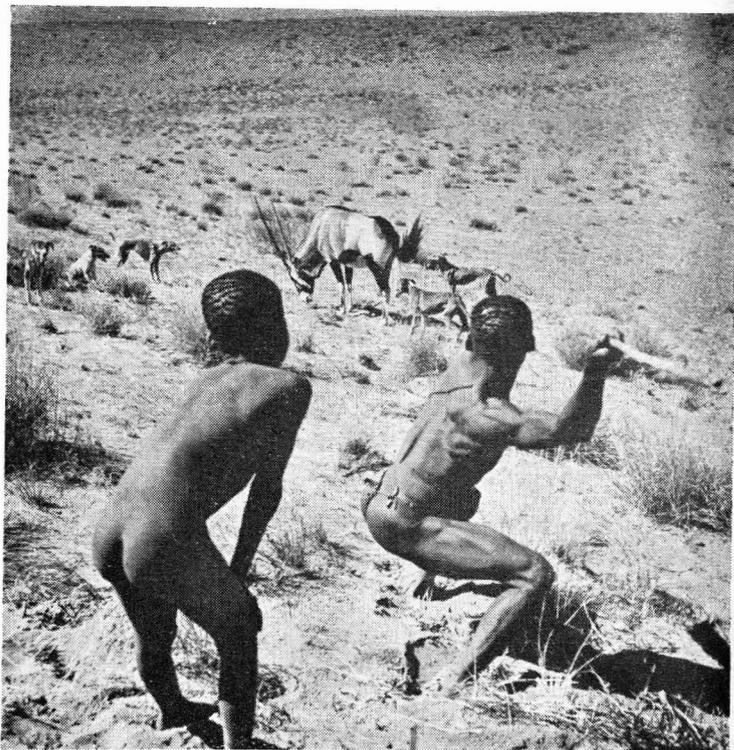
Si las 'razas' humanas son —como acabamos de ver— poblaciones variables, entidades dinámicas sujetas a cambios evolutivos, en vez de la concepción clásica, tipológica y estática que se tuvo anteriormente, el polimorfismo racial humano es una realidad, y la observación así lo prueba.

Un determinado genotipo en un cierto sector de población puede hacer que sus poseedores sean por adaptación superiores al resto, si se produce un cambio de ambiente; es lo que suele llamarse polimorfismo adaptativo, y es resultado de la selección natural. Una población polimórfica está mejor capacitada que si fuera uniforme para resistir cambios ecológicos irregulares y abruptos.

Para que las variaciones génicas originen el polimorfismo, deben ser: a) hereditarias, y b) limitadas a un pequeño número de estados netamente distintos. Así por ejemplo, las diferencias de estatura no se consideran carácter polimórfico, aunque son hereditarias, porque no corresponden a un reducido número de tipos discontinuos. Los caracteres polimorfos visibles en *homo sapiens* son pocos y más bien dudosos; por ejemplo, el color de los ojos y del pelo se deben evidentemente a polimorfismo en ciertas poblaciones, pero sus manifestaciones sólo como excepción tienen carácter discontinuo.

Los tipos polimórficos corresponden sobre todo a caracteres de origen monogénico; por ello son más frecuentes los casos de polimorfismo bioquímico. Dobzhansky ya trató este punto con gran claridad en 1950. Esta clase de polimorfismo se observa preferentemente en los distintos sistemas de antígenos de la sangre: ABO, MN, etcétera. Se ha calificado a veces este polimorfismo como neutral por desconocerse que afecte a la capacidad de sus poseedores (favorable o desfavorablemente) en cualquier ambiente; pero dado que es escasa todavía la información acerca del significado adaptativo de muchos caracteres humanos, conviene ser cauteloso a este respecto. Un rasgo en apariencia neutral, por ejemplo, pertenecer al grupo A, O, B, AB, MM o MN (que presentan considerables variaciones de incidencia en distintas poblaciones o razas) pudiera estar correlacionado con una relativa inmunidad o susceptibilidad a algún estado patológico. Quizá en el pasado los homocigotos respectivos tenían ciertas desventajas sobre los heterocigotos, y ello explicaría que en la actualidad se mantuviera tal polimorfismo.

Tenemos el caso bien conocido de los corpúsculos sanguíneos falciformes (*sickle-cell*), carácter frecuente en la región mediterránea donde en estado homocigoto provoca la anemia



"entidades dinámicas sujetas a cambios evolutivos"

conocida como *thalassemia major*; pero que en estado heterocigoto protege contra la malaria tan frecuente también en la cuenca del Mediterráneo. En ambientes sin paludismo la selección natural tiende a eliminar el *sickle-cell*, pero en lugares donde la malaria es endémica los individuos heterocigotos se encuentran favorecidos respecto a los homocigotos de ambos tipos; con lo cual se establece el equilibrio génico y consecuentemente el polimorfismo.

Otra forma de polimorfismo racial son las variaciones conocidas con el nombre de tipos constitucionales, biotipos o somatotipos, diferenciados desde antiguo. En un principio las técnicas de investigación utilizadas por italianos (Viola, Pende), franceses (Sigaud, Mac Auliffe) y alemanes (Kretschmer) con sus 'tipos' numérica y biológicamente especificados en forma discontinua, motivaron confusión por no haberse llegado a una explicación poligénica del fenómeno, única manera de comprender la existencia de los numerosos casos intermedios y displásicos. Quizá el enfoque dado por Sheldon a estos estudios, con sus 3 componentes y sus variadísimas combinaciones, se acerque más a la realidad genética y de selección adaptativa de tal polimorfismo constitucional.

EVOLUCIÓN DE LAS RAZAS

El cómo evolucionan las razas o formas politípicas del *homo sapiens* se debe en primer término a las mismas causas que en las restantes especies zoológicas, es decir a: mutación, selección natural, deriva genética, flujo génico (*gene-flow*), aislamiento e hibridación. Pero además en esta evolución influye otro factor de primordial importancia: la acción de la cultura. Los complejos sistemas socio-culturales característicos del *homo sapiens* desempeñan un papel esencial en ese campo, como lo ha mostrado la genética al descubrir la interrelación existente entre cultura y biología.

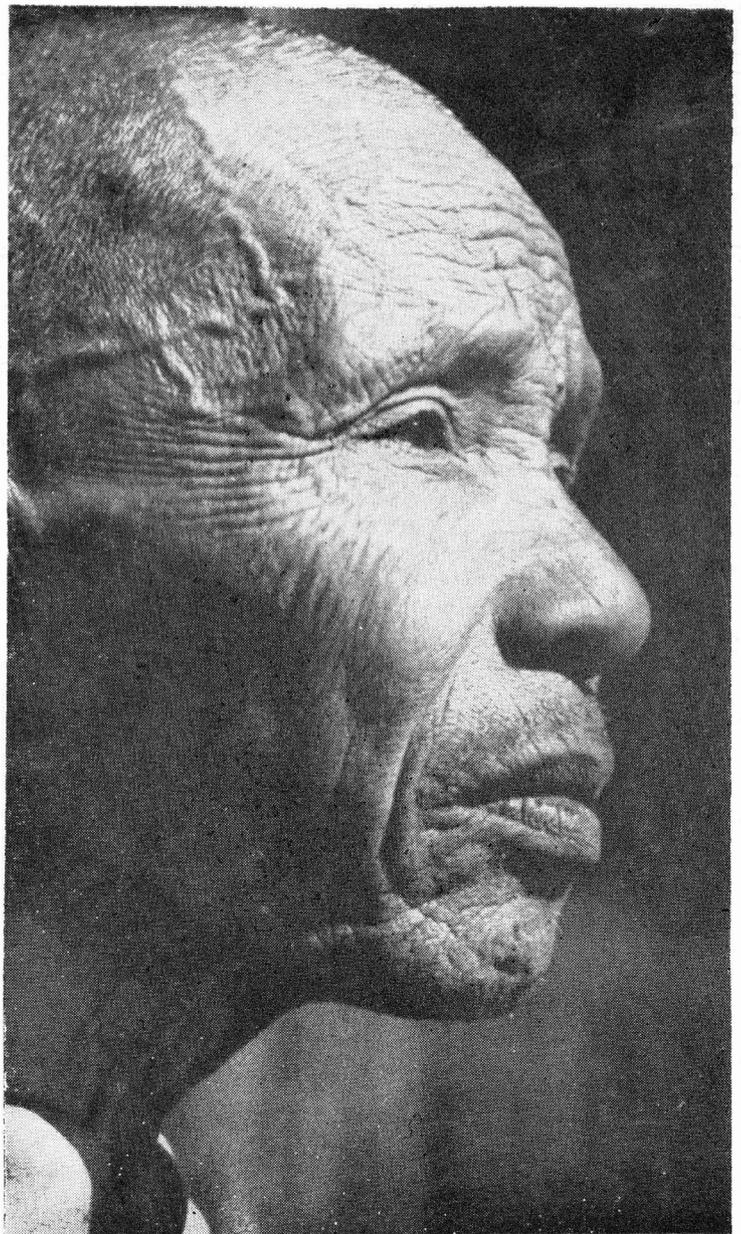
Como sabemos, la deriva genética está en razón inversa del tamaño de una población y éste depende de la cultura, de las prácticas matrimoniales, de los tabús, etcétera.

Las migraciones a su vez dependen de las vías de comunicación, transportes, comercio, guerras, economía, etcétera; y son las migraciones las que, favoreciendo la hibridación, traen consigo nuevas aportaciones génicas, disminuyendo así las diferencias raciales, aminorando el politipismo del *homo sapiens*.

El aumento de población mundial pasando de unos pocos millones antes del Neolítico a los tres mil millones actuales se debe mucho más a la tecnología (agricultura, sedentarismo, etcétera), que a evolución biológica; y también a los fenómenos bien conocidos de selección sexual y selección social que han actuado con mayor o menor importancia en la historia de la Humanidad y que son resultado de patrones culturales concretos y específicos. La densidad y distribución demográficas en el mundo son consecuencia principalmente de la cultura.

Mutaciones génicas que en un ambiente natural pudieran ser letales, se neutralizan y perduran selectivamente cuando el hombre es capaz, gracias a su tecnología, de modificar las condiciones ecológicas. Ya mencionamos el caso de los glóbulos rojos falciformes (*sickle-cell*) como tipo de polimorfismo equilibrado en ciertas regiones donde su existencia en forma heterocigótica es favorable para luchar contra la malaria... , pero la existencia endémica de esta enfermedad es un factor cultural; consecuentemente la mutación 'falciforme' se mantiene o desaparece en ciertos grupos de población de acuerdo con esa interrelación genes-cultura a que nos hemos referido antes.

Los elementos biológicos son, o no son, adaptativos de acuerdo con una determinada situación ambiental; cambiando ésta se modifica el carácter de aquéllos. Y sabemos muy bien hasta qué punto el hombre sabe y puede modificar las circunstancias y peculiaridades del ambiente en el más amplio sentido de dicha palabra. El hombre ha respondido a las exigencias ambientales —en el tiempo y en el espacio— principalmente a base de descubrimientos e invenciones, mientras que las otras especies animales responden únicamente mediante cambios en su herencia biológica. La evolución cultural es mucho más rápida y eficiente que la evolución biológica, porque los logros culturales se pueden transmitir en la especie humana independientemente de su descendencia, de la cual depende de manera ineludible la transmisión de la herencia biológica. Para Dobzhansky (1951) "la cultura humana no es posible sin el conjunto genético humano; y el genotipo humano no es concebible fuera del medio cultural". Y con razón dice Washburn (1964, p. 13) que "no es posible estudiar la ración humana, es decir el proceso de formación de razas, sin conocer previa-



"la raza es sólo un episodio en la evolución"

mente la cultura de las distintas poblaciones" y que "la arqueología es tan importante como la genética en el estudio del origen de las razas".

Hay que recordar además la cuestión de la adaptabilidad biológica humana a las condiciones climáticas y ecológicas, y su relación con el politipismo racial; es un tema en plena discusión y controversia: ¿es que el color de la piel en el hombre tiene realmente valor adaptativo en relación con el clima?, ¿es que la talla y la proporción de las extremidades presentan en el *homo sapiens* variaciones directamente relacionadas con un proceso de adaptación climático siguiendo las reglas de Bergmann y Allen?, ¿es que la llamada 'raza mongoloide' está adaptada para vivir en climas fríos? Estos y otros muchos interrogantes similares carecen todavía de respuesta adecuada, ya que hay argumentos contradictorios que imposibilitan anticipar cualquier respuesta simplista y definitiva. En todo caso y para nuestro objetivo lo evidente es la participación cada vez mayor que se reconoce a los distintos complejos culturales a través de la historia en sus últimos 30,000 años (pero especialmente en la última centuria) para comprender los alcances de la evolución biológica que ha sufrido el *homo sapiens* y sus perspectivas para el futuro.

TAXONOMÍA RACIAL

Quienes desde el siglo XVII se han preocupado de la cuestión racial, establecieron clasificaciones más o menos complejas, pero siempre desde el punto de vista *tipológico*, cuya crítica hemos hecho anteriormente. Sólo a título de curiosidad histórica y por lo que se refiere al presente siglo recordamos las taxonomías propuestas por Dixon (1923), Haddon (1925), Deniker (1926), Hooton (1931 y 1947), Eickstedt (1933), Montandon (1933), Lester-Millot (1936), Vallois (1948), Biasutti (1953), etcétera, que describen un mínimo de 19 (Hooton) y un máximo de 68 (Biasutti) tipos raciales que denominan "razas primarias", "razas secundarias", "razas com-

puestas", etcétera. La heterogeneidad y 'teoricidad' de tales clasificaciones se debe al criterio de cada autor al seleccionar las características somatoscópicas o somatométricas como base de la diferenciación.³

El concepto actual de "raza" como poblaciones variables, dinámicas, como "un episodio en la evolución" según la frase de Hulse (1962), ha dado por resultado nuevos intentos de sistemática muy alejados del carácter estático y tipológico de las anteriores.

Descartando un sector minoritario que afirma la inexistencia de las razas humanas (Livingstone, 1962) pero que no ha encontrado eco hasta el momento, quienes en las últimas décadas se ocupan del problema, aun rechazando la denominación de razas y sustituyéndola por la de "grupos étnicos" (Montagu, 1962), reconocen como base de sus respectivas clasificaciones la realidad de las llamadas "grandes razas", "major stocks", "Hauptgruppen", etcétera: Caucasoide, Negroide, Mongoloide. La disparidad de criterios surge al tratar de subdividir estas grandes razas en grupos de población de menor amplitud y con ciertas características diferenciales.

Coon *et al.*, en su obra de 1950 establecieron 30 'razas' basándose para ello en un triple criterio: a) nivel evolutivo, expresado por las diferencias en tamaño de dientes y mandíbula, grosor de las paredes craneales, volumen de las arcadas supraorbitarias y presencia o ausencia de otras características arcaicas; b) conformación corporal, debida a adaptaciones ambientales, como desierto o montaña, calor o frío, etcétera; c) caracteres superficiales de especialización, como serían la piel oscura, la cara aplastada, etcétera. Pese a lo cual los propios autores reconocen que "la lista de 30 razas que antecede podía haber sido igualmente de 10 o de 50; la línea de demarcación en muchos casos es arbitraria; unas veces se cuenta con información adecuada sobre la cual basar una descripción, pero en otras ocasiones se carece de todo".

Tomando como base el concepto de raza humana como *población variable geográficamente* localizada, Garn establece (1965) una taxonomía subdividida en 3 grandes categorías:

- Lo que denomina *razas geográficas* que define como un grupo de poblaciones cuyas similitudes se deben a un largo confinamiento dentro de ciertos límites geográficos; en general se trata de grandes barreras, tales como los océanos, que detienen u obstaculizan la expansión y migración de las razas locales. Ciertos autores las llaman también razas continentales.
- En contraste con las razas geográficas define Garn las *razas locales* como poblaciones que (bien sea por distancia, por barreras geográficas o por prohibiciones culturales) se encuentran aisladas y son por tanto totalmente, o en gran proporción, endógamas; siendo mínimo el flujo génico (*gene-flow*) que reciben de otras razas locales contiguas. Garn menciona como ejemplos de raza local los bosquimanos de África del Sur, los judíos del Yemen, los gitanos, etcétera.
- La tercera categoría Garn la denomina *micro-razas*, y corresponde a lo que Dobzhansky definió anteriormente como raza microgeográfica; mostrarían las diferencias en el seno de una raza local. A modo de ejemplo habla Garn de que la población de Oslo es genéticamente distinta de la de Helsinki, pero sin que ninguna de las dos llegue a constituir razas locales.

Su taxonomía comprende pues:

Razas geográficas: Amerindia, Polinesia, Micronesia, Papua-Melanesia, Australiana, Asiática, India, Europea y Africana. Total 9.

Como lista seleccionada de *razas locales* menciona 28, divididas en los siguientes subgrupos:

Razas locales ampliamente representadas: Europeos del noroeste, Europeos del noreste, Alpinos, Mediterráneos, Irano-mediterráneos, Africanos orientales, Sudaneses, Negros de la selva, Bantú, Turcic (Asia central), Tibetano, Chino septentrional, Mongoloide clásico, Sureste asiático, Hindú, Drávida. Total 16.

Razas locales de amerindios: América del norte, América central, América del Sur, Fueguinos. Total 4.

Razas locales aisladas y reducidas: Lapones, Negritos del Pacífico, Pigmeos africanos, Eskimales. Total 4.

Razas locales marginales y largo tiempo aisladas: Ainú, Murrayanos, Carpentarios, Bosquimanos-hotentotes. Total 4.

Finalmente describe Garn otros 4 grupos que califica como "poblaciones híbridas de origen reciente": Negro americano, grupos de color en África del Sur, Ladino y Neo-hawaiano.

Esta sistemática, que damos como ejemplo de la nueva orientación raciológica, ha sido objetada por unos y comentada más o menos favorablemente por otros; ⁴ no se trata aquí de zanjar la cuestión en pro o en contra. Por nuestra parte, si bien el principio orientador de tal clasificación nos parece aceptable, discrepamos en cuanto al modo como algunas de estas "razas" han sido definidas; en unos casos porque, a pesar de tratarse de un concepto biológico, no se hace mención de ninguna característica somática ni fisiológica, por ejemplo, cuando se refiere a las razas 'locales' Bantú y Fueguina (Garn, 1965, pp. 144 y 146); en otras ocasiones por su imprecisión y vaguedad; ¿es que, aun aceptando la definición del propio Garn, puede considerarse como raza 'local' el conjunto de amerindios que pueblan América del Norte?, ¿o los que, en bloque, habitan América del Sur o América central? No lo creemos así. Es lógico que si las 'razas' representan momentos de la evolución de la especie (en virtud del politipismo y polimorfismo de ésta) unas presenten diferencias más claras que otras, permitiendo su mejor y más objetiva delimitación; pero ello no obsta para que en los ejemplos citados la taxonomía de Garn deje mucho que desear. Parece razonable reconocer que la actitud 'poblacionista' frente a la 'tipologista' (para definir el concepto de 'raza') se apega más a la realidad biológica; pero ello no está en contradicción con el hecho de que las razas son entidades tangibles y que su sistematización es necesaria aunque deba modificarse el criterio taxonómico si los nuevos avances en biología, genética y antropología física así lo exigen. Aun con la tendencia de algunos antropólogos a eludir o negar el problema racial, el hecho es que en las obras más recientes continúan clasificándose y definiendo las 'razas humanas'. ⁵ Y es que, pese a toda lucubración teórica, las diferencias entre las poblaciones son un hecho de observación y todos saben distinguir a primera vista no sólo un blanco de un negro, y un pigmeo de un chino, sino también en escala más pormenorizada un nórdico europeo de un siciliano, un maya de un tarahumara y un ainú de un australiano.

Cierto que las clasificaciones propuestas hasta la fecha a base de un determinado mosaico de caracteres somáticos o fisiológicos ⁶ no cumplen su cometido, pero cierto también que la solución no está en olvidar el problema. Si las razas son categorías biológicas, de lo que se trata es de encontrar la técnica y metodología adecuadas para establecer su taxonomía en forma que permita interpretar debidamente el significado filogenético, políptico y politípico de la especie *homo sapiens*

DERIVACIONES SOCIO-POLÍTICAS DEL POLIMORFISMO HUMANO: RACISMO

La importancia concedida al estudio de la raciología humana se debe fundamentalmente (con independencia de su valor intrínseco, académico, propiamente científico) a las repercusiones sociales que tales diferencias han tenido y, lamentablemente, siguen teniendo.

La argumentación en el sentido de que ciertas características somáticas, fisiológicas y aun psicológicas son peculiares de un determinado grupo racial e implican 'superioridad' de uno respecto a otro considerado 'inferior', es la base de la doctrina 'racista'.

No vamos a hacer su historia y menos todavía a revivir una controversia ya centenaria, si consideramos a Gobineau (1853) como el iniciador de la etapa sistemática y pseudo-científica del racismo. Nos remitimos a la abundante literatura existente en pro y contra de tal tendencia.

Simplemente vamos a situar la cuestión tal como se presenta en la actualidad.

El fin de la II Guerra Mundial parecía marcar la terminación de una etapa bochornosa para la humanidad y el comienzo de otra en la que desaparecería la discriminación y los prejuicios que, contra ciertas 'razas', habían sido uno de los pilares del nazismo.

La Declaración Universal de Derechos del Hombre proclamada solemnemente por las Naciones Unidas el 10 de diciembre de 1948 dice taxativamente en su artículo 2º que no habrá distinción en derechos y libertades para nadie "por razones de raza o color".

La Unesco en su Programa para 1950, cumpliendo una Resolución del Consejo Económico y Social de la ONU, se fijaba la meta de "buscar y reunir los datos científicos concernientes a las cuestiones raciales; difundir ampliamente dichas informaciones y preparar una campaña educativa basada en tales datos".

A tal fin el Departamento de Ciencias Sociales de la Unesco convocó en 1949 a un grupo de 8 expertos para preparar una

Declaración, que fue publicada en 1950; el hecho de que el grupo estuviera integrado por personas procedentes de distintos campos científicos (sociólogos, filósofos, historiadores y 2 antropólogos físicos) motivó que el documento tuviera ciertas imprecisiones, incertidumbres e incluso argumentos de tipo moral que los biólogos estimaron desvirtuaban el verdadero carácter de tal Declaración sobre Raza.

Por ello la Unesco convocó en 1951 otra reunión de expertos más amplia (14 científicos intervinieron en su redacción) y homogénea, que preparó un nuevo texto, aprobado en junio de 1951, que fue ampliamente divulgado.

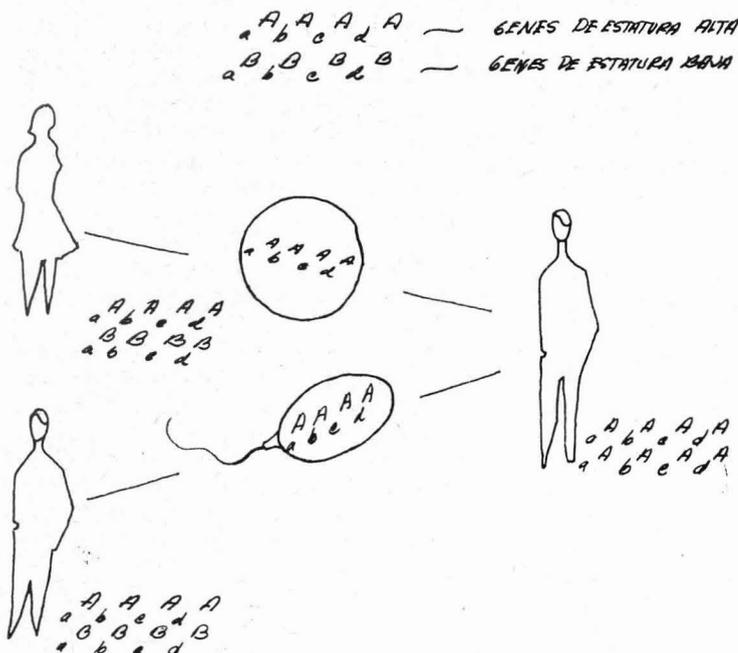
Además, la Unesco ha venido haciendo una intensa difusión de folletos monográficos, destinados al gran público, dando a conocer las razones científicas contra la supuesta e inexistente inferioridad de algunas 'razas', con la cual ciertos sectores sociales pretenden justificar la explotación económica y la marginación política por parte de quienes se auto-consideran 'superiores'.⁷

Pero esta labor de divulgación no parece haber sido efectiva; con el transcurso del tiempo en vez de aminorar resurge más vigorosa la actitud beligerante de quienes a toda costa pretenden mantener tal estado de cosas. Pese a la campaña llevada a cabo por muchos científicos para desvirtuar los falsos argumentos en que tratan de apoyarse los racistas,⁸ el hecho es que la situación no ha mejorado. Con palabras del eminente antropólogo francés Vallois (1965) podemos decir que "un cierto número de acontecimientos recientes, tanto en Europa como en Asia, en América o en África, muestran que, desgraciadamente, las ideas racistas no se han extinguido en el mundo".⁹

De ahí que la Unesco, a quince años de distancia, haya creído necesario reactivar sus esfuerzos en el sentido indicado. Su iniciativa actual consta de dos etapas: a) una primera reunión integrada por 22 antropólogos, serólogos y zoólogos reunidos en Moscú quienes suscribieron, en agosto de 1964, una Declaración que enfoca el problema bajo el ángulo biológico;¹⁰ sus datos servirán de base, b) a una segunda reunión, prevista para 1966, en París, que deberá integrarse con psicólogos y sociólogos. El resultado conjunto de ambas reuniones permitirá redactar el texto definitivo.

La Declaración de 1964 ha sido ya objeto de distintos comentarios que ilustran acerca de sus alcances, comparándola sobre todo con la de 1951.¹¹ Lo interesante aquí y ahora es ratificar nuestro rechazo pleno y definitivo a todas las pseudo-pruebas de tipo antropológico, biológico y psicológico que se dan para apoyar la discriminación racial contra los grupos de color (negros y mongoles), contra los judíos, contra los mestizos, etcétera.

A un solo punto queremos referirnos en relación con los argumentos esgrimidos por los 'racistas'; y ello para evitar la confusión que intencionalmente provocan en la mente del lector no adentrado en tales cuestiones: es el concepto de igualitarismo (*equalitarianism*) que con reiteración atribuyen a quienes combatimos sus ideas discriminatorias.



La recombinación de caracteres entre padres de talla mediana (heterocigotos) puede dar hijos de alta estatura (según Winchester)

En efecto se lucha por obtener la igualdad de todos los hombres ante la ley, ante la Sociedad, propugnando por la igualdad de deberes, de derechos, de posibilidades y de oportunidades, sin distinción de 'raza ni color'.

Pero esa igualdad social y moral no tiene relación ninguna con la imaginaria igualdad biológica, inexistente, y que nadie puede defender; los hombres no somos iguales, las razas no son iguales; son diferentes, son desiguales si se quiere utilizar tal palabra. Pero diferentes y desiguales no significa para nosotros (como para los 'racistas') superioridad de un grupo como tal, sobre otro calificado de inferior.

Y ello tampoco interfiere ni contradice otro hecho evidente: el mayor o menor potencial de posibilidades que posee cada uno de los seres humanos, como individualidad (y no por el hecho de estar adscrito a tal o cual raza), en virtud de la interacción entre su herencia y el ambiente en que se desenvuelve.

Asociaciones científicas del prestigio y seriedad de la *American Anthropological Association*, *American Association of Physical Anthropologists*, *American Association for the Advancement of Science*, han hecho serenas y objetivas declaraciones contra la tesis racista.¹² La Declaración de 1964 asienta que "los diversos pueblos de la tierra parecen poseer hoy iguales potencialidades biológicas para alcanzar cualquier nivel de civilización. Las diferencias entre los resultados logrados por los distintos pueblos parecen deberse enteramente a su historia cultural". Y en cuanto "a la inteligencia global y a las capacidades para el desarrollo cultural", no existe ninguna justificación de los conceptos razas 'superiores' y razas 'inferiores'.

Y termina diciendo que los datos biológicos anteriormente expuestos constituyen una contradicción absoluta de las tesis racistas. Estas no pueden, en modo alguno, reivindicar una justificación científica, y constituye un deber para los antropólogos hacer lo posible para impedir que los resultados de sus investigaciones sean deformados por la utilización que podría hacerse de los mismos con fines no científicos.

Es inconcebible que algún hombre de ciencia pueda objetivamente aceptar los criterios de 'superioridad' e 'inferioridad' raciales, cuando no existe ni un solo hecho comprobado que permita llegar a tal conclusión.

El único apoyo que los 'racistas' tienen en defensa de su inhumana, anticientífica y egoísta doctrina, es el poder económico y político de que disfrutaban en un momento y lugar dados: es decir la fuerza. Todo lo contrario de la verdad, la libertad y la justicia.

¹ Carácter monogénico es aquel cuyos elementos fenotípicos están determinados por un solo locus (un solo par de genes).

² Carácter poligénico es cuando está determinado por varios loci (varios pares de genes).

³ Para el detalle de tales clasificaciones véase: Comas, Juan. *Manual de Antropología Física*, pp. 527-39. México, 1957.

⁴ La obra de Garn a que nos referimos es *Human Races*, Second edition. Springfield, 1965. 155 pp. La primera edición apareció en 1961. La crítica es de M. T. Newman en *Geographic and Microgeographic races*. *Current Anthropology*, vol. 4, pp. 189-207, 1963. Con los comentarios de 9 antropólogos entre los cuales está el propio Garn.

⁵ Por ejemplo: Cole, Sonia: *Races of Man*, pp. 55-124. British Museum, Natural History. London, 1963.

Lasker, G. W. *The evolution of Man*, pp. 183-197. Holt, Rinehart and Winston, Inc. New York, 1961.

Montagu, M. F. Ashley. *The science of Man*, pp. 74-79. An Odyssey Survey Book, Inc. New York, 1964.

⁶ W. C. Boyd, basado en la serología, propuso una clasificación en 13 razas: 5 en Europa, 1 en África al sur del Sahara, 2 en Asia, 1 en América, 3 en la zona del Pacífico y 1 en Australia (*Science*, vol. 140, núm. 3571, pp. 1057-1064. Washington, 1963).

⁷ La obra *El racismo ante la ciencia moderna. Testimonio científico de la Unesco* (Ediciones Liber. Ondarroa, Vizcaya, 1961. 532 pp.). Incluye once de los folletos a que se hace referencia y además las Declaraciones sobre Raza de 1950 (pp. 524-528) y 1951 (pp. 529-532).

⁸ Comas, J. Scientific Racism Again? *Current Anthropology*, vol. 2, pp. 303-340. Chicago, 1961. Con amplia bibliografía y Comments de 20 hombres de ciencia. Versión española en *América Indígena*, 21:99-140. México.

⁹ Aunque en menor escala y con matices distintos en América Latina hay también discriminación racial. Véase:

Comas, J. Un ensayo sobre 'raza' y economía. *América Indígena*, vol. 15, pp. 139-158. México, 1955 (publicado también en francés).

Comas, J. *La educación ante la discriminación racial*. Universidad Nacional de México, 1958. 53 pp.

Comas, J. *Relaciones inter-raciales en América Latina, 1940-1960*. Universidad Nacional de México, 1961. 78 pp.

Varios. Hipocresía y discriminación raciales. *Panoramas*, núm. 16, pp. 3-37. México, julio-agosto, 1965.

¹⁰ Texto inglés en *Anales de Antropología*, vol. II, pp. 171-75. México, 1965. Texto castellano en *América Latina*, año 7, núm. 4, pp. 115-18. Río de Janeiro, 1964.

¹¹ Harrison, G. A. en *Race*, vol. 6, pp. 288-97. London, 1965.

Hughes, D. R. en *Race*, vol. 6, pp. 298-302. London, 1965.

Vallois, H. V. en *L'Anthropologie*, tome 69, pp. 83-97. Paris, 1965.

¹² En *American Anthropologist*, vol. 64, pp. 616-17, 1962. En *American Journal of Physical Anthropology*, vol. 21, p. 402, 1963. En *Science*, vol. 142, núm. 3592, pp. 558-561. Washington, 1963.

Libros y literatura

Por Robert MUSIL



"el último escalón de la humanidad que está perdiendo su alma"

PROCLAMACIÓN

¡El crítico y las reglas de la Literatura! Debo aclarar que de esto no entiendo nada. Algo más, de una vez, para ilustrar mi actitud de crítico: no me gusta leer libros.

Que recuerde, hace ya muchos años que no he terminado de leer un libro, excepción, claro está, de alguna obra científica o de una de esas novelas muy malas en que los ojos se quedan pegados, cual si uno estuviera enguyendo un enorme plato de *Schnaps*. Otra cosa ocurre cuando se está efectivamente ante una obra literaria: con estas raras veces se pasa de la mitad; pues aparece una resistencia hasta hoy no determinada que crece y crece conforme aumenta la longitud de lo leído. Esto podría explicarse así: el portal, por el cual deberá penetrar el libro, se mantiene cerrado convulsivamente. Al estarlo leyendo ya no se encuentra uno en estado natural, sino parece que estuviera sujeto a una operación quirúrgica. Le colocan a uno un embudo en la cabeza, y un individuo cualquiera trata de introducir por el mismo su sabiduría de corazón y pensamiento; ¡es lógico que uno se resista a esta obligación, siempre y cuando haya oportunidad!

Los norteamericanos son otro tipo de gentes. Un señor como Jack London, persona sumamente viva e inteligente, no se siente demasiado importante como para ir a la escuela con el bienaventurado Capitán Marryat (que hizo felices nuestros días infantiles), y toma la hebra de sus cuentos del pelaje de la oveja salvaje, a la cual considera, con justa razón, como el interior de sus lectores. Queda sumamente satisfecho si puede introducir de contrabando éste o aquel pensamiento profundo, o una escena importante. Considera que la literatura es un negocio masculino que debe ofrecer algo al comprador y al vendedor. En cambio, nosotros los alemanes cultivamos una literatura de genios, que llega hasta lo más profundo de la moral cursi. En todos los casos el autor es un hombre sobresaliente; siempre siente en forma excepcionalmente audaz o singularmente ordinaria; siempre abre su alma ordenada de ésta o la otra manera, para que la imitemos. Raras veces es una persona que siente como deber procurar entretenimiento, y si lo hace se hunde normalmente sin resistencia en una diversión terriblemente vulgar, tratando de crear una atmósfera de alegría o

tristeza. (Posiblemente después haya oportunidad de contar algo más a este respecto.) Por otro lado, hay poco que objetar en el ardor o impulso hacia lo genial de nuestra literatura. Claro que falta, naturalmente, una última cosa: ni siquiera el pueblo más grande tiene posibilidades de producir la cantidad suficiente de genios para este tipo de literatura.

¿LOS AUTORES NO SABEN ESCRIBIR, O LOS LECTORES NO SABEN LEER?

Se dice que los libros son culpables y que los autores no saben escribir. Ésta es una hipótesis simpática y evidente, útil para explicar las singulares molestias que aparecen al leer algún libro. ¡Pero nunca olvidemos que es sólo una hipótesis! Como todas las hipótesis, envuelve y cubre un hecho dentro de una capa excedente, y si se desea tomar en cuenta la verdad desnuda inherente a la afirmación que los autores no saben escribir, sólo se llega a la conclusión que los lectores alemanes ya no saben leer. Eso es lo único en firme y de lo que se puede partir. Nosotros los lectores alemanes ofrecemos hoy, por principio de cuentas, una resistencia inexplicable contra nuestros libros. Todo lo demás está completamente confuso. Asimismo, no está claro qué o quién tiene la culpa. Por eso es útil investigar inicialmente en qué forma lee en la actualidad alguien que no siente placer por la lectura y sin embargo se ocupa de los libros.

Nos acercamos muy cautelosamente a este problema, para no hacer creer que tenemos alguna respuesta suficientemente amplia que cause en nuestros editores una "fiebre del oro".

Tampoco queremos entender bajo el concepto *hombre* a aquellas víctimas de la literatura que leen las obras en forma de episodios semanales y entre las cuales todavía existe una verdadera pasión por la lectura, sino solamente a las personas que leen con la misma seriedad con la que elegirían al Consejo de una iglesia o el nombre del primogénito.

HOY, YA NO HAY GENIOS

Bueno, el trato con ellos muestra inmediatamente una manifestación, que obviamente deberá incluirse dentro de estas

observaciones. Cuando dos de estos responsables se encuentran en cualquier sitio y la conversación toma sesgos elevados, no pasan cinco minutos cuando ya han llegado a la expresión común de un convencimiento contundente, que puede expresarse más o menos en los siguientes términos: ¡actualmente ya no hay grandes obras y ya no existen genios!

Conste que desde luego no se refieren a la especialidad que ellos mismos representan. Tampoco se trata en este caso de una forma especial de nostalgia por tiempos mejores. Se muestra que los médicos cirujanos de ninguna manera consideran que el periodo del doctor Billroth quirúrgicamente haya sido más grande que el de ellos mismos; también los pianistas tienen la firme opinión de que su arte ha tenido un importante avance desde Liszt a la fecha; hasta los teólogos tienen la creencia que en la actualidad uno que otro problema religioso es mejor conocido que en la época de Cristo. Sin embargo, tan pronto como los teólogos tocan algo referente a la música, la literatura o la física, o los físicos algo de música, literatura y religión, los escritores la física, etcétera, todos ellos se muestran completamente convencidos que los demás no son capaces de producir algo sobresaliente y que, aun con todo el talento que tienen, no le dan a la humanidad lo más importante y lo último, que es precisamente el genio.

Este pesimismo cultural a costa de los demás actualmente es una manifestación muy difundida. Está en una rara oposición con la fuerza y la habilidad creadora que en todas las partes es desarrollada en los individuos. Se tiene la impresión de que un gigante, que come, bebe y trabaja enormidades, no desea saber nada de lo anterior y se manifiesta débil y sin ganas, como una muchacha exhausta por la anemia. Existen muchas hipótesis para explicar esta manifestación, empezando por considerarla como el último escalón de una humanidad que está perdiendo su alma, hasta aquella en la cual se la toma como la primera etapa de algo nuevo que está por ocurrir. Sería mejor no seguir el camino sencillo y agregar a estas hipótesis una nueva, sino buscar algunas otras manifestaciones que arrojen luz sobre estos problemas.

EN LA ACTUALIDAD SOLAMENTE HAY GENIOS

Aparentemente, en oposición al vicio pesimista arriba descrito, existe la ligereza, mediante la cual en la actualidad se elogia y glorifica al máximo, si es que esto le conviene a uno; sin embargo, lo más posible es que en lo interno ambas sean exactamente iguales.

Tómese el trabajo y junte durante algún periodo nuestras discusiones y artículos literarios con la finalidad de obtener un cuadro de las manifestaciones intelectuales a través del tiempo. Después de algunos años verá con gran asombro cuántos mesías espirituales conmovedores han aparecido, cuántos maestros de la descripción, el más grande, el mejor, el escritor más profundo, los literatos muy sobresalientes y finalmente un gran escritor que después de mucho tiempo le ha sido regalado a la nación; se asombrará cuántas veces se ha escrito en los últimos 10 años el mejor cuento referente a animales, la mejor novela y el mejor libro. Si tiene oportunidad, con frecuencia analice dichas colecciones, y se extrañará de la violencia y pasión de los efectos instantáneos, de los cuales en la mayoría de los casos ya no se observa nada después de pocos años.

Se puede establecer una segunda observación: Más aún que los críticos individuales existen verdaderos círculos, aislados herméticamente entre sí. Estos círculos están formados por ciertos tipos de casas editoras, a las cuales pertenecen tipos definidos de autores, críticos, lectores, genios y éxitos. Lo importante y característico es que se puede llegar a ser genio en cada uno de estos grupos, sin que los demás grupos se enteren, si se alcanza un cierto número de ediciones. Puede ser que en casos muy importantes el público deserte de una bandera a otra; también es cierto que los escritores más ampliamente leídos tengan lectores propios en cada uno de los grupos. Con todo, si se prepara una lista de los autores con éxito, tomando en cuenta ordenadamente su número de ediciones, se observa de inmediato, del conjunto indicado, la poca influencia que tienen aquellos autores realmente notables que se encuentran en la lista para formar el gusto y criterio de las gentes y evitar que éstas se lancen, con el entusiasmo de los otros autores, a una oscura mediocridad. Los pocos autores notables sí salen e inundan las riberas generalmente fijadas; sin embargo, una vez que ha escurrido su efecto, es captado su remanente por el sistema de drenaje existente.

Se muestra este particularismo en una forma más imponente, si no se limitan estas observaciones a la bella literatura. Casi no se puede decir cuántas Romas existen, en las cuales se encuentra un Papa. No significa nada el círculo alrededor de George, el anillo alrededor de Blüher, la escuela alrededor de Klage, contra el sinnúmero de sectas que esperan la liberación del alma por medio de la influencia del comer cerezas, del teatro de colonización de jardines, de la gimnasia rítmica, del mobiliario de la casa habitación, de la eubiótica, de la lectura del Sermón de la Montaña o de miles de otras particularidades. En el centro de cada una de estas sectas está sentado el Sr. Tal y Tal, un hombre cuyo nombre los no-enterados jamás han oído, pero el cual tiene la veneración y es adorado en su círculo como el salvador del mundo. Toda Alemania está llena de estos equipos locales; de la gran Alemania, en la cual de diez autores importantes nueve no saben de qué van a vivir, fluyen medios para que los innumerables semidioses desarrollen su publicidad, para la impresión de sus libros y la fundación de nuevas revistas. No tengo las cifras actuales a mano, pero antes de la guerra aparecieron anualmente en Alemania más de mil nuevas revistas, y mucho más de treinta mil nuevos libros, y lógicamente presumimos que ésta es una señal ampliamente visible de nuestro alto nivel intelectual. Más bien es posible creer que también este exceso sea una indicación, poco tomada en cuenta, de una ilusión vana de relaciones que se van extendiendo cada vez más y más, y cuyos grupitos fijan toda la vida a una sola idea prefijada, de tal manera que un verdadero paranoico tendrá importantes problemas para competir con nuestros *amateurs*.

SOLAMENTE LITERATURA

El arma con que un hombre (que tiene una profesión y desea leer como respirar profundamente al salir de su oficina) se defiende contra la atmósfera tormentosa que le trata de impedir la respiración, es expresando en legítima defensa que "todo es solamente literatura". Mientras que en el pasado se usaban expresiones como "chupatintas" y "crítico" para defenderse de ciertos abusos o excrecencias de la literatura, en la actualidad el propio término "literato" se ha convertido en injuria. Únicamente la literatura define esto como "almas de polilla", las cuales están volando alrededor de luces artificiales, mientras que afuera existe la luz del día. El hombre activo de hoy se siente molesto por esta agitación e inquietud de los literatos, y se le ha oído decir en forma llana y convincente que ha encontrado más poesía y conmoción en informes del tribunal de justicia, descripciones de viaje, biografías, discursos



"hoy ya no hay genios"

políticos, juntas de negocios, relatos en la cama del enfermo, en excursiones o en la fábrica, que en la literatura actual. Desde este punto hasta el convencimiento de que en esta época de "vida rápida conmovida por grandes acontecimientos", únicamente la pequeña noticia en el periódico así como el folletín sean considerados verdaderamente como arte vivo, no falta mucho. El hombre actual asegura que la vida misma es la poesía más grande, y consecuentemente tiene la ventaja de auto-elevarse al rango de genio literario, ya que en cierto sentido cada uno es el autor de sus experiencias. De esta manera ha desaparecido el último lector y solamente quedan los genios.

Sólo nos resta, por lo tanto, analizar la pregunta ¿cómo leen los genios?

Pero esto se sabe y conoce. Los genios tienen la particularidad de que raras veces aceptan las obras de otros genios. Únicamente leen las confirmaciones de sus propios pensamientos y esto les abrumba. Los exploradores, la de los exploradores; los psicoanalistas, la de los psicoanalistas. Todo lo saben mejor (lo que verdaderamente es cierto). Consecuentemente leen lápiz en mano, del cual salen signos de admiración y comentarios. Ante todo, de la buena y bella literatura (que en sus ojos ha quedado rezagada) no les gustan las complicaciones; les basta con sugerencias. Por regla general solamente leen los encabezados, tal como se pueden registrar fácilmente en los periódicos; de vez en cuando aprueban que haya muchos encabezados, y lo denominan "agilidad intelectual". A veces les llega sigilosamente su soledad, y entonces simplemente lo llaman literatura. En una palabra: los genios leen, tal y como se lee en la actualidad.

Lo que hacen cuando están escribiendo, queda aparte.

UNA PEQUEÑA TEORÍA

Y ahora establezcamos una pequeña teoría. No se pretende establecer una gran teoría que explique estas manifestaciones como algo histórico, sino únicamente una deducción de experiencias cotidianas. Nuestras cabezas y nuestras mentes transforman mejor las impresiones que reciben, mientras más coherentes o menos separadas estén; producimos más, si tenemos o si las cosas tienen algún sistema. Esto es un hecho ampliamente conocido. Se inicia con el trabajo rítmico y pasa por el conocimiento de que cada trabajo se lleva a cabo de diferente manera, si se conoce su finalidad y sentido, que si es separado en diferentes partes sin coherencia, hasta llegar a la imponente fuerza fecunda de grandes teorías científicas, de las cuales se tienen siempre como confirmación o conclusión una cauda de nuevos inventos; asimismo, hasta la vivificante fuerza de movimientos intelectuales, este singular despertar interior de diversas décadas dentro de otras con características completamente diferentes, no parece ser más que un incremento de las producciones y obras, así como el llevar a cabo otras obras no realizadas anteriormente, por medio de la encantadora facilidad de la labor personal, que garantiza un gran orden común, aunque sea únicamente imaginario. No en balde corre la historia del espíritu, en especial la del arte, en diversas "direcciones" y "corrientes"; naturalmente, la finalidad no es la creación de las irrevocablemente bellas artes, sino un truco psicotécnico, el cual facilita la creación como tal.

Concentrándonos ahora en lo que se refiere a la lectura, se puede decir que existe una gran diferencia si se lee apoyado en convicciones generales o no. Se asombra uno actualmente al observar cuánta paja fue considerada tan importante, durante los años prometedores de 1900, como el mejor trigo; del mismo modo en la posteridad también llegarán a asombrarse de cómo fue posible que algunos escritores de la actualidad estuviesen colocados a la vanguardia. Sin embargo, estas interpretaciones erróneas sirven de cierta manera en la misma forma que una comprensión o entendimiento. Ayudan al lector a conocerse a sí mismo, o para decir lo que verdaderamente es cierto, lo ayudan a fortalecer la sugestión de que sus impresiones pasan por un sistema que facilita recíprocamente la comprensión e incrementa las energías, lo que a final de cuentas tiene mejor resultado que la egocéntrica "formación personal" o la "personalidad humana moral", la cual heredamos, aunque en forma un tanto coja, del siglo XVIII. Pero naturalmente, si varias de estas corrientes se juntan al mismo tiempo, esto significa que en realidad no existe ninguna, y aparece de pronto ese extraño espectáculo, que muestra al movimiento existente; casi hasta se podría decir que este movimiento se muestra en un exceso, mientras que lo único que realmente sucede es que se observa una disminución real de fuerza y potencia.



"el movimiento se muestra en un exceso"

AÑOS SIN SÍNTESIS

Los últimos años pueden caracterizarse por una gran interferencia de ondas, las cuales se anulan por sí solas, como lo observan con asombro los participantes. Es uno de los engaños más injustos presumir o hacer pensar a otros que en la actualidad no haya literatura que pueda considerarse como buena o importante; al contrario, sería fácil enumerar dos docenas de nombres que juntos ofrecen una gran magnitud de conocimientos, audacia, libertad y otras características definitivas, que no necesitan temer la comparación con ningún otro periodo de nuestra literatura. Sin embargo, no ofrecen una síntesis, ni real ni imaginaria; no se sabe (hablando en forma brusca y textual) qué hacer con ellos. Esto explica ampliamente el sentimiento de desmoralización y de desilusión que en la actualidad se ha apoderado de la gente.

Una decadencia de este tipo, que abarca en cierta forma a la literatura creadora, no puede definirse en el sentido de que ya no hay buenas obras, ni de que se están metiendo entre las obras buenas algunas mediocres, sino que se expresa inicialmente por un cierto nerviosismo, impotencia, hasta liberalidad de los gustos. El gusto se mantiene fijo, pero ya no está perfectamente sellado e impermeable. Muchas cosas raras entran por innumerables fugas, lo cual antes no hubiera sido posible; se empieza a perder el sentido de la diferencia de clase, y por ejemplo se dicen en una sola respiración nombres tales como Hamsun y Ganghofer. En la actualidad, esto parecería imposible, pero no hay que creer que fue largo el camino de la aceptación de Hebbel y Wildenbaich.

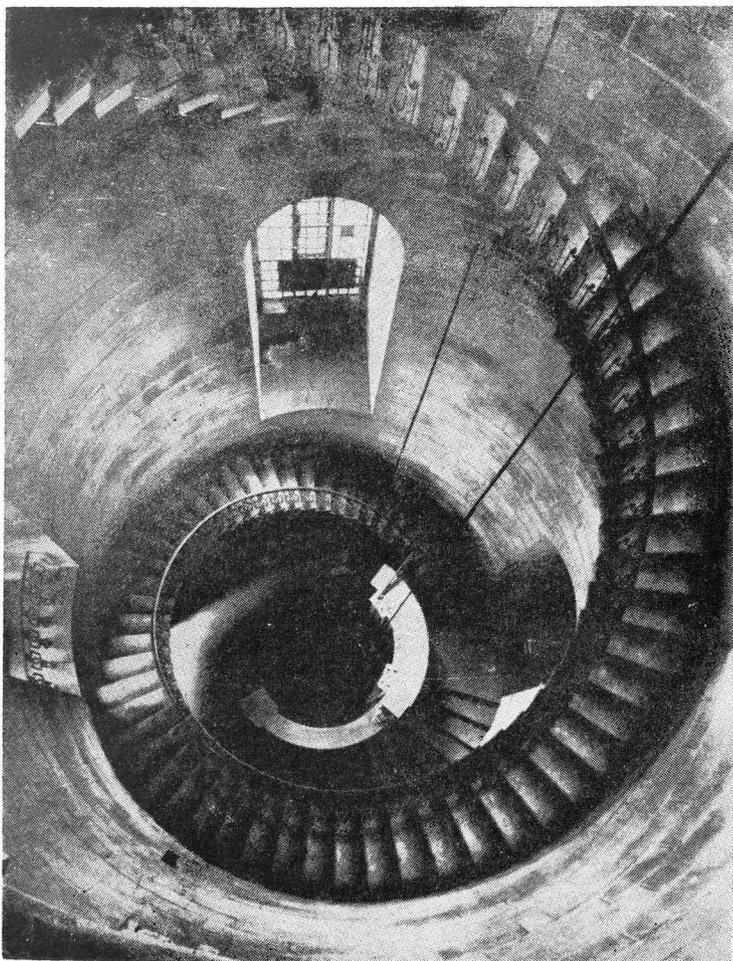
Entonces es conveniente recordar en estos instantes que existe un sistema o una síntesis más importante que los autores, y más permanente y amplia que las diversas corrientes: la literatura.

Aunque parezca muy normal, y así generalmente se exprese deberá tomarse en cuenta que esto significa la inversión de las costumbres establecidas. Así, la literatura aparece como más importante que todas sus corrientes, y se invierten también las convicciones (como aquella según la cual el arte es solamente un regalo para los escogidos, un encuentro feliz con los grandes hombres, un descanso y en todo caso una excepción humana.) Anteponer las corrientes a la literatura, dicho de modo desagradable, equivale a convertir la fauna de una isla sagrada en latas de conservas. Sin duda, es una empresa capaz de arrojar resultados positivos o negativos.

LITERATURA Y LETRAS

La literatura empleada para esta finalidad no significa que se oriente el interés sobre la suma y el museo de las obras, sino sobre la función, el efecto, la vida de los libros, y su recopilación para lograr un efecto continuo y creciente. El esfuerzo humano, que hace que miles de gentes, entre ellos algunos con mucho talento, escriban versos o alguna novela, no puede ser agotado fácilmente porque dichos versos o novelas gusten a un cierto número de lectores; no se puede evitar que una nube de sugerencias y movimientos salga de ellos; la cual se mantiene estática algún tiempo en el firmamento y posteriormente es despedazada por una gran cantidad de corrientes de aire. Nuestros sentidos y una experiencia poco clara se oponen a ello. Sin embargo, cuando entramos en contacto con un autor a través de su obra, siempre quedamos solos de nuevo frente a ellos; únicamente somos rozados por ellos, cambiados y movidos de nuestro sitio; pero al final de cuentas somos abandonados por ellos, y cada poema, cada obra es su propio principio. Lo que calificamos como historia de la literatura es consecuentemente un esfuerzo dirigido al sostenimiento. Al explicar lo pasado, considerando las características de la época con análisis causales más o menos verídicos de grandes personajes, la historia de la literatura ayuda efectivamente a la comprensión, pero no, o solamente siguiendo largos desvíos, al conocimiento real. Si la historia de la literatura se mantiene dentro de los límites seguros de su finalidad, logra el ordenamiento de hechos e impresiones, efectúa también un análisis y agrupamiento de personas, periodos, estilos, influencias — algo por completo diferente.

Pero aunque la obra de arte en toda su particularidad se deja ordenar fácilmente dentro de una relación histórica, no solamente cronológica, también es posible colocarla dentro de otra jerarquización. Hasta el simple procedimiento instintivo de la lectura no tiene otra finalidad sino fijar inmediatamente el valor que se ha experimentado del libro, así como los efectos y lo importante del mismo (es decir en forma de efecto, como hecho importante, como algo de valor personal), de tal manera que ya no vuelva a perderse. Si uno pregunta por qué procedimientos ocurre lo anterior, un vistazo dentro de uno mismo ilustrará el camino. Se toman pensamientos, que pueden almacenarse fácilmente; vienen ideas, aclaraciones, nuevas perspectivas, sugeridas y ocasionadas por la lectura; y quedan laten-



"*existen verdaderos círculos aislados*"

tes, aunque se hayan olvidado las motivaciones de que surgieron. Se empieza a sentir, y los sentimientos de los cuales se ha sido contagiado, se toman firmemente como experiencias, tanto en forma de palabra como de preceptos, fundiéndolos en una firme orientación, o se les deja solos, para que irradian lenta y separadamente su energía, desapareciendo posteriormente dentro de los demás sentimientos. También se recuerda lo incierto y lo indescriptible de las obras, como el ritmo, la forma, el paso, la fisonomía del todo, ya sea durante algún tiempo en forma puramente mímica, tal como uno es contagiado y copia interiormente a algún personaje importante, o se hace el intento de expresarlo en palabras. Sería muy difícil mencionar todos estos hechos, pero la dirección en que se encuentra su meta puede ser encontrada fácilmente. Lo único que falta en todos estos esfuerzos, es la conjunción de los factores para lograr un total.

No obstante, si se entiende por literatura la suma de las obras literarias, entonces tampoco se la puede considerar como un todo. Sería entonces una enorme colección de ejemplos, donde cada uno es diferente y sin embargo cada uno existía con anterioridad; cada ejemplo es entendido e interpretado por cada lector en forma diferente, y sin embargo es entendido por todos por igual en ciertas generalidades; es un asunto de una amplitud indescriptible, sin principio ni fin, una maraña de preciosos hilos que no llega a ser tejido. Tal agregado de lectores y libros solamente llega a ser literatura, si a la suma de las obras se agrega la esencia de las experiencias de lectura obtenidas. O sea, en otras palabras, la crítica.

LA CRÍTICA, VISTA DE ESTA MANERA

Muchos niegan que la crítica sea posible en este sentido, ya que se debe anteponer por lo menos un arriba o un abajo, o una selección de ciertas direcciones, en donde el avance hacia adelante equivalga a progreso. Nuestra época ha sufrido un grave perjuicio (desde la generación anterior) en lo que se refiere a una reglamentación estética, con la cual se pretendía medir el arte usando copias de yeso de bustos clásicos. El impresionismo se confió a la savia, pensando que el arte encuentra algún camino, el cual, aunque fisiológicamente no determinable, puede llegar al corazón. El neo-idealismo y el expresionismo operan con una "intuición" de pensamientos, la cual no siempre se cubre con la meditación necesaria para estos casos.

Hasta la misma estética, renovada por algunos personajes importantes, niega hoy su propia aplicación a la práctica: ya no desea ser norma. El resultado fue la crítica denominada "de mi propia opinión", y la crítica de "palabras cohete", así como otros tipos de crítica con las denominaciones más variadas, como la de "avanzar conmigo" y de "oscilar hacia adelante", todas las cuales son culpables de tanto desorden del ingenio actual.

Hasta eso, la posición de la crítica no es más difícil que la de la moral. Tampoco nos es dado conocer leyes divinas y normas morales invariables. La moral es creada en sus cambios por aquellos humanos que viven el pasado y forman dichos preceptos sobre los demás. Sin embargo, no se puede negar que la moral tiene un sistema, variable y fijo a la vez. La crítica en este sentido no pasa sobre la literatura, sino está ligada íntimamente a ella. Completa los resultados ideológicos para ser transmitidos (considerando ideológico todo aquello que también incluya las expresiones de las "formas"), y no permite la repetición de los mismos sin dar un nuevo sentido. Descifra la literatura, pasando luego a la interpretación de la vida, y cuida celosamente la posición alcanzada. Una traducción de este tipo de lo parcialmente irracional a lo racional casi nunca ocurre completamente. Pero lo que significa simplificación, resumen, hasta cernido de las obras, tiene también, con todos sus defectos, la ventaja de una gran movilidad en todos sentidos y un amplio rango de comprensión y conocimiento. Así es que la crítica llega a ser un menos y un más, y queda debiendo muchas cosas particulares, pero ofreciendo por otra parte algo general, tal como sucede con todo orden ideológico y la vida que abarca el mismo. La crítica no cree saberlo todo mejor; hasta eso, se puede equivocar, ya que no es creada por uno solo, sino por un ir y venir, por el esfuerzo de muchos, por un interminable proceso de revisiones, hasta puede llegar a ser creada, al final de cuentas, por los libros criticados, ya que cualquier obra sobresaliente tiene la facultad de destruir absolutamente en todo lo que se ha creído antes de leerla.

Alegoría de la Sinagoga

Estrasburgo y Bamberg

Por Jasmín REUTER

I

La primera mitad del siglo XIII marca uno de los puntos culminantes en la historia del arte europeo; florecen la poesía caballerescas de tipo amoroso, la poesía épica, las representaciones sacras que forjarán el teatro; la *ars antiqua* produce con los *lais*, los cantos trovadorescos y las secuencias, obras musicales de gran altura; la ciencia árabe y los escritos aristotélicos se van conociendo en Europa, se desarrollan la cabalística y la escolástica y se organizan las "artes liberales" en el *trivium* y el *quadrivium*. La vida feudal gira en torno a la fe y a su defensa y propagación; de aquí las Cruzadas, los numerosos santos, su veneración, y ante todo la construcción de los grandes templos, las catedrales. No obstante la incipiente riqueza de las ciudades y la formación de un poderoso patriciado urbano, las casas de habitación siguen construyéndose con materiales poco duraderos; únicamente conventos e iglesias se edi-

que siguen siendo las clásicas representaciones de escenas sagradas que desde el siglo XI fueron decorando las iglesias, como en la forma: comienza a concebirse la escultura no como mero relieve instructivo y ornamental, sino como arte que, si bien todavía sujeto a la arquitectura, puede tener una misión propia, y así se le va concediendo una mayor importancia, separando ligeramente las estatuas de muros y pilares y dándole mayor volumen. La escultura subsiste como *ancilla theologiae*, pero va dejando de serlo de la arquitectura. Y es en este momento cuando se crean las series plásticas de las que forman parte las dos esculturas elegidas por nosotros para un estudio algo más detallado.

II

Los artistas del alto Medievo no se contentaron con representar figuras y escenas tomadas de la Biblia; quisieron también dar



Bamberg — "formada por doquiera con dulzura"

fican con bloques de piedra. Y es justamente la arquitectura sacra la que representa con mayor claridad el significado de la época: más que en las otras actividades y obras humanas es la transformación del estilo románico al gótico, el paso del convento a la iglesia abacial y a la catedral, lo que nos habla con potente voz de la evolución socio-cultural que sufre el mundo centro-europeo entre 1150 y 1250.

Mientras en Francia se abandona desde mediados del siglo XII la concepción arquitectónica del románico para dar lugar a la más "sensual ligereza del gótico, en Alemania se conciben y llevan a cabo todavía en el siglo XIII algunos de los mejores ejemplos del románico, como las catedrales de Worms y Naumburg, además de las que siguen la nueva corriente gótica, como la de Estrasburgo; algunas fueron comenzadas en un estilo y terminadas en otro, así la catedral de Bamberg, que se atiene a un trazo rigurosamente románico para ser acabada en un gótico francés transfigurado.

También la escultura sufre cambios; no tanto en los temas,

forma a los conceptos mismos que aparecen en las Sagradas Escrituras. Y de esta manera surge el arte simbólico-alegórico; vemos a las Virtudes y a los Vicios, a los Pecados, al Infierno y a los Demonios, a los Ángeles y al Paraíso, y vemos asimismo a la Iglesia cristiana y a la Sinagoga judía simbolizadas como figuras femeninas: aquélla como representante del Nuevo Testamento, de la religión verdadera; ésta, como representante de la religión judía, fundamento de la cristiana, pero falsa desde el momento en que no reconoce la autenticidad única y exclusiva de la Iglesia cristiana. Parece ser que esta plasmación figurativa de la Iglesia y la Sinagoga se remonta a un diálogo apócrifo de San Agustín (*De altercatione Ecclesiae et Synagoga dialogus*) en el que conversan las dos religiones: la Iglesia se presenta como la nueva unión de los hombres con Dios, la Sinagoga como la unión antigua, mera preparación de la verdad cristiana que aparece en el Nuevo Testamento. Desde el siglo XII el arte se inspira en esta disputa; siempre representa las dos figuras en pareja: así las apreciamos en las catedrales

de Bourges, Reims, Amiens, Estrasburgo y Bamberg, para citar los ejemplos más importantes.

Hay, de hecho, dos aspectos en esta doble representación: primero, el antagonismo entre ambas religiones. El cristianismo es la verdadera, el judaísmo la falsa, y como —al menos en la Edad Media europea— es indudable que fue la Iglesia cristiana la que llegó a predominar, y más aún, a dominar, el arte la representa siempre como Iglesia triunfante y orgullosamente erguida, mientras que la Sinagoga aparece vencida, con la cabeza baja y, por haber permanecido ciega ante la revelación del Nuevo Testamento, con una venda que le cubre los ojos. Pero el segundo aspecto es quizá más significativo: es la dependencia que, no obstante la victoria del cristianismo, existe entre ambas religiones. En efecto, la Iglesia cristiana no puede negar su raíz judía, ni tiene motivos para hacerlo; lo único que le interesa respecto a ella es demostrar que la ha superado mediante una nueva revelación, la del Evangelio. Esta *concordantia veteris et novi testamenti* se basa así en la idea de que la Sinagoga es preparación del cumplimiento logrado por la Iglesia. De aquí que, a pesar del antagonismo señalado aparezcan siempre juntas las dos figuras en la iconografía medieval. La Sinagoga carece de sentido si no llega a su perfección, y el cristianismo carece de base si no acepta al judaísmo como antecedente suyo. Baste para nuestros fines esta somera explicación iconográfica, y pasemos a considerar las esculturas mismas.

De las varias *Iglesias* y *Sinagogas* labradas a fines del siglo XII y principios del XIII, las más hermosas son sin duda las de

hasta nuestros días, no significa en modo alguno que el artista no tuviese la capacidad imaginativa y creadora específicamente individual de sus colegas posteriores; y justamente los rasgos tan personales que caracterizan a todo auténtico creador han permitido atribuir buena parte de las obras medievales a “maestros” determinados, o, al menos, a “escuelas” que se desarrollaron en centros artísticos igualmente definidos. Claro está que la aportación del análisis de los materiales y de las herramientas empleadas, así como las “firmas” del artista o taller que aparecen con frecuencia en forma de marcas en algunas obras han sido de incalculable valor para esa atribución.

Tenemos sí que el autor de la *Iglesia* y la *Sinagoga* de Estrasburgo es también el creador del magnífico *Juicio Final*, de la *Vida de María* y los *Doce Apóstoles* y otras figuras más labradas en el portal meridional de la catedral. Mas por ser la pareja *Iglesia-Sinagoga* la más perfecta y representativa, se le llama “Maestro de la Iglesia”. De su vida nada se sabe, pero por algunos rasgos de su trabajo se sospecha que aprendió el oficio en el taller de Sens y que colaboró en las esculturas de la nave transversal de la catedral de Chartres. Ciertamente, los ciclos de esculturas de esta catedral creados en los dos primeros decenios del siglo XIII, influyeron en mayor o menor medida en toda la escultura sacra de este siglo, tanto en el resto de Francia como en España y Alemania.

La *Iglesia* y la *Sinagoga* flanqueaban el doble portal sur, dejando en medio, reclinada sobre el grueso pilar, la majestuosa



Estrasburgo — “el rostro joven, perfecto”

Estrasburgo y Bamberg; desgraciadamente, la *Iglesia* de Bamberg se encuentra muy deteriorada, tanto así que resulta difícil compararla con la de Estrasburgo y emitir acerca de ella un juicio estético satisfactorio; por este motivo preferimos estudiar las figuras de la *Sinagoga* y sólo referirnos a la *Iglesia* cuando lo exija su relación con la *Sinagoga*.

III

Apenas con el Renacimiento surgiría la conciencia del valor del artista como creador único e individual, como artista propiamente dicho. Antes, el artista era considerado —y se consideraba a sí mismo— mejor o peor artesano, y se mantenía en el anonimato como sus colegas zapateros, tejedores y albañiles. Esta total sumersión del artista en la masa social, a diferencia de la posición separada y singular —aunque no siempre privilegiada— que ocuparía el creador de arte a partir del siglo XV

figura de Salomón entronado como juez justo (si bien hay autores que la consideran representación de Carlomagno). Mas para evitar su destrucción por los efectos del tiempo y de sus inclemencias, fueron sustituidas por excelentes copias, y los originales fueron llevados al vecino Museo de Nuestra Señora, donde pueden estudiarse y gozarse en conmovedora cercanía.

IV

Acerca del creador de la *Iglesia* y la *Sinagoga* en la catedral de Bamberg no sabemos mucho más de lo que nos es conocido del Maestro de la Iglesia de Estrasburgo. La antigua catedral de Bamberg, de principios del siglo XI, fue víctima, en 1185, de uno de tantos incendios que asolaban los nacientes centros urbanos; las apiñonadas casas se construían en buena parte de madera y eran fácil presa de las llamas, y a menudo también



"La victoria y la derrota, el orgullo y la entrega"

las iglesias y catedrales, a pesar de su maciza construcción en piedra, tenían que rendir tributo al fuego. La nueva catedral se comenzó a reconstruir pocos años después de la desgracia: se ampliaron notablemente sus dimensiones, y en los últimos años antes de su consagración (1237) recibió una fuerte influencia del gótico francés. Las esculturas que adornan la catedral provienen de dos "generaciones" de artistas, y son las del segundo taller las que revelan una profunda comprensión del gótico francés, cuyo aprovechamiento es evidente, y las que representan para nosotros uno de los mejores legados artísticos del siglo XIII. Se sabe que el "Maestro del segundo taller de Bamberg" aprendió su oficio en Reims; pero debió de haber sido un artista de muy individual y fuerte personalidad para crear esas figuras de concepción tan distinta de la francesa: disuelve los ciclos en figuras individuales, aisladas, autosuficientes; aun sus conjuntos, como el *Juicio Final* y el grupo de la *Visitación*, tienen un carácter más libre y suelto que la rígida composición de los ciclos franceses. El "Maestro del segundo taller" supo adaptar su arte al modo de ser más austero e introvertido del germano; sus mejores obras son esculturas singulares: la *Sinagoga* y sobre todo el formidable *Jinete*, quintaesencia del ideal caballeresco de la alta Edad Media.

La *Sinagoga* flanqueaba, junto con la *Iglesia*, el portal sur, llamado "principesco"; hoy día se encuentra en el interior de la catedral, al igual que el *Jinete*. De hecho, los alemanes preferían colocar sus grandes esculturas —con frecuencia adosadas a columnas y pilares— en el interior de sus iglesias, no en el exterior como los franceses.

V

Al observar lado a lado las dos *Sinagogas* —la de Estrasburgo y la de Bamberg— nos encontramos por lo pronto con algunas notables coincidencias; la estatura no difiere mucho de una a otra (la de Estrasburgo tiene una altura aproximada de 1.80 m, la de Bamberg de 1.60 m); ambas están labradas en piedra arenisca —hecho por lo demás poco sorprendente, ya que esta piedra era la más usada por canteros y escultores—; las dos sostienen en la mano derecha el asta quebrada de un estandarte, y en la izquierda la Tabla mosaica; la venda que cubre sus ojos es muy parecida, al igual que la postura ligeramente serpenteada de sus cuerpos, postura que llegaría a ser uno de los rasgos más característicos del alto gótico; las vestimentas de las dos figuras responden a la moda elegante de la alta Edad Media: un vestido de una pieza que a partir del pecho va formando pliegues que caen hasta el suelo, cubriendo los pies; en las dos figuras maravilla el tratamiento de los paños, sumamente realista. Si en la escultura románica las vestimentas

caen en hierática rigidez, en el alto gótico el artista se complace en trabajar los paños con un sinfín de pliegues, hermosos pero artificiales; es en los albores del gótico donde se anuncia la creación realista de la primera etapa renacentista en Florencia. Mas volvamos a nuestras *Sinagogas*: ambas llevan un cinturón ceñido, con un pendiente en la parte anterior que hace destacar sensualmente las caderas; el cuello del vestido está adornado, en las dos esculturas, con un broche; y, finalmente, ambas son libres, sin llegar todavía a ser de bulto redondo: están destinadas a ser vistas de frente; no obstante su parcial liberación de la arquitectura siguen las dos desempeñando un papel de ornamento frente a la arquitectura.

Cierto que muchas de estas coincidencias se deben a la tradición iconográfica y a la misión que en esa época cumple la escultura; sin embargo, el aspecto general que ofrecen es tan parecido que resulta casi increíble que ambas fueran labradas aproximadamente en la misma fecha —alrededor de 1235— sin que sus respectivos autores conocieran la obra hermana. Durante mucho tiempo se pensó que el maestro de Bamberg había conocido la *Sinagoga* de Estrasburgo: ahora, en cambio, se ha desechado tal idea para considerar más bien que los dos escultores se guiaron, independientemente el uno del otro, por un modelo francés ya existente y hoy día perdido, modelo que cada uno varió y elaboró según una concepción propia muy individual.

Y es esta concepción personal, este rasgo de autenticidad única que el artista verdadero imprime a cada obra suya, la que nos hace ver dos obras enteramente diferentes, no obstante las similitudes señaladas. Tenemos así que la *Sinagoga* de Estrasburgo es una hermosa mujer idealizada, en que el artista reunió las virtudes humanas y específicamente femeninas: humildad, castidad, ternura, pero conciencia también de la propia belleza; la *Sinagoga* de Bamberg, en cambio, es una mujer también hermosa, pero más real por haberle dado el artista una fisonomía personal, no idealizada. En esta *Sinagoga* se destaca más la forma del cuerpo: la rodilla izquierda, apenas insinuada bajo la tela que cubre a la *Sinagoga* de Estrasburgo, aparece bien moldeada en la de Bamberg, así como también los senos. La figura entera de Estrasburgo es más esbelta y fina; el rostro joven, perfecto, expresa una profunda tristeza — es, en efecto, la *Sinagoga* vencida por la orgullosa figura compañera, la *Iglesia*, que con su atavío lujoso (además del vestido ya descrito porta una capa prendida con un gran broche tetrafolio, y lleva sus insignias de triunfo: la corona, el cáliz y el estandarte con punta en cruz) dirige una mirada altiva y arrogante a la *Sinagoga*. Es el tremendo contraste entre estas dos actitudes representativas de la victoria y la derrota el que emociona y conmueve, no solamente por su contenido simbólico teológico, sino por representar a la vez las dos actitudes fundamentales de lo femenino: el orgullo y la entrega; con lo cual se funden las dos figuras en una sola imagen de mujer desplegada por el artista en dos momentos escultóricos.

El rostro de la *Sinagoga* de Bamberg tiene carácter de retrato; cierto que el ideal de belleza femenina no coincidía plenamente en las dos regiones —Estrasburgo era más francés, Bamberg absolutamente germánico—, pero sí respondía, a grandes rasgos, a los mismos principios estéticos desarrollados a través de la poesía caballeresca (recuérdese la descripción que Godofredo de Estrasburgo hace de Isolda, mujer ideal: "*Süss gebildet überall, lang und hochgewölbt und schmal*" [Formada por doquiera con dulzura, alta, esbelta y de altos senos]). El cabello tan rizado, la frente algo estrecha, la cara ancha, el mentón grande y tosco, la boca y la nariz fuertes —todo ello parece señalar hacia una mujer determinada que sirvió de inspiración al escultor. La cabeza no está tan dulcemente inclinada como la de su hermana de Estrasburgo; no obstante la venda, parece mirar de frente en una actitud nada sumisa; los anchos hombros, la cintura poco marcada, los extremadamente pequeños pechos y los gruesos y fuertes muslos, en suma, un cuerpo más bien grueso y anguloso, nos recuerdan a la típica mujer nórdica; y ya que fue creada como símbolo, nos es más fácil aceptarla como símbolo de la vencida mitología germánica, digamos de una valquiria (que de la mediterránea *Sinagoga* judía).

Anotemos, para terminar, que nos resulta más simpática y atrayente la *Sinagoga* de Estrasburgo, si bien la de Bamberg se encuentra, en términos absolutos, a la misma altura artística y revela además algunas innovaciones en el arte escultórico, como son los rasgos de retrato. ¡Pero dónde quedaría nuestro goce estético si todas las obras de arte las encasilláramos racionalmente en diversas categorías cualitativas sin atrevernos, por temor a la "subjetividad irracional", a reconocer y expresar nuestras muy personales y afectivas simpatías y diferencias!

Esther

Por José DE LA COLINA

Dibujos de Lilia CARRILLO

Conocí a Esther una de aquellas tardes sabatinas en que, después de comer, me iba andando hasta el Bosque de Chapultepec, muy cercano a mi casa, y paseaba un buen rato bajo los árboles, antes de ir al concierto de la Casa del Lago. En esa tarde había llovido, el aire estaba gris y húmedo, aún me caían sobre el cabello y sobre los hombros algunas gotas y mis zapatos se llenaban de barro y restos de hojas secas. Cuando entré en la Casa del Lago, había ya algunas personas sentadas, mirando los programas y hablando en voz baja. Me entretuve en el salón de entrada fumando y viendo carteles, hasta que vi el peligro de quedarme sin lugar, y entonces entré y me senté junto a una de las ventanas. Leí las notas sobre los *lieders* de Schubert que iban a interpretar un pianista y una cantante de la nueva generación y luego miré distraídamente a la sala. Fue entonces cuando descubrí a Esther. No quiero decir que la vi por primera vez, pues de hecho ya otras veces la había visto; había algo de conocido en su rostro, así como en el de su madre, sentada junto a ella; pero si otras veces aquellos dos rostros no habían merecido para mí más atención que los demás, esta vez algún detalle que ahora no puedo precisar —cualquier nadería, un gesto insólito de Esther, algún curioso cambio de peinado, quizá nada más el relampagueo súbito de los lentes de su madre— me hizo fijarme en la pareja. Esther debía tener entre treinta y treinta y cinco años, era de estatura poco menos que mediana, muy morena, de rostro fino, mezclado de rasgos indígenas y europeos, con una mirada inquieta, pero que a veces se posaba abstraídamente en algo y luego se desprendía como alarmada, los ojos negros siempre móviles y de repente fijos de un modo incisivo en las cosas. La madre estaba sentada muy derecha, para ver por encima de la cabeza de la persona de adelante, de modo que tenía el rostro muy alzado, un rostro más indígena que el de la hija, chato y de altos pómulos, con unos lentes de aro metálico que hacían que su rostro se viera aún más plano, compacto y sin expresión, rodeado de cabellos

grises. Notaría en adelante que casi nunca hablaban entre ellas y que su relación era algo que tenía que ver sólo con el hecho ineluctable de que eran madre e hija. Durante la primera parte del concierto las observé, vi a la madre sacar un pequeño abanico de nácar y papel negro y luchar con él contra el sofoco de la sala, y a Esther abanicarse también con uno de los programas del concierto, como hacíamos casi todos, y hubo una vez en que aquella mirada inquieta se detuvo en mí y quedó por un momento fija en mis ojos, sin intención alguna, sino con una especie de concentración inútil, como si la mirada debiera concederse una pausa, un reposo, y escogiera cualquier punto para ello, pero a la vez como si ese reposo fuera imposible porque la inquietud que antes tuviera la mirada se había convertido en aquella concentración tensa. Pienso ahora que si esa mirada al azar, que pudo escogerme a mí o a otro, incluso a un simple objeto, no se hubiera cruzado con la mía, esta historia que voy a contar no hubiera sucedido nunca.

Durante el intermedio, salí a fumar y tomar el aire en la pequeña terraza que da al lago, comenté con alguien, superficial conocido de aquellos conciertos, las obras que acabábamos de oír, y advertí, en un extremo de la balaustrada de piedra, a las dos mujeres, que estaban mirando hacia el lago silenciosamente. La madre había posado el abanico en la balaustrada para prender un cigarrillo, estaba de perfil, semicultando el rostro de la hija, que se veía frontalmente, y volví a percibir aquel silencio que las dos compartían como un hecho ajeno a sus voluntades pero bien concreto y aceptado. Cuando hubo signos de que iba a iniciarse la segunda parte del concierto, advertí que madre e hija volvían a la sala olvidando en la balaustrada el abanico; me acerqué, lo tomé y lo guardé en un bolsillo, con el propósito de devolverlo al terminar el programa. Sin embargo, al concluir el último *lieder*, cuando todos nos levantamos de los asientos, aplaudiendo aún, aquel conocido con el que había estado hablando en el intermedio me tomó del brazo, hablándome con tal



animación que me impedía intercalar una excusa para dejarlo, y entre el movimiento de personas que salían o se demoraban hablando en la sala, me fue imposible ver a la madre y la hija. Al salir el conocido y yo, y mientras bajábamos la escalera, las vi caminar, cerca ya de la salida, y consideré ridículo el acto de correr hacia ellas —que subían ya a un pequeño automóvil— para entregar la prenda olvidada. Vi partir el vehículo, conducido por la hija, y decidí dejar la devolución para el sábado siguiente.

El nuevo encuentro, si a lo que he contado puedo llamar un encuentro, si basta una mirada, que me encontró a mí sin ir dirigida a mí, para hablar de un encuentro; el primer encuentro, mejor dicho, sucedió en el concierto del sábado siguiente. Llegué un poco antes que otras veces, con el abanico en el bolsillo, y me senté desde el principio en la sala, sin fumar, esperando la llegada de las dos y viendo entrar y sentarse al público. Llegaron y se sentaron en las sillas del otro lado del estrecho pasillo. Me levanté y me acerqué con el abanico en la mano, y al verme de pie la mirada de la hija se alzó hacia mí, me rozó, rozó la de su madre. Tras los gruesos cristales, la madre escrutó mi rostro y luego miró, sin sorpresa alguna, el abanico. “Perdone —dije, y me senté al lado de la madre—, el otro día encontré esto allá fuera, y creo que es suyo.” La madre dijo “En efecto, joven”, y sólo cuando alargué francamente el abanico ella levantó una mano para tomarlo. Hubo un momento de silencio, en que la mirada de Esther se quedó prendida en el abanico, y luego, como por obligación, la madre me preguntó dónde lo había encontrado. Cuando se lo dije, movió afirmativamente la cabeza, dijo que era un poco olvidadiza y dio las gracias, y luego se volvió para ver a los músicos del cuarteto de cuerdas, que subían al estrado. Me quedé junto a ellas, sonriendo tontamente, pensando qué palabras podría colocar en aquella pausa, pero advertí que la madre había dado el asunto por terminado, y que reentablar una posibilidad de conversación era difícil. Esther me había sonreído también, y luego había imitado el gesto de atención de su madre, aunque si la mirada de ésta se quedaba en algún detalle de la instalación de los músicos, mientras sonaban y se apagaban los discretos aplausos de recibimiento, los ojos de Esther se movían de un detalle a otro, se fijaban un momento, volvían a moverse.

Cuando terminó la primera parte del programa me animé a preguntarles (a ninguna en particular, en realidad a las dos) si llevaban mucho tiempo de asistir a aquellos conciertos, pero miré un momento a la hija, y ella entendió la invitación a hablar, y me contestó lo que yo sabía vagamente, que venían casi desde que los conciertos se iniciaron, y también a los recitales o a las representaciones dramáticas. Su voz tenía la misma inquietud que su mirada, era lenta en algunas palabras, en algunas frases, y luego muy rápida y entrecortada, y esta lentitud y rapidez se alternaban arrítmicamente. La conversación entre Esther y yo continuó en la balaustrada, mientras la madre asistía a ella intercalando sólo brevísimas frases, casi monosílabos. Finalizado el concierto, las acompañé al automóvil, hablando de mí mismo sin saber por qué, quizá porque Esther no hablaba de ella misma. Me invitaron a dejarme en algún sitio donde pudiera tomar un taxi y acepté, aunque preví el silencio que iba a producirse dentro del pequeño auto. Me dejaron frente a la Diana, me despedí de ellas y eché andar, en el anochecer, por el Paseo de la Reforma. Tenía que corregir las pruebas de mis alumnos de geografía física —doy clases en el Politécnico—, pero me desalentaba el hecho de entrar en la casa, encontrar allí a la familia Hernández, en torno a la mesa, y tener probablemente que entablar una pequeña conversación a la que me obligaba mi condición de mitad huésped mitad amigo de la familia. Me pregunté, ante un *capuchino* en el pequeño café que frecuentaba, cuál era el motivo de aquello que había querido iniciar, algo que no podía llamarse realmente una aventura, pero que tenía ese sabor de incierto. Esther debía ser tres o cuatro años mayor que yo, entonces tenía treinta y uno; no la encontraba muy atractiva físicamente, y de hecho no podía decir que me estuviera enamorando de ella; aunque, tal vez, no sé, aquéllas súbitas, intensas inmovilidades de su mirada... Quizá había descubierto algo en aquella mirada, algo más que el reflejo inmediatamente discernible de un deseo aprisionado, reprimido siempre, que trataba de ocultarse pero siempre se delataba; algo más: ¿un impulso de entrega que siempre había sido contrariado y que involuntaria y fugazmente se delataba en aquella absorción de la mirada en las cosas? Salí del café, caminé un rato y entré a un cine.

En los sucesivos conciertos me senté al lado de Esther y de la madre y hablé con ellas. Veía que poco a poco la madre me iba aceptando, y que las miradas de Esther se detenían en mí más asiduamente. Poco a poco, también, fui sabiendo de

ellas: el padre de Esther un viejo piloto de una de las primeras compañías de transporte aéreo, muerto de un ataque al corazón; la pensión que les dejó, junto a la pequeña casa en que vivían; el empleo de Esther en una oficina gubernamental; un viaje de madre e hija a Europa. Era Esther quien me iba contando la historia, mientras la madre miraba la calle a través de la vidriera del café del Paseo —el mismo al que yo iba siempre— y llenaba el mantel de minúsculos restos de pastel de hojaldre. Luego nos despedíamos hasta el siguiente sábado. Durante dos o tres meses aquellos fueron mis únicos contactos con Esther, y yo mismo me asombraba del tipo de relaciones que había entre nosotros, los cambios de miradas sobre las tazas de café, la sumisión con que se mano parecía entregarse a la mía en la despedida y el brusco gesto de retirarla al final del apretón. Descubrí que parte de lo que me inclinaba hacia Esther, y que no sé si llamar encanto, era el hecho de que muchas tardes era distinta, que siempre había en ella un cambio que la hacía otra; que su aspecto, cuando llegaba a la Casa del Lago, me resultaba insólito, y esto se debía a su manera de peinarse o de vestirse, no estafalaria pero sí imprevisible. Si a veces llegaba vestida con una modesta elegancia y cuidadosamente peinada, de modo que yo podía imaginar el tiempo que había estado en el salón de belleza (¿pensando en qué, mientras se sometía a esa quietud forzosa?) o arreglándose ante el espejo; otras, aparecía con cierto atuendo despreocupado, no desaliñado precisamente, que llamaré informal: unos *slacks* blancos, una blusa roja y un viejo abrigo, por ejemplo, y un simple pañuelo en la cabeza, atado bajo la barbilla y dejando salir sobre la frente algunos mechones; o bien una rara combinación de prendas que no conjugaban, por la forma y el color, pero que no llegaba a ser absurda o desagradable.

Un día, a la una o dos de la tarde, fui a buscarla a la oficina donde trabajaba, en el centro de la ciudad, y la invité a comer. Me dijo que no podía, porque su madre la esperaba en casa, pero aceptó ir a tomar un aperitivo. Fuimos en su coche hasta un pequeño bar próximo. Mientras ella hablaba, con risas repentinas o súbitos silencios, de su trabajo —era secretaria de uno de los jefes— y de sus relaciones con sus compañeros, sentí que realmente estaba siendo importante para mí. Entonces le dije que los conciertos sabatinos de la Casa del Lago iban a terminar, porque estábamos en finales del año, y que deseaba que nos viéramos más a menudo. Ella dijo que sí en voz baja, y con los dedos recorría el borde de su copa, y noté otra vez aquella concentración de la mirada sobre la copa y su propia mano.

Así pues comenzó nuestra relación, aquella difícil y soterrada relación que principalmente estuvo hecha de miradas y silencios, casi de gestos furtivos, porque la mayoría de nuestras citas estuvo presidida por la figura de la madre, por el rostro chato, vagamente mongólico, de lentes redondos y ojos empuñados, siempre o casi siempre sentada a nuestro lado o enfrente, con un aire de fingida ausencia, sonriendo a veces para participar de algún modo en nuestra conversación, preguntándome —por pura cortesía, supongo— alguna cosa mientras veíamos una película, dejándonos solos por muy poco tiempo cuando yo iba a su casa. Las pocas veces que salió sola conmigo, en las tardes, tenía que volver siempre a horas ridículamente tempranas, y cuando volvíamos, la madre, que seguramente atisbaba la calle desde la ventana, salía a abrir la puerta, de modo que debíamos renunciar al beso de despedida. Una noche, cuando ya me marchaba, la madre me invitó a pasar, sirvió unas copas de moscatel y unas galletas y estuvo con nosotros en la sala. Me hizo muchas preguntas, dónde trabajaba, y de alguna manera se las arregló para saber mi edad, todo ello como quien no quiere la cosa, mientras en el tocadiscos sonaba un cuarteto de Beethoven. Al caminar por la calle, rumbo a mi casa (las dos vivían en la colonia Roma, en una casa particular llena de cortinas tenues, repisas y bibelots) pensé que me había preguntado todo aquello por algo más que por curiosidad o por deseo de informarse acerca del pretendiente de su hija —y descubrí sin sorpresa que yo era ya, en efecto, “el pretendiente de su hija”—, y que al decir yo que tenía treinta y un años ella había mirado hacia Esther, como corroborando silenciosamente algo de que ya se había hablado. Decidí entonces que aquella situación, tolerada mientras no asumí el papel de pretendiente de Esther, tenía que terminar, y que deberíamos hablar de ello.

Lo hice una tarde que habíamos salido al campo en el automóvil de ella y en la que regresábamos a la ciudad, bajo un cielo crepuscular, en el que había unas alargadas nubes rojizas y grises. Le pedí a Esther que apagara el radio y le dije todo, y ella me escuchó atentamente y me concedió razón. Guardamos silencio un largo rato, íbamos entrando en la ciudad, y de re-



pente ella se detuvo en una calle apartada y me besó. Dijo que hablaría con su madre, que no era fácil, porque ya anteriormente le había sucedido eso con otros pretendientes, y que había tenido que renunciar a ellos, o ellos habían terminado la relación, pero que esta vez no sería así, que estaba decidida a cambiar las cosas, a vivir la vida que quería vivir. Al besarla, en la semioscuridad del coche, sentí fríos sus labios. "¿Lo harás?", le pregunté. "Sí —dijo ella—, pero dame tiempo... unos días." "¿Tienes que pensarlo?" A pesar de que casi no nos veíamos los rostros, sentía los ojos de ella muy fijos en mí. "No, de ningún modo. Yo también lo había decidido ya... Pero no puedo decírselo así de golpe. Tú no la conoces, sería terrible para ella. Ya otras veces... Te juro que se lo diré. Créeme." "Sí, le dije, ¿pero cuándo?" "En esta semana, te lo juro." Volvimos a besarnos, antes de llegar a su casa, donde me despedí de las dos.

Pasaron varias semanas. Esther encontraba la manera de volver temprano a su casa, y a veces la madre estaba presente en nuestras citas, y me daba cuenta de que todo seguía igual, peor aún: que todo podría seguir así por meses, por años. Había llegado a odiar no sólo el rostro plano, de vieja esquimal,

con el peinado tan bien compuesto y con infinidad de orquillas negras sobre el cabello gris, y los redondos lentes con los ojillos lejanos detrás de ellos, sino además algo de Esther misma, aquella debilidad o, quién podía saberlo, aquel temor tal vez que la unía a la madre, y no podía soportar el espectáculo de la madre haciendo crujir los pastelillos, llenando el mantel de fragmentos de hojaldre. Esther, cuando estábamos solos, se disculpaba, decía que esperáramos un poco más, hablaba de que "ella" —y ahora ninguno de los dos decía "tú" o "mi madre", sino "ella"— no estaba en el mejor estado de ánimo, por una u otra razón, para escuchar lo que Esther debía decirle. "Pero tienes que decírselo de una vez por todas, ¿no entiendes? Yo... yo no quiero seguir así. No soy un muchachito al que ella le puede imponer una situación como ésta. Compréndelo. Pero es que tú tampoco estás para que te imponga una situación como ésta. Tienes que asumir tú la responsabilidad de tu vida. ¿No ves lo que está haciendo? ¿No ves que te está robando tu vida? Es como si fuera un vampiro, ¿me entiendes? Como si te estuviera chupando la vida, aferrada a ti." Esther asentía silenciosamente, pero los días pasaban y todo marchaba igual.

Una noche, al volver en el automóvil a su casa, le pedí que se detuviera. La besé y la acaricié no sé cuánto tiempo, mucho rato. Había logrado poco a poco ablandar aquella rigidez que ella tenía en nuestros primeros besos, aquella expectación nerviosa que le hacía entrecerrar los labios en cada beso, y esta vez me daba la boca en un abandono casi total, y su cuerpo se amoldaba a mis caricias. Empezó a besarme, repetida y apresuradamente, falta de aliento, rozándome con su cabello, tomando mi rostro y apretándolo con las manos, y diciendo una y otra vez "qué debo hacer, dime qué debo hacer". Tomé el lugar frente al volante, eché en marcha el motor y dirigí el automóvil hacia las Lomas. No mostró ninguna timidez cuando entramos en el *courts*, y todo fue como si hubiéramos sabido desde hacía tiempo que íbamos a actuar así. Nuestro primer contacto de intimidad real e intenso, fue natural, aunque ella era virgen y era torpe.

Cuando Esther detuvo el coche ante su casa, eran ya la una y media de la noche. Miramos hacia la ventana de la madre y la luz estaba encendida. Los dos sabíamos ahora que Esther tenía que enfrentar a la madre. Esther me besó rápida, nerviosamente, y me dijo que iba a hablarle esa misma noche, y que la fuera a buscar al otro día a su trabajo, a la hora de comer.

Al día siguiente, a la hora convenida, fui en efecto a buscarla a la salida de su trabajo, pero ella no apareció. Pensé que en realidad no habría hablado con la madre y temía afrontarme, o quizá que estaba arrepentida o asustada de lo que había sucedido. De cualquier modo, me sentía vagamente ofendido, y por eso no fui a buscarla esa tarde, ni lo hice en los tres días siguientes. Luego pensé que quizá era injusto, que podía estar enferma, o que —y esto me alarmó de pronto— la madre hubiera hecho cualquier barbaridad (¿quién era la madre en realidad, qué había detrás del imperturbable rostro y de los redondos cristales?). Confieso que cuando la vi salir de su oficina sentí alivio, pero, inmediatamente después, una especie de ira contra ella.

Iba hacia donde dejaba el automóvil, estaba muy correctamente vestida, y cuando la abordé su sorpresa fue auténtica, y luego su mirada se hizo más inquieta que nunca. "¿Qué ocurre Esther? No lo entiendo." Ella buscaba nerviosamente la llave en su bolso, se le cayó algo que recogí, y cuando me alcé a devolvérselo, vi que estaba pálida bajo su tono moreno, y que tenía unas ojeras profundas. "Ven, vamos", le dije, y la llevé a un café cercano, discreto y poco frecuentado, donde nos sentamos, y pedí un café y Esther un refresco, y su mirada se concentró en la botella por un largo rato. Su mirada, la de antes, la de hacía muchos meses atrás: fija y olvidada de sí misma, asida a cualquier objeto sin razón aparente. Permanecí un rato en silencio, fumando, esperando que se tranquilizara, pero no sucedía así; parecía que iba a llorar, pero que no podía llorar, acaso porque eso había estado haciendo en aquellas noches, y entonces sentí compasión y sentí amor por ella. Le acaricié la mano. "¿Qué es, Esther? ¿Qué ha sucedido?" Negó con la cabeza, como cuando negamos algo que ha sucedido y que no queremos que sea verdad. Seguí acariciándole la mano y al cabo de unos minutos habló. Hablaba entrecortadamente, su mirada saltando de aquí para allá, quedándose en mis ojos, en mis manos, en mi taza. Me dijo que era un idiota, que eso que Esther estaba contando podía haberlo previsto también, y que en el fondo era lo más lógico, lo más fácil de prever.

Cuando Esther entró en la casa, "ella" estaba en la sala, en la oscuridad, aun cuando hubiera dejado la luz de su cuarto encendida, y Esther al principio no la había visto, sólo la vio cuando la voz de "ella" la detuvo en la escalera. La madre de pronto prendió la luz y se había quedado mirando a Esther desde sus ojillos encristalados, y luego Esther se adelantó hacia "ella", diciéndole "tengo que hablar contigo, mamá", y entonces "ella" la había abofeteado, llamándola puta. Esther se quedó inmóvil, ningún sentimiento había en ese momento hacia "ella", en realidad sólo la conciencia precisa de que, en efecto, había llegado el momento de hablar de nuestra relación y dejar todo en claro. Y habló. La madre la escuchó sentada, mirándola detrás de los redondeles de cristal, las mejillas temblándole, no supo Esther si de ira o de miedo de lo que estaba saliendo a luz, eso que tal vez "ella" había temido que saliera a luz algún día. Su egoísmo, su maternal extorsión, explicada pero no justificada por un amor mal entendido, un amor que era sólo —y esto no lo dijo Esther, pero "ella" lo supo, o lo entendió al menos— el miedo de no quedarse sola que la impulsaba a crear para la hija una soledad que sería para siempre. "Eso le dije", me dijo Esther. Luego "ella", la madre, había subido a su cuarto y cerrado la puerta. Esther a su vez fue a su cuarto, se desnudó y se puso la bata y estuvo dando vueltas

por la habitación. A las cuatro y pico de la mañana había oído que se abría la puerta de su madre, escuchó sus pasos en zapatillas, la puerta del baño que se abría, un ruido de cristales rompiéndose y Esther había salido de su cuarto y corrido al baño y encontrado a "ella" inclinada sobre el lavamanos, vomitando un líquido pardo. "Ella" estuvo a punto de morir: había tomado en un vaso de leche una dosis de gotas somníferas tan excesiva que sólo podía pensarse que lo había hecho adrede; el disgusto quizá la había obligado a vomitar todo. Quedamos callados. Luego le dije: "Es un chantaje." "Sí... no sé —dijo Esther—. Estoy aterrada." Empecé a hablar, tratando de ocultar mi indignación, dándole inútiles consejos, y pasó mucho tiempo antes de que me diera cuenta de que mi voz se había hecho aguda y que nos miraban de otra mesa y que estaba apretando fuertemente la mano de Esther en la mía. Cuando Esther habló me dijo que debíamos esperar un poco, que debíamos dejar de vernos algún tiempo, una semana tal vez, y que entonces ella habría decidido algo, mejor dicho, los dos sabríamos qué hacer. No supe qué decir. Le dije que sí.

Pasó la semana y pasaron tres días más, y luego, en la tarde, me habló (no había nada raro en su voz) y me dio cita en el café de costumbre. Antes de entrar vi su automóvil estacionado cerca, y creí ver allí el rostro de "ella", es decir de la madre. Empujé la puerta de cristal con las letras en negro orladas de oro, avancé por entre las sillas, las mesas, los espejos del pequeño salón pretenciosamente viejisimo, y vi a Esther sentada al fondo, ante la mesa de siempre. Tenía un abrigo negro, algo pasado de moda, con las solapas alzadas como si realmente hiciera frío, y estaba algo despeinada, y aunque yo sabía que afuera estaba el automóvil y que era una noche tibia, le encontré la apariencia de haber venido corriendo a mi encuentro en un día invernal, de viento. Así es como más la recuerdo, porque esa fue la última vez que la vi. Su mirada casi no se apartó de algún punto por encima de mi hombro cuando se llamó a sí misma cobarde y dijo que hasta cierto punto "ella" tenía razón porque había entre nosotros una diferencia de edad y que esa diferencia pesaba, y que sabía que no podría perdonarse nunca que su madre pudiera morir por su culpa, que no podía ser, que teníamos que esperar. Creo que fui irritándome a medida que la escuchaba, y creo que la causa de mi irritación era darme cuenta de que "ella", el rostro plano de redondos cristales, nos había vencido, había vencido mi amor, o más bien, que yo no había sabido inspirar suficiente amor en Esther como para hacerla luchar contra "ella". Creo que le dije a Esther palabras duras, contra "ella" y contra Esther misma, aunque pienso que en el fondo me las decía a mí mismo. No sé. Finalmente, cuando le planteé la disyuntiva, o la madre o yo, y la oí decir que me amaba pero que no se atrevía, que tenía miedo, me levanté y salí del café. Al pasar cerca del automóvil comprobé que en efecto, "ella" estaba allí. El mismo rostro chato, casi mongólico, inexpresivo, y los mismos cristales redondos, uno de ellos posiblemente quebrado.

Esa noche encontré, mientras caminaba por la ciudad —y caminé muchas horas, casi hasta el alba—, que todo lo que había sucedido, a partir de cierto momento, era estúpido. Al final de mi caminata me hallé en una lejana avenida desierta, ante un largo muro de ladrillos de una fábrica, sentado en una banca, cansado, olvidado casi de la historia, esperando un taxi. La ciudad, en las horas de frenético vagabundeo, se me había hecho extraña, como hecha de fragmentos de ciudades diversas, y poco a poco la había encontrado como dotada de una secreta malignidad, como si en la inarmonía de ciertas fachadas, en la absurda colocación de un detalle, en el simple reflejo frío de la luna en una ventana, hubiera algo de demoníaco que nunca hasta entonces había advertido. Tal vez fue por la influencia de esa malignidad inesperadamente percibida, por mi estado de ánimo irritado, que recordé de pronto una de las frases de Esther, en la que no reparé mientras ella me hablaba. La palabra chantaje la había empleado siempre yo al referirme a la madre, pero Esther la soltó en aquella última conversación. La usé yo el primero, es verdad, pero Esther la había repetido, sólo que refiriéndose a otra clase de chantaje. ¿Cuál era la otra clase de chantaje que la madre estaba utilizando sobre Esther, esa Esther que muchas veces me resultaba distinta y de la que yo no conocía realmente todo? ¿Era ahora el chantaje otra cosa que un chantaje sentimental y tenía que ver con algo que "ella", la madre, sabía sobre Esther? ¿Estaba relacionado de alguna manera con las gotas excesivas de somnífero que había tomado la madre? ... Debo decir que esa noche estaba muy cansado y excitado.

No puedo recordar si llegué a casa a pie o en taxi. De cualquier modo, la historia estaba terminada, y no he vuelto a encontrarme con Esther.

CORRIENTE ALTERNA

Por Octavio PAZ

ATEÍSMOS

Es casi imposible escribir sobre la *muerte de Dios*. No es un tema de disertación, aunque desde hace más de medio siglo abundan los trenos y las aleluyas. Esa vasta y no siempre legible literatura no agota el asunto pues todo lo que ahora se dice y se hace, se piensa y se vive — se vive desde ese acontecimiento. El ateísmo, explícito o implícito, es universal. Pero hay que distinguir varias categorías de ateos: aquellos que creen en un Dios vivo y que en realidad piensan y viven como si nunca hubiera existido: son los verdaderos ateos y forman la mayoría de nuestros conciudadanos; los ateos por convicción filosófica, para los que Dios no ha muerto porque nunca existió y que, no obstante, creen en algunos de sus sucedáneos (razón, progreso historia): son los pseudoateos; y aquellos que aceptan su muerte y tratan de vivir desde esta perspectiva insólita. Son la minoría y pueden dividirse a su vez en dos grupos: los que no se resignan y, como el *Frenético* de Nietzsche, entonan en los templos vacíos su *Requiem aeternam Deo*; y aquellos para quienes el ateísmo es un *acto de fe*. Ambos viven religiosamente, con ligereza y gravedad, la muerte de Dios. Con ligereza porque viven como si se les hubiese quitado un peso de encima; con gravedad porque con la desaparición del poder divino, sustento de la creación, el suelo se hunde bajo sus pies. Sin Dios el mundo se ha vuelto más ligero y el hombre más pesado.

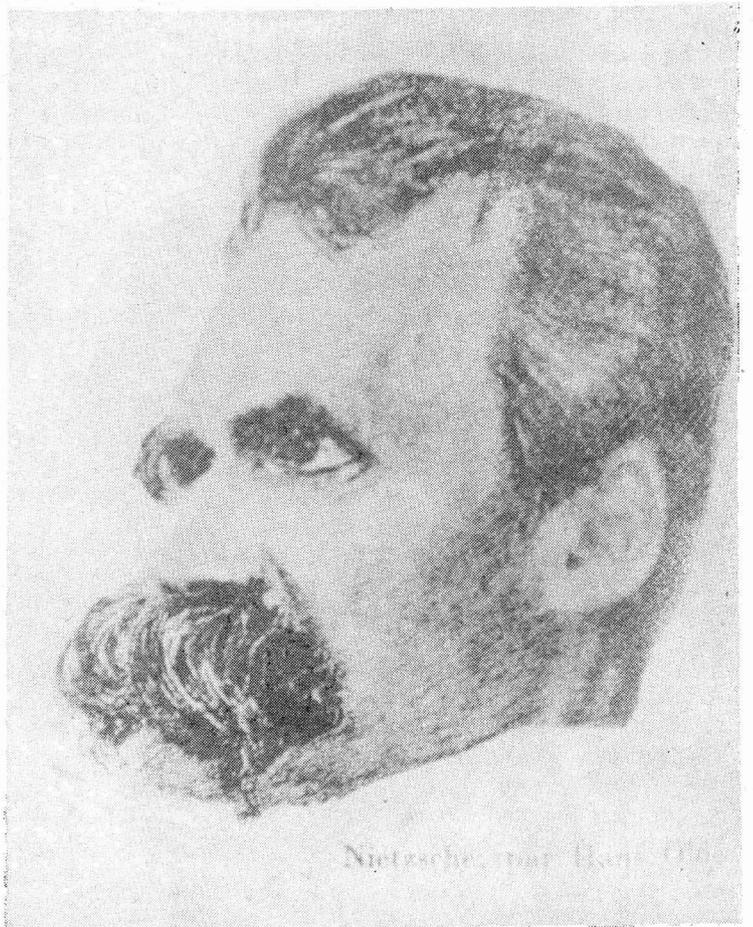
La muerte de Dios es un capítulo de la historia de las religiones, como la muerte del gran Pan o la fuga de Quetzalcóatl. También es un momento de la conciencia. Ese momento es religioso. Lo es de una manera singular y vivirlo exige un temple que ha de combinar, en dosis variables, el rigor del pensamiento y la pasión de la fe. Como todo momento, es transitorio; como todo momento religioso, es definitivo. Bañado por la luz divina, ese momento centellea y dice: para siempre. Es el tiempo humano colgado de la eternidad por un hilo, el hilo de la presencia sobrenatural; si ese hilo se rompe, el hombre cae. El momento que vive el ateo es definitivo en sentido contrario: su horizonte es la anulación de la presencia. En ambos momentos el tiempo humano se asume como fragilidad y contingencia ante una dimensión extratemporal: la ausencia de Dios es eterna como su presencia. El momento religioso positivo es el fin del tiempo profano y el principio del tiempo sagrado: ese fin es una resurrección. El momento religioso negativo (el del ateo) es el fin de la eternidad y el comienzo del tiempo profano: ese comienzo es una caída. No hay resurrección porque el comienzo es un fin: el ateo cae en el sinfín del tiempo sucesivo en el que cada minuto repite a otro. La condenación no es el tormento sino la repetición. El momento religioso positivo es una conversión; el negativo se abre a otro momento idéntico. Para el creyente ese momento es una apelación y una respuesta; para el ateo, un silencio sin apelación.

El silencio en que culmina la muerte de Dios provoca en el ateo la incredulidad. Disparado de sí, vertido hacia el exterior, grita: "yo busco a Dios, ¡busco a Dios!" Grito insensato pues sabe que "lo matamos entre todos: tú y yo. Todos nosotros somos sus asesinos". El *Frenético* sabe que Dios ha muerto pues él lo mató. Tal vez por esto no se resigna y literalmente no puede creer en lo que dice. De ahí que grite y cante, se torture y se regocije. Anda fuera de sí. La muerte de Dios lo ha expulsado de su ser y lo ha hecho renegar de su esencia humana: el *Frenético* quiere ser dios porque anda en busca de Dios. La otra clase de ateo se encara al acontecimiento con ánimo igualmente religioso y no menos contradictorio: sabe que la muerte de Dios no es un hecho sino una creencia. Y cree. Pero ¿en qué apoyar su creencia, cómo se manifiesta su fe, en qué forma encarna? Es una creencia vacía, una fe sin Dios. En ambos casos se trata de algo que difícilmente puede satisfacer la exigencia del entendimiento. La incredulidad del *Frenético* es un desvarío y no resiste a la prueba mayor: Si Dios estuviese vivo, ese minuto de su muerte sería también el de su resurrección. La credulidad del otro tampoco prevalece contra la razón: si es una creencia, ¿quién y qué la prueba? No hay nadie

para atestiguarla o verificarla. Es una verdad anónima puesto que nadie la encarna o asume, excepto el ateo. Y él la encarna como negación. El ateo vive una extraña certidumbre: no cree — salvo si cree en nada.

Nietzsche vio con clarividencia las dificultades del ateísmo. Esas dificultades le parecieron insuperables, al menos mientras el hombre siga siendo hombre. Por eso su "nihilismo", para "acabarse" o perfeccionarse, exige el advenimiento del superhombre. Sólo el superhombre puede ser ateo porque sólo él sabe jugar. El *Frenético* del conocido pasaje de *La Gaya Ciencia*, después de haber anunciado el asesinato de Dios en plazas y mercados, dice que se trata de un acto que es *excesivo* para la medida humana: "Jamás se cometió acción más grandiosa y aquellos que nazcan después de nosotros pertenecerán, a causa de esto, a una historia más ilustre que toda otra historia..." Si la grandeza de ese crimen es excesiva para nosotros, ¿nació ya otra estirpe de hombres capaces de soportar la terrible carga? Y si no ha nacido, ¿hay signos de su futura aparición? Nietzsche anunciaba en 1882 que Dios había muerto; no es presuntuoso decir hoy que el superhombre no ha nacido... El *Frenético* sabe que, muerto Dios, el hombre debe vivir como un dios. Saberlo lo pone fuera de sí: el hombre debe ir más allá de su ser, salir de su naturaleza y reclamar la carga, el riesgo y el goce, de la divinidad. La muerte de Dios lo lleva a cambiar de ser, a jugar su vida contra la vida divina. De ahora en adelante el hombre debe contemplar la vida entera, la propia y la del cosmos, a la divina: como un juego. Toda creación es juego, representación. Nietzsche lo dice una y otra vez: en nuestro tiempo lo que cuenta es el arte y no la verdad. Los mundos reposaban en la mano de Dios; ahora es el hombre el que debe sostenerlos. No pesan más que ayer ni es su peso el que precipita al hombre en el despeñadero del tiempo sin fin. Ese abismo es el del tiempo pero es también el de la conciencia de sí. El hombre está marcado por la contingencia — y lo sabe. Por eso no puede jugar como un dios. La gravedad, su pesadumbre original, lo ata al suelo. No danza en la altura; danza sobre un agujero. La danza del hombre es nostalgia de la caída.

El tema de Nietzsche no es el de la muerte de Dios sino el de su asesinato. Aunque el nombre filosófico del asesino sea



"no la muerte de Dios, sino su asesinato"

voluntad de poder, los verdaderos reos somos todos y cada uno de nosotros. Pero se puede ver la muerte de Dios como un hecho histórico, es decir, podemos pensar que murió de muerte natural. Desde esta perspectiva el diagnóstico no incumbe a la filosofía ni a la teología sino a la historia de las ideas y las creencias de Occidente. Es muy conocido. Tal vez en Egipto nació la idea de un Dios único. La divinidad solar de un gran imperio pasó por una serie de metamorfosis —dios tribal que desplaza a una deidad volcánica, Señor de un pueblo escogido, Redentor de la especie humana— hasta convertirse en creador y Rey de este mundo y del otro. Aunque la antigüedad clásica había pensado en el Ser y concibió la Idea y la Causa inmóvil, ignoró la noción de un Dios creador y único. Entre el Dios judeocristiano y el Ser de la Metafísica pagana hay una contradicción insuperable: los atributos del Ser no son aplicables a un Dios creador, salvador y personal. El Ser no es Dios. Y más: el Ser es incompatible con cualquier monoteísmo. El Ser es, y no puede ser, sino ateo o politeísta. Dios, nuestro Dios, fue víctima de la infección filosófica. El Logos fue el agente fatal. ¿Nos limpiamos así de la culpa de la muerte de Dios? Tal vez se trata de un subterfugio, destinado a culpar a otros. Dios muere en el seno de la sociedad cristiana. Y muere precisamente porque esa sociedad no es esencialmente cristiana. La conversión del paganismo fue de tal modo incompleta que los cristianos se han servido de la filosofía pagana para matar a su Dios. Así, no hay más remedio que regresar a la idea de Nietzsche: el ateísmo sólo puede vivirse desde la perspectiva de la muerte de Dios como un acto personal —aunque ese pensamiento sea para nosotros insoportable e intolerable. En verdad, sólo los cristianos pueden matar a Dios.

Apenas si conozco al otro gran monoteísmo. Creo, sin embargo, que el Islam ha experimentado dificultades semejantes a las del cristianismo. Ante la imposibilidad de encontrar un fundamento racional o filosófico al Dios único, Abu Hamid Ghazali escribe su *Incoherencia de la Filosofía*; un siglo después, Averroes contesta con su *Incoherencia de la Incoherencia*.¹ También para los musulmanes la lucha entre Dios y la filosofía fue a muerte. Allí ganó Dios y un Nietzsche musulmán podría haber escrito: "la filosofía ha muerto; la matamos entre todos, tú y yo..." La India y el Extremo Oriente han inventado una divinidad que no ha creado al mundo y que no lo destruirá —esas funciones son la responsabilidad de dioses especializados. Se salva así a Dios de la doble imperfección de crear —y de crear mundos y seres imperfectos. En realidad se suprime a Dios: si no es creador ¿para qué es Dios? (Y si es creador...) La divinidad de hindúes y budistas está abstraída en una autocontemplación infinita. Es superflua y de ahí que sus creyentes la releguen a un limbo intelectual y adoren con fervor a miríadas de dioses. En todas estas ideas de la deidad, ya sea creador o espectador de sí mismo, Dios está *antes* de la creación. ¿No podría estar *después*? Si la vida es tiempo creador y no mera sucesión ¿no podría crear un dios? No un superhombre que fuese como un dios sino un dios que fuese Dios. Quizá el tiempo, que no tuvo principio, tenga un fin: revelar a Dios. Ese Dios podría ser pensado y sentido sin desgarramiento, congoja ni contradicción porque sería nuestra Criatura. La Criatura del mundo. No un Dios hijo nuestro: el Hijo del tiempo, que nace al morir el tiempo. Pensar el tiempo no como sucesión que se despeña en sí misma e incansablemente se repite sino como continuo cambio y metamorfosis: desde el principio un Dios se forma en las entrañas vacías del instante. El ateo imagina a un Dios que lo espera al fin del tiempo. Y ese pensamiento no es menos terrible e imposible que el de imaginar a Dios antes del tiempo.

NIHILISMO Y DIALÉCTICA

Dios no pudo convivir con la filosofía: ¿puede la filosofía vivir sin Dios? Desaparecido su adversario, la Metafísica deja de ser la ciencia de las ciencias y se vuelve lógica, psicología, antropología, historia, economía, lingüística. Hoy el reino de la filosofía es ese territorio, cada vez más exiguo, que aún no exploran las ciencias experimentales. Si se ha de creer a los nuevos lógicos es apenas el residuo no-científico del pensamiento, un error de lenguaje. Quizá la Metafísica de mañana, si el hombre venidero aún siente la necesidad del pensar metafísico, se iniciará como una crítica de la ciencia del mismo modo que en la antigüedad principió como crítica



"Dios muere en el seno de la sociedad cristiana"

de los dioses. Esa Metafísica se haría las mismas preguntas que se ha hecho la filosofía clásica pero el lugar, el *desde*, de la interrogación no sería el tradicional *antes* de toda ciencia sino el *después* de las ciencias. Sin embargo, es difícil que el hombre vuelva alguna vez a la Metafísica y aun a la Religión. Después del desengaño de las ciencias y de las técnicas, buscará una poética. No el secreto de la inmortalidad ni la llave de la eternidad: la fuente de la vivacidad, el chorro que funde vida y muerte en una sola imagen enguida.

La muerte de Dios implica la desaparición de la Metafísica inclusive si no se acepta la interpretación que hace Heidegger de la frase de Nietzsche. En ese notable estudio —quizá el mejor que se haya escrito sobre el tema— Heidegger nos dice que la palabra Dios no designa únicamente al Dios cristiano sino al mundo suprasensible en general: "Dios es el nombre que da Nietzsche a la esfera de las Ideas y los Ideales." Si fuese así, la muerte de Dios no sería sino un episodio de un drama más vasto: un capítulo, el último, de la historia de la Metafísica. No lo creo. El *Frenético* no dice que Dios haya muerto de muerte natural o histórica; dice que lo hemos asesinado. Se trata de un acto personal y sólo si lo pensamos como un crimen, cometido entre todos y por cada uno de nosotros, podemos entrever la terrible grandeza de nuestra época. Al mismo tiempo, la muerte de Dios provoca la extinción de la Metafísica: el pensar pierde su *objeto* y su *objetivo*. La filosofía de Occidente se alimentó de la carne de Dios; desaparecida la deidad, el pensamiento perece. Sin alimento sagrado no hay Metafísica.

Tras de vencer a los dioses paganos y construir sus hermosos sistemas, la antigua Metafísica se disgregó en escuelas y sectas (estoicismo, epicureísmo) o se desangró en tentativas de creación religiosa (neoplatonismo). Esta última empresa se reveló estéril: la Metafísica se alimenta de religión pero no es creadora de religiones. En cambio, las sectas dieron al hombre antiguo una "sagesse" (algo que no nos han dado las filosofías modernas). El cristianismo resucitó a Platón y Aristóteles y desde entonces Dios y el Ser, el Único y lo Uno, lucharon en abrazo mortal. La Razón apartó a Dios y se coronó reina: Occidente pensó que si era imposible adorar a un Dios racional al menos podíamos venerar a una Razón divina. Kant destronó a la Razón. Roída por la crítica, como ella había roído a Dios, la Razón se volvió Dialéctica. El tránsito de la Dialéctica del Espíritu al Materialismo Dialéctico es el capítulo final. Pero no se trata nada más de un proceso histórico. No hay historia de la filosofía: hay filósofos en la historia. La relación entre Marx y la filosofía es análoga a la de Nietzsche y el cristianismo. En ambos casos lo decisivo es un acto personal que se postula

como un método universal. La destrucción de la Metafísica consiste en una inversión de los principios fundamentales que culmina en una subversión de los valores tradicionales. Marx dice que se limitó a colocar la Dialéctica en su *posición natural*: los pies en la tierra y la cabeza arriba. Así, lo sensible, el mundo material, se convirtió en el fundamento del mundo y la idea en su expresión. Para Marx la palabra *natural* no sólo quiere decir lo normal (no era un realista ingenuo) sino la primacía de la naturaleza sobre el espíritu. La conversión filosófica del idealismo en materialismo funda la subversión de valores: la crítica de lo justo, lo bueno y lo verdadero.

Según Heidegger la operación del "nihilismo completo" no consiste tanto en el cambio de valores o en su devaluación como en la inversión del valor de los valores. La derogación de lo suprasensible —Idea, Dios, Imperativo Categórico, Progreso— como valor supremo no implica la anulación de los valores sino la aparición de un nuevo principio que instaura los valores. Ese principio será de ahora en adelante la fuente del valor. Es la vida —y la vida en su forma más directa y agresiva: la voluntad de poder. La esencia de la vida es voluntad y la voluntad se expresa como poder. No sé si efectivamente la esencia de la vida sea la voluntad de poder. En todo caso, no me parece que sea el principio u origen del valor, aquello que lo instaura; tampoco creo que sea su fundamento. La esencia de la voluntad de poder se cifra en la palabra *más*. Es un apetito: no un más ser sino un ser más. No el ser —el querer ser: herida por donde pierde vida la voluntad de poder. Del mismo modo que el movimiento no puede ser la razón o principio del movimiento (¿quién lo mueve, en qué se apoya?), la voluntad de poder es incapaz de fundarse a sí misma y, en consecuencia, no puede fundar a los valores. Su esencia consiste en ir más allá de sí; para encontrar su razón de ser, su *principio*, debe agotar su movimiento, ir hasta el fin: regresar al comienzo. El eterno retorno de lo Mismo entraña una nueva subversión de valores: la restauración de lo suprasensible como fundamento del valor. Ni la voluntad de poder ni la idea son principios: son momentos del eterno retorno, fases de lo Mismo.

Ante el materialismo dialéctico el entendimiento se enfrenta a dificultades análogas. La dialéctica es la forma de

manifestación, la manera de ser, de la realidad original: la materia. Así, la materia en movimiento es el fundamento de todos los valores, meros reflejos de las relaciones sociales. Pero entre materia y dialéctica hay una contradicción: las llamadas leyes de la dialéctica no son observables en los procesos y cambios de la materia. Si lo fuesen, dejaría de ser materia.² Por otra parte, la dialéctica no puede fundarse a sí misma porque su esencia consiste en negarse apenas se afirma. Es un renacer y remorir perpetuos. La voluntad de poder está continuamente amenazada por el regreso de lo Mismo; la dialéctica por su propia negación. Por eso necesita apoyarse en algo que sea a un tiempo su fundamento y su razón de ser. Si la idea no lo es y tampoco puede serlo la materia — el círculo se cierra. En uno y otro caso, voluntad de poder o dialéctica de la materia, lo sensible "reniega en sí mismo de su esencia". Esa esencia es precisamente aquello que suprimen en su movimiento la voluntad y la dialéctica: lo suprasensible como fundamento de la realidad, principio original y realidad de realidades. Ambas tendencias desembocan en el nihilismo. En Nietzsche es un nihilismo que sabe que lo es y por eso es "acabado": contiene el retorno de lo Mismo y su esencia, en esta época de la historia, es lúdica: juego trágico, arte. El de Marx es un nihilismo que se ignora. Aunque es prometeico y filantrópico no por eso es menos nihilista.

Desde la perspectiva del siglo pasado el materialismo dialéctico y la voluntad de poder operaron efectivamente una subversión de valores, que nos aligeró y nos templó. Hoy han perdido su virulencia.³ La esencia de las dos tendencias es el *más* pero esa terrible energía, a medida que se acelera, se degrada: la forma perfecta del *más* no es el pensamiento (el arte o la política) sino la técnica. La inversión de valores de la técnica acarrea una devaluación de todos los valores, sin excluir a los del marxismo y a los de Nietzsche. La vida deja de ser arte o juego y se vuelve "técnica de vida"; lo mismo ocurre con la política: el técnico y el experto suceden al revolucionario. Socialismo ya no quiere decir transformación de las relaciones humanas sino desarrollo económico, elevación del nivel de vida y utilización de la fuerza de trabajo como palanca en la lucha por la autarquía y la supremacía mundial. El socialismo se ha vuelto una ideología y, ahí en donde ha triunfado, es una nueva forma de enajenación. Tampoco ha nacido el superhombre aunque hoy los hombres tienen un poder que nunca soñaron los Césares y los Alejandro. El hombre de la técnica es una mezcla de Prometeo y Sancho Panza: un titán que ama el orden y el progreso, un gigantón fanático que venera el hacer y nunca se pregunta qué es lo que hace y por qué lo hace. No conoce el juego sino el deporte; arroja bombas, celebra el día de las madres, ignora la tragedia, cree en el amor sentimental, su sadismo se llama higiene, arrasa ciudades, visita al psiquiatra, llora y tiene miedo en la noche. Sigue atado al cordón umbilical y es explorador del espacio exterior. Progreso, solidaridad, buenas intenciones y actos execrables. No es el hombre de la desmesura; es el desaforado. No el arrepentido: el satisfecho... Estas reflexiones no son una queja. Nuestro mundo no es peor que el de ayer ni el de mañana será mejor. Además, la vuelta al pasado es imposible. La crítica que hicieron Marx y Nietzsche de nuestros valores fue de tal modo radical que no queda nada de esas construcciones. Esa crítica es nuestro punto de partida y sólo por ella y con ella podemos abrirnos paso hacia ¿dónde? Tal vez ese *dónde* no está en futuro alguno ni en ningún más allá sino en ese espacio y ese tiempo que coincide con nuestro ahora mismo. ¿Algo subsiste? El arte es lo que queda de la religión: la danza sobre el abismo. La dialéctica es lo que queda de la razón: la crítica de lo real y la exigencia de encontrar el punto de intersección entre el movimiento y la esencia, el hombre y lo absoluto.

¹ Henri Corbin prefiere traducir *Autodestrucción de los filósofos* y *Autodestrucción de la autodestrucción*, respectivamente. (*Histoire de la Philosophie islamique*, 1946).

² En realidad, aunque no por ser "dialéctica", la materia no es materia: es *otra cosa*.

³ El marxismo lo ha perdido como filosofía destructora de la filosofía, no como "ideología" revolucionaria de los países atrasados.



"La divinidad solar de un gran imperio"

M U S I C A

Resumen del Tercer Festival de Música Contemporánea

Por Juan Vicente MELO

Primer aspecto: no se incluyó nada de Luis Sandi. En el festival anterior, México estuvo representado por una obra digna de figurar en el repertorio de cualquier escuela de música que no ha superado la educación primaria. Se llamaba *La señora en el balcón*, se hacía pasar por ópera, era mala, vergonzante y aburrida y su autor ocupaba el puesto de jefe del departamento de música del INBA. Hoy, en vez de *La señora en el balcón* o de *Bonampak* (indigenismo lacrimógeno con tintes puccinianos), figuran músicos jóvenes: Eduardo Mata, Manuel Enríquez, César Tort, Joaquín Gutiérrez Heras, Luis Herrera de la Fuente, Héctor Quintanar. Algunas de sus obras son malas, pero siempre mejores que las de Sandi o aquella otra que llevaba el ingenioso título —caso autobiográfico— de *El niño perdido*. El renglón estadounidense tampoco ha sido olvidado: hace un año se ofreció a la paciencia pública una página sinfónica titulada *Los dioses aztecas* de un autor de cuyo nombre no es posible acordarse; hoy, estuvieron presentes Gunther Schuller, Elliot Carter, John Cage, Leon Kirchner, Morton Feldman y Earle Brown que, mal que bien, superan en dignidad artística a ese venturoso compositor (?) que se animó a redescubrir nuestras más antiguas raíces indígenas en un lenguaje primario y ridículo. Por otra parte, la realidad europea estuvo en manos de Olivier Messiaen —*Sinfonía Turangalila*—, Karlheinz Stockhausen —*Punkte*—, Iannis Xenakis —*Pithoprakta*—, y Hans-Werner Henze —*Quinta sinfonía*—, lo que no está mal a pesar de que faltaron algunos, notables nombres como Pierre Boulez de quien todavía desconocemos *El martillo sin maestro* o *Pli selon pli*, decidido y fervoroso homenaje a Mallarmé y reconstrucción del Libro que siempre se lee de manera distinta y obliga al lector-auditor a convertirse en coautor de la obra. Faltaron también múltiples páginas de Schoenberg, Berg y Webern (los tres clásicos de la música contemporánea) que no conocemos y muchas más de otros inventores de un nuevo lenguaje musical.

Segundo aspecto: independientemente del criterio personal (nos parece un tedio la *Sinfonía Turangalila* por ejemplo) fue un acierto incluir esta obra de Messiaen en lugar de encargar otra, tercera e irremediable sinfonía a André Jolivet; conocer una obra de Iannis Xenakis (griego, arquitecto, asistente de Le Corbusier, músico que llega a la música a través de las matemáticas) que escuchar, tardíamente, *Edipo Rey* de Stravinski —falso poema latinizante en las manos escamoteadoras de Jean Cocteau— o las *Canciones de Madagascar* de Ravel que ya deberían figurar en el repertorio habitual de conciertos; divertirse con la *Primera construcción* de John Cage y sus baldes de agua y sus

pianos preparados antes de admitir el chaviano, solemne sentido del humor de Aaron Copland; escuchar el remedo clásico de Hans-Werner Henze —de quien únicamente conocíamos alguna *Sonatina* para flauta y piano y el fervoroso homenaje a Hans Christian Andersen que es *El ruiseñor del emperador*, recompensa de matiné y de cuento para ser leído— en lugar de detenernos (como único atractivo) en la propaganda de Caron que nos señala las virtudes de la mujer de nuestros sueños.

Conviene señalar algunas obras y algunos autores. Por longitud, la *Sinfonía Turangalila* de Messiaen puede pasar como la obra más importante del festival. Ya sabemos que se trata de un canto universal destinado a glorificar la vida terrenal y el amor humano. Compositor católico, Messiaen desconoce las virtudes del pecado preconizadas por Bernanos, Julien Green, Claudel o Mauriac. Para él, no existe combate posible entre el bien y el mal y el reino terrenal está presidido por Dios, ángeles y santos que nunca son entidades abstractas sino presencias físicas. Heredero del impresionismo debussista y estudioso de los modos orientales, Messiaen ha cantado a Dios y la tierra en una obra vasta, maciza, contundente que, para muchos, es la más importante que se ha escrito en Francia en nuestros días. El gran equipo orquestal de *Turangalila* (que comprende piano, ondas Martenot y celesta solista) intenta recrear un larguísimo canto de amor que es tardía consecuencia y remedo de *Tristán e Isolda*.

Salvo Gunther Schuller, Morton Feldman y ese caso excepcional que es John Cage, los otros compositores que representaron la música que se escribe en los Estados Unidos son anodinos, por más de que el nombre y la obra de Elliot Carter estén nimbados de gran prestigio. Su música —así como la de León Kirchner— suena igual a la de otros autores. Desprovistas de originalidad, pueden pasar como ociosas.

En Eduardo Mata, Luis Herrera de la Fuente y Manuel Enríquez priva el deseo de experimentación, una saludable inquietud de renovar sus medios expresivos y su propio, particular lenguaje. En cambio, la *Sinfonía* de Héctor Quintanar no pasa de ser un aplicado e inútil trabajo académico con remembranzas de otras voces y otros ámbitos. Algo parecido podría decirse de las *Estirpes*, poema sinfónico de César Tort, otro intento de mexicanización desafortunada e ingenua impregnada de un desafiado stravinskismo suavizado por Prokofieff. El poema sinfónico *Los cazadores* de Joaquín Gutiérrez Heras es una obra limpia, redonda, dentro del mejor aliento bartokiano. Subrayemos las *Improvisaciones* de Eduardo Mata que, además de su líquida claridad y la riqueza interpretativa que tiene como posibilidad siempre distinta, señala una madurez excepcional en nuestro medio. Por otra parte, Eduardo Mata ha logrado grandes adelantos en el terreno de la dirección de orquesta: sus indicaciones son claras, seguras y ha eliminado ya actitudes parásitas.

En resumen: a pesar de algunos desaciertos, este tercer festival de música contemporánea ha sido el más digno que se ha ofrecido al público mexicano. Por lo menos, podemos tener una idea de lo que actualmente se hace en música. El estímulo prestado a jóvenes compositores mexicanos facilitará, sin duda, la superación que nos hará ingresar al concierto universal con una voz contemporánea.



Stockhausen — "nombre mayor de la joven música"

LIBROS

Miguel Bueno. *Estética formal de la música... y otros contrapuntos*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1965, 138 pp.

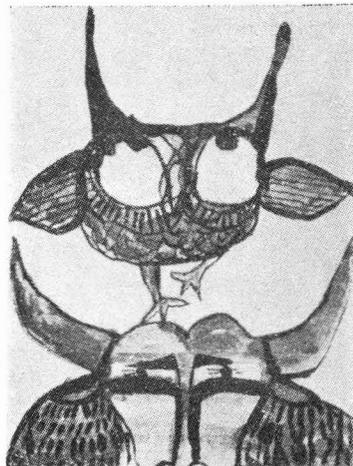
Cinco ensayos contiene el libro; todos más o menos alrededor de la música, pero de temas distintos y muy desiguales en calidad. El primero (*Estética formal de la música*) muestra un loable pero poco práctico afán del autor por fundamentar el juicio estético de la música sobre los diferentes componentes de ésta; es decir, se declara enemigo de esa estética subjetiva que no hace más que bordar en torno al medio ambiente en el cual se produce la obra o que trata de penetrar en la mente del individuo que la hace. A su modo de ver, la manera de eliminar esta falsa posición sería ese enfoque basado en valores objetivos que permitan el análisis detallado: el ritmo, la melodía, la armonía, la polifonía, la instrumentación y la forma. O sea que propone la investigación estética partiendo del análisis técnico, pero sin olvidar, al mismo tiempo, la idea de lo bello. Esos elementos son empleados y mezclados por el compositor en distintas proporciones para conseguir las cualidades (parece que para Bueno son sinónimas) de expresión, contenido, estilo y mensaje. Como los músicos ignoran la filosofía y los filósofos la música, poco se ha dicho sobre esto. Y sin esperar más, se lanza a definir, con muy poca fortuna, esos elementos musicales, pues en todas las definiciones, sin excepción, incluye el sujeto por definir (*¿Non causa pro causa?*). Ejemplos: "la melodía es una función musical que se origina en la posibilidad de combinar los sonidos a diferente altura, con intervalos y medidas que sean de tal naturaleza como para permitir la creación de la melodía", o bien: "la armonía proviene de la conjunta sonoridad de varias notas musicales y consiste en sobreponer varios sonidos en la escritura, de modo tal que su efecto sea lo más armónico posible, por lo cual recibe, precisamente, el nombre de armonía". Y así sucesivamente, lo que parece demostrar que la definición no es el fuerte de Bueno.

Y después se refugia en la anfibia: "el efecto estético del ritmo se logra utilizando todos sus recursos". Pero ¿cómo sabemos que allí están todos? ¿No faltará alguno? En la armonía (a pesar de que se busca el resultado lo más armónico posible) descubre que ningún sistema es definitivo. En cuanto al contrapunto, de golpe y porrazo

lo declara muerto y sepultado por su insensata identificación con el barroco; por consiguiente, se encuentra en desuso. En cuanto a la melodía es la música misma, pero guarda celosamente su secreto. Poca variedad tienen las formas, y para los instrumentos, se ha buscado el sonido placentero.

En otras palabras, Bueno cree haber descubierto la clave para la estética musical, engañado por la supuesta objetividad de la proyección. Al tratar de definir su herramienta fracasa y, por si fuera poco, no aclara después cómo debe usarse; es decir, esboza un punto de vista y luego se mete un poco en la teoría de la música, pero de estética no ha dicho nada. Propone un punto de vista académico y ya. Convertido en un Vesalio, busca la belleza en los pasajes más recónditos; pero puede surgir la duda siguiente: cuando se crea seguro de que la belleza está, digamos, en la quinta repartida entre los cellos y los contrabajos, habrá alguien que sostenga que está en el ritmo de flautas o en la novena de los cornos, o en tal o cual síncopa. Es una duda eleática: al analizar, como es natural, se multiplican al infinito los factores de belleza; ¿cómo tener la certeza de elegir el importante?

Una objeción más: los valores sin duda existen, pero ¿no son vistos de diferente modo según la época de que se trate? Por sus definiciones y por conceptos vertidos a la pasada, Bueno se revela como un hombre archiconservador, pues pretende ignorar que las ideas que ha tomado y que presenta como definitivas son, en realidad, patrimonio de una pequeña etapa de la música: el clasicismo; antes y después de esa etapa no pueden aplicarse esos juicios. O sea que también ha pinchado con un alfiler al ser musical, cuando tan claro



es el devenir de la música. La homorritmia de que habla no es, desde luego, definitiva, pues ahí están, precisamente, las series rítmicas para desmentirlo — por poner un ejemplo. Y el colmo de esa actitud arcaizante la tenemos cuando declara, rotundamente, que el atonalismo y el dodecafonismo no son más que experimentos ¡vaya tozudez la de los músicos; experimentar el mismo material por más de medio siglo!

El segundo ensayo es la *Teoría de la música*; trata de demostrar la superioridad de ella sobre la práctica y de delimitar su campo. Los factores de la música, nos dice, son la acústica, la historia, la sociología y la antropología; en cambio, la teoría musical es la gramática de este arte.

A esta aseveración se puede contestar lo siguiente; es curioso que a alguien se le ocurra algo semejante, pues está probado que la práctica de la música allana cualquier camino, mientras que la teoría es algo secundario. Mientras más práctica se tenga, las posibilidades son mayores; la mucha teoría no sirve para nada sin la práctica. Siguiendo el símil que ha escogido, la gente habla primero y después estudia gramática; y mientras más pronto hable, lo hará mejor y sin acento. Nadie estudia gramática sin saber cuan-

do menos algo del idioma. Es evidente, y ya.

El músico y la cultura es el tercer ensayo (que debería llamarse *La cultura del músico*); recomienda al músico que lea, estudie y sea culto. Esto es irrefutable. Por cierto que dice por ahí que el músico debe conocer su situación histórica para expresarla musicalmente: me gustaría, en efecto, conocer el procedimiento a seguir.

Encuentro mucho mejor el cuarto ensayo, el más meditado y el único escrito con sencillez: *La dirección de orquesta*. Aunque no aporta ninguna novedad, Bueno reúne en él sus impresiones, algunas opiniones y algo de lo que se ha dicho sobre ese tema.

Y donde Bueno hace a un lado su objetividad y desbarra graciosamente es en el último ensayo: *Panorama de la música mexicana*. Declara a Iberoamérica incapaz para enriquecer la música siguiendo otros patrones que no sean el nacionalismo; niega a los jóvenes y se muestra como un admirador profundo de Chávez y Sandi. Chávez ha dado mucho qué decir, pero ignoraba yo que Sandi tuviese un admirador en los confines terrestres. En fin, ahí está Miguel Bueno. En gustos... se escriben manuales de Estética.

RAÚL COSFÓ

Julieta Campos, *La imagen en el espejo*. Colección Poemas y Ensayos. Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, 171 pp.

El título que da nombre a esta reunión de ensayos constituye la síntesis de la idea que, tanto de la literatura como del arte en general, profesa Julieta Campos. Para ella, el arte, al igual que las ciencias, refleja una parte de la realidad, pero a diferencia de estas últimas, el arte crea, además, una imagen parecida a la que nos entrega el espejo y que es un mundo que empieza a existir con su propia vigencia y su propia libertad, un mundo que se aprehende por medio de la creación artística y que explota partes de la realidad ajenas al conocimiento lógico y a aquello que tratan las ciencias.

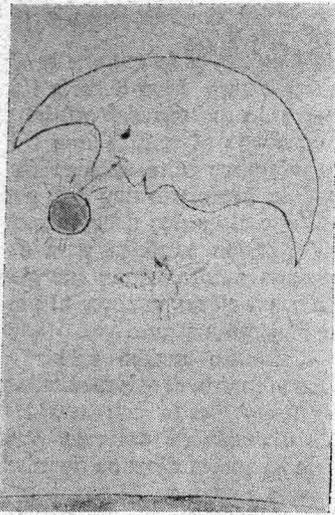
Este interesante libro de Julieta Campos contiene doce ensayos, el conjunto de los cuales se halla dividido en tres secciones: una que se refiere a la producción novelística de Virginia Woolf, a *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry, a los conceptos literarios, descubiertos a través de sus obras, de Butor, Sarraute, Robbe-Grillet y a la novela en general, a aquellas transfiguraciones estéticas y de expresión que se han llevado a cabo en la creación de la novela desde 1913.

La segunda sección contiene tres ensayos en los que se enjuicia, critica, elogia y analiza a diferentes autores: François Mau-

riac, Ernest Hemingway y Simone de Beauvoir; mientras que la tercera sección se concentra en varios novelistas latinoamericanos contemporáneos y contiene, además, un estudio sobre "La novela mexicana después de 1940".

El método de examen que sigue Julieta Campos en sus ensayos no es, de ninguna manera, un método horizontal ni simple. Prefiere atacar varios puntos del tema al mismo tiempo. A medida que avanza, el ensayo va expresando tanto las características de un autor u obra determinados como la interpretación personal de ellos. A veces, junto a una frase descriptiva,





aparece otra, menos profunda, un poco discursiva, pero que expresa con notable certeza la idea que la autora quiere exponernos. En su ensayo sobre Malcolm Lowry, por ejemplo, Julieta Campos emite una opinión sobre el destino del hombre y sus relaciones con la literatura contemporánea; en seguida, y casi sin que el lector se dé cuenta, la autora decide indicarnos a qué se debe que dichas relaciones se encuentren llenas de fábulas; el destino común está unido, ahora más que nunca, al destino de cada uno. La regularidad de la prosa de Julieta Campos se hace atractiva por ser rigurosa en la forma y cambian-

te en el contenido. Estos ensayos no están elaborados a la manera de las monografías, de los estudios académicos. Tampoco es posible afirmar que nos hallamos ante un tipo de ensayo crítico a la manera de los de don Alfonso Reyes. Julieta Campos escribe ensayos interpretativos. Conoce las obras y los autores a los que se refiere y, aunque en algunas ocasiones no podemos estar de acuerdo con el enfoque escogido, es necesario escoger el ingenio y el talento que se manifiestan en los escritos.

Julieta Campos, al igual que otras escritoras, gusta de subrayar los méritos de autoras del pasado y del presente. No creemos que sea indispensable hacer notar las cualidades que implica el hecho de que una mujer destaque en el plano literario profesional. A través de la literatura se expresa la sensibilidad del escritor, de alguien que decide decir algo por medio de la palabra escrita, y no es lícito aquilatar las cualidades de tal o cual escritor fundamentando el punto de vista crítico en un hecho que en el ámbito del arte resulta poco importante, en una sola pregunta que limita la visión crítica, el hecho literario o artístico: ¿se trata de un hombre o, so pena de alterar mi criterio, se trata de una mujer?

ALBERTO DALLAL

R. G. Collingwood, *Ensayo sobre el método filosófico*. Centro de Estudios Filosóficos. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1965.

La intención fundamental en este libro, nos parece, es doble. En primer lugar, la obra tiene el propósito de responder a la pregunta acerca de la naturaleza de la filosofía. Es un ensayo sobre la esencia del conocimiento filosófico a la luz de una descripción del método filosófico en comparación y contraste con el método que utilizan las ciencias empíricas y las ciencias exactas. Collingwood se atiene a la idea moderna de que no puede llegarse a precisar qué sea la filosofía comenzando por determinar el objeto propio del pensamiento filosófico, sino que sólo puede hacerse manifiesta en sus peculiaridades esenciales cuando se penetra en lo típico de sus procedimientos, cuando se aclara la característica esencial de los métodos utilizados por los filósofos del pasado. Un estudio del ejercicio histórico del método en filosofía puede conducir a definir su esencia y, con ello, la norma ideal de lo que deba ser la ciencia filosófica, pues la filosofía es un proceso, una tarea, "una actividad que procuramos poner en concordancia con la idea de lo que tal actividad debe ser" (p. 7). En segundo lugar, la obra tiene todas las apariencias

de haber sido escrita en un momento en que la filosofía inglesa había entrado en el llamado periodo "revolucionario", en el periodo en que ya no hablaba tanto del mundo cuanto del modo en que se habla del mundo. En ese sentido, las filosofías venían transformándose en tantas cuantos principios sobre el método aparecían. El tiempo (1933) era de "crisis y de caos" en lo que se relacionaba con el problema del método filosófico. Ante esta situación Collingwood, un tanto al margen de los movimientos filosóficos dominantes en Inglaterra, se dispone a encontrar "bajo el caos aparente... una unidad de propósito y de espíritu" (p. 9), una idea del método filosófico. El libro es una obra de circunstancias y de reacción.

Método de conocimiento es tanto como procedimiento de conceptualización. Lo distintivo en el método de una ciencia es la peculiar estructura lógica que guardan sus conceptos. En esta perspectiva, el tema de la esencia de la filosofía se orienta hacia una caracterización de la naturaleza de los conceptos filosóficos y de las relaciones en que se traban, frente a los conceptos

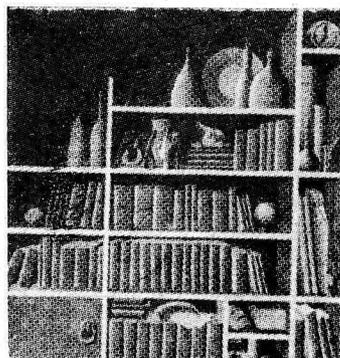
y las relaciones conceptuales propias de las ciencias empíricas y matemáticas.

La idea rectora a este propósito señala que, mientras los conceptos de las ciencias empíricas y matemáticas se *excluyen recíprocamente* en relación con el género del cual son especies, los conceptos filosóficos *coinciden parcialmente* en relación también con el género del que son especies, de suerte que para estos últimos no rigen las reglas de clasificación y división de la lógica tradicional. A diferencia de la mutua exclusión en que se dan los conceptos de la ciencia empírica y exacta, entre los conceptos filosóficos se establece una forma de recubrimiento recíproco. El contraste es, por ejemplo, entre conceptos no filosóficos tales como "rojo" y "verde", "recta" y "curva", por un lado, y conceptos filosóficos tales como el de "bondad" en Aristóteles, los "trascendentales" en la escolástica, los de "materia" y "mente" como modos distintos de una misma realidad — sea ésta la materia para el materialismo, sea el espíritu para el espiritualismo.

La coincidencia parcial de las clases, señala Collingwood, es la "clave para descubrir las peculiaridades que distinguen el pensamiento filosófico del científico" (p. 29). En efecto, de esta idea acerca del método de la conceptualización filosófica deriva el autor todas las otras características privativas de la filosofía:

a) Los conceptos filosóficos se ordenan en una "escala de formas" que combina las diferencias de "naturaleza" o de clase con las diferencias de "grado" (por ejemplo: las clases y grados de "alma" en Aristóteles, las clases y grados de "conocimiento" en Platón y en Leibniz, etcétera, pp. 49-50). En las ciencias no filosóficas se trata de lo contrario, aquí no prevalecen más que meras diferencias específicas.

b) La exposición filosófica más que hacer uso de la "definición" deslindadora que manejan las ciencias empíricas y exactas, utiliza el procedimiento de la exposición *descriptiva* y *aproximativa*, de tal manera que muestra las conexiones entre los componentes del objeto (p. 83).



c) El pensamiento filosófico es esencialmente, o al menos fundamentalmente, *categórico*; no establece una distinción excluyente entre juicio hipotético y juicio categórico, como ocurre en las disciplinas no filosóficas donde las hipótesis empíricas no suponen la existencia real, o donde las hipótesis matemáticas (los axiomas) no implican asertos de existencia. El pensamiento filosófico entraña cierto tipo de implicación como el que se manifiesta entre la esencia y la existencia (pp. 100 ss.).

d) Por lo mismo que la filosofía combina lo categórico y lo hipotético, su método es a la par deductivo e inductivo, no marcha en una dirección irreversible como en las otras disciplinas: en ella los principios establecen las conclusiones y viceversa, lo conocido implica lo desconocido y viceversa (pp. 132-133).

De las características señaladas desprende Collingwood la idea de lo que constituye el *sistema filosófico*; el sistema filosófico es "una totalidad cuyas partes están relacionadas entre sí a manera de términos en una escala de formas" (p. 156). Señalemos, por último, cómo lo que parece un curso irracional en la historia de la filosofía, a la luz de lo que Collingwood llama "una teoría racional de la filosofía" (p. 183), acaba por manifestarse como un organismo de pensamiento progresivo: "La filosofía como un todo, y en sus formas como un sistema, se nos aparece ahora como una escala de filosofías, cada una de las cuales difiere de las restantes no sólo en especie, en cuanto se ocupa de cierta forma específica de un único objeto de estudio universal y filosófico por medio de un método apropiado y por lo tanto específicamente distinto, sino que difiere también en grado, en cuanto que encarna más o menos adecuadamente el ideal del método genuinamente filosófico aplicado a un asunto genuinamente filosófico" (pp. 156-157, Cf. 159-160).

Javier Malagón y José M. Ots Capdequí, *Solórzano y la Política Indiana*. Fondo de Cultura Económica. México, 1965, 117 pp.

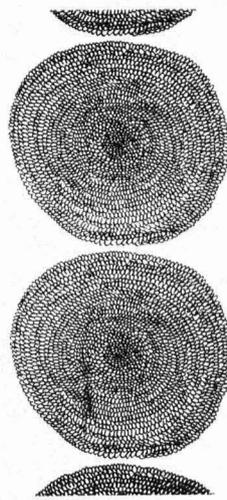
Como un adelanto a la próxima publicación de la obra del famoso jurista español del siglo XVII Juan Solórzano Pereira *Política Indiana*, dentro de la colección de la Biblioteca Americana, se ha publicado el estudio preliminar que prepararon los historiadores Javier Malagón y José M. Ots Capdequí. El trabajo se compone de tres partes: la primera reseña la "vida de don Juan de Solórzano", la segunda resume el contenido de los libros y capítulos que forman "la *Política Indiana*" y señala "al lector todo aquello digno de ser destacado"; una tercera y última parte recoge "la bibliografía de Solórzano Pereira" cuyas "obras impresas" podrían dividirse, según los autores, en dos grupos: "los estudios... académicos... que corresponden a su época de profesor de Derecho en la Universidad de Salamanca" y los "escritos surgidos de su experiencia como magistrado y gobernante" en los cuales trató de "sistematizar y fundamentar la vida política, administrativa y judicial del imperio español en las Indias"; dentro de este último grupo y "como subdivisión aparte pueden incluirse el resto de sus escritos que son alegatos, informes o memorias nacidos del ejercicio de sus funciones".

Por lo que hasta aquí va dicho, la composición del libro que nos ocupa parece satisfacer las exigencias fundamentales de un trabajo introductorio: el acercamiento a la vida del hombre cuya obra se estudia, un análisis sistemático y crítico de esa misma obra y una noticia bibliográfica que la integre y destaque a la vez en el todo de sus preocupaciones intelectuales; pero ese esquema que estructuralmente nos parece inobjetable, se resiente durante su desarrollo de algunas omisiones que ciertamente amenguan su valor. Así la primera parte es ante todo noticiosa, poco analítica, casi nada nos dice por ejemplo, aunque



con frecuencia lo atisba, de lo que en la biografía de un hombre de pensamiento como fue Solórzano resulta imprescindible: señalar cómo encarnó en él el espíritu de su tiempo, cómo lo modeló el clima mental que le tocó vivir y en qué medida influyó él sobre ese medio a través de su obra; porque si es verdad que "nada deja traslucir en su obras" sobre su época y más bien parece que le "hubiese sido indiferente", no obstante ser el momento del "apogeo literario y artístico de España", también es cierto que a lo largo de todo el estudio se hace hincapié en la sabiduría del autor, en sus alardes de erudición; si como allí mismo se dice, cita autores y obras no sólo antiguos sino cercanos y aun contemporáneos, la manera de seleccionarlos y usarlos era sin duda el camino para filiarlo y definirlo intelectualmente. Es más, en otra parte de su prólogo los autores destacan un hecho que, junto con otros no beneficiados, nos parece importante para lo que venimos diciendo: el colofón puesto por Solórzano a su *Política* está expresando él solo todo un modo de ser histórico, en que al lado de un cristianismo providencialista asoma cierta soberbia muy al gusto del humanismo renacentista de la época; por eso creemos que si la reconstrucción de esa parte de la vida de Solórzano hubiera acompañado a la muy buena que se hizo de su trayectoria administrativa, tendríamos el retrato más acabado de un hombre representativo de la "burocracia técnica o profesional" de la España Imperial.

En la segunda parte de su trabajo, los señores Malagón y Ots Capdequí, quizás como resultado de su propia erudición, se han limitado a señalar algunas características importantes del pensamiento jurídico y político de Solórzano pero sin explicarlas suficientemente a quienes, sin ser especialistas, se acerquen a su estudio con un verdadero espíritu de investigación. Pondremos algunos casos como ejemplos. En el apartado segundo de la segunda parte del prólogo se asienta que Solórzano, "español de su tiempo, considera incuestionables los derechos de los Reyes de España a los territorios descubiertos y conquistados por Colón y sus continuadores", por lo tanto la razón de una parte de su obra, la que aún se mueve en el terreno de las justificaciones, es según él mismo señala "la de satisfacer a los herejes". Allí creemos ver apuntadas, pero sólo eso, dos cuestiones esenciales: una primera parece ser la liquidación, al menos para algunos españoles, del problema



fundamental que a su propia conciencia plantearon la conquista y la colonización, o sea el de su *justo título*, puesto que al decir de Solórzano "no se ha de inquirir la justicia de los reinos adquiridos"; la segunda sería el desplazamiento a un terreno primordialmente político de una cuestión que se venía debatiendo sobre todo en los planos de lo jurídico, lo filosófico y lo moral; si eso es así estaríamos sin duda ante la expresión de un cambio histórico que merece ser explicado. Justamente ese cambio, pensamos, podría explicar el interés que para Solórzano tuvieron algunos temas y el desapego que mostró hacia otros, tales los casos de su acentuado regalismo, de su interés por los criollos, de su agudo análisis sobre la encomienda o su poca amplitud en el tratamiento de las *misiones*. Hay finalmente

otros hechos, sobre todo algunos ante los que la mera curiosidad erudita suele hermanarse a la exigencia de una explicación a fondo que, infortunadamente, no quedaron suficientemente elucidados en el estudio que reseñamos; por ejemplo, la suerte desigual que corrió la obra de Solórzano en sus versiones latina y española. En efecto si, como sus comentaristas afirman, la edición castellana es "tan regalista como la latina", el lector no se explica por qué la segunda fue censurada y está todavía en el "Índice", o bien si, como se había dicho páginas antes, la *Política Indiana* es una versión "muy circunstanciada" de *De Indiarum iure* no se comprenda que hubo razones que justificaran el tratamiento tan diferente que sufrieron ambas versiones por parte de la Iglesia.

A pesar de su tendencia a señalar simplemente los hechos dejando de lado su explicación histórica, la obra publicada es importante y lo será más sin duda integrada con el texto de Solórzano y con el "minucioso aparato crítico" con que sus prologuistas habrán de presentarlo. Vendrá así a formar, junto con las obras de Juan López de Palacios Rubios y fray Matías de Paz recogidas ya en otro volumen de la Biblioteca Americana, un fondo bibliográfico indispensable para entender y explicar uno de los aspectos más discutidos de la conquista y colonización en América, el jurídico.

EDUARDO BLANQUEL

Jorge López Páez, *Mi hermano Carlos*. Col. Letras Mexicanas núm. 80. Fondo de Cultura Económica, México, 1965, 219 pp.

El argumento de la novela es sencillo: Sebastián Escontría, un niño de diez, quizás de doce años, se encuentra de pronto en un medio relativamente hostil. Su padre ha muerto, la familia se ha trasladado desde otro país a la ciudad de México, su madre ha decidido casarse de nuevo. Carlos, su hermano mayor, se empeña constantemente en hacerle la vida aún más difícil. Con estos elementos el autor logra una lúcida y emotiva recreación del mundo de la niñez en esta etapa, de sus problemas, sus modos de pensar y sentir, su vitalidad siempre a salvo de cualquier asedio, y sus recursos y resoluciones. No se trata aquí de esos niños de Saroyan (criaturas amables también) que las más de las veces en realidad son niños idealizados por una madurez nostálgica, casi diríase adultos infantiles. Tampoco de los pobres y tristes niños de Dickens, frecuentemente con una capacidad discursiva superior a sus años, empapados de moralidad "natural", en los que a cada momento dan ganas de descu-

brir al enano disfrazado de niño. Se trata, y esto quizá sea el mayor logro de la novela de López Páez, de niños de carne y hueso, niños en carne y pensamiento.

No obstante que la prosa del autor es llana, directa, a veces hasta ligeramente suelta, desmañada, logra comunicar con eficacia las situaciones y los pensamientos de los personajes, y consigue interesar al lector desde el principio. Con ser así, frecuentemente consigue dibujos complejos, sutiles, que ordinariamente sólo se logran con una técnica más complicada. No es raro, tampoco, encontrar a lo largo de la novela hermosos ejemplos de esa poesía pura, fácil, que se da espontáneamente en las reflexiones infantiles. Por otra parte, la estructura técnica, como la prosa, es también sencilla. El relato corre a lo largo de dos hilos conductores; en primer plano, y seriada con acuerdo al tiempo, está la relación de los hechos de Sebastián y sus amigos en la ciudad de México; en un segundo plano, que se hace presente mediante el recuerdo,

y por tanto no siempre en sucesión temporal ordenada, se presentan escenas de la vida del protagonista por la época en que todavía vivía su padre, con una frecuencia que decrece hasta desaparecer conforme avanza la novela. Las cursivas señalan esta segunda clase de textos, que iluminan paulatinamente, desde el personaje mismo, sus relaciones consigo y con el mundo.

Con todo, tal vez el lector encuentre que no todos los pasajes de la novela han sido resueltos con igual felicidad. Se podría afirmar, tal vez, que las primeras páginas son un tanto simplonas en relación con el resto; que el problema de los hijos de la señora Rojas (por lo demás tratado muy rápidamente) tiene algo del melodrama con que el cine americano empapa temas similares; que la entrevista con el doctor y el optimismo final de Sebastián no convencen; en fin, y con mucho lo más importante, que la narración de Sebastián, cuyo relato constituye toda la novela, está demasiado centrada en los episodios que interesarían a un adulto (y más concretamente a un adulto preocupado por los problemas de las

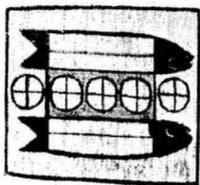
relaciones familiares en nuestros días) y no, como fuera natural, en los propios intereses de Sebastián. En todo caso, tales fallas no parecen deberse a falta de capacidad narrativa en el autor, que tan hábilmente ha resuelto dentro del propio libro otros problemas, sino que más bien parecen obedecer a un error de perspectiva en la concepción general de la obra. A saber: se le da demasiada importancia a la tesis de que los problemas del protagonista y de sus amigos residen en la falta de atención de sus padres, cuando tal vez los problemas de Sebastián pudieran ser los mismos que cualquier niño de su edad confronta por el sólo hecho de estar en tránsito hacia el mundo de los adultos. Desde luego que, en el caso concreto de la novela, uno de los principales problemas de Sebastián es el de sus relaciones con su madre, pero esto no legitima la distorsión que lo coloca a él, en tanto narrador, precisamente como si no tuviese un problema con ella, en el mirador que justamente no tiene: el de un adulto.

ARTURO CANTÚ

Federico Gamboa, *Novelas*, prólogo de Francisco Monterde, Fondo de Cultura Económica. Col. Letras Mexicanas, México, 1965.

Destino inevitable de casi todas las generaciones literarias, por lo menos en su etapa inicial, parece ser el de negar a sus antecesores. Tal actitud parricida no deja de tener su aspecto positivo: en el arte, si se quiere aportar algo, es preciso ceder un poco a la ilusión de que todo empieza —repetido pero siempre maravilloso *Fiat Lux*— con la obra propia. El aspecto negativo es el que encierra el gravísimo peligro de confundir la ilusión con la realidad. Porque lo cierto —y por algo pasó a la historia Pero Grullo— es que no existe innovación sin tradición. Una literatura nacional es la creación paciente y laboriosa de muchas generaciones. Y la madurez, en la historia de la cultura como en la de los individuos, es la superación, pero no la negación, de la juventud.

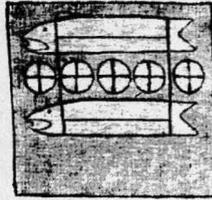
Escribir hoy como escribió Federico Gamboa hace más de medio siglo sería anacronismo imperdonable; pero negarlo sería incurrir en error, no menos censurable, de inconsciencia histórica. Porque Gamboa —y ésa es la lección más importante que debe extraerse de la lectura inteligente de sus *Novelas*— fue él mismo un innova-



dor. No miente la solapa de la pulcra edición del Fondo de Cultura Económica cuando llama a Gamboa "testigo de su tiempo" y "precursor de manifestaciones artísticas posteriores", como tampoco yerra Enrique Anderson Imbert al afirmar en su *Historia de la literatura hispanoamericana* que el autor de *Santa* fue "el novelista mexicano que se acercó más a lo que entonces se consideraba como novela moderna: vale decir, la novela experimental, que estudia seriamente la sociedad mexicana". Quienes hoy realizan en su tiempo la misma tarea que Gamboa cumplió con innegable talento en el suyo harían bien en conocer sus novelas, porque para mejor saber quiénes somos ayuda mucho saber de dónde venimos.

Gamboa, como lo han señalado todos los historiadores de la literatura mexicana, comenzó a escribir bajo el influjo de los naturalistas franceses —Zola, los Goncourt, Daudet—, pero más tarde "fue recobrando su fe católica... y se hizo reaccionario" (Anderson Imbert, *op. cit.*). A la primera fase de su producción pertenecen *Del natural* (1888), *Apariencias* (1892), *Suprema Ley* (1896), *Metamorfosis* (1899) y *Santa* (1903), la más popular de todas sus novelas. En la segunda habría que incluir *Reconquista* (1908) y *La Llaga* (1910). Conviene apuntar, sin embargo, que el natura-

lismo hispanoamericano no fue en ninguno de sus cultivadores capitales un naturalismo doctrinario a la francesa. Atenuado en este sentido por circunstancias históricas y sociales bien conocidas, no fue en realidad sino un realismo radicalizado y, por ello mismo, precursor del realismo social que imperaría en la novelística hispanoamericana de la



Marco Antonio Montes de Oca, *Vendimia del juglar*. Poemas. Colección "Las dos orillas", ed. Joaquín Mortiz, México, 1965, 88 pp.

La palabra es quizá, si no la más poderosa posesión del hombre, sí la más rica, precisamente porque es la que puede dar el más alto significado al silencio. El poeta es, como nosotros, un hombre que cree en la realidad, en cualquier realidad, pero que cree también en la palabra, en todo lo que la palabra rescata al silencio para iluminarlo. Poesía orgullosa —con ese orgullo secreto del artesano—, erigida sobre los poderes aún in exhaustos de la palabra, la de Montes de Oca ha llegado a una madurez que acaso no sea más que la conclusión de una etapa. Hemos sentido, ante el último libro de poemas de Montes de Oca, *Vendimia del juglar*, que el poeta ha llegado al final de algo y que empieza a formular el comienzo de otra cosa. Es decir, mientras el poeta deja atrás sus soberbias arquitecturas verbales, se adentra en una tierra de nadie donde todo vuelve a ser posible, tierra que se venía presintiendo desde lejos. De ahí que haya, en efecto, en este libro, algunos poemas que parecen desentonar, poemas que han sido acusados de "no estar a la altura" de los libros anteriores de Montes de Oca. Verdaderamente, no dejamos de inquietarnos cuando Montes de Oca pasa de este espléndido final de poema: "...y leyó en todo ello el descontento de los dioses; / Acelera el paso y su hueste de latidos / Pisando con redoblada agonía / Los cojinetes horribles de sus Llagas" (*Jornada del sobreviviente*), al poema de la página siguiente, que comienza así: "Con cierto enojo / Alcé del suelo vuestras pijamitas / Que otras veces dejáis bien dobladas en la silla, / Listas ya para que las suaves manos de mamá / Las acomoden entre las sábanas, / donde han de calentarse hasta la noche" (*Recado a mis hijas*).

Del "descontento de los dio-

primera mitad del presente siglo.

Es lástima que esta edición de las novelas de Gamboa, primera que recoge la totalidad de su obra narrativa a excepción de los cuentos cortos, no se haya ajustado a un estricto criterio cronológico e incluya en último término las cinco novelas cortas que el autor recogió en su libro inicial: *Del natural*. Ello obliga al lector interesado en la evolución artística e ideológica del escritor a comenzar a leer el volumen por sus últimas páginas. Pero esta deficiencia la suple con creces el prólogo, lúcido y sabio como todos los suyos, del maestro Francisco Monterde.

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ

ses" al "cierto enojo"; de los "cojinetes horribles de sus llagas" a las "suaves manos de mamá", a "vuestras pijamitas". Es para preguntarse si la tensión poética de Montes de Oca no ha decrecido, si no está confundiendo lo real de todos los días con lo simplemente banal. De hecho, creo que este poema, entre algunos otros, es el que más se le ha reprochado. Hallo aquí la iniciación del malentendido que no va a dejar de producirse en torno a Montes de Oca si éste sigue adentrándose en ese terreno. Porque... *Recado a mis hijas* es también un poema excepcional. El tono tierno y menor de los primeros versos adquiere un sentido mayor cuando avanzamos en la lectura del poema, cuando vemos cómo el amoroso padre confiesa: "Pequeñas mías / Hoy se me traba el amanecer / En la pupila mal drenada, / Al pensar que os definiendo tan mal / Tras el inservible escudo / De mi gastada corbata." Y más adelante: "Pequeñas mías / respirar se paga con la vida". Ese tono banal del comienzo no es ya más que la introducción al desasosiego profundo del poeta, que advierte cómo esa fragilidad de sus creaturas carnales se halla amenazada por el desorden del mundo, y que él poco puede oponer a la amenaza. Al pasar de su paraíso verbal al universo de lo cotidiano, universo que roe y a la vez justifica aquel paraíso, el juglar encuentra ahora otra clase de frutos —frutos turbadores y ocres— en su recolección. Quizá —pero hay que guardarse de las tentaciones de la predicción— éstos sean los nuevos frutos que vaya a brindarnos Montes de Oca siempre cargados de la misma poesía, aunque su signo sea distinto y quizá contradictorio.

JOSÉ DE LA COLINA