

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

JUNIO 1966

EL MUNDO DE BARTOLOMÉ
DE LAS CASAS

HOMENAJE A HENRÍQUEZ UREÑA

SER Y PARECER
EN ARQUITECTURA



Volumen XX, Núm. 10

México, junio de 1966

Ejemplar: \$ 3.00

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector:

Ingeniero Javier Barros Sierra

Secretario General:

Licenciado Fernando Solana

Director General de Difusión Cultural:

Gastón García Cantú

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD
DE MÉXICO

Número preparado por:

Luis Villoro

Juan García Ponce

Alberto Dallal

Administrador:

Rodolfo Roiz

Oficinas:

Torre de la Rectoría, 10º piso

Ciudad Universitaria

México 20, D. F.

Tel. 48-65-00

Ext. 123 y 124

Toda solicitud de suscripciones debe
dirigirse a:

Tacuba 5, 2º piso

México 1, D. F.

Tel. 21-30-95

Precio del ejemplar \$ 3.00

Suscripción anual " 30.00

Extranjero Dls. 5.00

Franquicia postal por acuerdo presi-
dencial del 10 de octubre de 1945,
publicado en el D. Of. del 28 de
noviembre del mismo añoLA REVISTA NO SE HACE RESPONSABLE
DE LOS ORIGINALES QUE NO HAYAN
SIDO SOLICITADOS

PATROCINADORES

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

S U M A R I O

LA APOLOGÉTICA HISTORIA
LA NATURALEZA AMERICANA

Edmundo O'Gorman

Germán Somolinos

D'Ardois

Silvio Zavala

Jorge Alberto Manrique

Vladimir Kaspé

Salvador Novo

Emmanuel Carballo

Ernesto Mejía Sánchez

Kasuya Sakai

Margo Glantz

Jasmin Reuter

Armando Suárez, Lauro José
Zavala, Josefina Zoraida de
Knauth, José Emilio Pacheco,
Alberto Dallal

Josep Torres Campalans

Leonora Carrington

Globo de Johan
Schöner, 1520LAS CASAS ANTE LA ENCOMIENDA
LAS CASAS Y EL ARTE INDÍGENA
SER Y PARECER EN ARQUITECTURA
MIS RECUERDOS DE PEDRO
HENRÍQUEZ URÉÑA
HENRÍQUEZ URÉÑA Y LA LITERATURA
MEXICANA
HENRÍQUEZ URÉÑA CRÍTICO DE
RUBÉN DARÍO
NOTAS DE VIAJE (SOBRE EL
VIEJO Y NUEVO JAPÓN
TEATRO
ARTES PLÁSTICAS
LIBROSJUNIO VERDE Y NO MADURO
ILUSTRACIÓN
PORTADA

EN ESTE NÚMERO

Hace cuatrocientos años murió en el convento de Atocha, en España, Fray Bartolomé de las Casas. Nuestra Universidad prepara, en celebración de este cuarto centenario, varias publicaciones, singularmente una edición crítica de la *Apologética Historia de las Indias*. La *Revista de la Universidad de México* revive ahora, en cuatro ensayos, varios aspectos del mundo y la obra del iluminado apóstol del Nuevo Continente.

Profunda fue la huella que dejó Pedro Henríquez Ureña en la vida intelectual de nuestra América. El breve homenaje que le rendimos en este número, a veinte años de su fallecimiento, estudia un aspecto de su obra y da testimonio de la importancia que para México tuvo su presencia.

NUESTROS COLABORADORES

EDMUNDO O'GORMAN. Historiador. Profesor de tiempo completo de la Facultad de Filosofía y Letras, donde dirige el Seminario de Historia de la Historiografía. Entre sus obras se cuentan *Crisis y porvenir de la ciencia histórica*, *La idea del descubrimiento de América* y *La invención de América*.

GERMÁN SOMOLINOS D'ARDOIS. Especialista en Historia de la Medicina. En ese campo ha publicado varios libros y artículos, entre los que destacan la edición y biografía de Francisco Hernández (UNAM) y el estudio del Códice de Martín de la Cruz y Juan Badiano.

SILVIO ZAVALA. Actual embajador de México en Francia. Por tres años dirigió El Colegio de México. Desempeñó el cargo de presidente de la delegación mexicana permanentemente ante la UNESCO. Miembro de El Colegio Nacional. Entre sus obras dedicadas al estudio del periodo colonial destacan: *Encomienda Indiana* y *Filosofía de la conquista*.JORGE ALBERTO MANRIQUE. Licenciado en Historia (UNAM). Investigador de tiempo completo en El Colegio de México. Profesor en la Facultad de Filosofía y Letras. Encargado de la edición de la *Revista Historia mexicana*. En 1963 la Universidad Veracruzana publicó su libro *Los dominicos y Atzacapotzalco*.

VLADIMIR KASPÉ. Arquitecto. Desde 1943, catedrático de Teoría Superior de la Arquitectura en la Escuela Nacional de Arquitectura. Ha publicado numerosos ensayos y artículos en revistas mexicanas y extranjeras.

SALVADOR NOVO. Poeta y escritor. Cronista de la ciudad de México. Recientemente Empresas Editoriales ha iniciado la publicación de sus obras completas.

ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ. Catedrático de Literatura Iberoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras. En esta revista ha publicado poesía, ensayo y la sección "Biblioteca Americana" durante cuatro años. Editor y prologuista de los volúmenes XIII y siguientes de las Obras Completas de Alfonso Reyes (FCE).

EMMANUEL CARBALLO. Crítico literario. Ha tenido a su cargo la edición de numerosas antologías de poesía y literatura de ficción. Colabora con regularidad en diversas revistas y suplementos culturales.

La Apologética historia

(Incitación a su lectura) *

Por Edmundo O'GORMAN

De la *Apologética* se han hecho dos ediciones¹ que vinieron a pugnar la omisión de tres siglos en que permaneció inédito el manuscrito. Pero lo cierto es que, pese a esos beneméritos esfuerzos de divulgación, la obra no ha trascendido el círculo de los especialistas, y aun entre éstos deja mucho que desear la atención que le han otorgado. Dos son los motivos principales de ese descuido. El primero se origina en la opinión muy generalizada de que, frente a la *Historia de las Indias* del propio fray Bartolomé, su *Apologética* es obra de menor rango, con la consecuencia de que ésta ha quedado oscurecida en la sombra que proyecta la luz de su más afortunada hermana. El segundo motivo procede de la dificultad que ofrece la lectura del voluminoso texto, agravada por haber sido publicado sin los auxilios que el lector de una obra de esa índole requiere y tiene derecho a esperar del editor. Pero bien vistos, esos dos motivos son sin poco fantasmas, porque ni es aceptable la supuesta superioridad de la *Historia* sobre la *Apologética*, ya que en rigor son obras apenas comparables, salvo por semejanza en extensión; ni, por otra parte, la lectura de la segunda resulta tan tediosa o difícil como se pretende una vez que se ha descubierto la trama conceptual del libro que es su luz interior y su infalible guía.² Y en verdad y por lo contrario, aunque con toda evidencia la *Apologética* no es un libro de entretenimiento, ni para eso fue escrito, su lectura no está ayuna de amenidad y aún contiene la

sorpresa de pasajes de insospechada potencia lírica como cuando, desde su celda en España, el viejo fraile describe con amorosa nostalgia el paisaje tropical en que transcurrieron sus mocedades. Miremos entonces, un poco más de cerca, esas dos excusas —que no son otra cosa— para tratar de justificar el inexcusable descuido en que se ha tenido a la *Apologética*, y de ese modo, así lo esperamos, incitaremos al lector a no privarse de la rica aventura espiritual de hacer suya y por entero la lectura de tan singular obra.

Si nos rebelamos contra la manía deformadora de sólo considerar las obras que nos ha legado el pasado como “fuentes de información”, simples canteras de datos y noticias, y nos colocamos, en cambio, en las circunstancias que les dieron vida, veremos que la *Apologética*, no la *Historia*, constituye el más alto empeño literario del padre Las Casas por ser la obra en que logró expresar de modo cabal y sistemático los afanes más caros de toda su vida y que, por eso, debemos estimarla como el libro capital de su prolífica pluma. Y en efecto, nada documenta mejor esa estimación como el estudio de la génesis de ambos libros. El primero, la *Historia de las Indias*, es el más antiguo. Se inició en 1527 en la isla Española (hoy Santo Domingo), cuando Las Casas se metió de fraile después del doloroso fracaso de su intento de conquista pacífica en una región de Venezuela.³ En el fondo, el libro obedece, pues, a una exigencia compensatoria de la decepción que produjo en su autor aquella malhadada aventura, de donde resulta que el propósito central del libro fue, ciertamente, relatar y dejar testimonio de los acontecimientos que son su tema, pero no así como así, sino enjuiciados desde el punto de vista de intransigencia que adoptó el autor como eje total de su pensamiento desde aquel famoso episodio en que optó por dedicar su vida a la defensa de los indios. Digamos, entonces, que la *Historia* fue concebida más como denuncia de agravios que como mero relato de hechos, carácter que informa cuanto de ella logró

*La Universidad, por conducto de su Instituto de Investigaciones Históricas, rendirá homenaje a la memoria de fray Bartolomé de Las Casas en este cuarto centenario de su muerte con una nueva edición de la *Apologética historia*, ya próxima a ver la luz pública. El Dr. Miguel León Portilla, director de aquel Instituto, me honró con esa encomienda, dándome así la oportunidad de estudiar —en unión de los miembros de mi seminario— en detalle y por entero el voluminoso texto de obra tan extraordinaria. Ahora, solicitado por el Dr. Luis Villoro para colaborar en este número lascasiano de la *Revista* que dirige, no me ha parecido despropósito ofrecer aquí algunos de los resultados de ese trabajo.



escribir el autor, pese a las dilatadas interrupciones y diversas redacciones que padeció su composición. Y de aquí debemos concluir que la *Historia* es, por el espíritu que la anima, un libro polémico, un libro, ciertamente, encaminado a defender a los indios; pero sólo en sentido indirecto o negativo, es decir, en cuanto la defensa consiste en que en él se denuncia y condena el rumbo que tomó la política de la empresa india y se ataca la actitud generalmente observada por los conquistadores y pobladores respecto a las personas y derechos de los naturales, y esta índole polémica de la *Historia* y la indirecta defensa de los indios que contiene son muy de tenerse en cuenta para nuestro actual intento, porque vamos a ver que en la *Apologética* el caso es diametralmente opuesto.

La *Apologética*, a notable diferencia respecto a la *Historia*, no fue concebida como una obra independiente que respondiera a propósitos bien definidos desde un principio. Por lo contrario, se gestó en un largo proceso de titubeos y atisbos que se desarrolló dentro del texto de la *Historia* y que sólo cobró independencia cuando Las Casas logró advertir que las vacilaciones digresivas en que se había empeñado constituían, en realidad, la materia de un extenso tratado digno de formar una obra separada de gran envergadura.⁴ Fue entonces, en efecto, cuando comprendió que le había salido al paso la oportunidad de organizar de una manera sistemática su contención favorita o sea, la de que los indios gozaban de plenitud de entendimiento, el supuesto básico en sus tratados polémicos y misioneros, en sus proyectos y peticiones de reforma y de pacificación y en sus debates públicos entre los cuales destacaba vivamente el recuerdo reciente del que había sostenido con el más famoso de sus adversarios, Juan Ginés de Sepúlveda.⁵ Se trataba, por lo tanto, de la mayor oportunidad que le era dable en el orden de sus afanes, y no puede sorprender que, cuando se le presentó, se haya decidido a abandonar o por lo menos a suspender la *Historia*, para entregarse de lleno con su fervor característico al aprovechamiento de aquella oportunidad y cuasi revelación. Desglosó de la *Historia* cuanto había escrito al respecto como digresión dentro de ella; hizo los ajustes necesarios para utilizarlo como parte del nuevo libro, y echando mano de las fuentes de información que estaban a su alcance y de su extensa erudición clásica, acabó por organizar y redactar la monumental obra que hoy conocemos como la *Apologética*.

De lo anterior se habrá advertido cuál es la índole principal de esa obra. Se trata, según ya lo indica su título, de una "historia", pero a diferencia de la otra cuyo carácter polémico acabamos de subrayar, es una historia "apologética", es decir, un relato consagrado a poner de relieve y exaltar las excelencias de los habitantes naturales del Nuevo Mundo; pero no como simple panegírico a base de un inventario de elogios, sino como un alegato científico destinado a demostrar que esos hombres gozaban, no por accidente, sino por necesidad, no sólo los de más alto nivel civilizado, sino todos sin excepción, de plena capacidad de entendimiento para gobernarse por sí mismos. La otra gran diferencia, pues, entre esta historia apologética y la de las Indias, estriba en que ahora la defensa del indio se emprende de un modo directo demostrativo, y por ello la obra tiene un carácter teórico que excluyó de su texto las diatribas, denuncias y acusaciones que tanto abundan en la obra y en lo más de la obra lascasiana.

Estas consideraciones ponen en relieve la gran diferencia que separa la *Historia de las Indias* de la *Apologética* y abonan lo que ya anticipamos o sea que para el padre Las Casas, la segunda, no la primera, fue su obra capital y que, en consecuencia, la valoración contraria tan frecuente entre los especialistas supone un criterio que deforma la realidad de las circunstancias históricas que explican la razón de ser de ambos libros.

Pero ahora vengamos a nuestro segundo punto, al de la dificultad que ofrece la lectura de la *Apologética*. En verdad, este libro, como toda obra de cierto nivel intelectual, pide atención y requiere perseverancia, además de que no está exento de las manías literarias del padre Las Casas a veces un tanto irritantes y tediosas para la sensibilidad y prisas de nuestros días. Es el caso, sin embargo, que la dificultad de que tanto se ha hablado debe cargarse más a cuenta de la pereza o precipitación del lector que no a la existencia de tropiezos u oscuridades. Y en efecto, a poco que se penetre en el libro se advierte que su estructura es de un rigor escolástico tan minuciosamente observado que aquello que a primera vista pudiere parecer innecesaria digresión o que ha parecido una "soporífica retahila de pruebas",⁶ no son sino obligados desarrollos de las exigencias de la armazón conceptual de la obra.

El lector comprenderá que aquí no contamos con el espacio necesario para entrar en la explicación pormenorizada de todas

las articulaciones internas de la *Apologética*, trabajo que ya realizamos en otra parte y a la cual nos permitimos remitir al interesado;⁷ pero no por ello hemos de renunciar a dar una idea acerca de ese particular que baste para nuestros actuales intentos. Pues bien, el fundamento de toda la argumentación es Aristóteles, circunstancia que a nadie medianamente enterado de la cultura de la época puede sorprender.⁸ La demostración que emprende Las Casas es, por otra parte, doble. En la sección inicial el autor se propone demostrar que, en vista de la excelencia del ambiente físico propio a las nuevas tierras, era necesario que sus naturales habitantes gozaran de la perfección corporal correspondiente a ella y que, por lo tanto, forzosamente tenía que concluirse que estaban dotados de plena capacidad de entendimiento. Se trata, pues, de una demostración o prueba *a priori* de esa capacidad con fundamento en una teoría general de la entrañable relación que existe entre los organismos y el medio en que se crían. A ello se debe que la obra se inicie con la descripción de la isla Española que el autor acaba considerando como región arquetipo de todas las Indias y a las cuales hace extensivo cuanto de aquella isla dice y pondera. En una segunda sección el autor intenta demostrar lo mismo que en la primera; pero ahora la prueba que ofrece es *a posteriori* en cuanto que consiste en hacer patente la capacidad de entendimiento de los indios a través de sus obras, es decir, mediante un extenso estudio de sus culturas. Este propósito implicó la tremenda tarea de pasar revista al amplio panorama del mundo histórico indígena americano y eso, en efecto y nada menos, es lo que intenta el padre Las Casas en un recorrido que incluye todas las regiones de América conocidas en su día, o sea la casi totalidad del continente, excepción hecha de las porciones más septentrionales y alguna otra. Pero, como si no fuera poco, la prueba no se limita a exponer los resultados de tan gigantesca exploración, sino que, siempre apegado al esquema de la teoría aristotélica de las diversas clases de prudencia humana, el autor completó su demostración con cotejos de la vida moral de los indios y la de los pueblos antiguos del Viejo Mundo, insistiendo en los griegos y romanos por la altísima estimación en que se les tenía como maestros de prudencia y de sabiduría política. La conclusión final de tan extraordinario esfuerzo es, claro está, que los indios americanos no solamente revelan en sus instituciones, religión y costumbres una plenitud de entendimiento en todos los órdenes de la vida humana, sino que igualaron y en muchos casos superaron a los más pulidos entre los antiguos gentiles.

De este breve resumen el lector advertirá que en la *Apologética* tiene un tratado completo del hombre, tanto en su definición como ente corporal, como en su definición en cuanto ente moral o histórico; pero, además, tiene una historia comparada de la cultura, hazaña sin paralelo en su época que honra en alto grado a su autor y a las letras de su patria.

Queremos persuadirnos de que lo dicho basta para desvanecer aquellos fantasmas que tanto han entorpecido la merecida trascendencia de este libro extraordinario y aunque se nos han quedado en el tintero muchas consideraciones que completarían el juicio que nos merece, y principalmente todo lo relativo a su significación histórica como canto de cisne de los ideales de la cristiandad medieval,⁹ cerramos estas líneas con la esperanza de que sirvan para despertar en quien las haya leído el apetito por la obra entera, asegurándole que su esfuerzo le será ricamente premiado.

¹ El título completo de la obra es el siguiente: *Apologética historia sumaria quanto a las cualidades, disposición, descripción, cielo y suelo destas tierras, y condiciones naturales, policía, repúblicas, maneras de vivir e costumbres de las gentes destas Indias Occidentales y Meridionales, cuyo imperio soberano pertenece a los reyes de Castilla*. La primera edición es de Manuel Serrano Sanz, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1909. La segunda es de Juan Pérez de Tudela, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1958. La tercera es de Edmundo O'Gorman, Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, de próxima aparición.

² Para un examen de la estructura de la *Apologética*, remitimos a nuestro estudio: "La *Apologética* historia, su génesis y elaboración, su estructura y su sentido" que aparecerá como prólogo a la tercera edición a que nos referimos en la nota anterior.

³ Las Casas profesó como dominico en la isla Española en 1523.

⁴ La historia pormenorizada de este proceso puede leerse en el estudio citado en la nota 2.

⁵ El famoso debate tuvo lugar en 1550-1551. Se ha dicho (Lewis Hanke y otros) que la *Apologética* fue escrita por Las Casas para utilizarla como alegato en ese debate; pero lo cierto es que el análisis del libro revela que nada de él es anterior a 1552.

⁶ De esta manera tan poco afortunada calificó el Sr. Lewis Hanke a lo más de la argumentación lascasiana.

⁷ Apartado III del estudio citado en la nota 2.

⁸ Es curioso, por calificarlo de algún modo, el empeño que han tenido algunos historiadores norteamericanos por negar o disimular la dependencia del padre Las Casas respecto al pensamiento aristotélico.

⁹ Sobre este particular de nuevo remito a mi estudio (nota 2).

La naturaleza americana

Por Germán SOMOLINOS D'ARDOIS

*Para Lewis Hanke,
lascasista de pro
y mejor amigo.*

Si tuviéramos que expresar con una sola palabra, con una sola frase, la reacción de los españoles ante la naturaleza americana, sólo podríamos decir que sintieron asombro, pasmo, incredulidad, ante lo que sus ojos contemplaban.

Mucho antes de saber que acababan de apoderarse de un continente, antes de conocer lo que habían descubierto, de establecer contacto con los nuevos hombres que aquí habitaban, y de poder definir la realidad de su hazaña, sintieron el choque violento producido al encuentro con una nueva Naturaleza, con un nuevo cielo y una nueva tierra que no eran en nada similares a los que acababan de dejar en la otra orilla de aquel *mare tenebrosus* recién surcado.

Un azar hizo que los primeros barcos llegados de España arribasen en tierras tropicales; en islas exuberantes de clima cálido y vegetación profusa. Los atónitos ojos de aquellos hombres recién llegados no podían entender cómo en noviembre, en diciembre, cuando las tierras de Europa se cubren de nieve y los vientos fríos cruzan campos y ciudades para aterir a sus habitantes; aquí, en América —para los europeos. América es una unidad indivisible a la que siempre, durante siglos, se han referido en conjunto—, se podía andar desnudo bajo árboles, también nuevos, que ofrecían sus mejores frutos y sus más tupidos follajes.

Este primer concepto de la naturaleza americana, pródiga, rica, opulenta en nuevos y raros frutos y flores; con seres maravillosos de una fauna, mitad real y mitad fantástica, desarrollada en la cálida temperatura de un clima tropical; donde nunca hace frío y donde todo se encuentra al alcance de la mano, fue, durante siglos —y todavía se admite en buena proporción— la idea que se tuvo en Europa de lo que era la naturaleza de América.

Dijimos que fue una casualidad la que hizo plasmar esta imagen en las mentes de los hombres europeos. Si las carabelas de Colón hubiesen tocado tierra en el norte, en las costas de Boston o más al sur de la desembocadura del Río de la Plata, la imagen americana hubiera sido muy diferente. Es cierto que en poco tiempo se recorrió toda la costa del Nuevo Mundo, que apenas habían pasado treinta años cuando Elcano volvía victorioso de su viaje. Sin embargo, ninguno de estos relatos posteriores, donde la imagen americana disenta bastante de la primera impresión, fueron suficientes para borrar la idea popular, y todavía admitida, de una América pródiga, dulce y tropical.

Fueron los marineros, los navegantes audaces, quienes primero relataron las maravillas americanas en Europa. Su fantasía creó seres y plantas, montes y ríos, valles y lagos en los cuales la fantástica realidad era superada por una más fantástica imaginación. Así nacieron los mitos de América. Los seres irreales, dibujados "con toda fidelidad" en las obras de Sebastián Münster y de otros contemporáneos. Allí vemos hombres sin cabeza que tienen ojos, nariz y boca en el tórax, *monópodos* que caminan rotando sobre su inmenso pie, mayor que todo el resto del cuerpo, animales antropomorfos, seres con dos cabezas, hermafroditas, ciclopes y otros muchos más productos de aquellas mentes en las que la herencia medieval estaba todavía en conflicto con las realidades renacentistas. Mentes incapaces de aislar los nuevos hechos de las viejas concepciones y en las que un deseo de notoriedad hacía desbocar y perder la ecuanimidad del relato.

De la misma manera se crearon los cerros de oro, aquellas montañas cuyo resplandor atrajo tantas y tantas expediciones que siempre volvían con la seguridad de haber llegado a una inminente proximidad, y cuyos relatos eran acicate para emprender una nueva exploración. Y brotaron en la imaginación, que no en las rocas, aquellas fuentes de la eterna juventud que hacían envejecer a sus buscadores ocultándose ante sus ojos cuando ya estaban a punto de conseguir en ellas el baño milagroso.

Pero realmente, si estas fuentes, esos "potosis" o aquellos seres sobrenaturales fueron creados por la imaginación y la vanidad, lo cierto es que existían otras auténticas maravillas en América, visibles y palpables, que llegaban a Europa envuel-

tas en redes de misterio y aureolas de excelencia. Nunca país alguno recibió donativo de cosas naturales, tan rico y eficaz, como el presente que América envió a Europa en pago de su conquista. La monótona alimentación que desde tiempo de los sumerios estaba limitada a carnes de todas clases, verduras escasas, frutas pobres, ocasionales, y escasos condimentos, pudo disponer desde ese momento de una enorme variedad de nuevos elementos, cuya lista sería muy larga, pero donde encontramos productos como el jitomate, el frijol, las calabazas, los chiles, la papa, el cacao y el maíz, frutos como el aguacate, la piña, los zapotes, la chirimoya, el nopal, condimentos como la vainilla y si nos ocupamos de las plantas medicamentosas, entonces la lista sería inacabable.

Algunos de estos medicamentos fueron la llave que abrió el mayor interés por los productos naturales de América. Cualquiera que haya estudiado ligeramente la medicina de esos años, encontrará cómo dos plantas americanas dominan la terapéutica de entonces por encima de todos los "simples" tradicionales. Una, la zarzaparrilla, llegó a tener tal importancia que el propio Hernández escribía a su rey: "el encuentro de esta planta compensa todos los gastos y fatigas de la conquista". La otra, el palo santo o guayaco, fue mucho tiempo medicina única para aquella plaga de bubas, cuyo origen aún discutimos, pero cuya realidad fue la invasión uniforme, cruel, sin fronteras ni distinguos de todas las clases sociales, de Europa. El palo santo hizo más por el conocimiento de América que muchos relatos de viajeros y exploradores. Tuvo puesto de honor en los escritos médicos y entró en la literatura universal de la mano de un sacerdote agradecido, que al confesar sus culpas, ofrece también un homenaje desinteresado y cordial a los productos naturales de América.

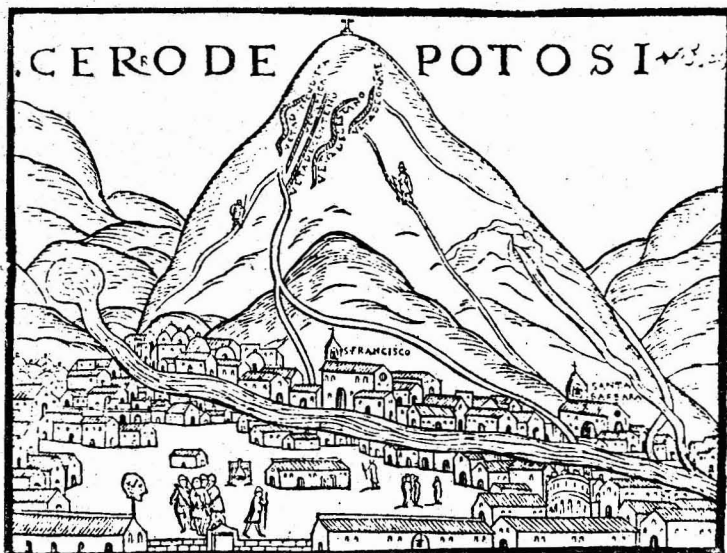
Francisco Delicado, el cura cortesano que pintó a las cortesanas de Roma en su notable *Retrato de la Lozana Andaluza* cuenta también, con el mismo detalle y la misma donosura, cómo tuvo necesidad del palo santo para liberarse del mal. Su libro: *Modo de usar el palo de las Indias Occidentales, salutífero re-*



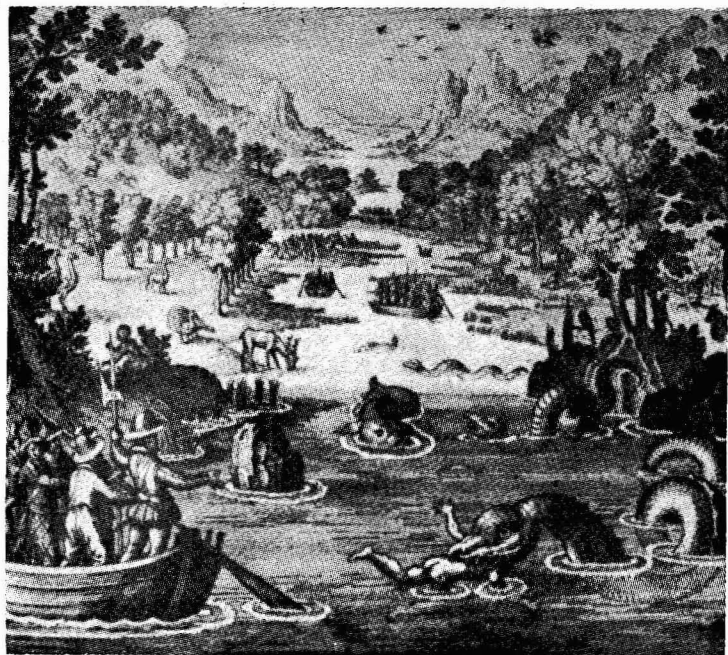
"...acicate para emprender una nueva exploración..."



"...seres sobrenaturales creados por la imaginación..."



"...insensibles a la belleza natural..."



El Paraiso americano según los exploradores alemanes



El puerto de Sevilla

medio de toda peste y mal incurable (Venecia, 1529), rodó por cortes y burdeles llevando alguna esperanza, muy pequeña pero la única, para los atacados del mal serpentina.

Pronto intervinieron los técnicos. Colón en su primer viaje había llamado ya la atención hacia la naturaleza de América. Conocida es la frase en la cual se refiere a las "muchas yerbas y muchos árboles que valen mucho en España para tinturas y para medicinas y especiería, mas yo no los conozco, de que llevo gran pena". Siente desde ese momento la necesidad de estudiar, y advierte a sus reyes "placerá a Dios que vuestras Altezas envíen acá o vernan hombres doctos y verán después la verdad de todo". Y los hombres doctos atravesaron el mar para inventariar y conocer tantas maravillas. En el segundo viaje colombino embarca Diego Álvarez Chanca; no es un médico aventurero como otros que más tarde encontramos deambulando por América. Chanca, médico de la corte, estaba encargado de conservar la salud de la princesa Juana. Difícil empeño donde no pudo evitar que su paciente pasara a la historia como "Juana la Loca". Tal vez huyendo de este menester o para relevarlo del fracaso, recibió la orden real de embarcarse con el título de "físico de la armada y escribano de Indias". En el desempeño de su misión redactó una *Carta*, dirigida a la Ciudad de Sevilla; su tierra, donde por primera vez se habla de los productos naturales de las Indias y se relatan las costumbres observadas entre los habitantes de la isla de Santo Domingo.

Y fue en Sevilla donde América estableció su primera sucursal de productos naturales. En las orillas del Guadalquivir, apretujados a la llegada de cada barco de América, se reunían hombres de todas clases, curiosos, comerciantes, sabios y legos, todos atraídos por la variedad y novedad de las cosas que salían de aquellas bodegas convertidas, como por arte de encantamiento, en modernas cajas de Pandora. Allí estuvo Hernández, el protomédico que, más tarde, vendría a inventariar la naturaleza americana; a su lado, Juan Frago, autor de un libro sobre cosas extraordinarias de las Indias; junto a ellos, Monardes, el más perspicaz o el más "abusado" de los espectadores sevillanos; y con seguridad el joven Las Casas que soñaba con el otro lado del mar.

Mientras Hernández gestiona de su rey el envío a México para adentrarse en esa naturaleza que tanto le atraía, Monardes, andaluz sedentario, organiza una pequeña América en Sevilla. Compra en los galeones semillas y plantas, las siembra en el jardín de su casa y desde allí, sin moverse, sin molestarse en sufrir "los calores ardientes, ni los fríos intensos" que más tarde nos describe el protomédico, se dedica al cambalecho de productos con los naturalistas de toda Europa. Le vende semillas a L'Escluse, se cartea con Fusch y Mathiolo y culmina su labor en la redacción de un libro sobre "todas las cosas que traen de nuestras Indias occidentales que sirven al uso de la medicina", que rápidamente difunde por toda Europa, en varias ediciones y traslados, la maravilla y la utilidad de los productos de América.

Pero no fueron sólo los médicos y los navegantes los maravillados con América y su Historia Natural. Casi ningún hombre medianamente culto pudo escapar al encantamiento que estas nuevas tierras producían en su alma. Así vemos cómo cronistas, misioneros, funcionarios civiles e incluso algunos capitanes, que por sus hazañas podríamos pensar insensibles a la belleza natural, cuando toman la pluma para relatar sus proezas o sus viajes, nunca olvidan el detalle natural, el árbol notable, las flores atractivas o el animal extraordinario. Hace pocos años en un congreso histórico celebrado en España se presentó un estudio tratando de demostrar que el hombre no había sabido ver el paisaje que le rodeaba hasta el siglo XVI. No tengo a mano la extensa documentación que para demostrar esta observación allí se utilizaba, pero creo, que si ese hecho es auténtico y se produce efectivamente en ese momento, debemos relacionarlo, principalmente, con el descubrimiento de América y la tremenda impresión que el paisaje y la naturaleza americana produjeron en los hombres que cruzaron el mar.

No cabe la posibilidad de intentar ni un somero inventario de estos primeros escritores impresionados por la naturaleza americana. Tendríamos que encabezar la lista con el propio Colón y detrás vendrían nombres como Fernández de Oviedo, Cieza de León, Acosta, Sahagún, el propio Hernán Cortés y Bernal Díaz, Gumilla, Francisco Hernández y la enorme legión de frailes misioneros y cronistas que durante el siglo XVI escriben sus impresiones y experiencias en un nuevo mundo que, además de inesperado, resultó extraordinario.

Este fue el escenario natural donde el padre Las Casas aprendió, vio y luchó durante más de cincuenta años. Casi creemos que en la venida de Las Casas a América, influyó

mucho esta imagen de Arcadia feliz y maravillosa. El joven Bartolomé la había recibido muy joven y en su propia casa. Fue, con seguridad, el padre acompañante de Colón, quien primero relató a sus atónitos hijos escenas extraordinarias de estas islas. En veladas familiares había descrito cómo Rodrigo de Xerez y Luis de Torres, vieron a unos indígenas encender, con un tizón en la mano, ciertas hojas secas metidas en otra hoja también seca, mientras chupaban o sorbían el humo, por el otro extremo. Eran los descubridores del tabaco, planta que, de medicina generalizada, pasó a convertirse en hábito y negocio universal. Habló de los árboles enormes y variados, de los peces de diversas formas y finos colores, de las iguanas, feroces en aspecto y succulentas en el plato. De los amplísimos puertos, de los campos, montes y collados todos bellísimos y apacibles. Casi todos los historiadores nos cuentan cómo el futuro obispo al salir de España venía en el barco alegre, esperanzado, "como el que va a descubrir maravillas"; su cambio y la misión de su vida fueron consecuencia de la acción de los hombres sobre esa misma naturaleza que él venía a admirar. Sobre la tierra, se

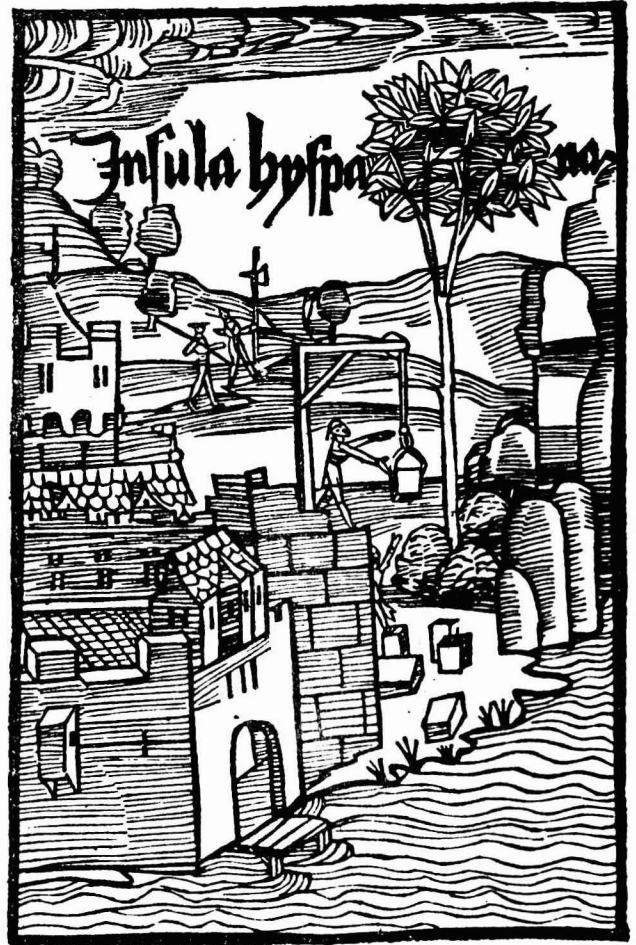
Pero me salió del tema. ¡Qué difícil es hablar de Las Casas sin enrolarse en pro o en contra! Quería haber visto al obispo en su medio, en la tierra de América cuya belleza y bondad sentía como suya, rodeado de aquellas maravillas que vino a buscar y que sólo encontró a medias, amargado por el espectáculo de su destrucción en el elemento que, para él, era más importante. Yo creo que Las Casas fue en el fondo un utopista mal orientado. No quiso como Zumárraga, o como el mismo Vasco de Quiroga, hacer un ensayo utópico parcial. No le bastaron los recintos limitados, los ensayos tímidos de una utopía social cumplida sólo de puertas adentro, en aquellas repúblicas de Santa Fe, donde todo era comunal en derredor de una fundación hospitalaria y religiosa. Las Casas quería una utopía americana total, conquistadores dulces, encomenderos paternales, indios buenos. Todos ellos dirigidos, en el seno de una cristiandad recta e inmaculada, por una Corona española pendiente de sus súbditos y lista para socorrerlos y ampararlos. Olvidaba la condición humana. Olvidó, o mejor dicho, tuvo que tener siempre delante, los defectos capitales del hombre, la



"como el que va a descubrir maravillas"

apercibió de cómo los mismos descubridores de aquellas maravillas se habían convertido en destructores de su propio descubrimiento, cómo estaban acabando con el indígena de América que, en su sencillez, ingenuidad e ignorancia, era tal vez una de las mejores maravillas de estas tierras. Materia plástica donde modelar una nueva fe y ensayar nuevas formas de vida. Por eso José Martí, hablando del cambio sufrido por Las Casas, en América, nos dice: "La tierra era hermosa, y se vivía como en una flor; pero aquellos conquistadores asesinos debían venir del infierno y no de España."

Como todo hombre movido por la pasión, Las Casas sobrepasó su propio intento, exageró, alteró la verdad. vio con lentes de aumento detalles que podrían ser nimios. Y sin embargo tenía razón. La extraordinaria gesta conquistadora tuvo su reverso en la codicia del conquistador, motor de usurpaciones y crueldades, que puso una mancha trágica sobre el verde esplendor de los campos de América. Pero no nos asombremos tampoco por ello. Si en aquellos años, esta actitud conquistadora —que por otro lado quedó ampliamente compensada en obras de amor y cultura— hizo saltar al combativo obispo, de entonces a hoy tenemos una larga e ininterrumpida serie de ejemplos muy similares donde hombres, de otras razas y de otros pueblos, conquistan y destruyen con la misma saña al pueblo dominado. Ya otros Las Casas han elevado de nuevo su voz para protestar sin que sus palabras tuvieran mayor resonancia que la del obispo de Chiapa, capaz todavía, cuatro siglos después, de tronar contra sus enemigos, de levantar polémicas y suscitar discusiones.



Imágenes de la isla Española

codicia, el ansia de poder, la crueldad. Factores que era necesario evitar para que la utopía de su pensamiento llegara a realizarse. Por eso, chocó con el encomendero, chocó con las autoridades, desconfió hasta de la rectitud con que obraban los jefes religiosos y los reyes que debían haberle sostenido en su lucha. Estuvo toda su vida solo frente a todos, mantenía su propia verdad frente a otras realidades que nunca admitió y que se negaba a reconocer. Por eso nunca logró su utopía, que quedó viva sólo en sus libros, en aquel extraordinario tratado: *Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión*, cuerpo de doctrina teológica y psicológica que, si en la práctica fracasó, sobre la agreste Tierra de Guerra, no fue por la teoría sino por las envidias y la falta de apoyo de los que debieron ayudarlo.

América, las islas y la tierra firme del Mar Océano, donde su epopeya se perpetuó por más de medio siglo, quedaron para siempre grabadas en sus pupilas. Ya muy anciano, pero aún activo y firme, siguió acudiendo, como lo hizo de niño, a las orillas del Guadalquivir para recibir y enviar noticias de esa tierra que tanto amó y en la que dejaría una huella permanente. Si hoy se le rinde homenaje, existen investigadores que han dedicado una vida a su estudio, y todavía se leen y se discuten sus obras y escritos, tenemos que buscar una razón, un motivo que explique esta persistencia en el tiempo y creo que no sería muy descabellado pensar que mucha de esta perennidad se deba a que fue el más ardiente defensor del hombre de América, que, sin ninguna duda, fue el presente más rico que la naturaleza del Nuevo Mundo ofreció a la humanidad.

Las Casas ante la Encomienda

Por Silvio ZAVALA

Las Casas figura como historiador de las Encomiendas y como actor en el proceso que tiende a suprimirlas. Esta historia es larga, comienza en las Antillas y continúa en el Continente.

Está en la memoria de todos aquel momento célebre en que Las Casas se convierte en la causa de los indios en Cuba. Él mismo dice que meditaba sobre el capítulo 34 del *Eclesiastés* en el pasaje que dice: "Quien derrama sangre y quien defrauda al jornalero, hermanos son". Dejó la encomienda que le había dado el gobernador Diego Velázquez en la Isla de Cuba, y embarcó con destino a España, dedicando el resto de su vida a la defensa de los naturales. En su decisión influía el motivo humanitario y también razones teóricas tomadas de la filosofía tomista y en general de la doctrina cristiana. Las Casas pensaba que los indios eran hombres libres, creados por Dios, con razón y voluntad, y hacia los cuales los cristianos tenían deberes de prójimos.

Ya gobierna en España Carlos I cuando Las Casas encuentra la oportunidad de continuar las labores que se había propuesto; y para ello se acerca al grupo de los consejeros que había traído el monarca de Flandes. Esta etapa es importante porque Las Casas va formulando de una manera cada vez más clara su pensamiento en contra de las Encomiendas.

En 1519 hubo en Barcelona una reunión en la que se discutió el tratamiento que se daba a los indios de las Antillas. Las Casas habló para condenar las guerras y los repartimientos, sosteniendo que los indios eran capaces de fe, de virtud y buenas costumbres; de su naturaleza eran libres y podían ser traídos por razón y doctrina; Aristóteles, invocado por algunos de los contendientes de Las Casas para explicar por qué los indígenas podían ser sometidos a un gobierno severo, era filósofo gentil y ardía en los infiernos, y sólo se debía usar de su doctrina en cuanto conviniera con la religión cristiana. Esta, decía Las Casas, es igual y se adapta a todas las naciones del mundo, y a todas igualmente recibe y a ninguna quita su libertad ni sus señoríos ni mete debajo de servidumbre so color ni achaques de que son siervos a natura o libres.

Cuando la institución que Las Casas había criticado en las Islas Antillas pasa al Continente, y uno de los transmisores de ella es Hernán Cortés, no cesa el defensor de los indios en su lucha, y ante la junta que se reúne en Valladolid en 1542 presenta su famoso escrito que llama "Remedios". El octavo se refería precisamente a la Encomienda, y explica por qué, a su juicio, no era justa y debía desaparecer. Él quería que el rey, en cortes solemnes y por sus leyes reales decretara que todos los indios que había en todas las Indias, así los ya sujetos como los que en adelante se conquistaran, se redujeran e incorporaran en la Corona Real de Castilla y León en cabeza de su Magestad, como súbditos y vasallos libres que eran. Y ningunos estén encomendados a cristianos españoles, antes sea inviolable constitución y ley real que en ningún tiempo puedan ser sacados ni enajenados de la dicha Corona Real ni dados a nadie por vasallos, ni encomendados, ni dados en feudo, ni en encomienda, ni en depósito, ni por otro ningún título ni modo o manera de enajenamiento o sacar de la dicha Corona Real por servicios que nadie haga, ni merecimientos que tenga, ni necesidad que ocurra, ni causa o color alguno que se ofrezca o se pretenda. Es decir, entre las dos formas de organización de los reinos de Indias —la señorial y la regalista— Las Casas se pronunciaba claramente en favor de la administración de los pueblos por la Corona; él no quería que pertenecieran a particulares, a señores españoles, sino que todos estuvieran bajo el poder del Monarca. Las Casas se presentaba como un hombre de pensamiento moderno, combatiendo la entrega de los vasallos a señores dotados de poder, pues creía que los pueblos de indios estarían mejor administrados y los vasallos gozarían de mejores derechos si dependían directamente de la Corona y de sus funcionarios, y no de los señores particulares; desarrolló este octavo remedio a través de un gran número de argumentos para demostrar por qué el rey debía adoptar esta solución y no la que le pedían los conquistadores, que era dar los indios a señores para formar grandes casas nobiliarias en las Indias.

La razón fundamental que invocaba era que los naturales recibían muchos agravios de esos señores particulares o encomenderos, no tenían paz ni tranquilidad para dedicarse a las cosas divinas y guardar los mandamientos y ley de Dios. La convivencia con los cristianos les resultaba agobiadora y aborrecían al Dios cristiano y al gobierno real.

Creía Las Casas que los españoles eran enemigos de los indios y que en sus manos padecían peligros de ser destruidos en cuerpos y almas. Y según el derecho, ninguno ha de ser entregado a tutor o curador sospechoso; los indios no necesitaban tutores para vivir temporalmente, sólo les hacía falta la predicación de la fe y un gobierno justo cual debía ser para pueblos y gentes libres. Era pecado mortal poner a los prójimos en peligro de muerte corporal y más en el caso de las Encomiendas, en que había también peligro espiritual.

Dando los indios a los españoles encomendados o por vasallos como los querían serían fatigados con muchas cargas y servicios intolerables: la una era el servicio y obediencia y tributo que debían a sus naturales señores, es decir, a los caciques, y éste según Las Casas era muy privilegiado por ser primario y natural. El otro —decía— era la obediencia y servicio que debían al rey como a universal señor —y éste le parecía también legítimo—; pero el tercero era el que les tomaban y forzaban a dar a los españoles, y éste lo consideraba insoportable, durísimo, ya que a todos los tiránicos del mundo sobrepujaba e igualaba al de los demonios. Él razonaba que si al indio se le imponían tantas cargas —que sirviera a su cacique, al rey, a un español particular— eran muchos señoríos y una imposición injusta; el encomendero todavía nombraba a un estanciero o calpisque o mayordomo y éste a su vez oprimía a los indios. Por todas estas



...“Eran muchos señoríos”...

*Planta azucarera en la Española*

razones le parecía intolerable ese régimen, y decía en lenguaje muy propio de la época, que pesaba más de cien torres. Los españoles habían abusado del privilegio de las Encomiendas —suponiendo que en un principio se les pudieran dar—, y por eso debían quitárselas. El señor que trata mal a los súbditos pierde la jurisdicción porque es un tirano.

Estos argumentos tan insistentemente defendidos por Las Casas a través de los años, llegaron en 1542 a causar impresión en la Corte, y por fin se expidieron las famosas leyes nuevas que trataron de reformar, en una serie de capítulos, el mal tratamiento de los indígenas. Puesto que las Encomiendas figuraban como uno de los puntos atacados por Las Casas, las leyes se ocuparon en el Capítulo 30 de esta institución y mandaron —siguiendo hasta cierto punto la línea del razonamiento de Las Casas— que en adelante no se pudiera encomendar indio por nueva provisión, ni por venta, ni por herencia; sino que muriendo la persona que tuviera los dichos indios, fuesen puestos en la Real Corona; es decir, a medida que los encomenderos fallecieran, los pueblos pasarían uno por uno a depender directamente de la Corona como Las Casas lo proponía.

Las audiencias debían informar de cómo se trataba a los indios, y si ellas pensaban que se podía dar alguna pensión estando los indios en la Corona, se concedería como ayuda a las familias de los conquistadores y pobladores. Cuando estas ideas adquirían fuerza de ley, lastimaban los intereses de todas aquellas familias de los conquistadores y pobladores que habían recibido las Encomiendas o que deseaban la perpetuación de la herencia de ellas, y por esto se explica que las leyes nuevas hayan provocado tanta resistencia, que llegó en el reino del Perú a la sublevación armada.

En este periodo, a pesar de la agitación que habían producido las leyes nuevas, Las Casas insistía en que se cumplieran, en que era preciso darles vigor, y su lucha contra la institución de las Encomiendas era cada vez más intensa; pero ante la oposición que habían despertado las leyes nuevas y las peticiones que hicieron en contra de ellas las principales ciudades donde vivían los españoles en el Nuevo Mundo, hubo un momento en que Carlos V tuvo que dar marcha atrás, y en la ciudad de Malinas, el 20 de octubre de 1545, revocó el famoso capítulo 30 que había prohibido la sucesión en las Encomiendas. Según la ley de Malinas, las Encomiendas volvían a ser hereditarias por dos vidas, es decir, la del tenedor y la del siguiente poseedor.

Todavía los intereses de los colonos se hicieron sentir y en Ratisbona, en abril de 1546, la Corona mandó a don Antonio de Mendoza, virrey de Nueva España, que en cuanto al solicitado repartimiento perpetuo de los indios, hiciera el repartimiento como le pareciera que convenía, dejando las cabeceras, puertos y otros pueblos principales y la jurisdicción civil y criminal en la Corona, y dejando asimismo otros pueblos para hacer merced a los que en adelante fueren a las Indias.

Después de este episodio, todavía hubo una famosa junta en España en 1550 en la que, como es fácil recordar, se enfrentaron

dos grandes figuras del siglo XVI español, de una parte Ginés de Sepúlveda, formado en Italia, que sostenía los derechos de los españoles, y Las Casas, que continuaba su defensa de los derechos de los indios. Inmediatamente después de esta junta de 1550, Las Casas siguió quejándose de que las leyes que ya había conseguido en 1542 para detener las Encomiendas no se habían podido aplicar.

En un memorial que dedicó a Felipe II contra las conquistas y los repartimientos, decía que eran dos especies de tiranía con que los españoles habían asolado aquellas tan innumerables repúblicas; la una en la primera entrada que llamaron conquista en aquellos reinos no nuestros sino ajenos, de los reyes y señores naturales en cuya pacífica posesión los hallamos. La otra queja se refería a la tiránica gobernación mucho más injusta y más cruel que aquella con la que el faraón oprimió en Egipto a los judíos, a que pusieron por nombre repartimientos o encomiendas, por la cual a los reyes naturales habemos violentamente contra toda razón y justicia despojado a los señores y súbditos de su libertad y de las vidas como todo el mundo sabe.

El Rey Nuestro Señor —añadía Las Casas— con todo cuanto poder Dios le dio, no puede justificar las guerras y robos hechos a estas gentes y los dichos repartimientos o encomiendas más que justificar las guerras y robos que hacen los turcos al pueblo cristiano.

Las gentes naturales de todas las partes donde habemos entrado en las Indias tienen derecho adquirido de hacernos guerra justísima y raernos de la haz de la tierra, y este derecho les durará hasta el Día del Juicio.

Reflexionemos que era un español el que proclamaba todo esto, y no se puede encontrar en la época alguien que haya ido más lejos que Las Casas en la defensa de los derechos violados del indio; por eso el título histórico con el que se le conoce, de defensor de los indios, está perfectamente justificado.

Con el correr de los años la famosa institución de la Encomienda, que había tenido ya tan larga vida en las Islas Antillas y después en el Continente, tanto en Nueva España como en el Perú, llegó a ser reformada por la Corona; no había sido posible suprimirla pero sí se fueron adoptando medidas que limitaban los derechos del conquistador o del encomendero frente al indígena; por ejemplo, se estableció el sistema de tasar los tributos, de suerte que el encomendero no podía exigir a los indios cualquier servicio o cantidad de bienes sino sólo aquellos que la audiencia autorizaba regularmente, y había vigilancia y se oían las quejas de los indios para evitar que el encomendero se excediera; por este estilo la Corona fue limitando con una serie de medidas parciales los derechos del encomendero frente a los indios; la encomienda reformada, sobre todo después de 1549, ya no autorizaba al encomendero a exigir servicios personales de los indios sino únicamente tributos en especie o en dinero, que se podían contar; los servicios personales subsistieron en algunas provincias y en otras se obtenía el trabajo del indígena por vías que no eran ya las de la Encomienda. Esta nueva figura de la institución, que parecía más moderada o limitada por la justicia del rey, era

*Explotación del oro*

sin embargo todavía objeto de ataque por parte de Las Casas; a él no le convenció la reforma e insistía en la supresión de la Encomienda a fin de que en los pueblos no tuviesen mando los particulares sino la autoridad real.

Reiteraba que las guerras de conquista fueron injustas; aquellas gentes eran libres de ley y derecho natural; no debían ni debieron cosa alguna a los españoles ni a otra nación alguna. Después de ser sojuzgadas cruel y tiránicamente, fueron puestas contra justicia natural y divina en la más extrema servidumbre que pudo ser imaginada como era el repartimiento y las Encomiendas que ni los diablos del infierno pudieran otra tal inventar. Las Encomiendas de sí mismas eran malas y de intrínseca deformidad, discordantes de toda ley y razón, porque se habían repartido hombres libres contra su voluntad, y no 10 ni 100, ni un lugar de 20 vecinos, ni una ciudad de diez mil, ni una provincia ni un reino solamente, sino 100 y 200 reinos y todo un orbe mayor que el de acá.

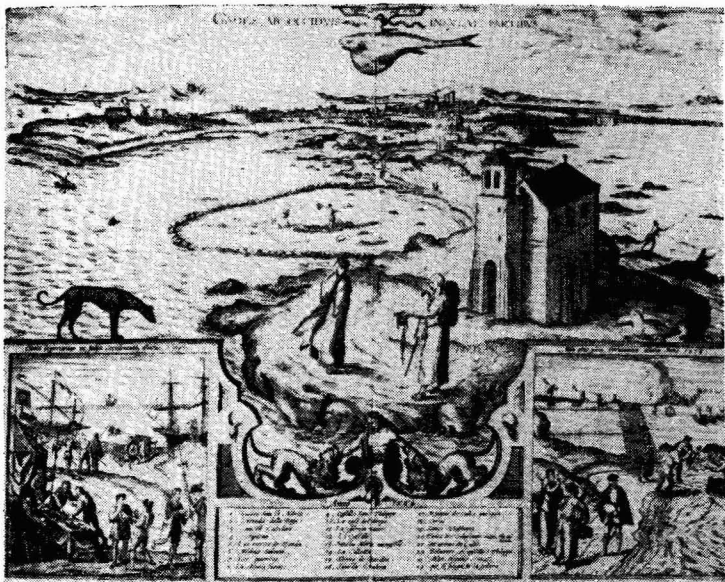
A pesar de que Las Casas sostenía con tanto vigor sus ideas originales en contra de las Encomiendas, tenía que darse cuenta de que éstas habían sido reformadas y que ahora consistían principalmente en el pago de tributos que podían ser vigilados; pero aún esta forma de encomienda le parecía ilícita, porque los encomenderos eran violentos tiranos, poseedores de mala fe, obligados a los indios a restitución no sólo de los tributos demasiados y sin tasa y de las exquisitas maneras de robar y oprimir a los indios, que de éstos quién podría dudar, sino de los tributos que estuviesen tasados y puestos en razón. ¿En qué se basaba Las Casas para hacer esta afirmación tan radical que no permitía, como se ve, ningún tributo ni servicio del indio al español particular? En el convencimiento de que el primer ingreso de los españoles fue tiránico y violentísimo y también el modo de distribuir a los hombres libres, es decir, que él intrínsecamente rechazaba la idea de conquista y este dominio sobre los conquistados que constituía el señorío o encomienda.

Después de negar que los particulares españoles pudieran llevar los tributos, se preguntaba Las Casas si era lícito permitir que los cobrara el rey. Pensaba que sería un errado paralogismo extender la negativa a la Corona, porque ésta tenía a su favor las bulas papales de concesión de las Indias y las razones de evangelización; de suerte que podía llevar tributos moderados y con ellos establecer justicia en los reinos de Indias.

En carta que Las Casas escribió a Fray Bartolomé de Miranda, en agosto de 1555, hacía un resumen de la evolución del problema en los mismos términos vigorosos que hemos venido encontrando a lo largo de este relato.

Recordaba que hacía 60 años y uno más que se robaban, tiranizaban y asolaban aquellas inocentes gentes, y 40 que reinaba el emperador en Castilla, y nunca las había remediado sino a remiendos.

¿Qué obligación tenían los desdichados, opresos, tiranizados, aniquilados, paupérrimos, los que nunca otros tan pobres de muebles y raíces jamás en el universo mundo se dieron ni oyeron ni fueron vecinos de las Indias para llorar y sufrir las necesidades de los reyes y desempeñar la Corona de Cas-



Cádiz en el siglo xvi

tilla? Aquí vemos a Las Casas poner en cuestión incluso los derechos que los reyes mismos podían obtener. Y este paso lo daba porque en ese momento se hacían gestiones muy vigorosas en la Corte para vender la perpetuidad de las Encomiendas; los encomenderos de Nueva España y del Perú ofrecían a La Corona una cantidad substancial como servicio, a cambio de obtener en perpetuidad las Encomiendas. Cuando el problema llegó a esta fase, Las Casas comenzó a retroceder de su anterior regalismo y a preguntar qué obligación tenían los sujetos y pobres vasallos indios de remediar las necesidades de La Corona por medio de la venta que ésta haría a los españoles de la perpetuidad de las Encomiendas.

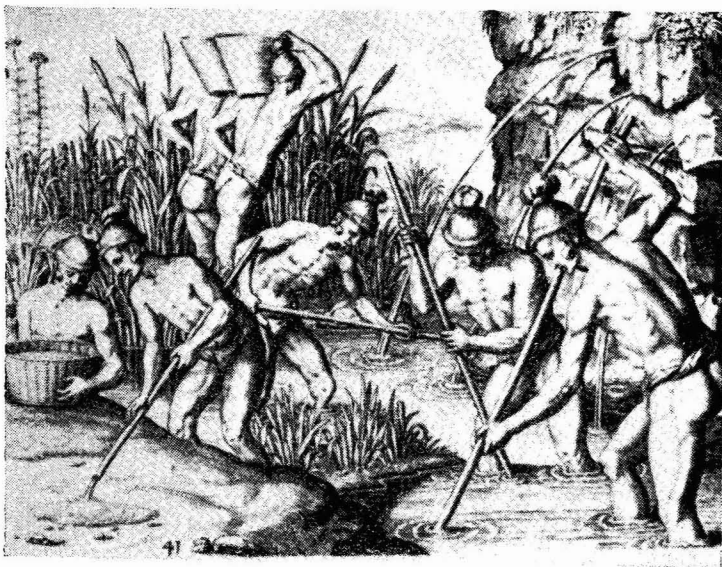
Él quería que el rey con todo su poder se decidiera a dar la batalla definitiva por libertar a los indios y que si era preciso hacer la guerra a los tiranos y traidores españoles de las Indias, la hiciera, porque si no ellos crecerían y echarían fuera al rey en justo castigo. Para mantener el dominio español, bastaría poner en México 300 hombres de guarnición pagándoles 200 y 300 ducados cada año, y en el Perú 500 hombres, manteniéndolos de lo que buenamente dieran por concepto de parias los reyes indios.

La revocación de las nuevas leyes y la concesión por dos vidas de la encomienda la lograron los procuradores de Nueva España —decía Las Casas— quebrantando las leyes de 1542 cuya tinta no estaba aún enjuta.

La idea de conceder la perpetuidad de las Encomiendas se fue formalizando sobre todo por las gestiones de los encomenderos del Perú. Hubo un momento en que parecía que Felipe II iba a concederles este privilegio, y cuando Las Casas y sus amigos se enteraron de ello, renovaron en 1559 sus gestiones para detener este acto que hubiera puesto fin a sus luchas en contra del repartimiento. Las Casas y un compañero suyo, Fray Domingo de Santo Tomás, en nombre de los indios, redactaron un memorial que presentaron a la Corte, en el que argumentaban que si con leyes y cédulas reales los encomenderos trataban mal a los indios cuanto más los podrían tratar peor y acabar si tenían título de haberlos comprado, es decir, si fueran poseedores del señorío por el hecho de habérselos dado el rey en perpetuidad. Frente a los encomenderos perpetuados el rey no tendría poder para imponer justicia en esas tierras, y viéndose los españoles con vasallos y por consiguiente soberbios, presuntuosos y poderosos, tendrían cada hora mil motivos y tentaciones para alzarse como lo habían hecho. Los señores de vasallos estando lejos no respetarían ni obedecerían al rey; éste no sería soberano sino de los caminos.

Las Casas afirmaba que los indios estaban dispuestos a pagar un servicio igual al que ofrecieran los españoles, más cien mil ducados; y si no hubiere cifra de los españoles, darían dos millones de ducados de Castilla en oro y plata en cuatro años, pero prometiendo y jurando el rey que no se concederían los pueblos en perpetuidad. Este problema quedó finalmente sin resolver.

En el largo camino recorrido hemos visto brillar las dotes de Las Casas como procurador y defensor de los indios. Se acercaba ya el año de 1566, el de la muerte de Fray Bartolomé, que conmemoramos ahora al cumplirse el IV Centenario.



Indios lavando oro

Las Casas y el arte indígena

Por Jorge Alberto MANRIQUE

En diversas ocasiones, algunos autores han tratado de la visión que los conquistadores y los primeros cronistas tuvieron acerca del arte que encontraron en la Nueva España. Particularmente Justino Fernández e Ida Rodríguez Prampolini han escrito sobre ese tema¹ y han mostrado cómo en esas visiones se combinan diferentes elementos en proporciones variables según cada cronista: la desconfianza frente a formas artísticas que les eran ajenas y les resultaban sorprendentes; la admiración positiva frente a la perfección de algunas obras, de las que no pueden menos de alabar la habilidad en la manufactura; la aceptación de un cierto naturalismo del arte azteca, que no reñía tanto con lo que el ojo europeo estaba acostumbrado a ver; el repudio de las representaciones de dioses, en donde interviene una razón religiosa; etcétera. Justino Fernández ha glosado también lo que aquellos primeros cronistas u otros un poco posteriores expresaron acerca del arte indígena de los primeros años que siguieron a la Conquista.²

Sin embargo, en los estudios a que hacemos alusión no se ha incluido nunca la visión de fray Bartolomé de las Casas. Su exclusión parece justificada por dos razones principales: que él no es considerado cronista de primera mano, y que aquello que escribió sobre México ocupa una parte menor en toda su obra, es decir, que no es un cronista que se haya dedicado específicamente a las cosas de Nueva España.

No obstante, la importancia de una figura de la talla de fray Bartolomé de las Casas nos invita a tratar de urgar y ponderar en su obra aquello que se refiere a las artes de los indios del Anáhuac, para sumar los resultados de esa encuesta a lo que sobre otros escritores ha sido dicho.

Las Casas, es verdad, no puede considerarse un cronista de primera mano en muchos casos. Sus estancias en México fueron en 1532, 1538-40 y 1547, aparte de su residencia en el obispado de Chiapa de 1545 a 1547; no es, pues, un testigo presencial de importancia, ya que para aquellos años pocas de las obras de los indios eran visibles, y ninguna en su pristino esplendor. Por otra parte, Las Casas nunca conoció —tal vez por una limitación personal, tal vez por tener la cabeza metida en otras cosas— ninguna lengua indígena, ni siquiera las de Santo Domingo o de Cuba donde residió largo tiempo, y de ello se duele a menudo en sus escritos; de suerte que estaba imposibilitado para recabar información de boca de aquellos indios que habían vivido bajo el régimen de los *tlatoani* y habían servido de informantes a Motolinía o servirían a Sahagún. Todo esto aparte de que, continuamente pleiteando, viajando, haciendo representaciones, entregado a sus proyectos de evangelización pacífica o reuniendo juntas eclesiásticas, poco tiempo habría podido tener el obispo de Chiapa para andar con indagaciones demasiado prolijas. Todo esto no obstante, cuando en 1552, en el monasterio de San Gregorio de Valladolid, apaciguado en su manía de actividad práctica y renunciado el obispado chiapaneco, se puso en serio a escribir su *Historia* y su *Apologética historia* que de aquella se habría de desprender, había conseguido reunir una cantidad considerable de información y seguía procurándose la por todos los medios posibles. Esa información acerca de las sociedades indígenas quedaría consignada en la *Apologética*. Por lo que toca a México, en ella están vaciadas partes de las obras de Cortés, Gómara, Motolinía, Martín de la Coruña, Alcóbiz. Pero también hay una serie de informaciones de mayor novedad: la obra conserva trozos de la relación perdida de fray Andrés de Olmos; la primera información sobre los totonacas, que a él le entregara su autor, aquel paje que Cortés dejó a vivir en Cempoala; aquella relación sobre los habitantes de Tabasco y Yucatán que le había dado el clérigo Francisco Hernández nombrado por él mismo su vicario cuando, atravesando el Istmo, se dirigía a su sede episcopal; y mucha otra información que ahora resulta difícil distinguir y determinar, conseguida de algunos cronistas que accedían a enviarle el resultado de sus pesquisas; etcétera. Es decir, Las Casas recopiló una serie de informaciones que otros habían recogido directamente —y para algunas de ellas es su testimonio el único que se conserva— y las compuso dentro de una visión general que él tenía acerca del indio.

Al ser utilizadas dentro de sus escritos, las relaciones de que se sirvió Las Casas adquieren un carácter de alguna manera diferente, cualquiera que sea el tema que traten; así, si se refieren a aspectos artísticos, aquellas noticias se nos presentan

con un sentido en cierto modo diverso: eso es lo que nos interesa deslindar si queremos aproximarnos a la visión que del arte indígena tenía Las Casas.

Cuando Las Casas copia algún testimonio acerca de la vida de las comunidades prehispánicas, no lo hace, generalmente, de una manera literal. Él mismo nos dice que muda "algunos vocablos y estilo",³ y es claro que esos cambios de estilo no son de ninguna manera intrascendentes, sino que implican cambios pequeños pero esenciales, no en la información, desde luego, pero sí en el sentido que esa información tiene al ser referida. Una comparación entre los textos conservados en la obra de Las Casas y los textos que conocemos entre los que le sirvieron de fuente, permite apreciar la gran cantidad de cambios introducidos: las supresiones (cuando le parecieron algunas cosas poco pertinentes a su propósito), las alteraciones en cifras (a menudo abultadas por el dominico), la adjetivación diferente (que desde luego implica alteración en la calificación de lo que se dice), y, sobre todo, el gran número de comentarios propios y de juicios intercalados, con los cuales Las Casas da un sentido específico a aquellas noticias que recoge. Es precisamente en esas alteraciones, comentarios y juicios donde hay que buscar la visión lascasiana de lo indígena, y en nuestro caso, será ahí donde habrá que encontrar el material para desentrañar su visión del arte indígena.

Las Casas no únicamente se refiere al arte prehispánico, sino que a menudo nos habla del arte de los indios después de la llegada de los españoles. Otro tanto hace en los demás temas relativos a la vida indígena; para él, lo que los indios hacían después de la Conquista —y aún considerando la situación de sojuzgamiento que tanto le irritaba— era una instancia válida para juzgar lo que habían hecho en época de su gentilidad. En este terreno la opinión de Las Casas sí es muchas veces de primera mano, puesto que eso sí lo vio y lo vivió, por lo que hace a México, durante sus estancias en la Nueva España en la primera mitad del siglo XVI. Los datos y comentarios referidos a esto deben también incluirse dentro de su visión del arte indígena.

Los puntos, pues, en donde la obra de Las Casas ofrece interés para el tema de que aquí se trata son tres: aquellas partes en donde nos presenta acerca de las artes prehispánicas datos no registrados por otros autores; aquella parte que toca a las artes de los indios en época posterior a la Conquista, y en donde hay el testimonio de una experiencia directa de Las Casas; y sobre todo las opiniones y juicios de que deja constancia,



Tlaltecuhltli, dios de la tierra y de los muertos

ya sean insertos en relaciones no conocidas, en sus observaciones personales o en relaciones de otros autores que él incluye en su obra.

Lo primero que importa destacar al entrar en nuestro tema es que en Las Casas hay un optimismo básico en su apreciación de cualquier cosa referente a los indios. Indudablemente no es él el único autor que muestra simpatía hacia los habitantes indígenas del Nuevo Mundo. Entre Olmos y Sahagún, pasando por Motolinía y Zorita, hay una larga serie de autores que muestran al indio bajo una luz favorable. Y sin embargo, la situación de Las Casas en este aspecto es singular, no sólo porque su visión sea particularmente optimista, sino porque en él hay una preocupación teórica diversa a la de los demás. Motolinía y otros se preocupan por mostrar que en el indio no sólo había los defectos, sino también una serie de virtudes, y se empeñan en hacer ver que incluso aquellos defectos no eran tan graves como se decía; su preocupación es la de mejorar la visión radicalmente negativa que del indio se tenía, pero sin alterar la base del concepto. En cambio Las Casas no se empeña únicamente en corregir tal o cual detalle de opinión (por más que también lo haga), sino en darnos una visión del indígena radicalmente opuesta y básicamente diferente. Para él no se trata de paliar y matizar una idea negativa del indio, sino de afirmar una idea positiva. De modo que los términos, en Las Casas, son particularmente extremos. Mientras que en los demás se trata de mostrar un indio estructuralmente defectuoso (aunque en menor grado de lo que comúnmente se reconocía), pero susceptible de ser mejorado, para el primer obispo de Chiapa se trata de mostrar un indio virtuoso (sin más defecto en su gentilidad que ése precisamente, el de ser gentil), incluso en muchos aspectos superior en virtud al europeo. Su visión optimista, pues, es diversa esencialmente, no sólo en grado, a la de los otros autores. Y, en lo que respecta a nuestro tema, lo que importa hacer destacar es, justamente: ¿cómo funciona ese optimismo básico —y desaforado— del padre Las Casas en lo tocante a las artes?

El gran tratado teórico en que Las Casas expuso sistemáticamente su pensamiento acerca del indio es su *Apologética historia*.⁴ Si en toda su obra, ya sea en los tratados, las representaciones, protestas y cartas, y, desde luego, en su *Historia de las Indias* —lo mismo que en su actividad práctica— puede entenderse lo que Las Casas pensaba sobre los habitantes de América, seguramente en ningún texto su pensamiento está tan clara, rigurosa y sistemáticamente expuesto como en la *Apologética*. En esta obra se propuso “cognoscer todas y tan infinitas naciones deste vastísimo orbe [del Nuevo Mundo]”;⁵ en ella “se averigua, concluye y prueba haciendo evidencia ser todas... de muy buenos, sotiles y naturales ingenios y capacísimos entendimientos”,⁶ para llegar a la conclusión de que “a muchas y diversas naciones que hobo y hay hoy en el mundo, de las muy loadas y encumbradas... se igualaron, y a las muy prudentes... con no chico exceso sobrepujaron”.⁷ Si, pues, la *Apologética* es el texto clave para entender lo que Las Casas entendía de los indios, en todos aspectos, convendrá aclarar el sitio que el quehacer que nosotros llamamos artístico tiene dentro de la exposición optimista que del indio americano hace.⁸

Para mostrar que los indios tienen el pleno uso de razón, y que es vituperarlos decir lo contrario, Las Casas se vale de tres argumentos principales, todos ellos fundados en la filosofía peripatética. El primer argumento consiste en un razonamiento de base: puesto que los indios son hombres, tienen el uso cabal del entendimiento, ya que esta cualidad es precisamente distintiva de la condición humana, y no hace defecto más que por monstruosidad.⁹ Los otros dos argumentos son una prueba de ese primero; el segundo consiste en mostrar que en el Nuevo Mundo se dan las mejores condiciones para el desarrollo humano, y que los indios tienen las óptimas características físicas, de donde se desprende que tienen ánimas con las mejores cualidades, entre ellas la más sutil capacidad de entendimiento. Pero aparte de esa prueba *a priori* sobre la bondad de la razón indiana, que no ocupa en la *Apologética* más que los primeros 40 capítulos de un total de 268, Las Casas presenta de su teoría una gran prueba *a posteriori*: ésta es la descripción de las sociedades indígenas y su comparación con otras sociedades.¹⁰ Dentro de esta demostración fray Bartolomé considera, siempre aristotélicamente, las tres prudencias que caracterizan al hombre (monástica, económica y política), y, dentro de la prudencia política, las partes o “clases de hombres” que son necesarias para la existencia de una sociedad perfecta en lo humano, a saber: labradores, artesanos, guerreros, ricos hom-

bres, sacerdotes y magistrados. Es precisamente esta última parte de la demostración lascasiana sobre la cabal racionalidad de los indios la que interesa para nuestro tema, pues en ella aparece la descripción de las sociedades indígenas. Descripciones, comentarios y juicios sobre las obras que nosotros consideramos artísticas las encontramos en la presentación de las ciudades, en las secciones dedicadas a los guerreros, magistrados y ricos hombres, pero más especialmente en la sección de los sacerdotes (que comprende la religión y el culto) y, sobre todo, en lo referente a los artífices y artesanos.

Si la existencia de las clases de hombres que hemos citado, y su perfección, es necesaria para la demostración que Las Casas hace de la excelencia de las sociedades indias y de la sutileza de entendimiento de todos los habitantes del Nuevo Mundo, es claro que necesariamente mostrará una opinión positiva al referirse a sus obras. Especialmente, si la clase de los artesanos constituye una pieza indispensable en su argumentación, sin duda la visión que de ellos y sus obras nos dé el dominico tenderá a ser halagadora.

Así planteadas las cosas, el problema sobre la visión lascasiana del arte indígena puede plantearse de la siguiente manera: en Las Casas hay un optimismo básico, radical, acerca de la naturaleza del indio, que para él no sólo no tiene tantas deficiencias como se le atribuyen, sino que excede en cualidades a muchas otras gentes; pero todavía más que eso, las obras de los indios *deben* parecerle buenas por una necesidad lógica dentro de su razonamiento, supuesto que su intento de demostración *a posteriori* quedaría de otro modo cojo, y trunca la triple prueba sobre el buen entendimiento de las indianas gentes; y sin embargo, dado que Las Casas es un hombre de su tiempo, no puede no estar imbuido de una serie de ideas (entre ellas las estéticas) propias de ese tiempo; pertenece a estructuras mentales determinadas y dentro de las cuales no tiene más que un pequeño margen de movimiento. Puesto que es un europeo, con cultura europea y a caballo entre la Edad Media y el Renacimiento, juzgará las cosas (y entre ellas las obras de arte) precisamente a partir de la perspectiva que le ha sido dada. Se encuentra, por lo tanto, en una situación conflictiva. Quiere y necesita juzgar favorablemente las obras artísticas de los indios, y sin embargo está encerrado en una serie de limitaciones que se oponen a ello. Veamos, pues, de qué manera se maneja Las Casas ante ese problema.

Que el padre Las Casas tiene, en primera instancia, una dificultad de base para apreciar un arte ajeno y tan diferente nos parece obvio. Aunque seguramente nunca se lo planteó conscientemente a sí mismo, es indudable que su ideal de belleza era un ideal, si no completamente renacentista apolíneo, sí por lo menos naturalista, tal vez en consonancia con el arte realista del siglo xv. Si bien la *Apologética* fue escrita en la sexta década del siglo xvi, cuando ya el Renacimiento había alcanzado España y en Italia comenzaba a hacerse manierismo, es muy creíble que estuviera más de acuerdo con el arte anterior, que había visto en su juventud, y que le resultara demasiado pagana la nueva tendencia; tanto más cuanto que si en otros órdenes del pensamiento Las Casas se conservó más bien ligado a su pasado inmediato que a las corrientes renovadoras, no hay por qué pensar que no fuera lo mismo en lo que a gusto artístico se refiere. Y no hay que olvidar tampoco que en mil ocasiones nos da muestras el dominico de su violento repudio a todo lo que pudiera oler a erotismo o simplemente a sensualidad, de donde puede suponerse que no viera con muy buenos ojos las licencias que el arte italiano y filoitaliano se permitía. De cualquier forma, y aún con la presencia de la Edad Media, Las Casas pertenecía a un ámbito cultural naturalista. De modo que necesariamente había en él un repudio hacia lo que no correspondiera a esa manera. Así por ejemplo, hablando de los indios de Santo Domingo, de su religión y de sus representaciones de divinidades, nos dice que “cortaban el árbol y hacían dél una estatua o ídolo, de mala figura, porque comúnmente hacían las caras de gesto de monas viejas regañadas”.¹¹

A Las Casas se le ha acusado mucho de exagerado y mentiroso, y a veces con razón. Y sin embargo tampoco es verdad que altere tanto ni tan frecuentemente los datos como algunos autores han creído. En muchas ocasiones, cuando encuentra entre los indios algo negativo y que él no puede aceptar, lo confiesa; pero tiene al mismo tiempo casi siempre una salida airoso: al reconocer el yerro de los indios, encuentra que otras gentes han errado tanto o más en la misma cosa o en otra parecida, de modo que aquello de los indios, si bien es lamentable, de ninguna manera los coloca en situación de inferioridad. En otras situaciones en que se encuentra en situación comprometida, Las Casas recurre al expediente de consignar el dato molesto, pero dándole un carácter dubitativo por la sabia inter-



Brasero en terracota ocre



Xiuhteculli

calación de un "dicen" o de un "algunos dicen": de este modo queda en bien con su conciencia y al mismo tiempo salva la situación negándole categoricidad al hecho. De estos dos expedientes se sirve también Las Casas cuando no puede justificar alguna obra artística de los indios.

La penetración de Las Casas al arte indígena se hace por las vías de acceso que le están más a la mano. En primer lugar puede aceptar plenamente, sin problemas, todo lo que sea arquitectura, puesto que en ese caso no entra en conflicto directo con su idea naturalista. Si bien los cánones de la arquitectura indígena estaban muy lejos de los de la arquitectura europea, resultaba de cualquier modo mucho más sencillo apreciarla; en efecto, en este arte hay un importantísimo elemento utilitario, que cualquiera puede juzgar independientemente de las ideas propiamente estéticas, y esa apreciación puede ser la entrada de flanco para llegar a aceptar la arquitectura desde el punto de vista artístico.¹²

Lo primero que alaba el padre Las Casas son las ciudades, cuyos conjuntos arquitectónicos le parece que aventajan a las ciudades de Europa:

Verla por de fuera esta ciudad [de Cholula] viniendo de Tlaxcala, por ser tan torreada y de grandes y hermosísimos edificios, cierto en España pocas ciudades hay que en hermosura y asiento y frecuencia de población le hagan ventaja, y aun quizá no hay a qué comparalla, y aun hoy que tenía hasta diez mill vecinos y toda la grandeza de los edificios que tenía está asolada, verla viniendo de Tlaxcala es cosa deleitosa contemplalla.¹³

Refiriéndose a Cempoala nos habla de sus edificios:

...con los edificios de casas reales, de templos, de patios, de torres y de otras muchas cosas... tantas y tales y tan bien edificadas... hermoseadas y adornadas, que los nuestros que al principio allí fueron, como fuera de sí admirados y de mirar tales edificios y de contemplar su postura y hermosura por muchos días no se cansaban...¹⁴

Y su admiración y alabanza no decrecen lo más mínimo cuando se ocupa de describir las ciudades de Yucatán:

...los edificios admirables que tenían y que hoy están harto claros, no parece que son menos dignos de admiración que las pirámides; habíanlos tantos y tales y tan grandes, y en ellos cosas tan señaladas y de notar que parece haber sido imposible por hombres edificarlos... tienen algunos de circuito de media legua y no mucho menos, y vanse hacia lo alto enangostando, cuasi como las pirámides. Parece que millares de gente no podían haberlos edificado en cincuenta años...¹⁵

El otro acercamiento posible de Las Casas al arte indígena es el que hace a las manifestaciones artísticas que podríamos llamar artesanales, puesto que ahí no existe —o existe en menor grado— el impedimento religioso que limita toda posibilidad de alabanza de las grandes representaciones de dioses. Por otra parte, es en los trabajos pequeños en donde el arte azteca, por ejemplo, se muestra más cercano a un naturalismo que no chocaba con la idea de Las Casas en lo que se refiere a la representación de la naturaleza. Entre los artesanos, nuestro autor alaba sobre todo la gran habilidad, cualquiera que sea la técnica que emplee:

...la multitud y diversidad de oficios y oficiales que hay [en la Nueva España] no fácilmente se hallará quien todos y cuán primos y sotiles o delicados sean, los recite, encareciéndolos según debería, los cuente...¹⁶

Al tratar de la platería vuelve a aparecer el parangón con Europa que, desde luego, favorece a los indios:

...Obras han hecho y hacen de toda otra sotleza que otros en cualesquiera partes de nuestra Europa tenga y hagan extrañas, y lo que más las hace admirables, que las labran con sólo fuego y con una piedra o pedernal... Hacían aves, hacían animales, hacían hombres, hacían ídolos...¹⁷

El arte de la plumaria es desde luego encarecido por Las Casas, y la habilidad de los artífices amantecas en este para los europeos raro oficio le sirve, como tantas otras cosas, para mostrar la ventaja que los indios americanos tienen sobre otros pueblos:

...pero lo que parece sin duda exceder a todo ingenio humano y a cuanto todas las otras naciones del mundo será más nuevo que raro, tanto más debe ser admirado y estimado, es el oficio y arte que aquellas gentes mexicanas tan bien y perfectamente obrar saben, de hacer de pluma natural, con sus mismos naturales colores asentada, todo aquello que ellos y otros cualesquiera pintores pueden con pinceles pintar...¹⁸

Desde luego, ahí donde un asidero de tipo naturalista se ofrece, no lo desprecia Las Casas y lo hace resaltar como una muestra más de ingenio y perfección:

...antes que los cristianos allí entrásemos hacían deste oficio y arte cosas perfectas y maravillosas, un árbol, una rosa, una yerba, una flor, un animal, un hombre... tan al propio que no era menos sino que se contrahacía una cosa viva; y si era cosa natural la que querían representar, parecía natural, por los cuales ofertos mostraban bien la sotileza de sus ingenios y cuán grande y extraña era su habilidad...¹⁹

Al referir y juzgar las grandes representaciones de divinidades, Las Casas no puede escapar del todo al gusto y estética de su tiempo, ni a su íntimo sentimiento cristiano que le hacía ver en aquellas obras —como a todos sus contemporáneos— imágenes del demonio. Las encuentra generalmente “espantables” y “horribles”. Y sin embargo, en algunos casos parece que hay en él una cierta apertura hacia esas obras. No es que las encuentre bellas, pero sí, de alguna manera, parece admitir la posibilidad de una belleza en ellas, aunque él no sea capaz de apreciarla. Esta apertura debe ser considerada en el pensamiento lascasiano junto con su teoría sobre los sacrificios humanos, aunque, evidentemente, tenga mucha menor importancia que aquella. Puesto frente al problema de los sacrificios humanos, Las Casas los rechaza como buen cristiano, y no obstante entra en complicadas disquisiciones para explicar que, si bien esas ofrendas eran detestables en sí, no por eso eran menos valiosas, puesto que mostraban un grado altísimo de religiosidad en los indios; los indios hacían aquellos sacrificios a los demonios —y por eso eran malos— porque el mismo Maligno los había engañado haciéndoles creer que a él debían reverencia; pero el hecho de ofrecer lo más preciado —la vida del hombre— a quien ellos creían que debían adorar, era un acto bueno en sí. En lo referente al arte, Las Casas encuentra soluciones en cierto modo parecidas. Lo que más asemeja ambas actitudes es el esfuerzo de fray Bartolomé para colocarse en una perspectiva que podemos calificar de relativista.

Si bien nunca lo expresa claramente —y sería inútil tratar de encontrar en él una doctrina estética conciente— el padre Las Casas admite la posibilidad de una “belleza para los indios”, aunque ésta no sea la Belleza absoluta. En ocasiones esto se manifiesta con signo contrario, únicamente como disculpa: al hablar, siguiendo a Gómara, del templo de Quetzalcóatl en Tenochtitlán dice que “La entrada deste templo era de la hechura de una boca de sierpe grande y pintada de la manera que en nuestra Castilla se suele pintar la boca del infierno”;²⁰ esto es, no se trata de algo horrible en sí, sino de algo horrible porque así estamos acostumbrados a verlo.

Más claro se muestra el pensamiento, ahora con signo positivo, cuando, al hacer una comparación entre los templos mexicanos y los de Roma, Tebas, Menfis y Atenas, señala que los templos de México, Texcoco, Cholula y Tlaxcala “eran edificados por tan sutil artificio y mostraban tan sumptuosa magnificencia, a la cual respondía tanta hermosura de pinturas y ornatu de lo que entre aquellas gentes se tenía por adornamiento y hermosura...”;²¹ esto es, aunque él no lo vea hermoso, reconoce que para quienes lo hicieron era hermoso, o sea, que deja abierta la posibilidad de una belleza en aquellas obras. E incluso llega Las Casas a cierto tipo de interpretación que pudiera parecer muy moderna, cuando después de describir minuciosamente una gran escultura azteca y la prolijidad de sus detalles, nos dice: “Todas estas figuras no eran disparates sino que de cada cosa daban su razón y tenían su alegoría.”²²

De esta manera, pues, aproximándose por aquellos costados que más accesibles eran a su condición personal, y llegando después a posiciones mucho más abiertas y seguramente novedosas en su momento histórico, Las Casas consiguió rescatar como válidos muchos aspectos del arte indígena. Así daba satisfacción a su doble problema, en la vertiente que pudiéramos llamar sentimental, y por la que repudiaba dar juicios negativos sobre los indios; y en la vertiente que pudiéramos llamar lógica, y por la que necesitaba un juicio positivo que funcionara dentro



Escultura de un puma

de su complicada, rígida, aristotélica demostración de la plena racional del indio. De modo que Las Casas pudo cerrar la parte de su tratado que se refiere a los artífices de la manera siguiente:

...pues si los efectos son testigos demostrativos de sus causas, según se dice en el libro de las *Causas* y por el Filósofo en el tercero de *Phisicos*, y todas las admirables obras que arriba habemos referido haber hecho y hacer cada día estos indios, no pueden ser hechas ni imaginadas sin grande y admirado ingenio y juicio; luego ninguno que tenga seso podrá osar pensar, menos boquear, que estas gentes no sean ingeniosísimas y de grandes y señalados entendimientos, porque manifiesto es solerse decir por esta causa que la obra alaba al oficial o maestro.²³

¹ Rodríguez Prampolini, Ida: “El arte indígena y los cronistas de la Nueva España”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 17 (México, 1949).

Fernández, Justino: *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo*. México, UNAM, 1945 (Ediciones del IV Centenario de la Universidad de México. Centro de Estudios Filosóficos).

² Fernández, Justino: *El Retablo de los Reyes. Estética del arte de la Nueva España*. México, UNAM, 1959 (Instituto de Investigaciones Estéticas).

³ V. gr.: *Apologética*, cap. 219; cap. 224.

⁴ *Apologética historia sumaria cuanto a cualidades, disposición, descripción, cielo y suelo destas tierras, y condiciones naturales, políticas, repúblicas, maneras de vivir e costumbres de las gentes destas Indias occidentales y meridionales, cuyo imperio soberano pertenece a los reyes de Castilla*. La primera edición completa la hizo Serrano Zanz (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, tomo I, Madrid, 1909); la segunda edición, preparada por Pérez de Tudela repite la anterior sin mejorarla substancialmente (Biblioteca de Autores Españoles, tomos 95-96, Madrid, 1957); una nueva edición, encargada por el Instituto de Historia de la UNAM al Dr. Edmundo O’Gorman —quien la preparó con el auxilio de su seminario de historiografía de la Facultad de Filosofía y Letras— está actualmente en prensa: ella sí mejora notablemente las dos anteriores, tanto por el cuidado y revisión del texto, como por el aparato crítico.

⁵ *Apologética*, “Argumento”.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ No hay que perder de vista que nuestro concepto de *arte* empezó a tener un sentido cercano al actual apenas a partir del Renacimiento. Las obras artísticas indígenas a que en estas páginas nos referimos, no eran artísticas en ese sentido ni para sus autores ni para el mismo Las Casas.

⁹ “Como si la Divina Providencia en la creación de tan innumerable número de ánimas racionales se hobiese descuidado”, dice Las Casas respondiendo a quienes llaman incapaces de pleno raciocinio a los indios. *Apologética*, “Argumento”.

¹⁰ Para una buena comprensión de la estructura de la *Apologética* remitimos al estudio del Dr. O’Gorman que aparecerá en la edición de esa obra a que ya se hizo referencia.

¹¹ *Apologética*, cap. 120.

¹² El Dr. Justino Fernández ha hecho notar cómo en otros cronistas se presenta esa facilidad para aceptar la arquitectura. No está de más recordar, por otra parte, que cuando el P. Márquez en el siglo XVIII, con todo su neoclasicismo a cuestas, rescata algunos valores indígenas como valores artísticos, fue precisamente la arquitectura su piedra de toque.

¹³ *Apologética*, cap. 49.

¹⁴ *Apologética*, cap. 49.

¹⁵ *Apologética*, cap. 52.

¹⁶ *Apologética*, cap. 62.

¹⁷ *Apologética*, cap. 63.

¹⁸ *Apologética*, cap. 62.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Apologética*, cap. 51.

²¹ *Apologética*, cap. 132.

²² *Ibid.*

²³ *Apologética*, cap. 64.

Ser y parecer en arquitectura*

Por Vladimir KASPÉ

INTRODUCCIÓN

Trataré de plantear aquí un punto fundamental de la arquitectura: su aspecto *total*. La similitud de su esencia con la del hombre me ayudará para ello.

El hombre *es* y el hombre *parece*. Efectivamente, ¿existe una vida que valga, equilibrada y creadora, en el “ser” solo? ¿Es posible concebir una vida enteramente concentrada en el fuero interno del hombre, sin gestos, ni sonidos que la manifiesten? ¿Pero podemos imaginar, por otra parte, una existencia que no fuera más que apariencia, movimiento y palabras, sin participación alguna del orden interior? Estos dos tipos-antípodas de hombres son imposibles. Si existieran, serían monstruosos.

Claro está, una casa, un hospital, una fábrica, un templo, no son seres vivos. Pero son su prolongación, tanto en el sentido físico como en el espiritual. Ellos también *son* y *parecen*. Como en el hombre, el límite entre estos dos aspectos se borra o, más bien, no existe. El hombre normal es uno e indivisible: la arquitectura, su creación más directa y total, debe por lo tanto ser una e indivisible.

Y sin embargo, a lo largo de mi propia “aventura” arquitectónica, pienso y vuelvo a pensar en lo siguiente: ¿se puede hacer arquitectura válida con sólo resolver las fachadas o, por lo contrario, hasta un funcionamiento interno bien logrado? Pensamiento absurdo, sin duda. Pero son algunas opiniones expresadas y varias obras realizadas las que me obligan a preguntarme por lo menos ¿es que en arquitectura una cosa importa más que la otra?

Un arquitecto, célebre y admirado, pretende con sinceridad y algo de cinismo, que en arquitectura sólo cuentan las apariencias. ¿Qué nos importa —dice— lo que pasa detrás de las fachadas? ¿Y qué ganamos con saber que edificios que no nos dicen nada funcionan de maravilla?

Otros arquitectos —siempre menos numerosos, hay que reconocerlo—, pretenden que las funciones bien resueltas se expresan por sí mismas. Una ventana que ilumina bien debe ser bella; un techo que cubre con economía de medios un espacio dado —satisface nuestros sentidos porque cumple bien su función. Es sabido que durante los tiempos “heroicos” del funcionalismo se pretendía dejar aparentes todos los elementos que componen una construcción: estructura, plomería, ductos, etcétera. Estos debían satisfacer nuestras necesidades espirituales de orden y de sinceridad y el goce estético debía derivar de allí. Por lo menos así decían ellos.

Pero dejemos aquí los extremos y sólo señalemos que numerosos arquitectos se preocupan mucho más por la apariencia, es decir, por lo que se *verá* de su trabajo, que por los resultados totales: cómo vivirán o trabajarán dentro sus ocupantes. Y es así como no faltan razones para forzar la verdad interior de la obra en provecho de lo que *luce* y hace hablar de nosotros.

UN TODO

Para contestar a la cuestión planteada más alto: “¿Es que en arquitectura una cosa importa más que la otra?” sólo puedo afirmar lo que es una profesión de fe para mí: la arquitectura es total o no es arquitectura. Analizaré aquí cómo se manifiesta esta integridad y en qué consiste.

Para cada arquitecto hay una verdad en toda obra de arquitectura por hacer y se trata de descubrirla. Eso por una parte. Por la otra, existe un lenguaje apropiado para expresar esta verdad y a él también hay que encontrarlo.

Un recuerdo personal ya antiguo podrá ilustrar estas dos nociones: la verdad y su expresión. Un día, el gran escritor ruso Ivan Bounin dio una charla sobre los cuentos de hadas.¹ Su tesis era que aun los cuentos para niños —por fantásticos que puedan parecer— poseen su verdad y que esta verdad no debe, en ningún caso, ser traicionada por el lenguaje. Y dio el ejemplo siguiente: si en un cuento se trata de un árbol que da frutos de oro, esta aparente mentira no sólo es perfectamente aceptable, sino subraya y exalta la cualidad interior (o la ver-

dad) de dicho árbol. Pero si el árbol, siendo peral, por ejemplo, da manzanas, este tipo de mentiras hace que todo se venga abajo. Un peral *no puede* producir manzanas; eso no tiene ningún sentido, ni en la realidad, ni en un cuento de hadas.

Existe una analogía entre el principio de los asuntos vistos por Bounin y el de la arquitectura. Pero ¿de qué verdad se trata aquí y cuál es la “mentira” que la expresa y la revela?

Tomemos unos ejemplos. Dos extremos para empezar. En uno colocaré una obra de formas muy simplificadas, “puristas” en cierto modo. Al otro extremo, por el contrario, pondré una obra abundantemente expresada y cuya imagen puede parecer alejarse de su fondo.

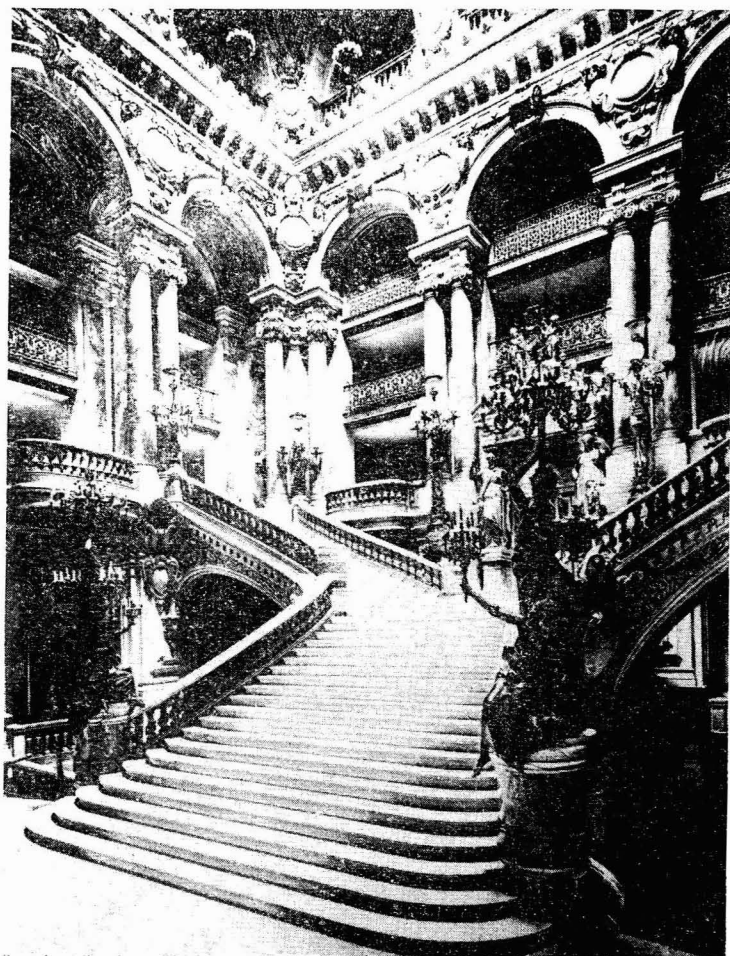
DOS EJEMPLOS CONTRASTADOS

Una pequeña capilla de Mykonos, primero.

Muro blanco atrás del cual se alberga un minúsculo lugar de recogimiento, donde se guardan las reliquias y se reza. Sobre este muro — un pequeño campanario y una puerta. Es todo y es bastante.

Pero reflexionemos: ¿Acaso el exterior de esta deliciosa obra “miniatura” es una expresión “automática” de su fuero interno? De ningún modo. El muro podía haber tenido otros contornos, el campanario haber sido colocado de un lado, destacado o tratado diferentemente. La puerta, por fin, podía haber sido más ancha, más alta, en saliente o remetida.

Con una gran discreción, pero con decisión, el autor de la capilla dispuso sus diversos elementos de cierto modo y no de otro. El lenguaje que utilizó canta —aunque en sordina— el tema de la plegaria. En este “cuento” el “peral” da peras y son apenas doradas, es decir apenas distintas de la realidad. No por eso el peral es menos poetizado. Y la arquitectura encuentra aquí su verdadera esencia: su *verdad* está presente; es decir, el cupo necesario de la capilla, el volumen correcto, la puerta que ofrece el acceso requerido y la campana indispensable —eso por un lado, y por el otro—, colores, líneas, superficies, formas y volúmenes que la expresan, lo hacen según la sensibilidad de alguien que se esforzó de convencernos, a su modo. Sin duda y bajo su aspecto más simple, esto es arquitectura.



Teatro de la Ópera de París

* Capítulo de un libro en preparación.

¹ En París, en los años 30. Ivan Bounin, autor de *Señor de San Francisco*, *El amor de Mitia*, etcétera, traductor del *Canto de Hayawatha*, de Longfellow. Premio Nobel de 1933 (1870-1953).

Pero veamos otro ejemplo, al antípoda del precedente. La Opera de París, obra compleja, exuberante, sobrecargada de decorado, de un gusto dudoso. Contrariamente a la capilla de Mykonos, cuyo programa es muy simple y donde la expresión exterior es de la mayor sobriedad, en la Opera Charles Garnier tuvo que resolver problemas excesivamente diversos y arduos, y no economizó armas "mentirosas" para animar el conjunto.

Y sin embargo, aquí también, el "lenguaje" corresponde al fondo, la forma al contenido. ¿Pero cómo?

Es necesario dar primero unas explicaciones referentes a la idea maestra de Garnier, idea que se identifica a maravilla con el programa original de este teatro. En un terreno rodeado por tres calles y una plaza, se trataba de dar vida al primer teatro de Francia, el que no sólo debía poder adaptarse a los espectáculos de gran envergadura (Wagner era rey), sino fue llamado todavía a ser el centro de la vida mundana agrupada alrededor de la Corte.

Sus necesidades eran, por lo tanto: escena destinada a movimientos grandiosos de masas y a efectos de espacio ilimitados a la vista; lugar considerable reservado al público, a su espectáculo en la sala misma y a su libre movimiento en los foyers; numerosas circulaciones, halls y escaleras; por fin servicios tales como camerinos, talleres, bodegas, cuartos para maquinaria, etcétera, tan numerosos y amplios como fuera posible.

¿Qué hizo el arquitecto? Tuvo la idea, genial sin duda, de trazar dos ejes que se cruzan en medio del terreno y cuya intersección es el centro de la sala de espectáculos. En otros términos, colocó la sala, corazón del teatro, en el centro virtual del conjunto. ¿Qué tiene eso de notable? Pues basta ver los planos de teatros similares, anteriores a la Opera de Garnier, para convencerse de que hasta entonces, si el escenario era grande o si la sala era amplia, todo lo demás pecaba de insuficiencia.

Por primera vez, la representación (escena, camerinos y demás servicios indispensables al espectáculo) fue generosamente concebida *al mismo tiempo* que la parte pública (foyers, circulaciones verticales y horizontales, etcétera). Y es más bien la sala de espectáculos misma —aunque colocada en el centro de este inmenso edificio, como conviene, y de capacidad requerida— la que parece algo reducida en relación con el resto.

Todo eso (y tantas cosas más que sería largo enumerar aquí) es el fondo, la verdad, la *esencia* de esta obra. ¿Pero cómo se expresa para nuestros ojos? Por un arsenal de elementos heterogéneos, de formas impuras, de "estilos" mezclados, muy propios de la segunda mitad del siglo XIX.

Y sin embargo, todas estas mentiras expresan con esplendor la "esencia" que acabo de mencionar. Veamos la cúpula. Pomposa, sobrecargada de esculturas y sin relación exacta con la forma de la sala: pero está allí para marcar con fuerza la localización decisiva de la sala en el centro. Echemos un vistazo hacia el pórtico del primer piso lleno de columnitas, bustos y escudos —: es la prolongación hacia la plaza del gran foyer, su balcón en cierto modo, y nos señala la importancia del carácter festivo de este teatro. Miremos la rotonda —llena de molduras y de ornamentos— en uno de los lados del edificio: no es una declaración gratuita del arquitecto, sino el museo del teatro, elocuente y útil. En cuanto al otro lado: es la entrada, a cubierto, del Emperador y su salón, en el primer piso, que le permite el acceso casi directo a su palco.

Por cierto en este peral las peras son, a veces, raras y, por momentos, hay riesgo de no reconocer ningún tipo de frutos. Son peras a pesar de todo, ya que, a través de todas las deformaciones, cantan muy fuerte y fielmente la gloria verídica de un grande y magnífico peral.

EJEMPLO PONDERADO

La Capilla de Mykonos es un todo, pero un todo hecho con un fondo simple revelado por un lenguaje (iba a decir por una música) igualmente rudimentaria. La Opera de París —este otro todo— es una historia densa, una especie de "arquitectura-río", contada con maestría, en un estilo florido y a un pelo de la falsedad.

Ahora, olvidando esos dos extremos, propongo otro ejemplo, más ponderado: el Pequeño Trianón, pequeño de dimensiones pero obra importante de Jacques-Ange Gabriel (1698-1782). Su exterior se admira por su sencillez, nobleza, proporciones equilibradas. Pero rara vez se habla de lo que expresan sus cuatro fachadas. Tampoco se pone en evidencia el hecho de que sus fachadas, aunque concebidas sobre un modelo más o menos parecido, tiene, cada una, una cara particular.

Veamos, pues, su planta. Lo que le es propio, ante todo, es la localización central de la escalera principal. En efecto, permite la distribución más lógica de los cuartos y hace economizar el espacio. Alrededor de este "centro de maniobras" se encuen-

tran agrupadas: la recepción en el nivel del jardín y las recámaras en el piso alto. Es una de las residencias más "funcionales" que existen, concebida antes de la noción misma del funcionalismo.

Fuera, ¿qué es lo que vemos? Un volumen simple que acusa la claridad del partido, pisos de altura desigual que hablan de funciones diversas, pero, sobre todo, cuatro fachadas que son variaciones sobre un solo tema de tres puertas-ventanas centrales y de dos ventanas laterales.

Las diferencias de una fachada a otra no son más que matices: en una, todo es delicadeza de molduras y hay pocas salientes; en otra, las pilastras se inflan como venas y llegan a columnas para señalar salones más importantes y la salida hacia el jardín; en otra más, aparece un piso bajo que corresponde al nivel del vestíbulo de acceso; etcétera. Pero en todas hay una correspondencia evidente con el interior.

El Pequeño Trianón fue compuesto como un trozo de música de cámara. Nada de grandes discursos, pero unos acentos justos sobre un fondo contenido en sordina. Y todo está allí: la unidad por encima de todo, cualidad insigne de todo arte y de la arquitectura en lo particular.

La selección de los tres ejemplos precedentes podrá sorprender. Sólo uno de ellos es obra de arquitecto de una época de gran estilo (siglo XVIII): el Pequeño Trianón. Por lo contrario, la Opera de Garnier, a pesar de todo el talento de este último, es de una época innegablemente decadente, por lo menos en lo que se refiere a la producción arquitectónica. En cuanto a la capilla de Mykonos, ni siquiera es obra de arquitecto.

Efectivamente. Pero la arquitectura posee esta grande y bella particularidad de estar en todas partes y de no depender de reglas, ni de estilos. Es, repito, parecida a la creación más completa de la naturaleza (o de Dios, como se quiera): el hombre. Y el hombre es un producto de un misterioso equilibrio entre todo lo que lo compone. Lo importante para la arquitectura es precisamente el *equilibrio* entre todo lo que la compone.

La capilla de Mykonos lo posee sin que su o sus autores hayan tenido conciencia de ello. La Opera de París lo posee a pesar de un lenguaje pasablemente confuso que la revela a nuestros ojos. El Pequeño Trianón lo alcanza, sin pena aparente, ya que juega impecablemente las reglas del juego.

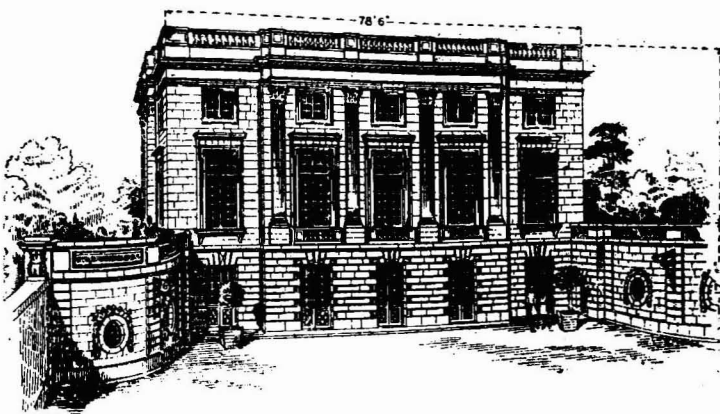
Pero ¿cuántos arquitectos se han dejado arrastrar por uno o por el otro aspecto de su oficio y creyeron haber hecho arquitectura, sea porque acertaron una buena planta, sea porque diseñaron una fachada seductora? Haciéndolo así sólo atacaron una parte de su tarea. Porque la arquitectura es mucho más y es algo mejor que eso.

EJEMPLO CONTEMPORÁNEO-LIBRE

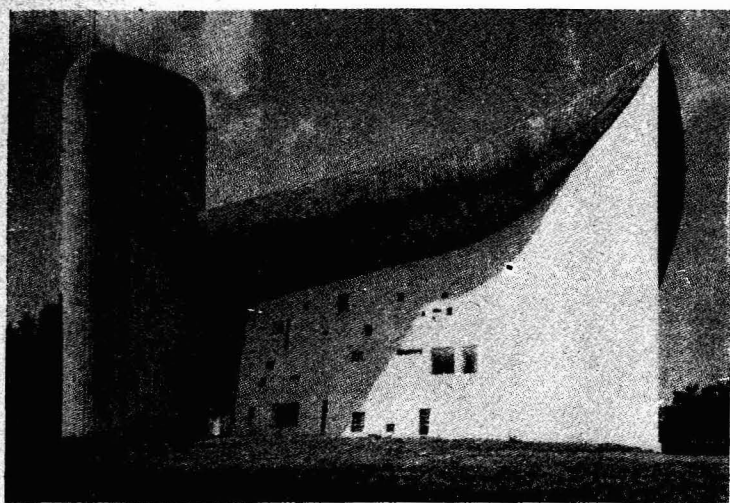
Se me podrá decir todavía lo siguiente: los ejemplos presentados siguen cánones conocidos muy sencillos en la capilla, complicados y deformados en la Opera y consagrados en el Pequeño Trianón — pero todos, cánones formales, es decir como si tuvieran un traje que ya dio su medida.

Pero ¿qué pasa en la arquitectura contemporánea, que precisamente ha roto con esos cánones? ¿Cómo expresa sus "verdades", cuál es su equilibrio y, antes que nada, existe este equilibrio?

La arquitectura contemporánea no es algo totalmente homogéneo. Existen varios modos de abordar los problemas según países, escuelas y arquitectos. Empero se puede decir que está, por lo menos hasta ahora y en gran parte, en la búsqueda de



El Pequeño Trianón



Iglesia de Ronchamp

una libertad más grande de expresión de ideas llamadas a servir al hombre.

Esta libertad hizo que, en sus mejores ejemplos, la arquitectura contemporánea se presentara con un aspecto particular, adaptado a las circunstancias propias de cada caso. Eso no impide que las "palabras" que forman las frases no sean forzosamente nuevas; lo que resulta nuevo, a fin de cuentas, es el resultado.

La iglesia Nuestra Señora de Ronchamp,² obra de Le Corbusier, es un ejemplo elocuente de lo que acabo de mencionar.

Como introducción, he aquí unos extractos de un texto escrito en 1953 por el R. P. M. A. Couturier:³

"Se sabe que esta iglesia, erigida en la cima de una loma arbolada que domina la pequeña ciudad de Ronchamp, debe sustituir una construcción destruida por la guerra y reanudar así una peregrinación tradicional muy antigua en honor a la Virgen, en la cual dos veces al año participan miles de fieles. La necesidad de ceremonias no sólo interiores sino exteriores para estas grandes celebraciones determinó exactamente los planos y las formas de esta iglesia, aunque Le Corbusier haya igualmente querido, desde el principio, diseñar los contornos más importantes de acuerdo con las líneas dominantes del paisaje..."

El pasaje citado revela ya de lo que se trata y, desde el principio de la búsqueda de Le Corbusier, nos muestra cuál fue su enfoque. Luego:

"Uno se sorprenderá primero por la extrema novedad de estas formas. Pero, muy pronto, se verá que los planos y las formas se desarrollan aquí con la flexibilidad y la libertad de los organismos vivos, y al mismo tiempo con el rigor que resulta en esos organismos de su finalidad y de sus funciones..."

Flexibilidad, libertad, vigor, funciones. No se sabe dónde empieza el *ser*, dónde se prosigue el *parecer*: todo es una sola y necesaria cosa. Indispensable y justa. Y Couturier sigue:

"El carácter sagrado se afirma aquí en todas partes y ante todo por esta novedad misma, este lado insólito (desde luego no el insólito cualquiera). Al analizar, se ve qué elementos concurren esencialmente hacia allí: la relación muy particular de las proporciones, la curvatura de las superficies que amplifican indefinidamente el espacio interior (mismo pensamiento que aplicó Matisse en su capilla de Vence, por medios muy diferentes), la repartición precisa de las luces y de las zonas de penumbra..."

Se ve que los medios están libremente escogidos y tratados, pero concurren a un fin "completamente serio", como hubiera dicho Paul Valéry, puesto que:

"Nos parece que podemos decir que en tales edificios accedemos al tipo superior de arquitectura donde el funcionalismo puro se encuentra traspasado, donde la dignidad de las funciones se manifiesta directamente (y opera ya) por la belleza de las formas. En los edificios religiosos, tales cosas adquieren todo su sentido..."

En la iglesia de Ronchamp, el "funcionalismo puro" está efectivamente rebasado, pero por medios en suma libremente elegidos. Empero eso no es siempre posible en la arquitectura de nuestros días, porque los medios económicos nos son parcaamente contados, así como el espacio, los materiales, el menor detalle. Claro está, tenemos las proporciones, y, según la feliz expresión de Le Corbusier, "las proporciones sólo cuestan al arquitecto", pero ¿qué más?

En otros términos, si en la Capilla de Mykonos se utilizaron "palabras" elementales, en el Pequeño Triánón y en la Opera de París "cánones" más o menos preestablecidos y en Ronchamp un lenguaje, si no inventado, por lo menos adaptado a las circunstancias, ¿qué idioma arquitectónico podemos hablar hoy día para expresar programas de carácter colectivo, tales como habitaciones en serie, donde cualquier desviación de las normas más estrictas está prácticamente proscrita?

EJEMPLO CONTEMPORÁNEO-RIGUROSO

El mismo Le Corbusier nos enseña una de las soluciones posibles.

Se trata de un proyecto de casas llamadas "montadas a seco" (1939-40). La superficie del terreno destinada para cada casa es reducida, pero Le Corbusier está armado de una voluntad indomable, voluntad de crear un marco de vida amplio, confortable y regenerador, cualquiera que sea la posición económica de sus futuros ocupantes. Obviamente ésta fue su meta y su preocupación. Pero ¿cómo obtener todo esto con tan pocos medios?

Le Corbusier primero comunica entre sí, donde es posible, a los pequeños espacios, lo que le permite vencer la impresión de estrechez. Lo hace elevando la estancia y dirigiendo hacia ella la recámara de los padres como si se tratara de un gran balcón.

Luego, a fin de dar un espacio máximo a las partes más utilizadas (estancia, rincón para comer y recámara), concentra en el sector "muerto" de la planta (parte central que carece de vista) los elementos secundarios, tales como la cocina en planta baja, el baño en el primer piso y la escalera.

Pero no es todo. No sólo la concentración de los servicios que poseen "tripas" (baño y cocina) se superponen a fin de reducir al mínimo el costo de las canalizaciones, sino la forma misma del techo concentra las aguas pluviales hacia la misma parte "muerta" de la casa. Así todas las aguas —limpias y negras— van al drenaje, a través de un sólo ducto visible en el dibujo.

La disposición central de los "servicios" posee otra virtud todavía. Permite separar con naturalidad y eficacia las recámaras de los padres de las de los hijos, asegurando al mismo tiempo su equidistancia del baño y de la escalera, equidistancia siempre deseada, pero no siempre alcanzada en este tipo de construcciones.

En fin, una serie de disposiciones, tales como el posible empleo del baño por cuatro personas a la vez, la estandarización de los elementos de postes, traveses, muros, ventanas, puertas, etcétera, hacen esta casa particularmente rica en posibilidades.

Como se ve, espacios amplios y bien ventilados, distribución lógica, economía, sencillez de montaje, son fines alcanzados a la vez en la misma y sola fórmula. Estas casas poseen por consiguiente su verdad alcanzada al máximo con medios mínimos.

Pero ¿cómo se revela a nosotros esta verdad? Gracias a un volumen y a unas formas que se adaptan al desarrollo interior de la casa con una honestidad perfecta, haciendo, además, que la verdad sea evidente y natural. Y eso Le Corbusier lo consigue sin ostentación, pero no sin haber penetrado más y más en un estudio largo, paciente y profundo. No en vano fueron necesarios años de ensayos para que el enfoque dé un resultado tan completo, integral en cierto modo.

Es innegable el carácter a la vez clásico (en el sentido de la permanencia del resultado obtenido) y humano de esta obra. Aquí el hombre está servido por un arte muy estricto y muy eficaz.

DE QUÉ SE TRATA

Que no le extrañe al lector si me he detenido tanto en las relaciones que dentro de la arquitectura guardan el *ser* y el *parecer*. En realidad hubiera podido hacerlo mucho más todavía en cuanto a ejemplos elegidos se refiere. Habría tanto por decir todavía analizando, por ejemplo, un templo griego donde las relaciones entre el fondo y la apariencia son de una sutileza metafísica, o una iglesia barroca donde estas relaciones parecen a punto de estar ahogadas bajo una avalancha de elementos aparentemente inútiles, etcétera, etcétera.

Sin embargo, no quise extenderme demasiado, a pesar del riesgo de ser superficial.

El hecho es que si he insistido, hasta cierto punto, en estas famosas relaciones, es porque creo que la noción misma de la arquitectura emana de ellas. En otros términos, de la arquitectura depende, a la vez, el *condicionamiento material* del hombre y la *manifestación espiritual* de este condicionamiento. La materia y su espiritualización.

² Notre Dame du Haut en Ronchamp.

³ "Le Corbusier-Ronchamp", *Cahiers Forces Vives*, pp. 92 y 93.

Mis recuerdos de Pedro Henríquez Ureña

Por Salvador NOVO

Lo recuerdo como si hubiera sido ayer. Tiene que haber sido en julio, porque era el mes en que se celebraban los Cursos de Verano para extranjeros que por primera vez ofrecía la Universidad Nacional, todavía entonces no Autónoma, de México. Año de 1921. Una mañana, yo, estudiante del primer año de Leyes, perdía el tiempo a la puerta de la Facultad de Jurisprudencia, entre clase y clase. Serían las doce del día cuando pasó a mi lado y entró en el edificio un hombre robusto, moreno, de sombrero y traje negro, que caminaba aprisa. Lo siguió un pequeño grupo de norteamericanos. Entraron en un salón, y aquel señor empezó a dar una clase. Yo me colé en ella y me senté en las últimas filas. El profesor explicaba a Sor Juana. Caminaba de un lado al otro del pizarrón y hablaba en voz clara, firme, persuasiva. “¿Qué es una glosa?” Los norteamericanos callaron. “¿Algún estudiante mexicano?” Me miró directamente, con leve sonrisa que me invitaba a responder. “Una glosa...” expliqué...

Al día siguiente volví a entrar en aquella clase. Ya sabía más: que el profesor se llamaba Pedro Henríquez Ureña: que era Director del Intercambio Universitario y de la Escuela de Verano fundada por su iniciativa, y cuyas clases se daban donde se pudiera de los edificios más o menos vecinos de la Universidad: en Licenciado Verdad, donde estaban las oficinas del rector Antonio Caso (nuestro profesor de Sociología en Leyes) y las del Intercambio Universitario; o en salones de la Preparatoria de San Ildefonso; o en los de la Facultad de Jurisprudencia.

Al salir de la segunda clase, conversamos mientras le acompañaba a la Universidad. Y empezó entonces a operarse sutilmente su indagación: yo ¿escribía? ¿En qué año de Leyes estaba?, ¿sabía inglés?, ¿otras lenguas?

Una afortunada casualidad nos hacía vecinos, a sólo una calle de distancia: él vivía en Rosas Moreno 27; yo en Arquitectos 1, hoy Schultz. Dejé de concurrir a su clase. Me brindó la inesperada oportunidad de dar yo una en la Escuela de Verano: literatura mexicana.

A mis diecisiete años, yo nunca había dado clases. ¿Podría hacerlo? El opinó que sí, y me proporcionó los libros en que pudiera prepararla, organizar el breve curso. Todavía entonces no escribían sus Historias de la Literatura Mexicana González Peña (que lo haría en 1928 gracias a una especie de beca —20 pesos diarios— que para ello le asignó el ministro Puig Casauranc) ni Julio Jiménez Rueda. Pero había *La vida literaria en México*, conferencias que el “viejecito” Urbina había dado creo que en Buenos Aires, y este libro era una buena guía. Había también, arrumbada en capillas en la Biblioteca Nacional, lo que de la suya alcanzó a imprimir don José María Vigil. Y las Conferencias del Ateneo de México, y los tomitos de “Cultura” consagrados a autores mexicanos sueltos, y las *100 Mejores Poesías Mexicanas*. Aquella mi primera incursión en la docencia no defraudó al surtido de alumnos ancianos y jóvenes a quienes, al contrario “epataba” mi juventud de deslumbradora sabiduría.

En aquella ciudad poco poblada: libre del tránsito denso de hoy, se podía caminar, y a Pedro le gustaba hacerlo. Por la tarde solíamos ir a pie desde la Universidad hasta San Rafael, a paso rápido, “en conversación y sin cansarnos”, como Zuazo y Alfaro. Así fui sabiendo más de él: de sus clases en Minnesota: de su amistad con Alfonso Reyes: del Ateneo; de su vinculación con Vasconcelos, que lo había llamado para que le ayudara a rescatar la cultura, ahora que el poder político le permitía realizar los sueños compartidos por los jóvenes del Ateneo antes de la Revolución.

Poco a poco me fue admitiendo a su intimidad. En su casa —una casa típica mexicana, de corredor en 7— vivían los De la Selva: Salomón, que acababa de publicar su *Soldado Desconocido* con dibujos del Diego Rivera que acababa de

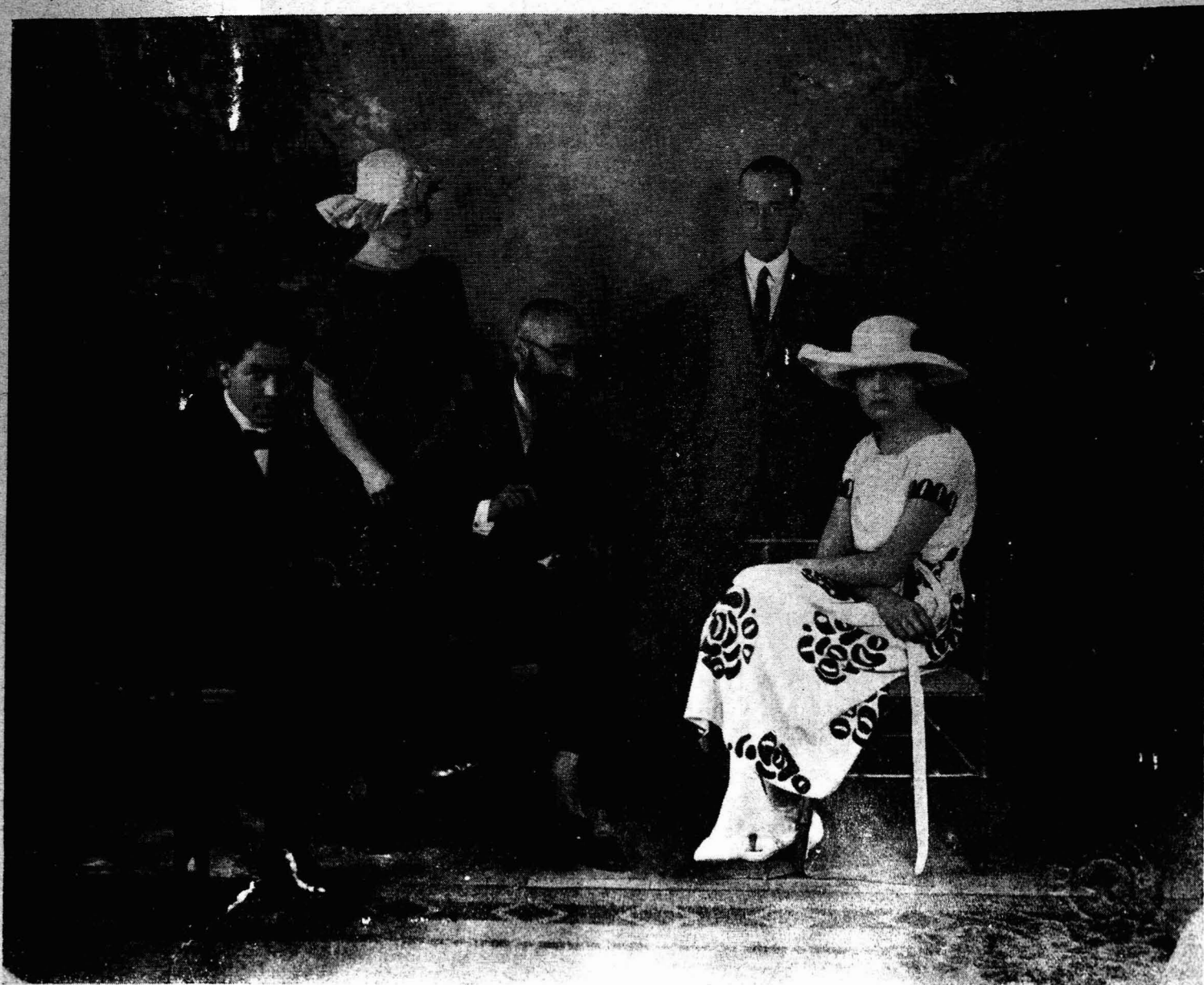
trepár a los andamios del Anfiteatro de la Preparatoria; Rogelio y Roberto, estudiantes. Les hacía casa “la niña Ramoncita”, una anciana y dulce tía de Pedro, cuyo arroz compartí en su mesa. No había muchos libros en la casa; “mi biblioteca es la biblioteca”, decía Pedro. Acababa él de publicar aquí, en *México Moderno*, *Mi España*, y de aparecer en Madrid su *Versificación irregular en la poesía castellana*. Pero yo no me daba muy bien cuenta de la importancia, de la influencia que aquel afable, repentino mentor, había ejercido en la cultura no sólo de México, sino de otros países; de su renombre de erudito; de su validez universal. Me procuré sus *Horas de Estudio* y las *Cuestiones Estéticas* de Alfonso, que es como él le llamaba cada vez que se refería a él con el orgullo de un padre por su hijo, de un hermano mayor por el más brillante de la familia.

Empezó a perfilarse mejor en mi imaginación el tiempo de los “Días Alciónicos” en que el grupo del Ateneo había aglutinado bajo la égida, desde el motor infatigable de Pedro Henríquez Ureña, sus privilegiadas inteligencias. Unos ya habían muerto; Alfonso estaba en España; quedaban aquí Vasconcelos y Caso. Vasconcelos había entregado todos sus ímpetus a la restaurada Secretaría de Educación, y confiado la Universidad a Antonio Caso y a Pedro. Una reticencia alerta a lo sensible que el mexicano suele ser hacia el extranjero, le preservaba a Pedro la discreción de un puesto como el que había elegido para efundir desde él su prodigiosa actividad de maestro. Recuerdo su escritorio de cortina, siempre ordenado, lleno de pequeños papeles clasificados en que apuntaba con su letra menuda y clarísima los trabajos en operación, o notas, o datos; de cartas que contestaba, de recados con los que hacía llegar libros o revistas a quienes sabía que podrían aprovecharlos.

Aparte los De la Selva, eran entonces sus discípulos más cercanos Daniel Cosío Villegas y Eduardo Villaseñor. Me admitieron con algún recelo en el pequeño grupo, y el único en tutearme en seguida fue Salomón. En Daniel y en Eduardo sembraba Pedro la admiración por Alfonso Reyes, su comunicación postal con él, que años más tarde, cuando Pedro ya no estaría en México, y Daniel y Eduardo llegaran a la posibilidad política de propiciarlo, daría el buen fruto de fundar aquí al regreso de Alfonso y a la llegada de los republicanos españoles, la “Casa de España” que habría de convertirse en El Colegio de México. La vocación investigadora del historiador del Porfiriato que acabó por ser Cosío Villegas, recibía por 1921 el sabio cultivo de la guía de Henríquez Ureña.

Otros escritores ajenos, por más jóvenes, al Ateneo, habían recibido su benéfica influencia y su estímulo: Manuel Tolsaint, Antonio Castro Leal, quien tiene hasta la fecha la letra inconfundible de Pedro. Se publicaba entonces la revista *México Moderno*. En ella me encargó una sección, “Repertorio” —que me nutría con datos, libros, artículos. Hurgaba mi vocación: “¿Por qué no se hace usted filólogo?” Alentaba mi confusa tendencia a la investigación erudita; me encargaba traducciones del inglés, del francés, del alemán. Quiso que emprendiera un estudio sobre el Libro de Kohelet. Y para que la usara en las clases de la Escuela de Verano del año siguiente, me hizo compilar una *Antología de Cuentos Hispano-americanos* que publicó la Editorial Cultura como primer volumen de la Biblioteca Universo.

Yo le mostraba, por supuesto, cuanto escribía: los poemas que reuní en mi primer libro —*XX Poemas*—, alguno de los cuales él hizo publicar en *México Moderno*. Pero la oscuridad de mi prosa le preocupaba. Diagnosticó que me hacía falta aquella gimnasia que sólo dan, con el periodismo, el apremio y la necesidad de verse entendido por los analfabetos. “Necesita usted aprender a escribir como Carlos González Peña” —sentenció con leve sonrisa.



De pie: María Libat y Julio Torri. Sentados: Pedro Henríquez Ureña, Valle Inclán y Lupe Marín

Martín Luis Guzmán —del Ateneo de México— dirigía entonces un diario, *El Mundo*. Yo no lo conocía; pero Pedro concertó con él mi colaboración en su periódico — página editorial: la primera de las miles de colaboraciones en que, a partir de entonces y por el mandato superior de Pedro, me he vanamente esforzado en aprender a escribir como quien tantos años más tarde contestaría amistosamente mi discurso de ingreso en la Academia Mexicana de la Lengua: Carlos González Peña, también del Ateneo de México. Aquel primer artículo periodístico se llamaba “La incultura y el dinero”. Alfonso Caso —entonces aún no entregado a la antropología, sino nuestro joven, brillante profesor de Teoría General del Derecho en Jurisprudencia visitaba, lo mismo que Vicente Lombardo Toledano —mi joven profesor de Ética en la Preparatoria—, la oficina de Pedro. Vio aquel artículo. “No sé qué tengan que ver estas dos cosas, excepto que siempre van juntas”, opinó.

Mientras Pedro, con un grupo de intelectuales —¡Julio Torri, tan sedentario! ¡Montenegro, tan trashumante! ¡Pellicer, tan Iguazúico!— acompañaba a Vasconcelos a una expedición cultural consistente en erigir una estatua de Cuauhtémoc en Río a propósito de la Consumación de la Independencia, y del Iberoamericanismo, yo permanecí en México. Libre de su paternal vigilancia, mis dieciocho años se dieron a disfrutar cuantiosamente los chorros de oro de las clases y del empleo que Pedro me había asignado en la Universidad. A su regreso: cargado de libros sudamericanos y resuelto a fortalecer los contactos postales con los escritores de aquellos países y los de aquí, Pedro frunció el ceño frente a la evidencia de mi disipación. Entonces discurrió un remedio heroico —que ahora lamento mucho que no se haya aplicado mientras pudo ser eficaz. Pensó —¡con cuánta razón!— que yo necesitaba sufrir, padecer, forjarme, fortalecerme, endurecerme; que debía verme orillado a, por

ejemplo, barrer nieve en Nueva York. Por primeras providencias, me dejó cesante y —para notoria satisfacción de los discípulos que me habían admitido un poco a fuerza en su grupo— cortó todo lazo conmigo.

Poco después, casado ya con la guapa Isabel Lombardo Toledano, se fue de México. Pasado el tiempo, me escribió de Buenos Aires dos breves cartas. En una de ellas me hablaba de sus hijas y de su tendencia a la poesía surrealista: “Mira el sol tiradito en el suelo”, había dicho una de ellas.

Transcurrieron más años hasta que en 1933 fui a Buenos Aires. Ese segundo encuentro con Pedro Henríquez Ureña: su reconstruido mundo universitario y social, lo he narrado en *Continente vacío*. Como en México años atrás, caminé con él, conversando, por las calles de Buenos Aires; me llevó al Instituto en que trabajaba con Amado Alonso, a la tertulia de Nieves Rinaldini; fui con él al estreno de *La Zapatera Prodigiosa* a que el “todo Buenos Aires”, como él decía, fue a glorificar a un Federico lleno de palomas y trucos.

Más años pasaron hasta la mañana de 1946 en que el cable anunció su muerte repentina; en un tranvía, cuando iba a dar una clase.

Hace ahora veinte. No existe ya Alfonso — su hermano, su discípulo, a recordarlo en este aniversario.

Plumas mejor cortadas que ésta que él guió en sus lejanos principios rindan hoy el debido homenaje a su memoria; verdaderos discípulos de su sabiduría borden en torno de la que él derramó en libros y cátedras. Yo tributo a su tumba la evocación emocionada de los lejanos días en que el maestro, Pedro Henríquez Ureña, en el pleno vigor de su madurez, imprimió su huella indeleble y abrió el camino de las letras a un joven mexicano.

Henríquez Ureña, y la literatura mexicana

Por Emmanuel CARBALLO

Valery Larbaud se refiere en el prólogo a la edición francesa de *Los de abajo* (*Ceux d'en bas*) de Mariano Azuela a las "influencias dominantes" que hicieron posible la literatura en el México de principios de la revolución. Entre ellas, cita las de Antonio Caso, José Vasconcelos, Enrique González Martínez y "algún otro". "¿Por qué olvidó usted a Pedro Henríquez Ureña —le reprocha Alfonso Reyes en su periódico *Monterrey*, núm. 2, Río de Janeiro, agosto de 1930—, cuya acción fue tan eficaz, tan determinante, y que a todos los demás nos ha dejado la señal, y hasta diría yo la cicatriz, de su trato siempre vigilante y orientador ... Yo estoy seguro de que, sin él, muchas cosas de aquel momento [1910-1916] serían inexplicables". Probablemente, el autor de *Fermina Márquez* lo omitió por razones geográficas.

Si bien Henríquez Ureña nació en Santo Domingo, "México reclama el derecho —cito de nuevo a Reyes, insustituible en ésta como en otras tantas cuestiones— de llorarlo por suyo. Pocos, sean propios o extraños, han hecho tanto en bien de México. Aquí trascurrió su juventud, aquella juventud que no ardía en volubles llamaradas, sino que doraba a fuego lento su voluminosa hornada de horas y de estudios. Aquí enseñó entre sus iguales, sus menores y sus mayores; y en corto plazo, hizo toda la carrera y ganó el título de abogado. Aquí gobernaba con intimidad y sin rumor aquellas diminutas y sucesivas pléyades, cuyas imágenes van convirtiéndose ya en focos orientadores de la mocedad más promisoría. Aquí se incorporó en las trascendentales reformas de la educación pública. Aquí fundó su hogar. Y, al cabo, nos ayudó a entender y, por mucho, a descubrir a México. Nuestro país era siempre el plano de fondo en su paisaje vital, la alusión secreta y constante de sus meditaciones" (*Grata compañía*, Tezontle, 1948).

En consecuencia, su obra —tan afín a la de Reyes, aunque

más limitada—, encierra numerosos estudios reveladores y juicios aislados de sorprendente exactitud acerca de nuestra cultura y nuestro arte. En esta nota me propongo únicamente transcribir algunas referencias suyas a la literatura mexicana. Este "dorio" de América —así le nombraba Díaz Mirón— se resiste al adjetivo laudatorio, a la retórica banal de la alabanza. Si Eugenio d'Ors llamaba a Alfonso Reyes "el que tuerce el cuello a la exuberancia", de Henríquez Ureña podría decirse que nunca empañó la claridad de su estilo el énfasis ni la verbosidad, el calor ni las calamidades de la historia americana. (La exuberancia, creía don Pedro, es una especie de torpeza expresiva producto de la ignorancia.) Más que natural de los trópicos, su obra es producto del valle de México —para Reyes "alto valle metafísico"; para él, "aéreo país sideral". Escritos en los momentos libres que le dejaba el magisterio, ejercido a la manera socrática, sus libros reflejan fielmente sus preocupaciones intelectuales y sus preferencias humanas. De la más próxima a la más remota, son éstas: Santo Domingo, los países americanos, España y el mundo.

En los libros que incluye su *Obra crítica* (Fondo de Cultura Económica, 1960), México y los mexicanos aparecen y reaparecen con el cariño que dicta el destino compartido o la añoranza. Las menciones son siempre positivas —se cuida de enjuiciar escritores rezagados o incompetentes. La primera en el tiempo corresponde a Juan Ruiz de Alarcón; la más reciente, a Ramón López Velarde.

El estudio sobre el comediógrafo mexicano fue escrito el año de 1913, y lo leyó el 6 de diciembre en la Librería General de Francisco J. de Gamoneda. Reyes califica la conferencia "como una de las páginas más insignes de la crítica americana" (*Capítulos de literatura española*, segunda serie, El Colegio de México, 1945). Revolucionaria en su momento, la tesis que



José Vasconcelos



Alfonso Reyes

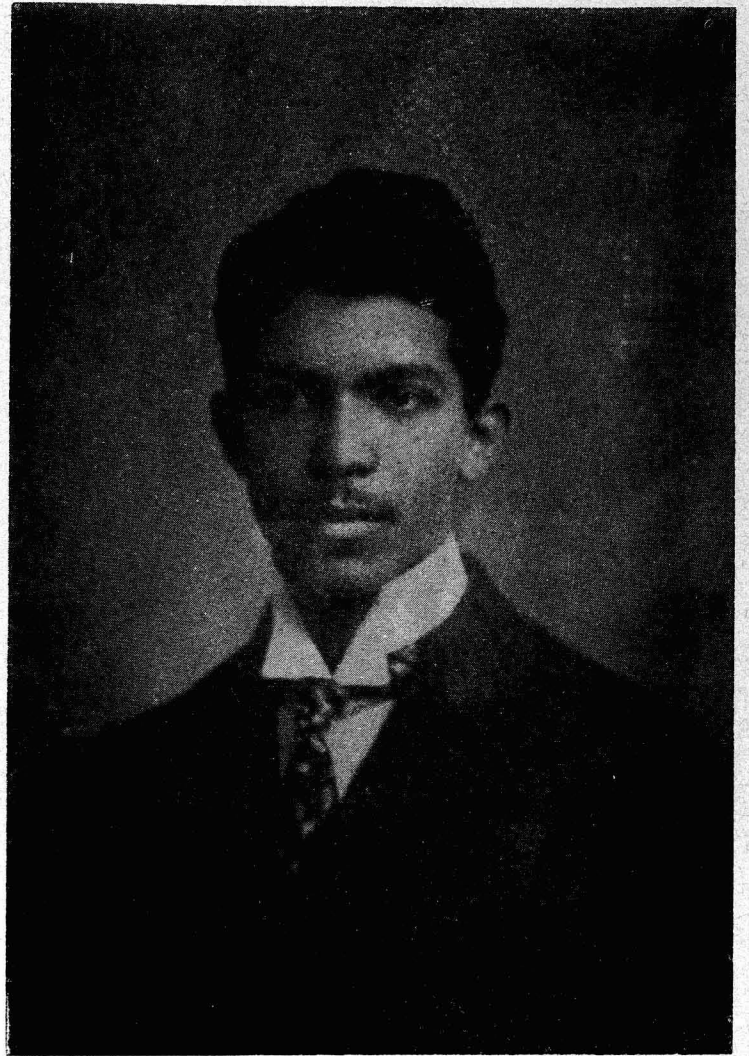
allí sostiene, la mexicanidad del autor de *La verdad sospechosa*, ha sido aceptada casi unánimemente por los alarconistas. De paso desliza otra observación que también ha conocido mundo y fama: el carácter de la poesía mexicana —escribe— lo constituye “el sentimiento velado, el tono discreto, el matiz crepuscular”. Más adelante, agrega: “La discreción, la sobria medida, el sentimiento melancólico, crepuscular y otoñal, van concordando con este otoño perpetuo de las alturas..., otoño de temperaturas discretas, que jamás ofenden, de crepúsculos suaves y de noches serenas”. “En ella nunca prosperó la tendencia a la exaltación, ni aun en las épocas de influencia de Hugo, sino en personajes aislados, como Díaz Mirón, hijo de la costa cálida, de la tierra baja.” Intuida antes por Luis G. Urbina, esta observación se convierte al ser elaborada por Henríquez Ureña en un axioma.

Las noticias que aporta acerca de la Sociedad de Conferencias, que se convertirá, años después, en el Ateneo de la Juventud, sólo son equiparables a las que ofrece Reyes en “Pasado inmediato” (*Pasado inmediato y otros ensayos*, El Colegio de México, 1941). En el tiempo, la primacía corresponde a Henríquez Ureña. Considera a sus integrantes como “el grupo más selecto de la juventud intelectual mexicana”. “La principal facultad por ellos revelada —afirma—, es, a mi ver, espíritu filosófico”, facultad que no interfiere con el poder creador. Explica, luego, cómo surgieron: “Bien es cierto que este grupo juvenil ha logrado disfrutar de las ventajas de la más moderna y amplia cultura que ya se abre paso en México. Lo anima el espíritu de independencia, y no se aferra a ninguna secta literaria ni filosófica. Sin embargo, en una de sus tendencias típicas puede reconocerse como continuador de la mejor tradición de la cultura mexicana. El amor a la antigüedad clásica, que se mantiene vivo en toda una serie de intelectualidades mexicanas..., reaparece en ellos con nueva fuerza, tan sincero y reverente hacia las obras originales como atento a la portentosa labor de reconstrucción que, iniciada por los alemanes..., ha interesado a los más altos espíritus de la época.” *Disfrutar las ventajas de la cultura* equivale a que ellos o sus familias podían proporcionárselas. En otras palabras, a que eran de “hogar patricio” —como dice Henríquez Ureña de Reyes— o pertenecían a la clase media más o menos próspera. Ninguno es de origen popular. Este dato, que ya algunos entrevían, lo confirma don Pedro. De cierta manera, el talento y el poder económico se mezclaron para dar vida al Ateneo.

En otra página, asienta: “El Ateneo vivió entre luchas y fue, en el orden de la inteligencia pura, el preludio de la gigantesca transformación que se iniciaba en México. La revolución iba a llamar a todas las puertas y marcar en las frentes a todos los hombres.” Unos se abstienen de participar —Caso, Reyes, Torri—, otros toman partido: Guzmán, Vasconcelos, Fabela —los dos primeros son convencionalistas, el último sigue a don Venustiano. La revolución los dispersa, no los desarticula. (Algunos de sus libros datan de 1910 a 1920.) Una fecha —el 9 de febrero de 1913— convierte a Reyes en escritor de “símbolo y cifra”, en escritor que hablaba a través de sus silencios. (Entre otros, recuérdense tres textos, dos poesías y un cuento: el poema que lleva como título la fecha ya citada, “Incendio de los siglos” y la prosa “Los restos del incendio.” Por evidente, citar la *Ifigenia cruel* es recurso de recién llegados.) Vuelvo a Henríquez Ureña: Distingue dos revoluciones, la ideológica (su preludio abarca de 1906 a 1911) y la armada, que descubre al pueblo sus derechos. Empeñados en la primera, los intelectuales apenas tuvieron tiempo para meditar acerca de la segunda. Y no por ello puede llamárseles enemigos de la revolución. Sin embargo, los que usan constantemente la palabra reaccionario para calificar a sus enemigos no se sienten incómodos de designar así a los ateneístas.

Resumo sus juicios acerca de los poetas. Manuel Gutiérrez Nájera: “De su obra, engañosa en su aspecto de ligereza, parten incalculables direcciones para el verso como para la prosa. Con su aparición, que históricamente es siempre un signo, aunque no siempre haya sido una influencia, principia a formarse el grupo de los dioses mayores.”

“Seis dioses mayores proclama la voz de los cenáculos [y éstos, afirma en otro lugar, son más ecuanimes que los periódicos y los libros, ya que nuestra mejor crítica es oral]: Gutiérrez Nájera, Manuel José Othon, muertos ya; Salvador Díaz Mirón, Amado Nervo, Luis G. Urbina y Enrique González Martínez. Cada uno de los poetas anteriores tuvo su hora de influencia. González Martínez es el de la hora presente [1915], el amado y preferido por los jóvenes que se inician [piénsese en los Contemporáneos, que entran a la poesía por casa de dos puertas: la serenidad y la sinceridad], como al calor de extraño



Pedro Henríquez Ureña

invernadero, en la intensa actividad de arte y de cultura que sobrevive, enclaustrada y sigilosa, ante las amenazas de disolución social [los efectos externos de la revolución].” “Son duros los tiempos... Esperemos que el tumulto ceda cuando baje la turbia marea de la hora. Vencerá entonces la sabiduría de la meditación, la serenidad del otoño.”

“Siempre ha sido Tablada el más inquieto de los poetas mexicanos, el que se empeña en ‘estar al día’, el lector de cosas nuevas, el maestro de todos los exotismos; no es raro que en doce años haya tanta variedad en su obra [escribe en 1922]: tipos de poesía traídos de Extremo Oriente; ecos de las diversas revoluciones que de Apollinaire acá rizan la superficie del París literario; y a la vez, temas mexicanos, desde la religión y las leyendas indígenas hasta la vida actual. En gran parte de esa labor hay más ingenio que poesía; pero cuando la poesía se impone, es de fina calidad; y en todo caso, siempre será Tablada agitador benéfico que ayudará a los buenos a depurarse y a los malos a despeñarse.” Este juicio apenas lo corrije Octavio Paz cuando en 1945 lee unas palabras de homenaje a Tablada en Nueva York.

“En 1922 —escribe en una nota—, la influencia de González Martínez cedía ante la de Ramón López Velarde, con su mexicanismo de fina emoción y colores pintorescos.” Al igual que Reyes, Henríquez Ureña no supo adivinar la importancia y el carácter de la poesía del autor de *Zozobra*.

La mayor parte de los juicios que he transcrito siguen siendo vigentes. El influjo de Henríquez Ureña sobre nuestros críticos no se reduce únicamente a las ideas sino también a la terminología. Por obvios, me excuso de dar ejemplos. Por otra parte, más que el rigor, prendió su lenguaje impresionista.

Remato esta nota con las palabras proféticas que Francisco García Calderón empleó para definirlo (prólogo a *Cuestiones estéticas*, de Alfonso Reyes. París, Ollendorff, 1911): “Será una de las glorias más ciertas del pensamiento americano. Crítico, filósofo, alma evangélica de protestante liberal, inquietada por grandes problemas, profundo erudito en letras castellanas, sajonas, italianas [García Calderón piensa en *Horas de estudio*, 1910], renueva los asuntos que estudia. Cuando escribe sobre Nietzsche y el pragmatismo, se adelanta al filósofo francés René Berthelot; cuando analiza el verso endecasílabo [y sus grandes trabajos sobre versificación vendrán después] completa a Menéndez Pelayo.”

Henríquez Ureña, crítico de Rubén Darío

Por Ernesto MEJÍA SÁNCHEZ

Contra la opinión de Disraeli, suele (hoy) concederse al crítico la condición creadora, si bien encaminada al conocimiento y juicio y no a la expresión de la obra artística. Lo que no se formula es la relación, obvia al parecer, entre el crítico y la cosa juzgada; más bien, la relación causa-efecto entre obra y crítica. Desde luego, Pedro Henríquez Ureña fue poeta en los años mozos y lo siguió siendo el resto de su vida al entregarse por entero, con mayor desprendimiento de sí mismo, a las obras ajenas. Debe subrayarse que también fue crítico juvenil, precoz, al mismo tiempo que poeta personal y nada inferior.

Sus horizontes culturales fueron amplísimos: la filosofía y la historia, la literatura, la música y las artes plásticas, desde la Antigüedad hasta su momento; pero él se decidió por la vocación americana, de esta manera: "Todos los que en América sentimos el interés de la historia literaria hemos pensado en escribir la nuestra... La historia literaria de la América española debe escribirse alrededor de unos cuantos nombres: Bello, Sarmiento, Montalvo, Martí, Darío, Rodó." Y cumplió el proyecto profunda y hermosamente, al grado que una mínima justicia obliga a sumar su nombre en esa "constelación americana". Seleccionó a tal grado sus respetos y admiraciones que, tomándolo como prototipo del exigente, podría adelantarse la ley de que no hay gran crítico de obras mediocres, ya que la calidad de la obra fertiliza esencialmente el producto crítico.

Tal es el caso de Rubén Darío, que aparece muy tempranamente en la obra de Henríquez Ureña; no en la del poeta juvenil, que iba por otros caminos, sino en la de su estricto contemporáneo, el novel autor de aquellos primeros *Ensayos críticos* (La Habana, 1905). El ensayista de veintiún años se nos presenta desde el comienzo con repentina madurez. Juzga con igual seguridad lo antiguo y lo contemporáneo. Ni lo próximo ni lo remoto escapan a esa mirada certera y comprensiva, tanto para el arte como para las ideas, en sus varias manifestaciones. En "El modernismo en la poesía cubana" explica sin miopía las características de ese "movimiento" entonces aún en movimiento. Declara preferencias y se atreve a clasificar a quienes todavía ahora los especialistas discuten, enfrentan o combaten: "Cuba es la patria de dos de los cuatro iniciadores del movimiento modernista en la poesía americana: Casal y Martí, copartícipes en esa gloria con Rubén Darío y Gutiérrez Nájera." Adviértase que por vez primera figuran ahí las palabras "iniciadores" y "movimiento", referidas al modernismo, a no ser en la frase, puesta ya en entredicho, del propio Darío: "El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América..."

Un poco más adelante, el melómano que siempre llevó dentro Henríquez Ureña, sabe definir los "Anhelos" del modernista cubano Juan Guerra Núñez "como una gavota construida sobre el mismo tema de lo que habría que llamar gran vals de Rubén Darío" (se refiere a la "Divagación" de *Prosas profanas*); apoyado en la música ha guardado sutilmente las proporciones. Ahí, en esos *Ensayos críticos*, es donde Henríquez Ureña logra a su vez la gran sinfonía dariana. El nicaragüense acaba de publicar los *Cantos de Vida y Esperanza* (Madrid, 1905) y el joven ensayista se aplica a la exégesis con verdadero fervor, pero sin prisa, dándose tiempo en la obertura, que liga el principio de la *Eneida* y de *La gatomaquia* con el primero de los *Cantos*, a fin de dar la nota más alta de sus *Ensayos* del mismo año. En efecto, el "Rubén Darío", escrito en La Habana, en 1905, está construido en cuatro movimientos, si se cuentan la obertura ya referida y el rondó final, que enmarcan las dos secciones centrales del ensayo. Si ambas son de riquísima doctrina y penetración, no lo son menos en sugerencias y síntesis las partes más musicales, como enseguida se ve.

Darío, como Virgilio y Lope al llegar a la madurez, "gusta de mirar hacia atrás y rememorar en síntesis la propia evolución psíquica". El primero de los *Cantos de Vida y Esperanza* es "obra plena y melancólica de hombre", de *malinconia virile*, de quien, como D'Annunzio, amó la juventud "con un amor que era a un tiempo mismo ingenuo y sabio, mezcla de candor helénico y de perversidad gálica". Henríquez Ureña corrobora este momento de la vida y de la obra del poeta con la "Canción

de Otoño en Primavera" y con "unos humanísimos versos íntimos que [Darío] quizás no pensó llegarían a la publicidad." Cita aquí el último verso de la sextina octosilábica (áábbáb) que Darío escribió en un retrato suyo dedicado "A Lola Soriano de Turcios, [medio]hermana del poeta", estrofa que, por cierto, Navarro Tomás no registra en sus estudios métricos, y que Alfonso Méndez Plancarte, óptimo editor de las *Poesías completas* de Darío, fecha diez años después de la publicación de los *Ensayos* de Henríquez Ureña, cuando debe de ser su contemporánea:

*Este viajero que ves,
es tu hermano errante, pues
aún suspira y aún existe;
no como lo conociste,
sino como ahora es:
viejo, feo, gordo y triste.*

Estos "humanísimos versos íntimos... demuestran cómo subsiste en él [en Darío] la genial vena humorística", la misma que le regatea Sir Cecil Maurice Bowra en su *Inspiration and Poetry* (1955). A sesenta años de distancia el primigenio "Rubén Darío" de Henríquez Ureña sigue arrojando sus luces, enmendando la plana y aun rectificando la cronología. Y todo eso en una prosa que mereció este juicio de Azorín: "Su prosa y los versos de Rubén son para mí, entre todo lo americano, algo excepcional."

El tema de la hombría y humanidad de Darío, que se inicia en la obertura del ensayo, es continuado con mayor hondura en los movimientos centrales: "Rubén Darío es un renovador, no un destructor. Los principiantes, como es regla, le imitaron principalmente en lo desusado, en lo anárquico. El, por su propia vía, ha ido alejándose cada vez más de la turba de secuaces, impotentes para seguirle en sus peregrinaciones a la región donde el arte deja de ser literario para ser pura, prístina, vívidamente humano." Las cursivas son de Henríquez Ureña, igualmente en el texto siguiente: "Darío cuenta la historia de su yo y hace profesión de fe, en el Pórtico de *Cantos de Vida y Esperanza*, pórtico que es la más alta nota de su obra pasada y presente, porque es la más humana, el coronamiento de su evolución psíquica, que en sus libros de prosa puede seguirse grado a grado, desde el delicado fantaseo de los cuentos de *Azul*... hasta la amplia filosofía que en *Tierras solares* va unida a impresiones de vida y arte." En otro lugar de la primera parte, Henríquez Ureña reitera que el Darío de los *Cantos de Vida y Esperanza* "es en un todo independiente, a la vez que más rico de erudición cosmopolita y de experiencia humana". Aquí la cursiva es mía; también la aclaración de que "cosmopolita" no tenía nada de peyorativo, sino más bien el sentido que luego se dio a "internacional" y ahora a "universal", como opuestos a lo provinciano y meramente local.

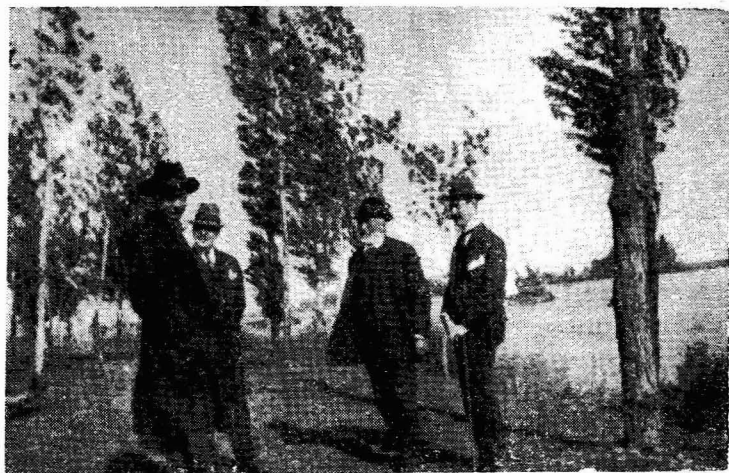


Foto: A. Reyes

Henríquez Ureña, De la Riva Agüero, Unamuno y Valle-Arizpe

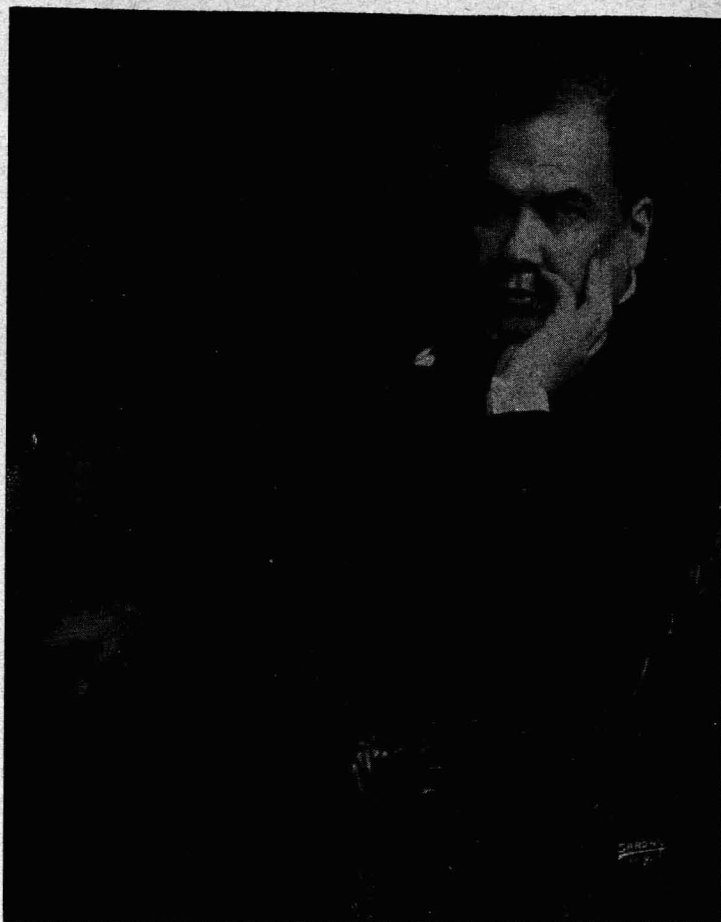
La primera parte del ensayo es fundamental para el conocimiento y valorización de los ejercicios métricos de Darío. En algunos aspectos técnicos se ha superado, pero no en el valor profético de este juicio: "Sin embargo, la parte meramente literaria de su obra tiene altísima importancia, puesto que las historias futuras consagrarán a Rubén Darío como el Sumo Artífice de la versificación castellana: si no el que mejor ha dominado ciertos metros típicos de la lengua, sí el que mayor variedad de metros ha dominado." El tema se continúa en la segunda parte, prefigurando ya el reconocimiento a los méritos intrínsecos del poeta: "Todo lo dicho y aun todo lo citado quizás no bastarían a justificar el alto puesto que el futuro asignará a Rubén Darío en la historia del verso castellano, si en ello no fueran implícitos el alto ingenio y la genial inspiración del poeta."

Toda la segunda parte está dedicada, pues, a desentrañar las calidades más personales de Darío: la lengua y el estilo, la gracia y la gradación de matices (*nuance*), a las que sobrepone en los *Cantos* la fuerza y la sinceridad del poeta civil y del religioso *duplex*. La síntesis es tan apretada que se cae en la tentación de copiarla por entero; el propio Henríquez Ureña se vio obligado a recapitular en forma poética la evolución creadora de Darío, en el rondó final a que antes nos referimos. Mas no se crea que el juicio definitivo es de absolución total o de servil reconocimiento. A cada momento el crítico atenúa los elogios generales o dispone reparos tanto al renovador de la métrica en sus intentos fallidos como al poeta civil por su antisajonismo intransigente o por "suponer un Dios que entienda la justicia a nuestro modo". La actitud del poeta ante el orden moral ("cristiano con ribetes de epicúreo moderno") o frente a la naturaleza ("panteísta helénico") no lo convence totalmente: sin embargo, reconoce que la obra "culmina en himnos a la vida y a la esperanza, y sigue todavía desarrollándose en *Alle-gro maestoso*..."

Por lo que hace a la historia literaria, la primera parte ofrece gérmenes y desarrollos que vale la pena señalar. Al referirse a la influencia de Darío en la poesía hispanoamericana, anota que la "leyenda lo pinta como un Góngora desenfrenado y corruptor", con lo que el crítico no está de acuerdo por varias razones. El texto se continúa al pie de la página, de este modo: "Si a alguien pudiera darse el título de Góngora americano (título de nobleza no corrompida pero sí peligrosa por su osadía), a Leopoldo Lugones le correspondería en todo caso: él es quien ha popularizado entre nosotros un estilo imaginativo singular, cuyo más notorio recurso es la trasmutación de lo objetivo en subjetivo y viceversa." En 1954, Jorge Luis Borges, al corregir ciertas "impertinencias" contra Rubén Darío, que figuran en su libro sobre Evaristo Carriego, puso esta nota al pie: "En aquel tiempo [1930] creía que los poemas de Lugones eran superiores a los de Darío. Es verdad que también creía que los de Quevedo eran superiores a los de Góngora." Borges volvió a plantear el problema en Washington, conferencia sobre Lugones en 1963: "Le faltó [a Lugones] la inocencia, la despreocupación de Rubén Darío... El defecto de Lugones es la falta de intimidad, por eso Lugones es inferior a Darío." Creo que nadie podrá negar la genealogía de estas observaciones; pero su puntualización nos llevaría muy lejos.

Sobre el sitio que corresponde a Darío en el modernismo, Henríquez Ureña reafirma su opinión al respecto: "Sabido es también lo que Rubén Darío ha significado en las letras hispanoamericanas: la más atrevida iniciación de nuestro *modernismo*. Fue él mucho más revolucionario que Casal, Martí y Gutiérrez Nájera, y en 1895 quedó, con la muerte de estos tres, como corifeo único." Henríquez Ureña dio *other turn of the screw* a esta cuestión en unas palabras dichas "Ante la tumba de Casal", en La Habana, 21 de octubre de 1914: "Es verdad que todas las corrientes del arte contemporáneo son derivadas de la romántica; pero Casal está lejos de la más reciente. Del *modernismo* hispanoamericano se le considera fundador, con Martí, Gutiérrez Nájera y Rubén Darío. En realidad, sólo este último ha sido plenamente renovador. Los demás son precursores." Llamo la atención aquí sobre el empleo de las palabras "corrientes" y "precursores", que han tenido después fortuna próspera en la nomenclatura de estos estudios.

Entre la redacción de ambos textos habaneros, ocurre la permanencia de Henríquez Ureña en México, tan fértil para la generación de escritores que lo acogió como para su propia formación y desarrollo de su obra. Conviene aquí recordar que en México escribió los ensayos sobre "José M. Gabriel y Galán" (junio de 1907) y "El verso endecasílabo" (febrero de 1909) que, colocados antes y después, respectivamente, del "Rubén Darío" de 1905 en sus recientes *Horas de estudio*



Rubén Darío

(París, 1910), tuvieron en él su germen inmediato; incluso el "Rubén Darío" fue sometido a revisión y corrección, como se deduce del cotejo que en otra ocasión habrá de declararse.

En cuanto al estudio sobre "El verso endecasílabo", publicado inicialmente en la *Revista Moderna de México*, marzo de 1909, el mismo Henríquez Ureña, al enviárselo a Menéndez Pelayo, 28 de abril del propio año, ya reconocía que "aunque comencé haciendo campaña en favor del llamado *modernismo* americano, he sido siempre, por gusto y por tradición familiar, devoto del glorioso pasado y del no indigno presente de la literatura española... Esta devoción ha crecido al par que lentamente se enfriaba el entusiasmo infantil por una escuela literaria, efímera como tal, aunque sus representantes hayan hecho labor valiosa. Así, lo que antes fuera simple nota de un estudio de métrica modernista, lo he convertido ahora en conjunto de observaciones extensas". Esta nota no es otra que la puesta al final de la primera parte del "Rubén Darío", como también lo dice en el cuerpo del nuevo ensayo. Consecuente con el cambio de rumbo, el "José M. Gabriel y Galán" abunda en reflexiones sobre la literatura contemporánea de España y de América, señala los débitos del poeta castellano para con los hispanoamericanos y las búsquedas españolas de éstos, tal "Rubén Darío, cuando enlaza la gloria un tiempo oscurecida de Góngora con la gloria de Velázquez y de Cervantes". Toda una veta de la obra crítica de Henríquez Ureña arranca, pues, del ensayo de 1905: la de sus sabias y laboriosas investigaciones sobre métrica y versificación; pero también una más abarcadora y amplia manera de ver la historia de las letras hispánicas.

Una circunstancia fortuita hizo que las relaciones literarias entre Henríquez Ureña y Darío se reanimaran poco tiempo después. En noviembre de 1914 llegaron ambos a los Estados Unidos, instalándose el primero en Washington como corresponsal de *El Heraldo de Cuba* y el segundo en Nueva York, con el objeto de promover una campaña pacifista contra la Guerra Mundial. *Las Novedades*, semanario newyorkino dirigido por el dominicano Francisco J. Peynado, en el que llegaron a colaborar, les dio la bienvenida a la llegada. Aunque Henríquez Ureña vivía en Washington y sólo en mayo de 1915 se trasladó a Nueva York como redactor de planta de *Las Novedades*, pudo conocer personalmente a Darío en cualquiera de sus frecuentes viajes a Nueva York, ya que el poeta permaneció en esa ciudad hasta entrado el mes de abril, pero no se conocieron. En carta privada a Alfonso Reyes, del 9 al 12 de mayo de 1916, riquísima en datos sobre la estadía de Darío en Nueva York, Henríquez Ureña confiesa francamente: "Yo no quise conocer a Darío (acá inter nos) y no le conocí al fin; había demasiado alcohol y demasiado bengoecheísmo en torno". Igno-

ramos piadosamente lo que significó ese *ismo* alrededor de Darío, pero por seguro algo nada literario. ¿No habrían además otras razones particulares para ese despegue tan personal? Cabe suponerlo.

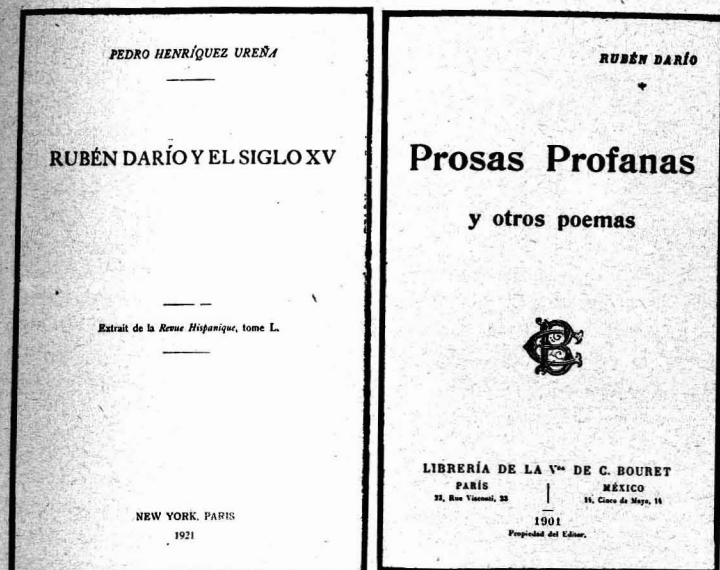
Aunque Henríquez Ureña había reconocido en su ensayo de 1905 el alto magisterio de Rubén Darío en la lírica española y le auguraba no menor sitio en la historia literaria del futuro, otras apetencias poéticas se hacían visibles entre los jóvenes mexicanos de la Sociedad de Conferencias y del Ateneo de la Juventud, que él en gran parte dirigió y alentó. Un poeta sereno y pensador se levantaba en el horizonte de México; su obra se adentraba en "la posición espiritual del simbolismo... más que a sus difíciles tanteos estilísticos de ayer". Era González Martínez, "el poeta a quien admira y prefiere la juventud intelectual de México", escribía desde Washington, en marzo de 1915, el propio Henríquez Ureña. Ya Alfonso Reyes, en octubre de 1911, ponderaba "su consejo poético, raramente viril, [que] no teme ya lanzarse... contra las mentiras de la retórica, y oponer... a la indiferente blancura del cisne (plaga contemporánea de que son culpables los maestros Darío y Marquina), el mágico silencio del búho". Darío, siempre celoso de su honra y fama, contestó casi de inmediato: "El amor a esta bella ave simbólica desde antiguo... ha hecho que tanto a mí como al español Marquina nos haya censurado un crítico hispanoamericano, anteponiendo al ave blanca de Leda el ave sombría, aunque minervina: el búho". Darío pudo conocer en Nueva York el ensayo de Henríquez Ureña sobre "La poesía de Enrique González Martínez", fechado en Washington en marzo de 1915 y publicado en *Cuba Contemporánea* ese mismo año, y es de suponerse la contestación verbal que hubiera dado a Henríquez Ureña por este párrafo: "Nuestro credo no puede ser el hedonismo; ni símbolo de nuestras preferencias ideales el faisán de oro o el cisne de seda. ¿Qué significan las *Prosas profanas* de Rubén Darío, cuyos senderos comienzan en el jardín florido de las *Fiestas galantes* y acaban en la sala escultórica de *Los trofeos*? Diversión momentánea, juvenil divagación en que reposó el espíritu fuerte antes de entonar los *Cantos de Vida y Esperanza*. La juventud de hoy piensa que eran, aquéllas, 'demasiados cisnes'; quiere más completa interpretación artística de la vida; más devoto respeto a la necesidad de interrogación, al deseo de ordenar y construir".

Por más que Emilio Rodríguez Demorizi nos hable de lo "que tanto le agradó a Darío" el ensayo juvenil de Henríquez Ureña, no hemos encontrado prueba documental ninguna al respecto. Lo cierto es que Darío, ya publicado el ensayo, alguna vez se refirió a "los hermanos Henríquez Ureña" en un panorama de las "Letras dominicanas" (París, octubre de 1907) y allí olvidó o calló su parecer sobre el ensayo de Pedro; o más bien, "prefirió", como dice, las "páginas de crítica" de Max. Mejor copiar el texto íntegro: "Más recientemente aparecen... los hermanos Henríquez Ureña, de los cuales Max ha escrito páginas de crítica que yo prefiero y guardo con alto aprecio". El artículo de Darío se publicó en el *Listín Diario*, de Santo Domingo, 20 de enero de 1908; luego en *Letras*, del propio Darío, en 1911, y como prólogo a *Hombres y piedras*, de Tulio M. Cestero, en 1915. Don Pedro debió de conocer alguna de estas publicaciones y tomaría por desdén la preferencia de Darío, aunque éste no declara que las "páginas de crítica" de Max sean sobre él mismo. Aquí surge otro problema: ¿cuáles páginas son las que Darío prefería? Si son de Max y sobre Darío, no aparecen registradas en las bibliografías ni en compilaciones respectivas, pues las conocidas todas son posteriores a 1907, como que la primera es de 1910. Queda la posibilidad de una confusión o lapsus en la mente y pluma de Darío, que confundiera involuntariamente el nombre de los hermanos, atribuyendo a uno las "páginas de crítica" del otro. Empero, Max Henríquez Ureña, en abril de 1951, me refirió verbalmente la frase de Darío, en la que resulta favorecido, y añadió que Darío lo estimó "como el crítico de *Prosas Profanas*, y a Pedro como el de *Cantos de Vida y Esperanza*". No podía ser de otra manera; crítico tan reconocido y justiciero como Enrique Díez-Canedo consideró desde 1916 que el ensayo de Pedro era "el más cumplido estudio que de Rubén Darío se ha hecho", si bien un poco más tarde se refirió a Max como "autor de otro sustancial estudio sobre Rubén Darío". No es nuestra intención, como se ve, la de enfrentar a los hermanos, pero sería deseable que el sobreviviente, si llega a conocer estas páginas, aclarara públicamente estos detalles de las relaciones de ambos con Darío.

Mientras tanto y sea como fuere, el caso es que Pedro, Henríquez Ureña a secas de aquí en adelante, si pagó el supuesto desdén literario de Darío con el desdén personal de ignorar su

presencia en Nueva York, no es menos cierto que siguió de cerca sus pasos en todo sentido, como se sabe por la carta a Reyes, magnífica guía de Rubén Darío en Nueva York, que alguna vez habremos de publicar con el permiso de los herederos del remitente y del destinatario. Ahí se detallan las colaboraciones de Darío en la prensa newyorkina, en español y en inglés, las traducciones que se hicieron de sus poesías; amistades, homenajes y proyectos a que su nombre estuvo ligado, etcétera. Y a la muerte de Darío, acaecida antes de un año, Henríquez Ureña disipó cualquier nube de malentendimiento que pudo haber. Su artículo necrológico en *Las Novedades*, 17 de febrero de 1916, acompañado de una antología histórica del poeta, lo sitúa definitivamente entre los clásicos de la lengua. Sólo el comienzo es revelador ya del nuevo dictamen: "Al morir Rubén Darío, pierde la lengua castellana su mayor poeta de hoy, en valor absoluto y en significación histórica. Ninguno, desde la época de Góngora y Quevedo, ejerció influencia comparable, en poder renovador, a la de Darío". Un día antes se había publicado en *El Figaro* de La Habana, y poco después, como impreso individual, en la "Colección Ariel" de San José de Costa Rica. El mismo año de 1916, la Hispanic Society de Nueva York publicó un breve volumen de traducciones de Darío, hechas por Thomas Walsh y Salomón de la Selva, con una "Introduction" de Henríquez Ureña. Se trata de *Eleven Poems of Rubén Darío*, que tuvieron eco inmediato en la prensa de los Estados Unidos; la primera reseña de que tenemos noticia fue la aparecida el 4 de marzo de 1917 en *The New York Call*; siguieron otras en *The Nation*, firmada por O. W. Firkins; en *The Evening Post*, 18 de agosto de 1917, que se refiere a la "agreeable and scholarly introduction" de Henríquez Ureña; otra de M. T. S. en *Book News Monthly*, de Filadelfia, etcétera. Fuera de los Estados Unidos, encontramos un comentario en lengua catalana, "Darío en llengua anglesa", en el "Glosari" de *Xenius* [Eugenio d'Ors], que termina así: "Enriqueix el volum una nota serena y ben documentada de Pedro Henríquez Ureña. I aquell paper! I aquella tipografia! Fa una enveja!" Una traducción al francés del IX de los *Cantos de Vida y Esperanza* fue dedicada a Pedro Henríquez Ureña en 1922 por el poeta canadiense Paul Morin ("Tours de Dieu! Poètes!", en sus *Poèmes de cendre et d'or*), quizá gracias a la nota al pie que Henríquez Ureña puso a dicho canto en los *Eleven Poems*: "Versos escritos en el ejemplar de *Prosas profanas* enviado [por Darío] al poeta Juan R. Jiménez".

En el propio año de 1916, Henríquez Ureña intervino directamente en varios reconocimientos a la obra de Darío. Por su carta a Reyes sabemos que, a la muerte del poeta, trató "de dar una conferencia en la Universidad de Columbia, pero, por ser de fin de curso, y estar todo terminado, no se pudo. Tal vez lo haga durante el curso de verano". No se sabe si el propósito se cumplió, pero de otros sí tenemos pruebas documentales. A Reyes remitió con la carta una serie de "Notas dadas a *Current Opinion*", que han permanecido inéditas en el Archivo de Reyes, pero que habré de publicar cuando realice el cotejo con la revista norteamericana que las aprovechó originalmente. Estas "Notas" redactadas en inglés llenan 8 cuartillas españolas y son bien diferentes a la "Introduction" de los *Eleven Poems* y del "Rubén Darío" en inglés que publicó Henríquez Ureña en *The Minnesota Magazine*, enero de 1917, compilado ya por el doctor Alfredo A. Roggiano en su obra sobre *Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos* (México, 1961). Aunque estas notas aparecerían sin firma en *Current Opinion*, se pueden atribuir, por lo menos en parte, a Henríquez Ureña. La "carta Darío" a Reyes, en la parte final de la redacción del 11 de mayo de 1916, dice: "Sal[omón de la Selva] ha escrito un artículo on Darío en el magazine *Poetry*, de Chicago [abril-septiembre de 1916, vol. VIII, pp. 200-204] que tiene alta categoría... Hemos dado a *Current Opinion* (antigua *Current Literature*) una larga serie de notas, de las cuales aprovecharán no sé cuáles. Te envío copia del artículo original que di a Mr. Wheeler, director de *Current Opinion*..." Al día siguiente continuó la carta, así: "Del artículo dado a *Current Opinion* por mí, adjunto, sólo se van a publicar extractos; pero ahí podrás darte idea de lo hecho aquí. En rigor, el gran público no se ha enterado; pero el mundo literario sí". Las formas verbales "hemos dado", "di", "dado... por mí" no resuelven claramente el problema de la autoría de dichas notas; en todo caso, la primera ("Hemos dado") parece tener el sentido de "Hemos escrito y dado", y desde luego el plural incluye a Salomón de la Selva, sujeto de la frase inmediata anterior. Sólo falta declarar el título inglés de las notas: "The royal funeral of the greatest spanish poet" y una apostilla marginal de letra de Henríquez Ureña, que dice en español: "Es real-



"...aportación muy singular y valiosa..."

mente notable lo que hizo Nicaragua por Darío". A su muerte, quiere decir.

La siguiente producción dariana de Henríquez Ureña ya la hemos mencionado: el artículo en inglés, publicado en *The Minnesota Magazine*, de Minneapolis, a donde se había trasladado su autor como profesor universitario, como lo hace constar una nota de la redacción del periódico: "Señor Henríquez, of the Minnesota faculty, is the author of the introduction to a lately published translation of Darío's poems" (*Eleven Poems*). Aquí se suspenden temporalmente los títulos bibliográficos de Henríquez Ureña que lleven el nombre de Rubén Darío; pero referencias a su obra, a su valor poético e histórico, las encontramos a cada paso en sus investigaciones sobre la métrica y la versificación, en sus ensayos españoles y en sus artículos periodísticos, de 1917 a 1920. En este último año, y como cauda de las investigaciones mencionadas, Henríquez Ureña elaboró unas páginas nuevas sobre Rubén Darío, que habrían de tener una secuencia casi polémica, si bien nadie puso en duda la veracidad y penetración de sus afirmaciones. Conviene contar la historia escuetamente, pues llega hasta el año 1934.

No podemos precisar con exactitud la fecha y lugar en que Henríquez Ureña redactó su monografía sobre "Rubén Darío y el siglo xv". Si se atiende a su fecha de publicación en la *Revue Hispanique* (1920, L, pp. 324-327) o a la del "extraít" (New York-Paris, 1921, 8 pp) pudo haberla redactado en su último año de Minneapolis, curso escolar de 1920 a 1921. Constituye una aportación muy singular y valiosa para el estudio de las fuentes literarias utilizadas por Darío en un período crucial de su producción, entre la primera y segunda edición de *Prosas profanas* (1896-1901). Casualmente, en la intersección de estos años publicó Darío en la *Revista Nueva*, de Madrid, entre el 25 de junio y el 15 de agosto de 1899, los "Dezires, layes y canciones" y "Las ánforas de Epicuro", secciones agregadas a la segunda edición de *Prosas*, que inician los temas españoles y el tono meditativo de su obra posterior. Pues, Henríquez Ureña, con su ojo avisador de crítico y erudito fijó la fuente de los "Dezires, layes y canciones" en su "Rubén Darío y el siglo xv, al encontrar en el Cancionero inédito del siglo xv, publicado por Alfonso Pérez Gómez de Nieva (Madrid, 1884) los modelos estróficos de Juan de Dueñas, Juan de Torres, Pedro de Santa Fe y Valtierra, que Darío había utilizado. Después de cotejar la métrica, las formas estróficas y las rimas, el juicio certero no se hace esperar: "Al imitar sus formas, Rubén Darío superó con creces a los medianos trovadores del Cancionero: como en ellos había escasa materia poética, desdeñó sus temas de escolástica cortesana".

Este acierto tan celebrado por los estudiosos de la obra de Darío habría quedado reducido al ámbito de los especialistas, si una circunstancia especial no lo hubiera llevado a las tertulias y corrillos literarios del mundo hispánico en 1932. Este año, el erudito español José María de Cossío publicó en la *Revista de Filología Española*, de Madrid, dirigida por don Ramón Menéndez Pidal, un trabajo sobre "El modelo estrófico de los 'Layes, decires y canciones' de Rubén Darío" (XIX, pp. 283-287), en el cual señalaba la misma fuente ya explorada por Henríquez Ureña. Gentes de buena memoria y escasa caridad hablaron de plagio. Henríquez Ureña, caballero discreto como el que más, no prestó oídos a la maledicencia y se limitó a decir que "D. José María de Cossío, coincide exactamente

con la tesis de mi artículo *Rubén Darío y el siglo XV*, publicado en la *Revue Hispanique*", en una nota, de título idéntico, enviada a la misma *Revista de Filología Española*, octubre-diciembre de 1932 (XIX, pp. 421-422). Aprovechó la ocasión para ofrecer algunas puntualizaciones a Cossío, especialmente a aquella afirmación suya de que "No fue Rubén Darío un conocedor profundo de nuestra poesía pasada...". Henríquez Ureña resuelve la cuestión en esta forma: "Afirmación cierta; pero conviene delimitarla, para oponerse a la opinión vulgar de que Darío sólo había leído literatura francesa. La verdad es que en su adolescencia leyó asiduamente la literatura española, tanto la de los siglos de oro como la del siglo XIX. No sólo lo dice él en páginas autobiográficas: en sus versos de *Primeras notas: Epístolas y poemas* (1885) hay reminiscencias verbales de Fr. Luis de León, Lope de Vega, Lupercio Leonardo de Argensola, Rodrigo Caro, la *Epístola moral* y tal vez Baltasar del Alcázar... Las lecturas de la adolescencia explican cómo, debajo del fuerte barniz francés, persistió el color español en el lenguaje de Darío, y cómo su galicismo fue principalmente, según la expresión de Valera, galicismo mental". La nota de Henríquez Ureña alcanzó mayor difusión gracias a *Repertorio Americano*, de San José de Costa Rica, que la publicó en 1934 (XXVII, p. 143). El mismo año, Arturo Marasso, en su *Rubén Darío y su creación poética* (La Plata, 1934), hablaba ya del hallazgo de Henríquez Ureña como de un "descubrimiento". Y un servidor, muchos años después, oyó en las tertulias de Madrid y de Santander a los amigos de Cossío explicar el caso como una inocente confusión de papeletas: el señor de La Casa de Tudanca, en la Montaña santanderina, desde donde redactaba sus trabajos filológicos, "papeletizó" en cierta ocasión el artículo de la *Revue Hispanique* y a los años olvidó la procedencia de sus datos. Es lo que hay que creer, o lo que aceptó el propio Henríquez Ureña: mera coincidencia.

Los juicios definitivos de nuestro crítico sobre Rubén Darío fueron póstumos en nuestra lengua. Entre 1940 y 1941, Henríquez Ureña ocupó la cátedra de poética "Charles Eliot Norton" en la Universidad de Harvard y ahí expuso en lengua inglesa el núcleo de lo que sería su libro *Literary Currents in Hispanic America*, publicado por dicha Universidad en 1945. La traducción española, hecha por Joaquín Díez-Canedo, apareció en México en 1949, dos años después que la obra paralela, también póstuma, que lleva el título de *Historia de la cultura en la América hispánica* (México, 1947). Hacer el elogio de ambas es redundante; sólo queremos extraer algunos renglones que muestran de manera señera cómo la capacidad del crítico por excelencia de nuestra literatura sintetizó y aquilató de una vez las fértiles y maduras lecturas del poeta justipreciado: "Después de 1896, en que publicó (en Buenos Aires) *Prosas profanas*, más todavía, después de 1905, en que publicó (en Madrid) *Cantos de Vida y Esperanza*, Rubén Darío fue considerado como el más alto poeta del idioma desde la muerte de Quevedo... su influencia ha sido tan duradera y penetrante como la de Garcilaso, Lope, Góngora, Calderón o Bécquer. De cualquier poema escrito en español puede decirse con precisión si se escribió antes o después de él... en algunos de los *Cantos de Vida y Esperanza* y en el *Poema del Otoño* llegó a alcanzar la intensidad de la desesperación. Estos poemas, al menos, no dejan duda de su grandeza. Había dado al idioma su más florida poesía, igual a la de Góngora en su juventud; dióle también, en su madurez, su poesía más amarga, comparable a la de la vejez de Quevedo" (*Las corrientes literarias en la América Hispánica*, cap. VII).

Mayor concisión hay en estas palabras finales: "A Rubén Darío se le estima generalmente como el mayor poeta que ha producido la América hispánica. En vida tuvo fama inmensa, tanto en América como en España, donde ejerció grande influencia personal (desde 1899) e impulsó la renovación literaria... Mientras tanto, su antigua alegría va cediendo a la amargura de la vida que avanza, de la juventud que se va, y sus versos nos dan entonces notas profundas y dolorosas (*Nocturnos, Lo fatal, Poema del otoño*), de las más dolorosas y profundas que conoce la poesía castellana" (*Historia de la cultura en la América hispánica*, cap. VII).

Como si estos juicios fueran todavía imprecisos, Henríquez Ureña dejó al morir en 1946, entre sus materiales para una *Antología General de la Poesía Hispanoamericana*, una brevísima biografía, la bibliografía, la crítica y una selección personal de la obra poética de Rubén Darío. Alguna vez habrá de publicarse este testamento definitivo, donde la huella del artista y del crítico se confunden.

[Instituto Bibliográfico Mexicano, abril de 1966]

Notas de viaje

(Sobre el viejo y nuevo Japón)

Por Kazuya SAKAI

ZEN, LA PINTURA Y LOS JARDINES

En su libro *El significado del arte*, Herberd Read sostiene que para la mayoría de los occidentales Oriente sigue siendo aún una tierra del misterio, especialmente cuando se enfrentan a una religión como el budismo o a una filosofía como el taoísmo; el occidental se ubica, dice, en su periferia y permanece esencialmente como espectador pasivo de una forma de pensamiento y de vida que está más allá de su comprensión. Pero cuando se enfrenta a las obras de arte de Oriente no conserva la misma humildad, porque considera que siendo el arte un lenguaje universal que apela directamente a los sentidos, siente que le bastaría la seguridad con que emprende la apreciación del arte occidental. Pero advierte que existe el peligro de dejarse llevar por ciertas modas basadas en comprensiones completamente erróneas, como ha venido sucediendo desde el siglo XVII.

En lo referente a Read, pienso no obstante, que no debemos dejarnos satisfacer por una vaga especulación sobre la universalidad del arte, ni confiar en el juicio inferido de ciertos puntos de vista válidos en el arte occidental. Worringer decía que el hecho de que los europeos conocieran el arte japonés a fines del siglo XIX, había constituido uno de los mayores acontecimientos para la recuperación del verdadero sentido de la historia del arte, ya que el occidental no había podido emanciparse del criterio estilístico de la clásica concepción europea, ni liberarse del concepto del auto-goce objetivado del arte. En suma, ambos pensadores coinciden en que es necesario admitir que, al cambiar los supuestos del arte, automáticamente ha de cambiar la función anímica que se expresa a través de ese arte. En este sentido, Michel Courtois se ha mostrado más radical: en última instancia, dice, el secreto de la pintura chino-japonesa jamás será revelado a Occidente, a menos que éste modifique su aptitud de modo que concuerde con los supuestos que condicionaron la creación de esa pintura. Pero entre los variados caminos de acercamiento al arte oriental que proponen los filósofos y estetas, el más difícil quizá sea el de la metafísica, ya que a una técnica muy personal y distinta de la de Occidente, los artistas orientales vinieron a sumar un contenido extremadamente impersonal y abstracto. No obstante, a esta altura del siglo XX, se encuentra muy difundida la vaga idea de que los artistas chinos y japoneses intentaron expresar en sus obras la armonía del universo. Pero la descripción de dichos propósitos requiere invariablemente el concurso de cierta fraseología cósmica, que nada tiene en común con los objetivos habituales del arte occidental, que, dicho en forma muy general, se empeña en representar las particularidades de las apariencias naturales. Desde luego, la representación significa, citando a Coomaraswamy, la transformación en un lenguaje visual de lo que ve el ojo humano, pero he aquí que, por ejemplo, los pintores Sung o de la época Muromachi concibieron a la naturaleza como algo animado por fuerzas immanentes, y el objeto de estos artistas en particular (fuertemente influidos por la oscura y a veces desconcertante filosofía Zen) era lograr la comunión directa con dicha fuerza —el *ch'i*— y de esta manera transmitir esa cualidad —el Tao— al espectador.

La idea de estos artistas se proyectó en dos direcciones, aunque en definitiva llegaron a un mismo resultado: primero al convertirse —en posesión del *ch'i*— en un mero instrumento de las fuerzas cósmicas, o sea, siendo *tsu-jan*, lo que significa la anulación del yo, de la identidad del individuo, y segundo, por la aprehensión del universo en movimiento mediante la transformación de la naturaleza y la elaboración fragmentaria de su esencia — en definitiva: *ars imitatur naturam in sua operatione*. Desde luego tanto los chinos como más tarde los japoneses expresaron visualmente los fenómenos naturales —que vemos en las pinturas paisajistas de Sung del Sur y en los *suiboku-ga* japoneses— como productos de una constante y cuidadosa observación del mundo circundante. Pero como dicen Read y Sherman Lee, esas pinturas no fueron nunca un paisaje particular: más allá de lo particular había lo general, el Tao.

Esto se convierte, a la vez, en el principio de fragmentariedad del arte japonés, expresado en la técnica simbólica de la representación de la inmensidad espacial del universo en una roca, una rama, en una cascada, en una fragil flor a punto de desvanecerse con el viento primaveral.

Partiendo de este punto de vista, fueron muchos los occidentales que analizaron particularmente la pintura medieval, japonesa, la escultura, el *cha-no-yu*, la caligrafía, el *ikebana* o la arquitectura. Pero desde que Kakuzo Okakura publicó *El libro del te* en 1906, y desde que Wright y Gropius pusieron de relieve la importancia del concepto espacial y de diseño en la arquitectura y la decoración japonesas, fueron evidentemente las artes llamadas "zen" las que más atención recibieron de Occidente, digamos, en estos últimos veinte años. Y si pensamos que pocas disciplinas como la arquitectura ha dado tema para tantas publicaciones ilustrativas e incluso analíticas —como dice Gillo Dorflès— hasta el punto de haberse convertido en el arte privilegiado de nuestro siglo, no nos extraña que el Palacio Katsura o el Imperial, de Kyoto, o los pabellones de té y los templos shintoístas hayan atraído tanto la atención y la curiosidad de los especialistas y de los "amantes del arte". Al mismo tiempo, podemos comprender que este tipo de arquitectura está más próximo a nuestra sensibilidad del siglo XX que de cualquier arquitectura del siglo pasado. ¿Comprender? Diríamos, por lo menos intuir la diferencia que existe, por ejemplo, entre la arquitectura japonesa y la monolítica y cerrada arquitectura de los templos egipcios — que en definitiva (prescindiendo en este momento de toda consideración fenomenológica o aun fisiológica) representa el *horror vacui*. La arquitectura japonesa nos ha enseñado a ampliar esa visión atrofiada que teníamos del espacio interno y externo, del espacio positivo y negativo, presentándonos un espacio que no delimita lo interior de lo exterior, sino que lo abarca todo, y no solamente lo abarca sino que *extiende* o *prolonga* el espacio "habitable" al espacio infinito del universo mediante una peculiar y hábil técnica en el uso del jardín. El jardín como elemento intermedio, de comunicación entre ese espacio limitado por las cuatro paredes de contener al hombre y la abierta naturaleza en la cual vivimos.

Pero aun cuando el jardín japonés recibió una atención paralela, siempre figuró como una expresión subordinada a la arquitectura y *casi* nunca como un arte independiente. Y aunque actualmente se insiste en decir que la arquitectura no es como algunos pretenden, el "arte de la habitación", sino también el de los jardines, de los obeliscos, los monumentos, estadios, salas de exposiciones, etcétera, persiste, por lo menos en Occidente, la opinión de que el jardín, o el arte del jardín, para no decir jardinería, es un derivado de la arquitectura.

Si encontramos diferencias entre el arte oriental y el occidental en su concepción estética y en el empleo de la técnica, también las encontramos en la clasificación de sus géneros artísticos: la caligrafía, por ejemplo, o dentro de la artesanía, la forja de espadas. En Occidente, ni la caligrafía ni la forjadura de espadas, debemos decir, se constituyeron en géneros artísticos independientes; recordemos incluso, que el grabado nunca llegó a tener tanta importancia dentro de la pintura como en Japón, siendo así que las estampas *ukiyo-e*, pertenecen por derecho propio a la categoría más elevada de la pintura, tanto que sería imposible hablar de pintura japonesa prescindiendo de estos grabados de los siglos XVII a XIX.

El punto fundamental de los jardines japoneses y en menor grado, chinos, está indicada por el hecho de que, en una determinada época, fue considerado como el vehículo apropiado para expresar las verdades más elevadas de la religión y la filosofía, de la misma manera que otras civilizaciones utilizaron la literatura, la pintura, o la danza y la música ritual. La dificultad básica para comprender el jardín japonés como "arte", deriva de la concepción notablemente distinta que se tiene en Japón, en primer lugar debido a la estructura religiosa y socio-económica de la vida japonesa, por lo cual Japón careció por com-



Jardín del templo Tofuku-ji, Kyoto, s. xiii



Jardín del templo Ryōan-ji, Kyoto, s. xv

pleto —física y conceptualmente— de lo que denominamos *plaza*. De esta manera, si bien en las sociedades primitivas japonesas, encontramos vestigios de la existencia de ciertos centros de congregación de la comunidad para celebrar asuntos relacionados con la caza, la pesca, la agricultura o la religión y magia, poco a poco, al entrar en la aristocrática época Heian, los espacios abiertos de la comunidad —exceptuando los grandes templos budistas— se convierten en lugares de reunión exclusivos (incluyendo el deporte) de una clase determinada y minoritaria. Los jardines de la época Heian, nos muestran —por lo menos en los documentos— no sólo una complicada técnica de jardinería sino también una concepción del jardín sumamente evolucionada en lo referente a su función espacial, debido quizá a la tendencia, cada vez más marcada, hacia la eliminación de las paredes lo que posibilitaba una comunicación más natural con el ambiente exterior. Pero la “exclusividad” del uso del espacio tendió al encerramiento de ese mismo espacio vital, que, sociológicamente hablando, significó un proceso de división profunda de las clases sociales. En ese sentido los jardines perdieron gradualmente su función original y su confinamiento a un espacio cada vez más reducido, y llegó al punto de que los jardines desaparecieron virtualmente de la vida pública, o de la vista pública.

Pero es en esta época, alrededor del siglo XIII, cuando surgen los templos Zen (que más tarde habrían de revolucionar la arquitectura civil) y paradójicamente los jardines adquieren su verdadero sentido filosófico y religioso. O para explicarlo de otra manera, al desaparecer aparentemente el sentido de lo sacro en el budismo con la aparición de la revolucionaria secta Zen, el jardín, convertido —como ya dijimos— en vehículo de expresión de lo sublime religioso, logra despojarse incluso de este carácter para adquirir únicamente un sentido plástico, impregnado, desde luego, de una mística concepción filosófica del universo.

Como en el caso de la pintura monocroma, los filósofos Zen trataron de aprehender la realidad cósmica en un minúsculo jardín, expresando un simbolismo espiritual mediante el uso casi exclusivo de blancas arenas, piedras y rocas cuidadosamente seleccionadas, incluyendo ocasionalmente, ciertos tipos de plantas y árboles, pero casi nunca flores. Se trataba además de expresar la poesía o la pintura y reducir la naturaleza a un conjunto abstracto de rocas dispersadas plásticamente en un espacio liso, puro, con una artificiosidad casi natural. Pero este arte del jardín, que en la mayoría de los templos Zen se concentraba casi siempre en un espacio cuadrangular de reducidas dimensiones, se extendía también a los pequeños espacios que rodeaban los diversos edificios del templo, desde el portón de entrada hasta los más diversos y estrechos senderos. Al llegar a su auge el *cha-no-yu* (convencionalmente traducido como *cereemonia del te*), estrechamente asociado a los templos y a la misma disciplina espiritual Zen, el arte del jardín cobró aún más importancia y la técnica se amplió, pero se volvió compleja y abstrusa.

El mismo occidental se siente en general atraído por la belleza de los jardines japoneses, pero sólo vagamente percibe el contenido filosófico y emblemático de los mismos. Es preciso confesar que la ignorancia del occidental medio sobre este tema es considerable, y lo lleva a la práctica de una apreciación sentimental, ya que no logra distinguir las diversas formas y categorías, y menos los estilos históricos. Pero lamentablemente debemos dejar de lado, por razones de espacio, la referencia a cada una de las formas, a las variadas técnicas de colocar las rocas, al diseño abstracto de la arena, a la ubicación de las plantas, y del simbolismo de cada uno o del conjunto de esos elementos — desde la simbología cosmológica del *yin-yang*, de los animales mitológicos como el dragón, a los paisajes de lugares famosos, reales o imaginarios tan caros a la poesía china y japonesa, etcétera. No obstante, mencionemos en primer lugar, que estos jardines Zen fueron concebidos como objetos de meditación, y desde este punto de vista, difieren radicalmente de los de Occidente, ya que aquéllos están destinados a ser vistos “desde afuera”, tal como si se tratara de contemplar una pintura, mientras que los últimos están hechos para situarnos “dentro”, caminar, disfrutar de la brisa, del aroma de las flores, admirar las estatuas y las fuentes que lo adornan. En segundo lugar, debemos decir que aun siendo una obra estática e inmóvil, es posible percibir en él una especie de escansión rítmico-temporal muy peculiar, de modo tal que al ir



Palacio Katsura; siglo xvii

cambiando de ubicación, cambia no sólo la perspectiva, sino también la forma y su contenido a la manera de un *makimono*. El ejemplo más perfecto de esta inclusión de lo temporal, lo encontramos en el jardín del monasterio Daisen-in. En este sentido, como bien lo señala Taro Okamoto (uno de los más lúcidos artistas japoneses actuales), los jardines Zen que en los cuales no es posible “incursionar” (como el conocido jardín de arena del templo Ryoan-ji), presentan extrañamente, una imagen plástica plana, una frontalidad, una fachada en donde las relaciones espaciales de los elementos se reducen a una bidimensionalidad pictórica, no bien uno trata “irreverentemente” de ver el jardín desde un ángulo “no permitido”. Uno de los pocos jardines que “resisten” tan escrupuloso análisis desde diversos ángulos, y que llega a sacudir poderosamente una retina adormecida por los serenos y misteriosos trazos del tipo Ryoan-ji, (simbolización máxima del concepto de la nada, del *sunyata* Zen), es el jardín del Pabellón de Plata (Ginkaku-ji), construido por orden del Shogun Yoshimasa en 1465. De acuerdo a los especialistas, el jardín actual, especialmente la parte de arena llamada *Ginsadan* (elevado a unos 50 cm. del suelo) y el montículo en forma de cono truncado conocido como *Kogetsudai* (de unos 170 cms. de alto) sufrieron modificaciones a través del tiempo. Aunque no podemos detenernos en un análisis más cuidadoso, el jardín del Pabellón de Plata simboliza el agua como espacio negativo, en el cual se refleja la montaña-montículo (de arena), pero con intención de réplica del jardín (con lago) que los rodea, y de la verdadera montaña que aparece como un gigantesco telón de fondo de todo el templo. Pero a la vez, ese jardín (con rocas, piedras, lago, puentes, plantas, árboles y musgos) que rodea la superficie elevada de arena (*Ginsadan*), es también la representación artificial de la naturaleza, aunque menos abstracta. De esta manera, se produce una extraña transposición en doble sentido, ya que el *Ginsadan* y el montículo *Kogetsudai*, se “extiende” a la infinitud del universo a través de los elementos “mediadores”, como son el jardín y la montaña (real) y que representan los espacios positivos. Tal vez por eso, entrando al templo, inmediatamente se tiene la sensación de que algo violento, inarmónico e inesperado nos llega en lo inusitado de sus formas, diseños y combinaciones y en la blancura hierente de la arena, rodeada de un verde profundo aun en pleno invierno. Desde luego, detrás de esa transparente atmósfera filtrada en el refinamiento de los siglos, se llega también a percibir la ironía y la crueldad de la historia. Cuando Yoshimasa hizo construir este refugio “artístico” en los suburbios de Kyoto y se convirtió en uno de los



Jardín de rocas en el templo Zuihoin

centros culturales más importantes, el país se hallaba envuelto en una sangrienta guerra interna, y en un solo año murieron, solamente en Kyoto, la capital, unas 82,000 personas víctimas de calamidades de todo tipo.

Con el transcurrir de los años, el arte del jardín se fue extendiendo hasta las residencias privadas con el surgimiento de una *élite* burguesa (*chonin*), pero también, simultáneamente, fue perdiendo su espiritualidad, su espontaneidad (aunque muchas veces estudiada) y su razón de ser. No obstante y a pesar de todo, aún hoy, en pleno siglo xx, en un Japón modernizado y altamente industrializado, el arte del jardín como expresión y necesidad popular, invade los reducidos y mezquinos espacios de un Tokyo de 11 millones de habitantes, no sólo en las casas privadas, sino en los cafés, restaurantes, tiendas, hoteles y edificios públicos, como obedeciendo a una necesidad casi fisiológica: una manía nacional, ya que la mayoría de los japoneses no podrían concebir la idea de vivir sin ese espacio verde o de arena con algunas rocas o piedras y quizá con una que otra planta raquítica, así tuvieran que reducir el espacio de su vivienda. ¿Espacio vital? Tal vez ese minúsculo jardín sea (paradójicamente) el espacio vital del japonés, como lo fue, en otra dimensión física y espiritual, para el japonés del medioevo.

Desde los antiguos Kobori Ensbu o Rikyu, hasta los actuales Isamu Noguchi (jardín de la UNESCO, París) o Masayuki Nagare, escultores ambos, artistas refinados con una noción precisa del espacio abierto, se dedicaron a crear jardines como una actividad que nunca fue ni es secundaria.

El arte del jardín, con su larga y compleja tradición, no es un arte de minorías en el Japón de hoy, y es quizá el único que (con el *ikebana*) sigue existiendo adaptado a nuevos conceptos, materiales y necesidades como un arte vivo, actual, inmediato, vital y necesario.

Caminando por las estrechas calles de Tokyo o visitando los famosos jardines de Kyoto —aplastado literalmente por los turistas “japoneses”— pensaba en la presencia continua de este maravilloso mundo del jardín, parte ineludible de la vida cotidiana que integra, en cierta forma, la simbiosis de la vida cultural japonesa. Es posible que contando con una nueva concepción espacial que dependerá de la polidimensionalidad propia de una *Weltanschauung* más amplia y polifacética —como dice Dorflès—, el tradicional arte del jardín, paralelamente a la arquitectura, se convierta, por lo menos en Japón, en un arte del devenir.

TEATRO

La memoria y el ensueño

Por Margo GLANTZ

La tierra es un vasto infierno, una colonia penitenciaria, un campo de tortura, dice Strindberg, y Williams esconde sus dolencias en los vericuetos de la memoria, para ofrecernos personajes culpables y demoniacos.

El ensueño es una de las obras capitales del dramaturgo sueco. En el mundo onírico todo es posible y las obsesiones reducen elásticamente el tiempo y el espacio. Strindberg puede ser a la vez el Poeta, el Oficial, el Abogado, el que recibe y el que espera, el que trasmuta como los alquimistas los elementos primordiales, conectando utopía y realidad, crueldad y misticismo. Alejandro Jodorowski pone en escena una paráfrasis de la obra original que ofrece grandes dificultades: decenas de personajes, decorados múltiples, música ampulosa ¿por qué no reducir esas proporciones gigantescas a las dimensiones de un teatro de cámara? Pregunta que se resuelve en acción: los personajes serán los esenciales, el Hombre y la Mujer; las multitudes serán maniquíes desmembrados; la música sacra que entona la humanidad, un clavecín que apenas deja eco; los aparatos de tortura, instrumentos ortopédicos.

Para revelar "la nada relativa de la vida" que preconiza el budismo, baja la hija de Indra a la tierra, no a salvar a los hombres, sino para sufrir sus penas. Todas las situaciones se tocan, todos los órdenes se visitan y todas las experiencias se viven. Con esa aureola de misticismo hindú teñido de cristianismo, el drama inicia su extenso recorrido biográfico. Agnes, la hija del Dios, participa o contempla. Ve al oficial encarcelado en el Castillo que surge potente y grandioso, del lodo, intenta liberarlo, pero el Oficial es el que ama, espera y envejece en un instante para convertirse en el Poeta que busca, como Agnes, el sentido del mundo o la explicación del amor; es también el Abogado que refleja en el semblante todas las mezquindades y los litigios y que en su graduación recibe sólo una corona de espinas. Los elementos simbólicos se enlazan con los cotidianos y aparece la madre tiránica, la antigua sirvienta o el profesor —antecedente de Ionesco— que enseña su lección onírica. Los objetos son también decisivos: la puerta que nunca se abre para revelar su secreto, el chal que cubre a la vidente y el diamante del vidriero, el lodo que cubre al poeta y hace crecer el castillo.

De todos estos personajes y símbolos, Alejandro hace un conjunto. El Oficial-poeta-abogado-vidriero-pescador-policia-gigoló es un solo personaje de múltiples facetas, y con razón, porque Strindberg lo fue todo sucesivamente; la hermana-

madre-amante-esposa-diosa es también la encarnación del ideal femenino buscado y temido, siempre fuente de conflicto. Hombre y Mujer desdoblados y escondidos en sólo dos actores: Carlos Ancira y María Teresa Rivas, *tour de force* que los fatiga y los obliga a domeñar el gesto para convertirlo, particularmente en Ancira, en la máscara del sollozo y la tortura estereotipadas y hace de María Rivas una niña-vieja-matrona-doncella-ninfona poco convincente. Es como si nos enfrentáramos de nuevo al vedetismo de épocas pasadas, en que la labor del director se pone en competencia airada con sus actores. Son magníficos

actores, tanto, que estropean el conjunto. El decorado es uno de los elementos más importantes del teatro simbolista y las pinturas y collages de Jorge Manuel —que adquieren texturas y relieves con la iluminación de Alejandro— se integran al texto, subrayando mediante espacios cubiertos de telas coloreadas o blancas, de manchas abstractas con colores tenues y maniquíes mutilados, la atmósfera fantástica, acentuada por la figura pálida y sombría de la clavecinista —Luisa Durón—, por su inmovilidad corpórea y la agilidad de los dedos sobre el teclado. Los muebles de Peter Knigge son retorcidos objetos férreos que recuerdan muebles de hospital y material quirúrgico para apoyar las palabras de Strindberg: "la gente recibe tratamiento sobre unas máquinas que semejan instrumentos de tortura".

Hasta aquí la adaptación no traiciona la obra, ni siquiera cuando Alejandro hace que el Hombre sea también Hijo de Indra, distorsión que en parte puede explicar el texto; pero cuando el director superpone su propia filosofía a la



María Teresa Rivas y Carlos Ancira



"...El lodo que cubre al poeta y hace crecer el castillo..."

* *El Ensueño* de Strindberg. Paráfrasis y puesta en escena de Alejandro Jodorowski. Teatro de la Paz.

El Zoológico de Cristal de Tennessee Williams. Puesta en escena de Juan López Moctezuma. Teatro de la Paz y Teatro Jesús Urueta.

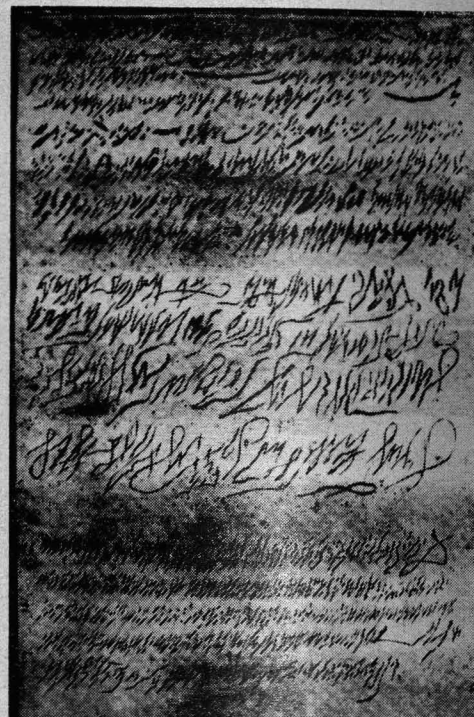


"...tour de force que los fatiga..."

del dramaturgo, la obra cambia su sentido. La puerta simbólica que Strindberg nunca abre es la representación del objeto mágico que no debe violarse, es el vestigio de superstición que les concede a las cosas vida propia. La violación implica el castigo; además, detrás de la puerta no hay nada, sólo la espera, la ilusión que el sueño agiganta o matiza. El que la abra se expone "a recobrar el sentido" y a percibir el engaño. Cuando Alejandro permite que el oficial rompa la puerta, el símbolo se banaliza o quizás se transforma en un intento de destruir los ya viejos símbolos del teatro del Absurdo. En Strindberg, la hija de Indra recobra su figura de diosa y se purifica

por el fuego; en Alejandro, la materia fangosa la ancla a la tierra y cancela el retorno, anulando la idea mística que sustenta a la obra; el fuego que destruye el castillo nos ofrece un emblema de salvación —envejecido o vivo como quiera tomarse—: la gigantesca flor de crisantemo que crece en las cenizas, como la flor de loto —símbolo budista— que surge del lodo.

El Williams del Zoológico de Cristal nos lleva de nuevo a lo biográfico, pero la biografía se inserta en la memoria, mejor aún, en la memoria narrativa. Tom, el hijo, Amanda, la madre y Laura, la hija inválida forman el triángulo perfecto que pretende fijar experiencias vitales en una fuga constante hacia el pasado o al futuro. Prófugos de tierras sureñas, habitan ahora una ciudad industrial de los Estados Unidos en tiempos de la depresión y tratan de librarse del encierro perpetuando la memoria. La invalidez de Laura se refleja en un símbolo frágil, las figurillas de cristal que le dan nombre a la obra. Tom sueña como adolescente en viajes exóticos de liberación y la madre en el pasado en que era joven y bella. La fantasía se rompe cuando un visitante de la calle —el mundo real— revela la ficción y destruye la magia. Obra envejecida como todas las de Williams, aunque aún conserve cierta belleza ajada en su pretendida poesía. La puesta en escena de Juan López Moctezuma acentúa el alejamiento de los personajes mediante un escenario desnudo que se decora con luces y se aviva con fotografías fijas y música de jazz que remedan en eco desvaído el ritmo de los personajes. Pero éste es su único acierto; la actuación es débil, no hay ritmo escénico y la concepción acentúa cierta cursilería de la obra que puede evitarse si se matiza con ironía.



Kraupe: Inscripción a J. S. Bach

nombre. Y los libros que en inglés, francés o alemán, y algunos hasta en español, se pueden hojear para conocer el arte universal, suelen destacar el arte inglés o norteamericano, francés y alemán, dejando en segundo plano el arte italiano, holandés, español, y olvidándose prácticamente del todo de lo demás. La historia del arte, descontando las civilizaciones antiguas, sólo abarca parte de Europa Occidental. Son todavía mínimos los intentos por ofrecer una imagen equilibrada de las artes plásticas en todo el mundo. Ya las semejanzas y divergencias que se descubren en esos intentos entre el arte de un país y el de otro, muchas veces vecino, son muy sugerentes.

El Museo de Arte Moderno de la ciudad de México se esfuerza, en la medida de sus posibilidades, por remediar aunque sea en parte la situación, ofreciendo exhibiciones temporales de arte extranjero. Así ha podido ver el público, en lo que va del año, dos magníficas exposiciones, una de arte expresionista alemán, otra de arte italiano moderno. Y en las últimas semanas pudo admirarse una numerosa colección de pinturas, grabados y tapices de Polonia, en su mayoría de artistas muy jóvenes, que corresponden en edad a nuestros "confrontados". Nos llamó ante todo la atención el carácter tan abiertamente internacional de la mayoría de las obras expuestas. Internacional no por imitar una corriente que está en boga ahora en Francia o en los Estados Unidos, sino por enfrentarse con la misma resolución al planteamiento plástico de nuestros días. Para citar un contraejemplo: si la exposición de pintura soviética que visitamos hará cosa de dos años en el Palacio de Bellas Artes provocaba una mezcla de náusea y compasión por su prosaica uniformidad realista socialista, la que ahora comentamos respira una vitalidad, actualidad y frescura que nos dejó asombrados. Nos demuestra, por cierto, una vez más que la expresión no figurativa de afectos o planteamientos formales responde más a la actitud del artista frente a nuestro mundo sin goznes que la plasmación de objetos concretos y reconocibles que centren demasiado el interés en lo representado para dejar de lado el "cómo". Del medio centenar de artistas expuestos, unos quince tienen

ARTES PLASTICAS

Dos exposiciones

Por Jasmin REUTER

ARTE ACTUAL DE POLONIA

El gran mal del siglo xx es la especialización; es sin duda un mal necesario en las sociedades modernas, particularmente en las ciencias naturales y en su aplicación, la técnica. Pero lo lamentable es que también el humanista, el erudito, el sabio, el *uomo universale* de otros tiempos, se deja incluir en esa definición de la especialización: saber cada vez más acerca de cada vez menos. Si en cualquier país la persona culta ya no se da abasto con la vida cultural que la rodea, ¡cuál no será su situación respecto a la cultura de otro país cualquiera! Y para circunscribirnos a las artes plásticas: si no fuese por algunos libros de arte, ¿qué sabríamos en México de lo que se hace en Francia, en Italia, en Alemania, en los Estados Unidos? Son aún pocos los que pueden viajar por el extranjero para visitar museos y galerías; suele suceder que quienes tienen los medios para hacerlo prefieren visitar centros nocturnos y playas de re-



Szrednicki: Los Sonámbulos

verdadero mérito, y de ellos sólo cinco son figurativos: en primer término, Gielniak, con sus grabados en linóleo que rayan en virtuosismo de tan finos que son los trazos; en vez de cortados parecen dibujos finísimos de tinta china; luego Suberlak, con grandes litografías de temas campesinos realizados con oficio y mucha gracia; Szrednicki, también con bien trabajados grabados, aunque un poco recargados, Jackowski, con varios oscuros paisajes en que sólo un rincón está iluminado y muy trabajado, y como pintor, Markowski, con buen dibujo y colores chagallescros. Cabría mencionar aún a Anna Guntner, franca seguidora del surrealismo ingenuo del belga Paul Delvaux, pero con cuadros muy graciosos, especialmente el que lleva por título "Baño en el Mar Rojo".

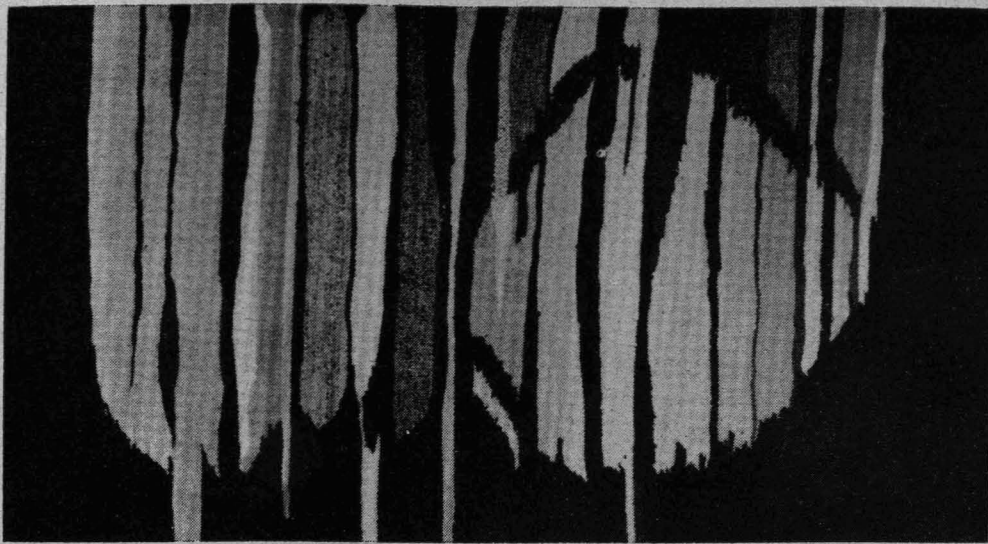
Pero los artistas no figurativos se llevan la palma, tanto en el grabado como en la pintura. Las caligrafías dedicadas a músicos, de Kraupe, combinan el delicado rasgo de la escritura con suaves cambios de tonalidades oscuras; los grabados en metal de Majewski son verdaderas joyas de composición y textura, y los grabados a punta seca de Piotrowicz nos recuerdan a Feininger en su delicado linealismo. Como pintores sobresalientes mencionemos a Tarasin, con sus muy elaborados óleos en relieve; Gierowski, con tres óleos monocromos sencillos y muy finos; Raranczeski, con un cuadro de técnica mixta de excelente composición ("Direcciones"); Kodziej, con varios cuadros de tonos oscuros y cálidos y formas explosivas, uno de los cuales es magnífico en la tensión creada entre equilibrio y estallido. No faltan los experimentadores a la Burri y Fontana en Italia o a la Rojo y Góngora en México, como Stern, Kantor, Rudowicz, ni los paralelismos notables con obras de artistas mexicanos, como el op-art paciente y simpático de Makowski, que nos recuerda a Friedeberg; los colores en proceso de deterioramiento a la Niernman de Brzozowski, aunque mejores los del polaco; la aplicación de pequeñas y rápidas capas de pintura encadenadas, a la Preux y Gerszo, de Tchorzewski; y los vigorosos óleos de Lenica nos hacen pensar en Belkin.

Y finalmente, parece que no sólo en Francia y Alemania, sino también en otros países (como en México, por ejemplo) surge o renace el interés por el arte de la tapicería. De Polonia se exhiben diez tapices, algunos de buen dibujo (Butrynowicz, Janowska, Woytyna-Druet), aunque curiosamente elaborados en material muy burdo.

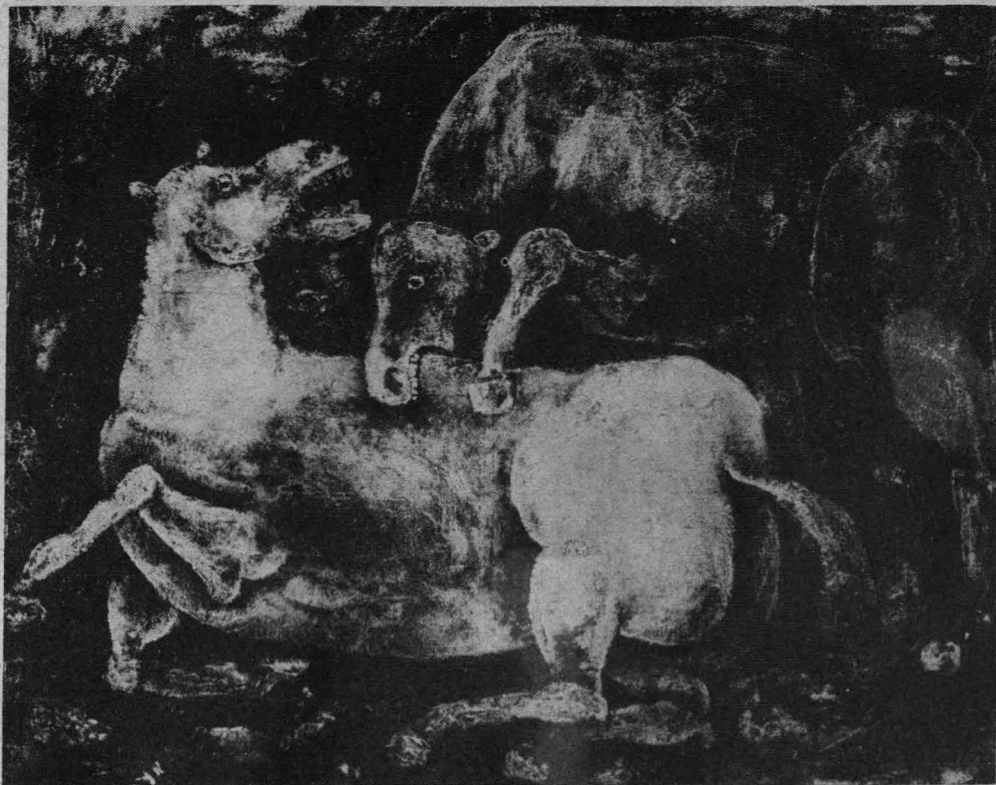
Una muestra que, en suma, nos ha enseñado mucho.

PINTURA Y GRABADO DEL BRASIL

Simultáneamente con la exposición de arte polaco se presenta en el Museo de Arte Moderno una de arte brasileño reciente; y como también se exhibe en estas semanas la panorámica visión de la joven pintura mexicana en la tan comentada Confrontación 66, el público de México ha podido darse un verdadero banquete comparativo que, sin duda le habrá producido varias indigestiones. Por desgracia, la muestra brasileña no es tan completa como hubiera podido ser; faltan figuras de primera línea como Portinari, Dacosta, Cavalcanti, Segall, Dias, Carvão, por lo que la imagen queda



Janowska: *Abertura*. Tapicería.



Markowski: *Caballos*. Óleo.



Juán Serpa: *Amazonas I*.

fragmentada y falsificada; hay buenos artistas en esta exposición, pero también varios que carecen de interés. Aun así, es posible reconocer la tendencia general del arte en el Brasil de hoy, y el espectador puede descubrir un hecho muy curioso: que una notable cantidad de obras podrían intercambiarse entre las tres exposiciones mencionadas sin alterar la imagen pictórica del país. Si se conoce a los artistas y sus sellos individuales, el cambio podrá notarse, desde luego; a lo que nos referimos es a la tendencia en la plasmación. En otras palabras, tanto en México como en Polonia y en Brasil predomina el internacionalismo no figu-

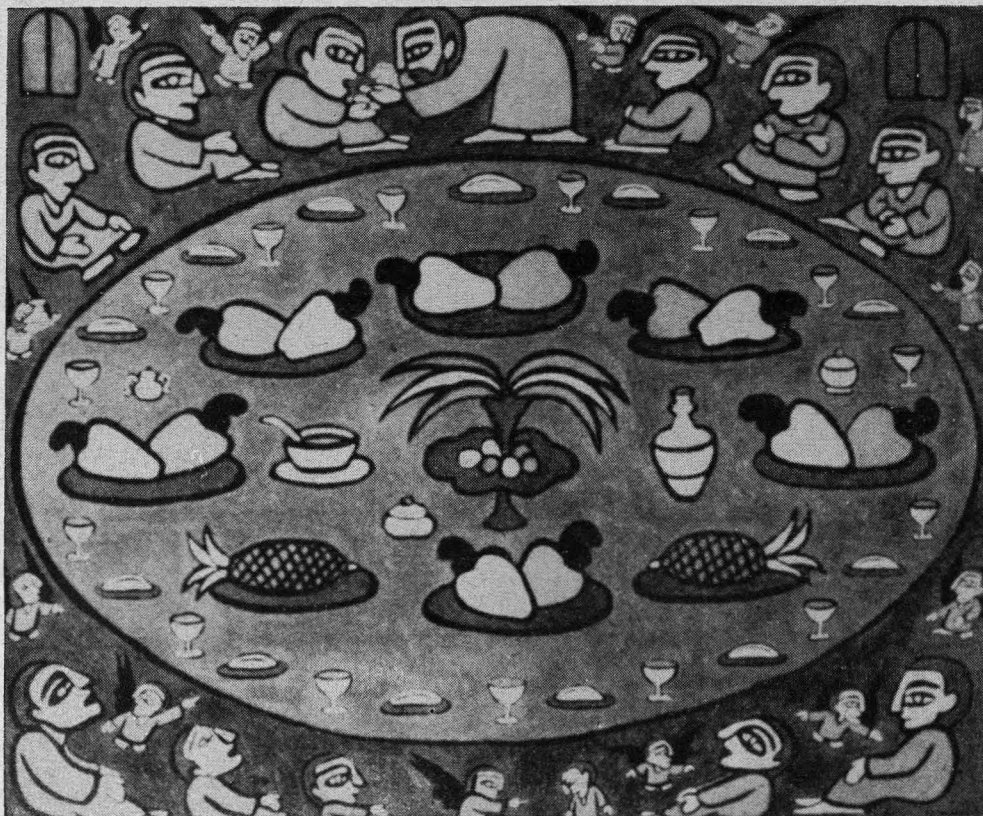
rativo, sea intelectual-constructivo o intuitivo-manchista. Los figurativos están en la minoría, en parte porque un mal pintor figurativo no puede engañar tan fácilmente como el caso tan común del mal pintor abstracto, que se escuda en un esoterismo místico para no revelar sus deficiencias técnicas y su falta de vigor en la presentación de un objeto real o de una persona. (¡Qué pocos buenos retratistas hay, en comparación con tiempos pasados!)

Un segundo hecho es el resurgimiento de ciertas técnicas después de un periodo más o menos prolongado de silencio: se trata del grabado, de madera y de linó-

leo, de metal, con lápiz litográfico y con punta seca. Esta vuelta a la obra de pequeño formato, de intimidad, que se inició con el expresionismo alemán, es una lógica y sana reacción a lo desmesurado de tantas obras de pintura, tanto en su tamaño como en sus colores vivos y con frecuencia abigarrados. Entre los artistas brasileños que exponen hay varios grabadores excelentes, mientras que la pintura al óleo es más bien pobre. Los óleos de colorines, de Oliveira con ingenuamente representadas escenas bíblicas, semejan demasiado las pinturas de códices mexicanos como para que pueda encontrarse algún valor; los grandes cuadros figurativos de Serpa son vigorosos, y aunque desagradables por su violencia, revelan ser obras de un pintor; de los cuadros de Marcié, sólo el paisaje es un logro, por la ajustada combinación de tonalidades oscuras; sus retratos, en cambio, son duros y poco expresivos; entre los no figurativos, Meitner intenta crear composiciones a base de la superposición de colores, pero el resultado es sucio; Mabe, de origen japonés, usa un color básico sobre el que aplica manchas de diversos gruesos, logrando en alguna de sus obras un efecto de vitalidad; Ianelli es un fenómeno paralelo a Rothko, aunque no tan fino; Camargo crea casi un relieve en la aplicación de gruesas plastas; aún parece ser una búsqueda lo que hace; Benjamín Silva, en cambio, dentro de sus estudios por hacer saltar la viveza dentro de un lienzo, ofrece uno excelente: "Pasante del tiempo", con una singular dosificación de los colores, desde una capa tenue que deja casi al descubierto la tela hasta manchas en relieve con pequeñas aplicaciones de color claro que parecen rayos luminosos.

Pero es en los grabados donde se goza de satisfacciones estéticas; desde la pequeña "Orquesta" en aguatinata y punta seca de Vera Bocaiuva, delicada e íntima, hasta las quimeras surrealistas del excelente dibujante Grassman; y desde los hermosos grabados sobre metal de Isabel Pons, en que lo no figurativo muestra su plena justificación de existir, por resaltarse formas y texturas y profundidades que no quedan interrumpidas por ninguna "figura", hasta los más modestos y sencillos de Goeldi, los grabadores dejan muy a la zaga a los pintores en esta exposición, que parecen abandonarse más a la improvisación. El grabador, en cambio, no puede fiarse de un momento de inspiración; su trabajo requiere una buena idea y la técnica y paciencia suficientes para elaborarla. De aquí que uno de los pequeños grabados en metal de Ostrower, por ejemplo, diga mucho más que uno de los ostentosos óleos de Meitner o de Selier.

También Brasil, como Polonia, presenta algunos tapices; pero aún no se ha captado la idea de este arte, y tanto los dibujos como el tejido mismo dejan mucho que desear. No en todas las ramas del arte se puede pedir un parejo progreso a un país joven, como el logrado por el grabado.



Raimundo de Oliveira: *Última cena.*



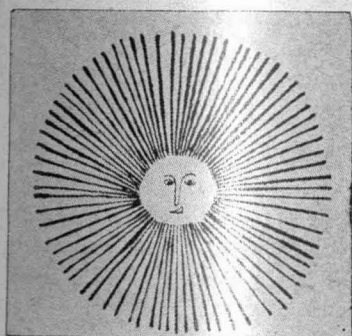
Mabe: *Pintura I.*

LIBROS

PSICOANÁLISIS ABIERTO A LA DUDA

Igor A. Caruso, *Psicoanálisis para la persona*, Seix-Barral, Barcelona, 1965, 241 pp.

Cuando en 1954 apareció en traducción española el primer libro de Caruso, *Análisis psíquico y síntesis existencial*, causó verdadera sensación en amplios círculos espirituales. La obra representaba un ensayo de apertura del psicoanálisis al mundo de los valores trascendentes, y de superación del positivismo científico de los primeros tiempos apoyado en un existencialismo cristiano que traducía las heridas y las esperanzas de la posguerra. Aquel libro sirvió para acortar distancias entre el pensamiento católico y el psicoanálisis; pero también sirvió para catalogar a Caruso como un espiritualista, "heterodoxo en psicoanálisis" por fidelidad a una "ortodoxia" religiosa. Algunos incluso (Dieter Wyss y Martín-Santos, p. ej.) le emparejaron con Viktor Frankl, de orientación adversa al psicoanálisis, para enjuiciar en su conjunto a una supuesta "escuela de Viena".



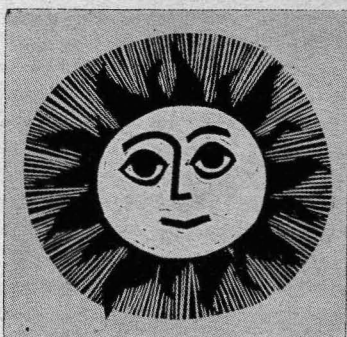
De entonces acá ha llovido mucho. Caruso ha experimentado una evolución muy honda y enriquecedora. Sin renegar de sus orígenes cristianos, sus preocupaciones se han ido desplazando de la trascendencia a la immanencia: el centro de sus investigaciones ya no es el hombre en una relación vertical con la divinidad, sino como término (¿provisional?) de la evolución y como sujeto de la historia. Caruso no es un revisionista del freudismo ni ha inventado ningún nuevo sistema. Su fidelidad al espíritu de Freud le ha liberado de la servidumbre de la letra. Lo caduco en el biologismo freudiano era su instrumentación científica decimonónica; pero sus intuiciones fundamentales pueden mantenerse dentro de las perspectivas evolucionistas de un Teilhard y en continuidad con esa nueva y fecunda rama de la biología que es la Etología (estudio del comportamiento animal comparado).

Tampoco el pretendido individualismo freudiano es otra cosa que un prejuicio epocal que no invalida el alcance social de los más revolucionarios descubrimientos psicoanalíticos. Freud llegó a afirmar que toda psicología es, en

última instancia, psicología social, porque en todo acto humano están siempre presentes (como objeto de amor, odio, temor, etcétera) los otros hombres. Caruso ha demostrado que la *praxis* psicoanalítica es en substancia idéntica a la *praxis* social anunciada por Marx como tarea de la filosofía futura: modificación de la conciencia por el mundo y del mundo por la conciencia, en interacción dialéctica dentro del devenir histórico social. De ahí que haya visto en la situación psicoanalítica un modelo de *praxis* microsocial y en la antropología psicoanalítica un personalismo dialéctico.

Un testimonio vivo de esta evolución es el libro, recientemente aparecido en versión castellana, *Psicoanálisis para la persona*, que reúne artículos publicados originalmente en francés desde 1952 a 1962. Lo componen ocho ensayos que llevan los siguientes títulos: Símbolo y realidad.—La persona y el símbolo.—Un análisis de la opacidad.—Un mundo ambivalente.—Reificación de la sexualidad.—Moral y alienación.—¿Es social el psicoanálisis?— Psicoanálisis y religión.— Sigue una extensa serie de notas que actualizan y amplían las consideraciones expuestas en el texto.

El autor reconoce, con un valor que no deja de impresionar a quien conoce el narcisismo profesional de los intelectuales, el carácter provisional y hasta parcialmente contradictorio de estos ensayos. La lectura del capítulo II, dedicado a confrontar el simbolismo psicoanalítico con la *gnosis* cristiana de los primeros siglos, y del capítulo VII, en que trata de operar una integración recíproca de las perspectivas marxista y psicoanalítica, dan pruebas del camino transcurrido entre 1957 y 1961 y del desplazamiento de perspectivas e intereses operado. Pero es este testimonio de evolución personal siempre abierta al diálogo y a la autocritica uno de los mayores valores de este libro. En él se encuentran además formulaciones de una nitidez poco habitual sobre las relaciones entre la compulsión a la



repetición y el aprendizaje, sobre la ambigüedad de la moral, sobre la reificación de la sexualidad en las perversiones y sobre las mistificaciones de ciertos espiritualismos de corte religioso. Por último, señalemos la penetración y la valentía con que Caruso ha delimitado la tarea del psicoanálisis respecto a la *praxis* social frente los intentos de aislarla totalmente del acontecer socioeconómico o de convertirla en un ersatz de la auténtica acción político-social. "Tal vez podamos esperar que el psicoanálisis pueda

tomar conciencia de su función social por la crítica del destino familiar, crítica que oculta bajo un vocabulario pseudobiológico y mecanicista. Ello no quiere decir que recaigamos en el error de los que quieren construir una nueva sociedad (o conservar la antigua) por el psicoanálisis. Simplemente queremos decir que el psicoanálisis se dirige a los hombres y les llama a elegir su actitud social mediante la toma de conciencia de lo que no han escogido voluntariamente."

ARMANDO SUÁREZ.

UTILIDAD DE LAS CRÓNICAS

Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, *Relaciones Originales de Chalco Amaquemecan*, Paleografía, traducción del náhuatl e introducción por S. Rendón, Prefacio de Ángel Ma. Garibay K., Fondo de Cultura Económica, México, 1965, 368 pp.

En días despejados pueden contemplarse desde la ciudad de México los montes Iztaccíhuatl y Popocatepetl, sempiternas atalayas de la capital y testigos mudos de glorias pasadas y de tristes momentos del mal llamado Valle de México. A los pies, casi, de esas "sierras nevadas", en el Estado de México, encuentra el turista —nota bullanguera que a diario punza la típica placidez de ese paisaje— diversos poblados con nombres en náhuatl: entre ellos figuran Chalco y, un poco a la distancia, Amaquemecan (hoy, Amecameca). Por una ironía del destino, el primero de esos pueblos es hoy más conocido por sus productos lácteos y el excelente maíz de la región, que por la recia cultura que allí tuvo asiento mucho antes de que la gran Tenochtitlan empezara a existir siquiera.

La importancia particular que en otros tiempos adquirió esta provincia —que en lo civil dependía de la Alcaldía Mayor del propio Chalco, y en lo eclesiástico, del Arzobispado de México— se desprende de sólo considerar las fronteras de su alcance geográfico: ya en el siglo XIII, en efecto, llegaban aquéllas a sitios tan relativamente distantes que hoy, con otros nombres algunos, quedan en los Estados de Guerrero, Michoacán, Morelos, Puebla y Oaxaca, aparte del mismo Estado de México; además, recibía tributo de una parte del Estado de Hidalgo. En lo que a las cercanías de la capital se refiere, dichos confines llegaban a Xochimilco, cercanías de Tezcoco, Cerro de la Estrella y aun a Churubusco, elegante "colonia" capitalina de hoy.

El libro que nos da pie para esta nota no es de prestancia física impresionante; cobija, empero, un riquísimo contenido histórico, con no menos datos de geografía y con abundante copia de información para los estudiosos de la etnografía, la religión indígena, la organización del gobierno nativo, la estructura de la antigua sociedad y, en fin, para los especialistas en otros cam-

pos anexos. Y es que estas Relaciones Originales constituyen una "historia verdadera de las casas y familias de la provincia" de que venimos hablando. Tal historia fue preparada prácticamente por orden del primer virrey de la Nueva España, don Antonio de Mendoza, que a la sazón necesitaba documentación fidedigna en qué apoyar la concesión de cargos y privilegios a los nobles de la raza sojuzgada por la bota española.

Cuando en 1620 don Domingo Francisco Chimalpahin (1579-c. 1660) inició la tarea de escribir la obra, de "pintar sobre el papel" —decía él—, habían transcurrido setenta y tres años de venirse recopilando informaciones (casi como tomando notas, diríamos ahora) para ese objeto. El encargo había recaído originalmente, sin embargo, en otra persona versada en las cosas antiguas, el juez de Amaquemecan (cuna, casualmente, de Cuauhtlehuanitzin): don Andrés de San Xuchitotzin, quien en 1549 hizo la primera de varias certificaciones legales del material para entonces acumulado. Resulta revelador que Chimalpahin, el autor en definitiva (no obstante que —como se descubre ahora— fue, más bien, el coordinador e intérprete de los datos), haya tenido muchos asistentes o "informantes". Se ignora el porqué del cambio de autoría, pero es de suponerse que en ello pesó el que don Domingo Cuauhtlehuanitzin había sido educado al modo occidental, precisamente en el convento de San Antonio Abad de México. Era, además, de la alta clase indí-





gena y a ésta alude fundamentalmente en sus relatos: “ésta no es, antropológicamente hablando —dice Silvia Rendón—, la historia de un pueblo, sino sólo la historia de una clase privilegiada... Clase educada, exquisita, y en el poder.” Parece que Chimalpahin, por otra parte, tenía inclinación natural para la historia. Lo que no ofrece duda es que estaba muy al tanto de las cosas y sucesos de su país y que en muchas ocasiones pudo hablar largamente con los ancianos de las familias conocedoras de las tradiciones. Se sabe, también, que de su pueblo nativo, lo mismo que por su suegro. Pero tan importante como las causas de su impulso es el hecho de que don Francisco Muñón tenía ya 41 años y era hombre de intelecto maduro cuando empezó a revisar, cotejar, seleccionar, interpretar y re-escribir, en lengua mexicana culta, las célebres Relaciones que le darían tanta fama en la posteridad.

Los documentos forman ocho unidades y se han conocido bajo variados nombres (“Relaciones de Chimalpahin” y “Crónicas de Chalco” han gozado de algún favor), aplicados algunos a determinados documentos, otros al conjunto. Ahora bien, no se conoce el paradero de aquellos códices y otros papeles que fueron básicos al señor Cuauhtlehuantzin; tampoco se sabe, con certeza, dónde están los propios originales del compilador final. La antropóloga S. Rendón, en su sólida, extensa y documentada Introducción al libro, asienta que dichos manuscritos los tuvo algún tiempo don Carlos de Sigüenza y Góngora —amigo de don Francisco de San Antón—; también explica que don José Mariano Beristáin y Souza, en su *Biblioteca Hispano Americana Septentrional*, menciona varios de esos trabajos que poseyó Sigüenza quien, a lo último, los dejó al Colegio de San Pedro y San Pablo (de los jesuitas), posible remanso de donde los copió, a su vez, aquel erudito italiano a quien ingratamente mucho debemos: don Lorenzo Boturini. Entre esos documentos chimalpahinianos aparece uno con el título de “Relaciones Originales de los Reynos de Acolhuacan, Megico y Otras Provinzias desde muy remotos tiempos” (éste contiene la historia chalco-amaquemecense) que, en opinión de S. Rendón, “hubiera sido deseable conservarlo para la presente edición, puesto que es el título tradicional...; pero he considerado —continúa— que... una exposición detallada resultante de la exégesis

del manuscrito es preferible”. Y en seguida se extiende esta investigadora, con sorprendente soltura y dominio temático, en esa exégesis, imprescindible para situar debidamente las Relaciones en el contexto histórico mesoamericano, y en la que hace explicaciones maestras, como la que se refiere a la diferencia, muy importante por cierto, entre los “Reynos de Culhuacan” y los “de Aculhuacan”.

Como quiera que aquellas copias hechas por Boturini las tiene en custodia la Biblioteca Nacional de París (menos las de la 6a. y 7a.), cuando don Francisco del Paso y Troncoso realizó su notable *misión* en los archivos europeos, que todos los eruditos en historia mexicana conocen, obtuvo reproducciones fotográficas que hoy guarda el Museo de las Calles de Reforma y La Milla.

Es dramáticamente curioso que este trabajo, siendo otro de los monumentos literarios de la Antigüedad de América, sea apenas conocido por unos cuantos especialistas nuestros. Podría imputarse tal desconocimiento al hecho de que en gran parte ha permanecido, hasta ahora, sin traducirse del náhuatl al español. Aquí hay que mencionar, por supuesto, que en 1889 fueron vertidas al francés la 6a. y 7a. Relaciones; en 1927 al alemán parte de la 7a. sola; en 1949 al español la 4a. (por S. Rendón), y en 1950 al alemán la 5a. Un año antes, además, habían sido reproducidas facsimilarmente las mencionadas copias de Boturini y publicados de nuevo los documentos 6o. y 7o. Estas versiones parciales, como se ve, son de distintas fechas, en diferentes idiomas y, desde luego, bajo variados títulos.

Es igualmente curioso, por no decir lamentable, que ahora cuando por primera vez el especialista de lengua castellana tiene casi todas estas fuentes en un solo tomo y complementadas con datos afines, las tantas veces mencionadas Relaciones estén, también en esta oportunidad, incompletas, pues por motivos que aquí no enumeramos, pero que la traductora indica al principio de la obra, faltan las unidades 1a. y 8a. Un inconveniente de esta naturaleza hace que dicha obra esté aún lejos de ser perfecta. La perfección, decían los sacerdotes mayas, es obra de los dioses; y, por otra parte, cada Relación trata casi el mismo tema: más bien varían las formas y las fuentes. Habrá que aspirar, no obstante, a aquella cuasi perfección, que podrá lograrse cuando se prolonguen las investigacio-

nes, se agreguen los dos documentos que faltan, se expurguen ésta y otras traducciones y, sobre todo, cuando se descubran los papeles verdaderamente originales. Pero entre tanto llega ese momento que por la obligada lentitud con que se culminan esta clase de estudios no parece que esté a la puerta, el libro que ahora ha publicado el Fondo de Cultura Económica en la Serie de Literatura Indígena de su Biblioteca Americana es lo mejor que podría esperarse dadas todas las circunstancias. No es el resultado, digámoslo bien, ni de un proyecto momentáneo ni de una labor a las volandas: la autora de la paleografía y de los apéndices trabajó en esto varios años (con intermitencias), principalmente en las unidades 2a., 3a., 4a. y 5a. Usó para ello las copias de Del Paso y Troncoso, pues el camino en este campo para las 6a. y 7a. estaba ya bastante andado por don Remi Simeón. También trabajó la autora de la Introducción con materiales de la Biblioteca de París que no eran precisamente los de Boturini.

Por lo que a la traducción misma respecta no sería para asombrarse que hubiera abundante crítica por parte de los pocos nahuatlatoles que en el mundo son. Ya advierte el Dr. Ángel Ma. Garibay K., autor del Prefacio: “Cabrán reticencias en algunos puntos, pero en general es

de utilidad y casi indispensable, ya que no hay otras maneras de conocer a Chimalpahin en español, fiel y exactamente traducido.” Y la misma Sra. Rendón oportunamente aclara: “ésta no es una traducción gramatical, sino que he tratado preferentemente de encontrar una versión a la idea del autor... más bien que ofrecer una traducción mecánica de las formas sintácticas que presenta el texto”. Y esto, es decir la idea, es lo que más importa, salvo para el antropólogo lingüista.

Errores de escritura en los textos, además, así como faltas de copia en los mismos y subjetivismo en la interpretación general pueden atribuirse, de todos modos, a muchas otras mentes y manos; pues tan rico venero como éste, del que seguramente se beneficiarán mil estudiosos, es producto también de mil honestas intervenciones a través de muchos siglos: desde los ancianos que desde antes de la invasión europea venían repitiendo las tradiciones y los que ya en el siglo xvi se empeñaron con afán en reunir datos históricos de la Antigüedad hasta los correctores de pruebas y otros anónimos colaboradores que se aunaron para hacer el presente de estas *Relaciones Originales de Chalco Amaquemecan*.

LAURO JOSÉ ZAVALA

TESTIMONIO HISTÓRICO

Alejandro de Humboldt, *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España*, Estudio preliminar, revisión del texto, cotejos, notas y anexos de Juan A. Ortega y Medina, Editorial Porrúa, S. A., 1966 (“Sepan Cuentos” número 39), CLXXX+696 pp. +mapas e ilustraciones.

Es obvio que el *Ensayo* de Humboldt no necesita presentación, ya que, siendo tan frecuentemente citado y tan alabado, aun cuando poco leído, se tiene una idea general acerca de él. Sin embargo, vale señalar la presente edición que significa un verdadero acontecimiento editorial y académico, primero, por ser la primera que pone el *Ensayo* al alcance del gran público, y segundo, por ser la primera edición crítica en español que reúne condiciones que incluso pueden convertirla en modelo.

El doctor Ortega y Medina ha realizado, efectivamente, un trabajo muy acabado: estudio preliminar (53 pp.), que nos introduce adecuadamente al autor, su obra y su tiempo; una cronología humboldtiana; las fuentes hispánicas citadas por Humboldt; un cuadro de equivalencias (monedas, pesas y medidas); una Bibliografía de libros sobre Humboldt y ediciones de las obras de Humboldt; un cuadro de gobernantes de la Nueva España, así como innumerables y eruditas notas que complementan el texto y un índice analítico y onomástico. De estos empeños eruditos, aplaudimos especialmente, además del índice, el que constituye el Anexo I, “Cronología humboldtiana”. Se

trata de una doble tabla de datos que coloca los de la vida de Humboldt frente a datos de historia general tomados de las *Tablas* de De Babini. Como resultado, podemos seguir la trayectoria del autor desde el año de su nacimiento (por referencia de las *Tablas* nos enteramos que es el mismo en que nacen Napoleón y Wellington), teniendo presentes hechos que, por sernos más familiares, nos permiten seguirlo en el tiempo, en relación a éstos. Dado que los datos de las *Tablas* no se reducen sólo a referencias político-militares, sino que mencionan la publicación de libros, algunas invenciones, la inauguración de instituciones importantes, etcétera, extendiéndose los datos a los sucesos mexicanos, nos obligan a reunir en una visión orgánica, datos que comúnmente recordamos dispersos, de manera más cercana a como sucedieron; al mismo tiempo.

El estudio preliminar es en sí mismo una valiosa contribución. Ortega y Medina hace esfuerzos por comunicar una visión humana de Humboldt que, bajado del pedestal al que le ha subido la tradición mexicana, pueda ser visto con sus grandezas, pero también con sus miserias. Acostumbrados a las apo-



logías, nos sorprende un poco el tono y a ratos hasta llega a parecernos que se le pasa un poco la mano, sobre todo si recordamos que la obra de Humboldt no es sólo el *Ensayo*; pero indudablemente, era necesario hacer una revisión, y el estudio la logra. El Humboldt que nos presenta Ortega es el gran ilustrado, de inquietudes universales, conocimientos increíbles e insaciable curiosidad, pero, su asombrosa capacidad de trabajo trae aparejada muchas veces una enorme superficialidad. Su mismo liberalismo ardiente, tan admirado y tan loable, le llevó siempre a tomar el partido de los Estados Unidos en detrimento de los intereses del México que le había honrado con su ciudadanía.

Triste y paradójica resulta la información de que una copia del mapa de la Nueva España, que para Humboldt habían elaborado los estudiantes del Colegio de Minería, quedara en el Departamento de Estado de Washington en 1804 y fuera la base para preparar los viajes de "observación" de Lewis y Clark en 1804 y de Pike en 1806. No estamos, sin embargo, de acuerdo con algunos comentarios del editor, como el de considerar estos primeros intentos de expansión, que bullían en la mente de Jefferson, como "planes imperialistas", aunque es cierto que éste soñaba en agrandar el "área de la libertad", siempre vio con temor el creci-

miento de los Estados Unidos, ya que para él, la libertad sólo podía ser salvaguardada en estados pequeños y, en todo caso, soñaba con la multiplicación de repúblicas.

Insiste Ortega en deshacer el mito del "exclusivismo imperial español y del celo de sus autoridades para evitar o controlar el traspaso fronterizo de sus dominios americanos" y con él, la fábula según la cual Alejandro de Humboldt fue casi el único viajero científico que haya logrado entrar en los dominios españoles. La lista que incluye Ortega y Medina de viajeros del siglo XVIII demuestra, en efecto, cómo el imperio español en esa centuria se había abierto a la renovación. Lo que hace singular el viaje de Humboldt es la importancia que tenía como testimonio de un ilustrado, precisamente ante la idea ilustrada adversa al Nuevo Mundo.

Considerado en su calidad de obra científica es obvio que, como afirma el editor, el *Ensayo* está anticuado; considerado como testimonio histórico, en cambio, sigue siendo una obra de importancia capital. Nunca se ponderará bastante el papel tan grande que desempeñó durante el siglo XIX, tanto entre los mexicanos, como entre los europeos; su edición cuidadosa representa, pues, una aportación de primer orden al estudio de nuestra historiografía.

JOSEFINA ZORAIDA DE KNAUTH

NOVELA VERSUS LENGUAJE POÉTICO

Julieta Campos, *Muerte por agua*, Colección Popular, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, 142 pp.

Ante las experiencias literarias de la última década uno se pregunta si en realidad es un mito la muerte de la novela —muerte que en modo alguno implica que desaparezca la ficción. Tal vez sucede, como apuntó hace pocos meses Moravia, que la forma narrativa experimenta una metamorfosis tan grande como fue el tránsito de la epopeya a la novela en prosa del Renacimiento. Hoy, esta forma que tuvo su gran siglo en el XIX, cede el paso a otra que se muerde la cola. Es decir, vuelve al origen, al subsuelo poético común. Y se dibuja un género de relato en donde lo importante ya no es la verosimilitud o el interés anecdótico sino las sensaciones, las atmósferas y sobre todo el lenguaje en que está dado un fragmento, un sector mínimo o extenso de nuestro mundo inabarcable, inexpresable por los medios que hicieron —en Tolstói, Balzac, Flaubert, Dostoievski, Dickens, Galdós— el prestigio de la novela como hasta hoy la entendimos.

Por facilidad periodística, y generalmente para denigrarlo, este movimiento suele situarse en Francia aunque sus orígenes directos se encuentren en la literatura inglesa y sus ramificaciones actuales surjan principalmente en Italia y Alemania. Nouveau roman o anti-

novela (para decirlo con un término cada vez menos citado de Jean-Paul Sartre), si algo caracteriza al movimiento es su fidelidad a la tradición de la vanguardia: cada uno de los autores inscritos en él sigue su propio camino y se esfuerza por renovarse en cada libro, por no copiar a los demás ni a los modelos del pasado. Así, este grupo cuyo único nexo verdadero es el publicar en las Editions de Minuit, ha liberado la novela del concepto de género para convertirla en una prosa extraordinariamente libre y abierta donde todo está permitido.

Muerte por agua, primera novela de Julieta Campos, ha sido encasillada como Nouveau roman —definición que poco aclara pues hay tantos tipos Nouveau roman como libros han publicado sus autores. Además, el problema de nuestras literaturas no son las influencias sino el saber qué se hace con esas influencias, la originalidad que a partir de ellas debe lograrse. Más que de influjos, en el caso de *Muerte por agua* habría que hablar de coincidencias intelectuales, de afinidades espirituales. Como Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet o Michel Butor, Julieta Campos ha partido de una reflexión crítica sobre los límites y posibilidades de

la literatura en la sociedad actual: la huella de ese itinerario son los ensayos que reúne *La imagen en el espejo*. Con Nathalie Sarraute se identifica en su interés por describir —por descubrir— lo que aquella designó "tropismos" (científicamente, la reacción que origina un movimiento en un organismo bajo el influjo de un agente externo y en literatura: los movimientos interiores indefinibles que constituyen la fuente de nuestra existencia, los dramas disimulados bajo las conversaciones triviales —dramas ocultos y a un tiempo revelados por las apariencias—, las fuerzas psíquicas desconocidas que colaboran a la inautenticidad de las relaciones humanas). Pero la similitud se detiene ahí, pues *Muerte por agua* tiene una estructura y una concepción estilística diferente a las novelas de Nathalie Sarraute. (Esa empresa de averiguar lo que se esconde tras los gestos habituales quizá se intente por vez primera en castellano, aunque implícitamente siga el viejo postulado realista de Flaubert: "observar a fondo hasta lo más insignificante y describir con minuciosidad hasta lo más íntimo"). Y todo paralelismo se desvanece ante el hecho de que la forma elegida era la única en que podía contarse esta historia sin trama, esta crónica de un mundo privado que se licúa ante un espejo cóncavo.

Ceremonia secreta en torno de un vacío, cumplida por tres personajes: Laura, Eloísa y Andrés, un día de octubre de 1959, *Muerte por agua* es el minucioso testimonio de un naufragio que estos seres ignoran, una novela de interiores deshechos y el contrapunto de la lluvia exterior que cae sobre el mar y la ciudad, genera y pudre, convierte la ciudad en archipiélago de casas, y la de Laura en isla dentro de una isla. La densidad agobiante de lo cotidiano está admirablemente expresada por el monótono fluir de las palabras que se encadenan, exactas, en frases de lim-

pieza rota, en ocasiones por demasiadas rimas en una sola línea. No hay acción externa sino gestos, descripciones, sensaciones, análisis del deterioro que el tiempo inscribe en los seres y las cosas. Tampoco anecdota: solo ciertos momentos detenidos, aislados del continuo fluir como puede hacerlo una fotografía. Insectos y ratones socavan el orden precario que establece el hombre en sus moradas. Laura, Eloísa y Andrés viven en el *fuimos*, en el *¿te acuerdas?*, en la muerte que ha dado el amor a lo que ama. La muerte se presiente en el desorden, en los objetos que nunca estarán en su sitio, que acompañan y se interponen entre el mundo (el verdadero mundo) y tres estatuas de sal que se vuelven hacia un pasado que el olvido trabaja, embelleciéndolo, con el deseo de que no hubiese complicaciones, de no ver lo que sucede ahora, de que no fuera tan difícil vivir. Hasta que la lluvia cesa, la ciudad vuelve a ser espejismo en el calor, se cierra el círculo y los tres quedan congelados, reducidos a la inmovilidad de los retratos de familia, vida que se ha robado a la muerte, pero es o será, a cambio, imagen muerta de la vida.

Si Julieta Campos logró a plenitud lo que se propuso al escribir *Muerte por agua*, por ahora y ante el concepto, o prejuicio, aun vigente entre nosotros de lo narrativo, la novela como novela se pierde, se diluye igual que el mundo mismo que recrea, y alcanza su validez en otro nivel: nivel de poema en prosa donde la materia novelística es apenas otra referencia poética. No obstante, su aportación a la literatura hispanoamericana es tan valiosa como lo es para la europea el movimiento dentro del cual se ha querido inscribirla: *Muerte por agua* nos trae una nueva conciencia estética del lenguaje, un ahondamiento en la ilimitada exploración de la realidad.

JOSÉ EMILIO PACHECO

RECuento

Anuario de Biblioteconomía y Archivonomía, Facultad de Filosofía y Letras, Año IV, 1965, 260 pp.

Más completo que otros recuentos anuales publicados por departamentos universitarios especializados, este Anuario puede interesar profundamente a las personas que tienen a su cargo la creación, organización o funcionamiento de archivos y bibliotecas sean oficiales o particulares.

Entre los artículos más importantes hallamos uno sobre el Archivo Histórico de la Universidad, preparado por Guadalupe Pérez San Vicente, en que se describe el proceso de desarrollo de un organismo que tiene como fin "servir a la historia, antigua y futura de la Universidad...". También se describen los tipos de documentos que

integran el Archivo Histórico y la forma en que éstos se clasifican, catalogan, conservan y separan.

Un opúsculo de Arthur E. Gopp se refiere a "Las bibliografías", punto de partida y fundamento de toda investigación o estudio especializado importante, elemento integral de la comunicación de ideas y se incluye, asimismo, un trabajo de Alicia Perales de Mercado sobre "El Centro de Documentación y sus problemas". Éstos y los demás artículos del Anuario están ilustrados con gráficas, dibujos y reproducciones que muestran y ejemplifican las ideas de los autores.

ALBERTO DALLAL



JUNIO VERDE Y NO MADURO

Evidentemente los premios Nobel sirven para algo. Por lo menos para que hablen de sus favorecidos el día de su muerte. No lo obtuvieron Georges Duhamel ni Evelyn Waugh; su desaparición pasó casi desapercibida en los periódicos que tanto espacio dedican a otras diversiones. Parece mentira, porque ambos fueron escritores que se vendieron muy bien, dejando aparte su calidad. Un tantito demasiado a la derecha para alcanzar el Gran Premio de fin de año. Pero no descansarán en paz, a Dios gracias.



Dentro de algún tiempo saldrá, en México, la novela de Mary Mac Carthy *El grupo*. "Bestseller", ya fue llevada a la pantalla por Sidney Lummet, que declaró que si hubiese leído la novela antes "nunca hubiera hecho la película". Mary Mac Carthy está bastante preocupada, enterada de que, filmada en colores, el rosa va ensombreciéndose poco a poco, según el humor de las heroínas.

Con todo, Sidney Lummet ha declarado: "es una película muy buena".



El obispo Sigmund Choromansky ha declarado que las celebraciones de los mil años de cristianismo en cierta ciudad de Polonia reunieron multitudes que sumaban más del 50% de la población.

Por su parte, el Jefe del Estado, Ladislao Gomulka, ha declarado que en los festivales laicos celebrados el mismo día en idéntico lugar, en honor del actual régimen, reunió más del 50% de la población.

¿Dónde se meterían los polacos de esa ciudad que no son católicos ni comunistas? Porque debe haberlos...

Polonia ha dado las mayores sorpresas de este año, lo mismo en música que en cine. En el festival de Arte Contemporáneo de Royan, se tuvo que repetir, en medio de un gran entusiasmo, *De Natura Honoris*, de Krzysztof Penderecki que ya había llamado extraordinariamente la atención en las Semanas Musicales Internacionales de París, hace dos años, con su *Treno* a las víctimas de Hiroshima. Suponemos que el maestro García Mora tendrá esto en cuenta para sus próximos programas.

Walkover, de Jerzy Skolimowski —28 años— etnólogo, poeta, dramaturgo, boxeador, actor—, es el gran éxito de este director, autor y actor; película que representa, por vez primera, un cine auténticamente nuevo en los países socialistas.



Héctor Mendoza, con *Don Gil de las Calzas Verdes* (en primer lugar), José Luis Ibáñez, con *Mudarse por mejorarse*, han descubierto con audacia propia de directores de escena de su verdadera edad, una nueva manera de interesar al público por el teatro clásico español. Las revoluciones saltan donde menos se las espera.



La verdad de la verdad es que las obras de Lewis las escribe Cataño Morlet.



Lo único que han conseguido los soviéticos con sus procesos famosos contra escritores es hacer un "bestseller" de la traducción francesa de Liubimov, de Andrés Sinyavsky (alias: Abraham Tertz), publicado por Julliard.

En 1959, había escrito en *Esprit*: "Actualmente pongo mi esperanza en un arte fantasmagórico, con hipótesis en vez de una meta; un arte en que lo grotesco

reemplace la descripción realista de la vida cotidiana". Añadía: "no sabemos a dónde ir; pero comprendiendo que no hay nada que hacer, empezamos a imaginar que hay que crear adivinanzas, hacer suposiciones. Tal vez inventaremos algo sorprendente. Mas no será el realismo socialista."

Ahora sabe en qué consiste éste. Se le perdonarán: el viento sopla liberal. Como acaba de decir Claude Roy referente a la virazón del P. C. F.: "Estoy dispuesto a dejar a mis amigos comunistas el consuelo de decirnos que estábamos equivocados al tener razón."



Roberto Rossellini enseñó en la Cinemateca de París, su última película: *La edad de hierro*, que tiene como particularidad el no ser de Roberto sino de su hijo, Renzo y de no ser una sino cinco, realizadas para la televisión, bajo su supervisión.



Los sabios americanos se empeñan en reconstituir artificialmente los chillidos de los murciélagos. Los ultrasonidos emitidos por esos animales, no sólo les permiten guiarse sino que también ahuyentan a los insectos. Manera más eficaz que la química para acabar con ellos; con lo que una vez más se comprueba que la música y las fieras tienen estrecha relación y el progreso poco que ver con la cultura.



Pierre de Boisdeffre, joven crítico francés —nacido en 1926— y que ha publicado algunas antologías "vivas" de la literatura francesa, anuncia un "México" en las "Guías Azules" de Hachette. Es de suponer que el autor ha estado aquí ya que, en 1961, publicó una biografía de Hernán Cortés. Desde luego es buen escritor católico y con gustos algo reaccionarios. Sería curioso saber

quiénes fueron sus "informantes" para la guía.

(De él dice Mauriac: "no creo que un autor sea admirable al no tener nada que decir y aún menos que tenga que tener buen cuidado de no escribir bien; no predica que escribir sea hacerlo de cualquier manera, como lo enseñaba Dada hace 45 años y como acabó por persuadir el surrealismo a toda una generación. Ya en 1924, mi querido Jacques Rivière lo había profetizado: 'me parece que con Dada empieza una edad en la que el sentido de la literatura dejará totalmente de preocupar a quienes lo hagan, una edad en la que el escritor ya no se creará designado para una función trascendente...'.")



Jean François Boly y Julien Blaine, han lanzado una revista "de bolsillo", de vanguardia: *Approches*. Buen título en español ya que, según el diccionario, se trata de los trabajos que hacen los atacantes de una plaza, para acercarse a batirla.



En Bruselas acaba de abrirse la primera Librería Europea del Mercado Común. Sus accionistas pertenecen a los distintos países de la Comunidad Europea y beneficia del apoyo de las instituciones europeas que tienen su asiento en la Capital belga.

¿Cuándo abre sus librerías la A. L. P. R. O.?



Ya en febrero "L'Express" había deicado su portada a Julie Christie y anunciado que era la sucesora de Liz Taylor. Es evidente que la veremos en *El Doctor Jhivago* y tal vez en *Darling*, pero ¿en Fahrenheit 451, según la novela de Ray Bradbury?

