

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

U

JORGE CUESTA: POEMAS

E.E. CUMMINGS/H. PINTER/PROPERCIO

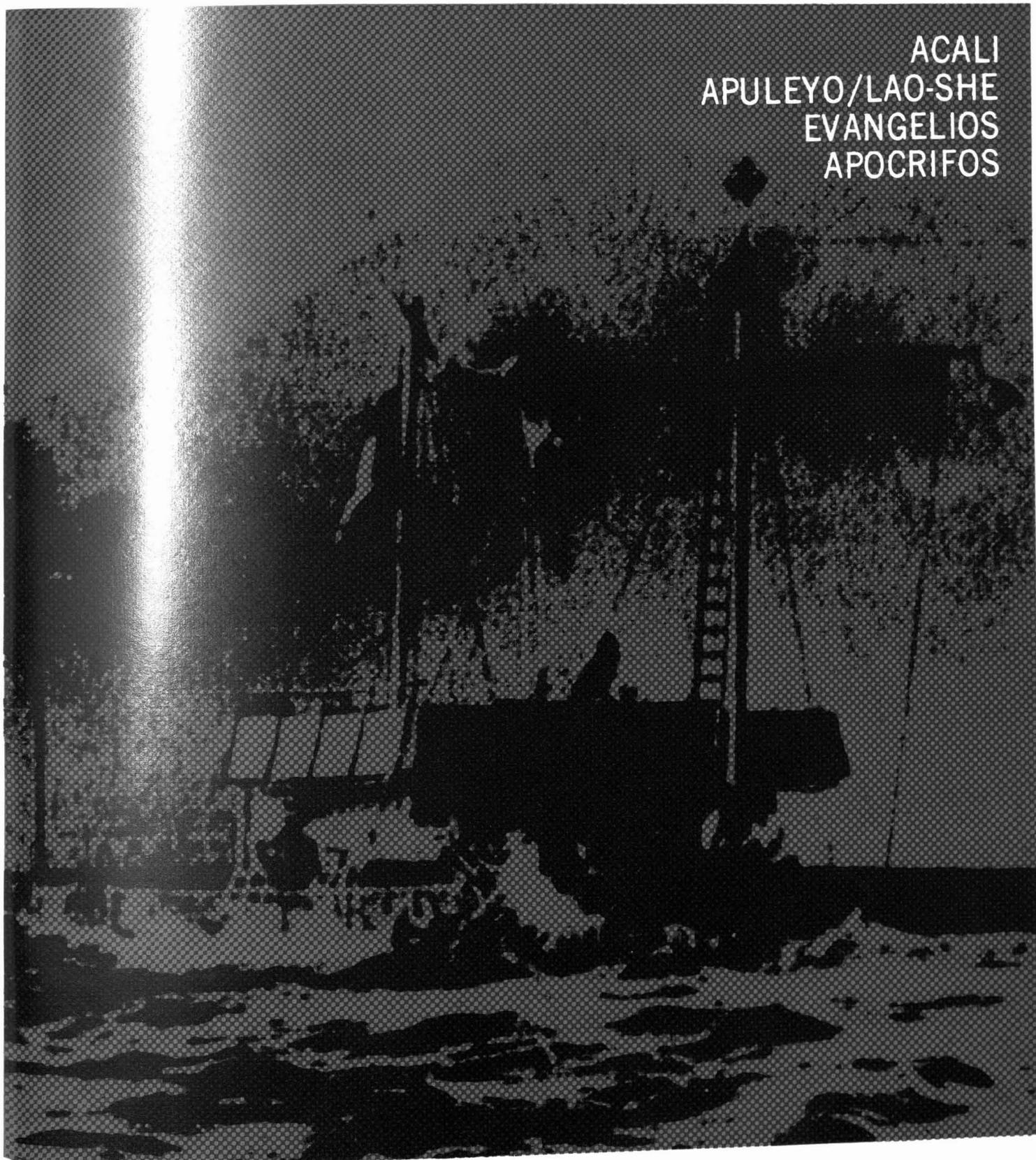
WALDEEN: IMAGENES DE LA DANZA

SANTO TOMAS DE AQUINO

DOS CUENTOS VENEZOLANOS

RETABLO DEL ALTAR DEL PERDON

ACALI
APULEYO/LAO-SHE
EVANGELIOS
APOCRIFOS



SUMARIO

Volumen XXVIII, número 8 / abril de 1974

E. E. Cummings

Tres poemas, 1

(Selección y traducción de Manuel Núñez Nava)

Manuel Jiménez

Las implicaciones del ser en Santo Tomás de Aquino, 3

José Balza

La sangre, 7

Waldeen

Imágenes y aforismos sobre la danza, 9

Apuleyo

Los amoríos de Méroe, 12

(Traducción de Antonio Alatorre)

Carlos Montemayor

Jorge Cuesta, 17

I Antología de Jorge Cuesta

Joana Gutiérrez

Apuntes sobre el retablo del Altar del Perdón, 25

Efraín Hurtado

Mi bella y mansa, 29

Fragmentos de evangelios apócrifos, 30

Santiago Genovés

Acalí, 33

Severo Sarduy

Cinco máquinas de Ramón Alejandro, 40

Esther Seligson

"La fiesta de cumpleaños", de Harold Pinter, 42

Miguel Angel Flores

Los cuentos de Lao She, 44

Elegía 11 del libro II, 3a. de forros

(Versión de Rubén Bonifaz Nuño)

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo / Secretario General: Lic. Sergio Domínguez Vargas

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organó de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Diego Valadés / Jefe de Redacción: Carlos Montemayor / Secretario de Redacción: Manuel Núñez Nava

Editores: Armida de la Vara y Joana Gutiérrez / Dirección artística: Vicente Rojo, Bernardo Recamier

Torre de la Rectoría, 10o. piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.
Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124
Franquicia postal por acuerdo presidencial
del 10 de octubre de 1945, publicado
en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año.
Precio del ejemplar: \$ 10.00
Suscripción anual: \$ 100.00 Extranjero Dls. 12.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello
Patrocinadores:
Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.
Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.
Financiera Nacional Azucarera, S. A.
Ingenieros Civiles Asociados [ICA]
Nacional Financiera, S. A.
Instituto Mexicano del Seguro Social

TRES
POEMAS

Selección y traducción de Manuel Núñez Nava

EN ALGUN LUGAR QUE NUNCA HE RECORRIDO,
FELIZMENTE MAS ALLA

en algún lugar que nunca he recorrido, felizmente más allá
de cualquier experiencia, tienen tus ojos su silencio:
en tu gesto más tenue hay cosas que me envuelven,
o que no puedo tocar por demasiado próximas

fácilmente me abriría tu mirada más leve
aunque yo me cerrara como un puño,
me abres pétalo a pétalo como la Primavera
(con su toque diestro, misterioso) abre su primera rosa

o si deseas cerrarme, yo y
mi vida nos ocultaremos hermosa, repentinamente,
como cuando el corazón de esta flor imagina
que en todas partes desciende la nieve minuciosa

nada de lo que en este mundo percibimos iguala
el poder de tu fragilidad intensa: cuya textura
me incita con el color de sus campos,
descifrando la muerte para siempre con cada exhalación

(yo no sé qué hay en ti que cierra
y abre; mas una parte de mi ser comprende
que la voz de tus ojos es más honda que todas las rosas)
nadie, ni siquiera la lluvia, tiene manos tan pequeñas

SOMEWHERE I HAVE NEVER TRAVELED,
GLADLY BEYOND

somewhere i have never traveled, gladly beyond
any experience, your eyes have their silence:
in your most frail gesture are things which enclose me,
or which i cannot touch because they are too near

your slightest look easily will unclose me
though i have closed myself as fingers,
you open always petal by petal myself as Spring opens
(touching skilfully, mysteriously) her first rose

or if your wish be to close me, i and
my life will shut very beautifully, suddenly,
as when the heart of this flower imagines
the snow carefully everywhere descending;

nothing which we are to perceive in this world equals
the power of your intense fragility: whose texture
compels me with the colour of its countries,
rendering death and forever with each breathing

(i do not know what it is about you that closes
and opens; only something in me understands
the voice of your eyes is deeper than all roses)
nobody, not even the rain, has such small hands

IMPOSIBLEMENTE MOTIVADA
POR LA MEDIANOCHÉ

Imposiblemente
motivada por la medianoche
la ventruda hembra manchada por las moscas
indudablemente telúrica
vaga

emitiendo minúsculas sonrisas

IMPOSSIBLY, MOTIVATED
BY MIDNIGHT

Impossibly
motivated by midnight
the flyspecked abdominous female
indubitably tellurian
strolls

emitting minute grins

cada una un *intaglio*.

Nada

ha esculpido también en su tan

blanca frente un par de
ojos que murmuran densamente (como un Americano
meramente terrícola duda por un instante
de la autenticidad

de estas antigüedades — relajándose
se apresura

a otra parte; para gastar

monedas increíbles

each an *intaglio*.

Nothing

has also carved upon her much

too white forehead a pair of
eyes which mutter thickly (as one merely
terrificulous American an instant doubts
the authenticity

of these antiquities—relaxing
hurries

elsewhere; to blow

incredible wampum

SI YO HE HECHO, SEÑORA MIA,
COSAS INTRINCADAS

Si yo he hecho, señora mía, cosas intrincadas
cosas imperfectas que sobre todo agravan
a tus ojos (más frágiles que los sueños más profundos)
cantos menos firmes que el blanquísimo canto de tu
cuerpo

en mi mente —si no he logrado atrapar
la tímida mirada— si a través de mis labios que cantan
la avezada extrañeza de tu sonrisa
el silencio agudo y primordial de tu cabellera

—deja que el mundo diga “su música más sabia nada
robó a la muerte”—

solamente crearás

(tú que estás tan perfectamente viva) mi vergüenza:
señora a través de cuyos labios frágiles y profundos
los dulces y torpes piececillos de abril vinieron

a la ráfda pradera de mi alma.

IF I HAVE MADE, MY LADY,
INTRICATE

If i have made, my lady, intricate
imperfect various things chiefly which wrong
your eyes (frailer than most deep dreams are frail)
songs less firm than your body's whitest song
upon my mind— if I have failed to snare
the glance too shy—if through my singing slips
the very skillful strangeness of your smile
the keen primeval silence of your hair

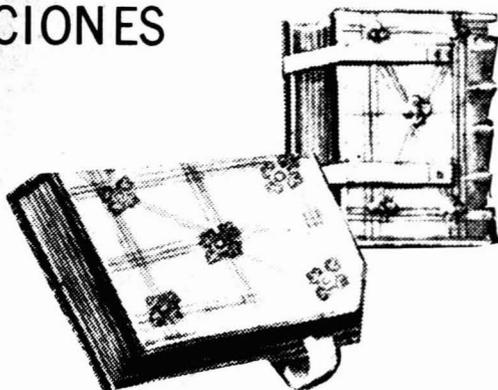
—let the world say “his most wise music stole
nothing from death”—

you only will create

(who are so perfectly alive) my shame:
lady through whose profound and fragile lips
the sweet small clumsy feet of April came

into the ragged meadow of my soul.

LAS IMPLICACIONES DEL SER EN SANTO TOMAS DE AQUINO



Estructura, método y cometido de su pensamiento

La primera implicación objetiva de la intuición del ente, en cuanto tal, es la de su estructura, de su constitución intrínseca, formulada en la tesis de la distinción real entre la esencia y la existencia, en todo ente que no sea acto puro: "Esse subsistens." En otras palabras, es el problema de la aplicación de la doctrina del acto y de la potencia, ya desarrolladas por Santo Tomás en su *De ente et essentia*, a las relaciones entre la esencia y la existencia y a sus implicaciones posteriores.

Es, como nota Estanislao Bretón, una tesis de extrema osadía, pues la potencia —esencia o estructura inteligible ya acabada en su propia línea de esencia— es perfecta o actuada por un acto de otro orden que no añade absolutamente nada a la esencia, en cuanto esencia, estructura inteligible o "quiddidad", pero que le da todo en cuanto la coloca "extra causas".

Santo Tomás apunta repetidamente este enfoque: *Summa Theol.* I, 3, 4; I, 4 ad 3; *De Ente et essentia*, Caps. I y 6; *Contra Gent.* Lib. I, Cap. 22; Lib. II, Cap. 52.

Pasando al acto en la existencia y por la existencia, la esencia saca toda su realidad "foránea" de la existencia, pues ésta la coloca afuera y más allá de sus causas.

De igual manera, la existencia es limitada, condicionada, con traída por la esencia. En la realidad, lo que es y lo que existe forman un solo ente, como la inteligencia en el acto de intelección; inteligencia y acto de intelección constituyen una misma cosa, aunque realmente sean distintos uno de otro. Esta es la primera intuición metafísica que la inteligencia opera en el universo de la realidad óptica por la intuición del ente en cuanto ente.

Otra implicación objetiva del método tomista es la de la naturaleza de la universalidad análoga del ente. El ente no es un simple universal. Hacer de todo ente el "*genus generalissimus*" de Scoto, era como reducirlo a una pura "quiddidad" ("esse" sin "esse") o, peor todavía, a una categoría lógica, lo que sería, en uno u otro caso, transformarlo en una simple noción equívoca, en aquello que no es realmente. El ente no sería ya aquello que es, dado que la existencia, variada y típicamente diversa en cada ente, es la que salvaguarda la realidad óptica, consistente e irreductible, de aquello que es. Ahora, siendo la existencia un superuniversal variado, el ente es también un superuniversal diversificado en la misma medida.

De ahí resulta la universalidad analógica del ente. Es un objeto de pensamiento de amplitud infinita que "se permeabiliza en todas las cosas y desciende en su irreductible diversidad a lo más íntimo de cada uno, a su 'quid' y a su existir". (Maritain, *Court Traité*, p. 57)

De la percepción de estos trascendentales resulta, en el pensamiento tomista, la implicación de un cometido universal y amplísi-

mo. Los trascendentales engloban los valores objetivos y subjetivos de la intuición. En virtud de una necesidad interna, desbordan la noción de ente y exigen un desdoblamiento de las nociones concernientes al mismo, bajo aspectos diversos.

No podemos explayarnos a todo el enorme cometido a que se vio continuamente solicitada la poderosa mente de Santo Tomás. El caudaloso torrente de sus obras puede irrigar todavía muchas mentes de capacidad germinativa extremadamente fecunda.

Pero tal vez intentando un ensayo sobre la reflexión inmediata expresa acerca del amor aparezca, de manera suficientemente nítida, la limpidez de la mente y del método tomista. Todo el pensamiento de Santo Tomás, desde sus obras de juventud hasta los destellantes parpadeos del final, conducidos por la "*via disciplinae*", es de una fidelidad extrema en el momento exacto en que se posa sobre el agudo filo del ser.

A través de la propia experiencia o reflexión sobre el ser, conocemos y sentimos nuestros actos al mismo tiempo que los ejercemos. Nos conocemos conociendo, nos conocemos sufriendo y amando.

La reflexión inmediata es una experiencia concreta acompañada de conciencia implícita, en la cual somos para nosotros mismos una existencia interior, envolvente y envuelta.

Hay dos zonas, diríamos, de experiencia subjetiva: la experiencia de conciencia intelectual y la experiencia de conciencia sensible. Esta puede ser imperfectamente inmanente o incompletamente reflexiva; pero la conciencia de inteligencia contiene la totalidad del sujeto; alcanza a la existencia en su yo total.

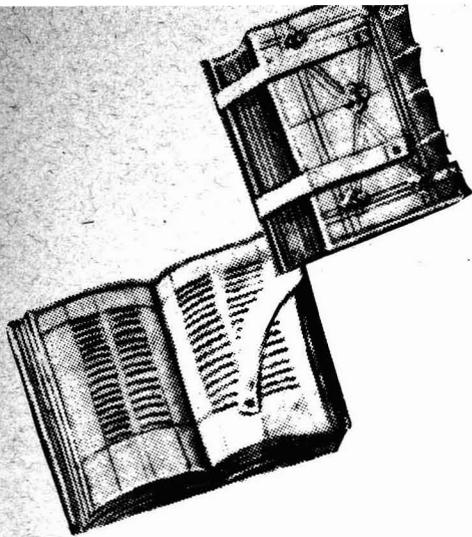
La experiencia concreta del ser, al principio, es un tanto remisa, pesada; apenas aflora el primer grado de la conciencia. Diría que uno se carga y se lleva sin vivirse. Pero, poco a poco, se va profundizando, intensificando, aclarando, afinando, a medida que el ser se interioriza, conoce y ama de manera más perfecta, pues —según la perfección de esos mismos actos— la vivencia se vuelve más cognoscible.

El acto más perfecto de la inteligencia es el conocimiento metafísico del ente, que —por una especie de paralelismo reflejo del conocimiento directo— se acompaña implícitamente de una experiencia metafísica del yo. Pues, al mismo tiempo que experimentamos la intuición del ente, por la activación y polarización causada en el espíritu, nuestro yo aflora en su consistencia absoluta y no como un simple lugar de pasaje.

Sentimos el yo como profundidad que contiene y se contiene. Inversamente, es una experiencia metafísica que prepara y contiene implícitamente la intuición metafísica del ente, pero que todavía es necesario explicitar —que se puede originar en nuestro espíritu, antes mismo de la intuición del ente en cuanto tal.

Esta experiencia surge como una revelación, repentina y sorprendente, de nuestra propia existencia en tanto que tensión de





presencia total irreductible. La experiencia de la subjetividad se muestra aquí más capciosa que nunca. Si antes ya fuimos conducidos a considerar el principio sensible del conocimiento, del cual todo va a depender, los principios de intelección pueden acordar para una vida nueva y la inteligencia puede también pasar a la experiencia metafísica del yo. Esto es necesario y, para Santo Tomás, indispensable. Porque si no fuere obtenido el proceso ontológico de esta experiencia, se operarían los mayores desvíos de la inteligencia, precisamente cuando ella está más próxima de la base definitiva de la metafísica.

El metafísico se frustraría en el preciso momento de empezar a serlo. Y puesto que no se toca impunemente la fuente sagrada de la metafísica, este momento precioso de su experiencia se vería desviado y contrahecho. Tratándose de una experiencia concreta de la singularidad de nuestra existencia, debe ser aún explicitada en su contenido ontológico y conceptual. Si esta explicitación no reposase sobre el ente, es éste, más o menos oculto todavía, quien la va a promover. Y una vez que el proceso explicativo no encuentra sus orígenes antes de llegar al ente, acontece entonces lo inevitable, si es que de verdad se quiere filosofar; se desviará hacia una pseudo-metafísica en busca de una fenomenología metafísica fundada en un principio móvil y que, interpretada "ad libitum", evacuará al ente de su inteligibilidad. Aunque esto no es raro—puesto que la intuición metafísica no es explicitada y continúa subyacente al ente—ello prosigue a guiar el proceso de sistematización. Lo que dará a la inteligencia la confortante ilusión de continuar por una vía auténtica.

La reflexión expresa el acto de conocimiento. Es la inteligencia que se vuelve al interior de sí misma para considerar sus actos. Pero, a diferencia de la toma de conciencia concreta, aquí se vuelve deliberadamente sobre ellos para conocerlos en su naturaleza. "*Actio Intellectus nostri primo tendit in ea quae per phantasma apprehenduntur, et deinde redit ad actum suum cognoscendum; et ulterius in species et habitus et potentias et essentiam ipsius mentis. Non enim comparatur ad intellectum ut objecta prima, sed ut ea quibus in objectum feratur*". *De Verit.*, X, 9.

El conocimiento de esa naturaleza solamente es posible después de un apareamiento nocional de la inteligencia y de una diligente y sutil inquisición. Una vez equipada la inteligencia para esta inquisición y penetrado el misterio de la misma, aparece la primera dificultad. La inteligencia, siendo transparente en sí misma, conocería de modo directo y perfecto su propia esencia y todos los actos de su inmanencia, pues de un lado la inteligencia es el ente más perfecto y más inteligible de toda realidad y, por otro lado, aquello que es conocido, a la manera del ser "cognoscente", los actos de la intelección y todos los actos de la inteligencia están en el mismo estado de inmaterialidad y cognoscibilidad que la inteligencia. Por consiguiente, ella no necesitaría de una reflexión expresa

para conocer su esencia, sino que la conocería intuitivamente y en ella, sus propios actos. Pero sucede que la experiencia nos enseña lo contrario: sólo podemos conocer la esencia del ente por el raciocinio.

Esta dificultad se origina en la confusión que concibe las condiciones de nuestra inteligencia encarnadas de manera unívoca con las condiciones de una inteligencia pura como sería la de Dios. Es importante en este punto el hermoso texto de Santo Tomás en la *Suma Teológica*, I, 87 ad 3. Santo Tomás se refiere aquí a Aristóteles cuando declara que la inteligencia humana se refiere al conocimiento directo del objeto como precedente al conocimiento reflejo. *De Anim.*, II, 4, 415 a 16.

La reflexión expresa, con todo, no sería posible, si ya en el acto del conocimiento directo, sobre todo en el juicio, no hubiese un conocimiento implícitamente reflejo que hace conocer, en acto primero, el propio acto y la propia inteligencia, y que es al mismo tiempo "el germen todavía escondido o pre-consciente, el 'initium' de la experiencia de nosotros mismos". Maritain, *Degrés du Savoir*, nota en p. 172.

La inteligencia que, por la flexibilidad propia del espíritu, se conoce implícitamente al conocer y trae ya en su conocimiento el comienzo de su propia autoexperiencia, necesita de una reflexión expresa, precedida de una experiencia inmediata para conocerse explícita y distintamente.

"En esta reflexión expresa se conoce la naturaleza del acto y de la potencia de donde él emana". (*De Verit.*, I, 9); así como la naturaleza: "habitus (*De Verit.*, X, 9) del cual procede el acto". No en cuanto es objeto del concepto, sino en cuanto es una realidad mental que lo representa "y la existencia misma del ser". *De Verit.*, X, 8.

No es solamente como principio de vida cognoscitiva que el ser se conoce a sí mismo; también se conoce como principio de vida afectiva, como foco de amor. "El ser por el entendimiento, se vuelve sobre sí mismo para conocer, además de los actos del intelecto, también los actos afectivos". *De Verit.*, X, 9, ad 3 sed contra. El alma se conoce amando, de igual manera que se conoce conociendo. La inteligencia se conoce conociendo, y conoce al alma cognoscitiva por que los actos de intelección se sitúan dentro de la propia inteligencia.

Consecuentemente basta el retorno reflexivo-objetivante, hacia su propio interior, para que ella se pueda alcanzar bajo sus propias condiciones de conocimiento. En cambio, la inteligencia no se conoce amando, pues el amor pertenece a la voluntad. La voluntad, a su vez, no conoce. Su propiedad es "no conocer". Así, la voluntad no se conoce amando, como la inteligencia no se ama conociendo.

A pesar de ser facultades distintas, la inteligencia y la voluntad son sinérgicas. Hay entre ellas una interacción. Efectivamente, la verdad que es objeto de la inteligencia es un bien. La voluntad la

Manuel Jiménez ■ (México) Doctor en Teología. Se ha dedicado durante varios años al estudio de la Filología semítica. El presente ensayo considera el pensamiento de Sto. Tomás en ocasión del VII centenario de su muerte.





ama. El bien, que es objeto de la voluntad y del amor, es una verdad y la inteligencia lo conoce. La voluntad, que ama no solamente su propio bien, sino todo el bien del ser, ama el bien de la inteligencia; la inteligencia que conoce no solamente su objeto formal, sino que a la luz de éste conoce todas las otras cosas, conoce también el objeto de la voluntad, pues el ser ama solamente lo que conoce. El bien de la inteligencia es conocer, la verdad de la voluntad es amar. "*Verum est quoddam bonum, et bonum est quoddam verum. Et ideo quae sunt voluntatis cadunt sub intellectu, et quae sunt intellectus, possunt cadere sub voluntate;*" *Summa Theol.*, I, 87, a 4, ad 2.

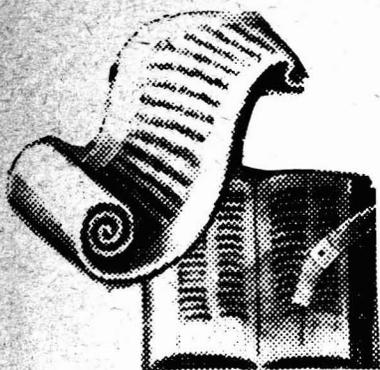
Y también el bello texto que encontramos en: *De Verit.*, X, 9 ad 3 sed contra, "*anima per intellectum non solum redit ad cognoscendum actum intellectus, sed etiam actum affectus; sicut etiam per affectum redit ad appetendum et diligendum non solum actum affectus, sed etiam actum intellectus*".

Para Santo Tomás, el ser entero está bañado en la misma atmósfera de inmaterialidad perfectiva. Por eso habla de una inteligencia amante y de un amor cognoscente. La inteligencia, habiendo conocido el bien, va a poder conocer por una reflexión el amor "sentido" en una experiencia concreta. Bastará para eso conocer reflejamente el acto de amor como especificado por el

bien. Es lo que dice la '*Ética a Nicómaco*', de Aristóteles, Libro VIII, *Del amor y de la amistad*. El amor es como una inclinación, un peso que tiende hacia el amado, envolviendo y arrastrando consigo toda la vivencia del ser.

Esta inclinación, este peso interior, se hace conocer por sus manifestaciones. La inteligencia que habita ella misma, la esfera donde estas manifestaciones se verifican, participa de la experiencia concreta del amor. La voluntad únicamente lo desea antes de poseerlo y, una vez poseído, en él mismo se deleita. Por estas manifestaciones de la tendencia hacia el bien, el amor, como reposo en el bien, es para Santo Tomás el instrumento de conocimiento. La inteligencia que participa de la experiencia —por la que la voluntad vive y se dilata en el silencio y en la amplitud de su interioridad afectiva, percibiéndose de cara a un ángulo del ser que se abre para el infinito del bien —puede repetir que "La medida del amor es amar sin medida".

Porque entonces la inteligencia se percibe en la línea de una nueva y misteriosa profundidad del ser. Para penetrar en los meandros de este otro acontecimiento de la subjetividad, la inteligencia necesita volverse hacia el objeto del amor. Tratará de conocerlo, más que como objeto de verdad, justamente "como objeto de amor". Es así como en un movimiento reflejo ella



conoce el acto afectivo inefable, que huye a todo esfuerzo de conceptualización. A través de la *'dilectio'* se explica entonces que por un lado sintamos, vibremos en una noche envolvente y que, por otro lado, una vez percibidos estos estados del alma, lleguemos a un conocimiento reflejo del ser como capacidad afectiva. De este modo, la *'dilectio'* es conocida en tanto que acto y en cuanto a su naturaleza y, por consiguiente, también en cuanto a la naturaleza de sus principios. He aquí, pues, que toda nueva dimensión del mundo interior entra en la capacidad cognoscitiva del ser. Según Santo Tomás, el amor no forma *'species'* para amar, sino que, informado por el conocimiento, tiende como un peso irresistible al bien conocido. (*Summa Theol.* I, 87, 4.) Para obviar una cierta presunción de romanticismo que la filosofía lógica nos podría anteponer y que estaría condenando esta confusión afectiva-racional, habría que decir que hay dos especies de espontaneidad.

Una es la espontaneidad de las tendencias naturales, en las cuales las virtualidades intelectivas se encuentran en estado de involución, de modo primitivo, como un bosque lujuriente pero salvaje; estado de pura disponibilidad ambigua. Y hay otra especie de espontaneidad, que es como la recompensa de los hábitos. Los hábitos intelectuales: de sabiduría o de poética. La *ascesis* dispendida para conseguirlos es siempre difícil; pero, una vez adquiridos, la persona tiene un dominio específico en los actos que los caracterizan.

Por eso, aunque por otro camino, Agustín puede decir: "Ama y haz lo que quieras", o bien hablar del "ocio de la contemplación". (*Confesiones*, L. 17) En este sentido decía Aristóteles: "*Mathematica non sunt bona*", por que éstas no tienen bondad ontológica ni misterio.

El conocimiento reflejo de la inteligencia no termina ahí. Es capaz de descender hasta la zona de lo sensible de la subjetividad. Los sentidos internos son insuficiente y precariamente reflexivos. Ellos están capacitados para distinguir y unir los diversos objetos de los sentidos externos, para "estimar", por la estimación cognoscitiva, las sensaciones "in-sensatas"; pero son incapaces de una reflexión completa acerca de sí mismos para conocer la naturaleza y principios de sus actos.

La inteligencia, entre tanto, va a bañar con su luz estas sombras de la subjetividad.

Evidentemente, la simple presencia en la vivencia sensible de actos cognoscitivos y efectivos, de representaciones y experiencias, no hace inteligibles estos actos de la vida sensible, pues lo sensible es inteligible únicamente en potencia. Las representaciones internas, los actos y la experiencia de los sentidos internos están en este caso, aunque de manera distinta a lo sensible extramental. Ellos sí se encuentran ahí más próximos a la inteligencia. Y ésta podrá conocerlos por reflexión, dado que el objeto primero y

proporcionado del conocimiento intelectual es el ser condicionado en la "quididad" sensible. A partir de esta aprehensión directa, que ya connota la realidad sensible, la inteligencia puede volverse reflexivamente hacia lo sensible, conociendo no solamente lo singular sensible, en cuanto singular, sino también lo sensible en sí. "*Sensus. . . , qui intercoeteros est propinquior intellectuali substantiae, redire quidem incipit ad essentiam suam, quia non solum cognoscit sensibile, sed etiam cognoscit se sentire; non tamen completur ejus reditio.*" *De Verit.*, I, 9.

Es entonces que el entendimiento, por las connotaciones sensibles que su conocer abstractivo implica, se vuelve sobre los datos de la precaria reflexibilidad de los sentidos internos; no para volver sus operaciones más transparentes en ellas mismas, puesto que ellas por naturaleza conservan una cierta y densa opacidad, sino para conocerlas en su naturaleza, gracias a un conocimiento atractivo, abstractivo y discursivo.

De este modo, el intelecto, considerando por una reflexión los datos de la conciencia sensible, discierne ahí el acto reflejamente alcanzado por el sentido y su respectivo objeto: conociendo entonces la naturaleza del acto, explicando el acto por el objeto.

Una vez conocida la naturaleza del acto, conoce la naturaleza de la facultad, explicando la facultad por el acto. Conocida la naturaleza de la facultad, conoce por un proceso discursivo o sensible, como principio radical y substancial de estas operaciones de las sensaciones.

Con este modo de conocer, el ser cierra un doble círculo. Uno es el del conocimiento directo, que comienza conociendo la entidad y la "quididad" investida en lo sensible, y termina conociendo esta misma entidad y "quididad" como individualizada en las condiciones extramentales de lo sensible; otro es el del conocimiento reflejo que, iniciado por la reflexión implícita de los actos directos del conocimiento, se termina por reflexión implícita en el conocimiento de la naturaleza de los actos, de la naturaleza de las facultades y del propio ser.

Vemos por aquí el camino seguido por la acuciosa mente de Santo Tomás, que vislumbra lo enorme y absoluto de la inteligencia sin ceder a las tentaciones del pesimismo. No se va ni por los caminos de Heráclito ni por los angelismos de Platón.

Quisiera que estas cuantas ideas sobre los trazos del pensamiento tomista pudieran sugerir un cierto trabajo de complementaridad sobre el pensamiento de algunos colegas investigadores y pensadores aplicados exclusivamente al examen de la realidad desde puntos de vista muy válidos, como el lenguaje y otros tópicos clásicos del estructuralismo, pero que han dejado de percibir la validez y la densidad virtual del conocimiento del ente en sí. Creo que por él se da una especie de "Cántico Espiritual" o "Subida al Monte Carmelo" de la Filosofía que conduce a la profundidad de la morada interior.

L A SANGRE

Una moneda irregular sobre la tabla, y muy cerca aquella altura. El primer día huyó sólo con la esperanza de no ser encontrado: atrás quedaba el desastre de su columna y la muerte del comandante, cuyo cadáver resbaló desde el caballo hasta caer sobre el capitán, inmóvil y también ensangrentado como si fuese cualquier otro soldado. Allí estaba boca abajo, mientras la hora del combate lo favorecía, porque el anochecer impulsaba a los criollos, vencedores, en busca de las casas más próximas para reponerse. El capitán soportó al muerto casi cinco horas y por momentos confundió el escaso dolor de su propia mano con el torrente de sangre que cubría una cabeza despegada. Al comienzo la sangre del otro bajó caliente y rápida, inundó su espalda, el pecho; después se hizo lenta y porosa. El cuerpo decapitado del comandante se hacía rígido encima de su soldado; éste vislumbró un vago terror que surgía de sus vísceras, tembló sólo por dentro, como asfixiándose. En el primer momento la sangre que llegaba desde el otro cuerpo hasta su boca lo hizo estremecer: pero sabía que un gesto, un cambio de posición era perderse: los criollos aún transitaban el campo. Tenso, esperó la noche; huiría tranquilo porque la herida de su mano parecía insignificante. Había tragado lentamente la sangre del muerto y hasta sintió cómo se aguaba y hedía. Entre las sombras, atormentado y feliz, huyó más tarde hacia el matorral, sorprendido de saber quién era.

El segundo día pensó que la tierra roja sería estéril y sin animales. Viró hacia el sur: la mano herida sobre el puñal, los pasos aún cautelosos. Al atardecer la sed lo agobiaba; imploró; la lluvia duró toda la noche; satisfecho, cayó entre el barro. Al abrir los ojos, halló otro hombre con su mismo uniforme mirándolo. Saltó, aprehensivo. Eran amigos; venían de la derrota. El capitán no quiso saber cómo se había salvado el otro: su tos obsesionaba.

Durante tres días buscaron frutas y animales. La tierra oscura ofrecía bosques, lianas y gajos amarillentos, pero amargos. Su propio vómito enfureció al capitán; el otro tosía más. Ablandaron con piedras sus cinturones y los comieron. Pedazos de calzado húmedo, triturados con bejucos, le dieron fiebre al compañero. Los días entre ese desierto húmedo y las noches impenetrables los hacían soñar con aves imposibles, sezonadas por ellos. La vigilia fue un extraño furor para el capitán.

El décimo día alguno de los dos hizo fuego y se sentaron, exhaustos. El otro tosía débilmente y se echó boca abajo entre la hierba. Intranquilo, certero, el capitán clavó su puñal en la espalda y sacó pedazos de vísceras. Devoró con soberbia, agotado. Sólo al final recordó las brasas y el fuego, pero estaba saciado.

En la mañana continuó hacia el sur. Casi en seguida halló indios distraídos y se quedó con ellos. Curó la mano; en la comida vegetal había un sabor que lo debaja vacío; añoraba el crujir de otras pulpas. Vio el gran río poseído por los indios. ¿Dónde estaba él? Nada quedaba de su uniforme sino la piel blanca, rubia, y una





barba recién nacida. También el puñal con signos de poder español. Practicó el uso de las pequeñas naves indígenas, retribuyó la proximidad de las mujeres. Pero no resistió: en la calma de una noche tomó dos niños y una curiara. El río los absorbió como silencio. Ni siquiera guardó la distancia suficiente; antes que saliera el sol había comido el vientre y las nalgas de un niño. Soñoliento, el otro adivinó el miedo.

Cuatro días más tarde, satisfechas el hambre y la sed; sereno como en viejos tiempos, el soldado vio interrumpida la superficie lustrosa del río por piedras inmensas. La serranía descendió; montículos dispersos lo atraían; en una curva centelleante el río le entregó la forma quebrada, dominante y simétrica de un castillo. El soldado dudó de sí: pero en aquel ángulo de la costa había un sólido fuerte español y, sobre la colina, otro. La alegría sacudió dulces voracidades en su vientre; abandonó el transporte y se acercó sigilosamente por tierra. En la mañana estrictamente luminosa, tal como ha de ser antes de la lluvia y la tormenta, descubrió otros soldados, su mundo, las torres.

Esa misma tarde fue recibido y ubicado según su rango. Una sobriedad particular, cierta altanera fuerza lo invadió al escuchar el recibimiento solemne del regimiento. Apenas si el uniforme le molestó un poco. Se enteró que las columnas españolas vencían de nuevo; y sin embargo, al día siguiente su primera tarea fue ingrata, casi injusta: dejó el lecho para custodiar el castigo de otro soldado, quien fuera sorprendido días atrás tratando de huir por el río. El capitán dejó el lecho: desde el patio del castillo observó una circunferencia abrumadora en su belleza y amplitud: por un extremo las sabanas; por el otro, las montañas barnizadas; y en los otros puntos, el río que viene, pasa, tumultuoso, lento y profundo. El capitán se sabía envuelto en esa altura magnífica, delicada y

estratégica a la vez, soberbia en el aire que ardía insospechable. Pero su corazón no había de registrar huellas para esa plenitud solar, para el agua única: giró sobre sí mismo y se detuvo ante la ventanilla del último calabozo. Decidido, grave a pesar de la simplicidad de su trabajo, aguardó. Y sólo entonces vio a través del pequeño espacio los movimientos concentrados del prisionero. Era otro hombre blanco, rubio como él, y desnudo. Un vacío agrio sacudió al capitán: vio el torso móvil, los brazos musculosos, un desafío. Imaginó una excusa, un último aplazamiento. Como soñándose palpó su espada, se acercó a la ventana.

Pero la moneda casi no sonó al caer sobre el mostrador de viejas tablas: estaba muy gastada y en ella la imagen de un castillo y la fecha 1813 apenas eran visibles. Nosotros alzamos la mirada hacia la altura: entre la luz rápida, estaba el antiguo fuerte español. Castillos del Orinoco, piedras del azar. El hombre de la pequeña tienda recogió la moneda; únicamente le gustaba mostrarla a visitantes. Era la una de la tarde; el río, se aprestaba al furor y, distante, vimos la tempestad que nos encontraría en camino. Bebimos la última cerveza. De un golpe rememore cómo salíamos en la mañana hacia estos raudales del río, cómo alquilamos la embarcación y pude recobrar tu interés por los lejanos castillos. Ahora has dicho que sería posible escribir una historia sobre estas ruinas; y sonreí. ¿Qué puede haber detrás de esas estables escalinatas, detrás de los muros en cuyos bordes nacen pequeños arbustos? Los viejos castillos duermen y una serenidad total se reúne en las aguas, debajo. La cerveza se acaba y nos vamos. El viejo de la tienda sostiene entre sus dedos la oscura moneda. Te miro y vuelvo a sonreír: nuestra imaginación es ajena a los gruesos castillos; éstos carecen de secretos; nada, no hay nada que escribir.

MAGENES Y AFORISMOS SOBRE LA DANZA

El artista-esteta sabe de lo que habla... cuando diferencia el arte del pseudo-arte, pero no está necesariamente capacitado para definir el arte... Esto se debe a que está satisfecho con ideas demasiado vagas acerca de las relaciones entre el arte y las cosas que no lo son, como la ciencia, la filosofía, etc..." (R. G. Collingwood, filósofo de arte).

A pesar de esta prevención tan atinada en contra de las incursiones de un artista en terrenos ajenos a su "oficio", esto es precisamente lo que intentaré en las siguientes exploraciones de la esencia de la danza, particularmente en su aspecto creativo.

A través de muchos años de trabajo en este arte (toda mi vida —desde los cinco años—, que ya abarca casi medio siglo), he llegado a concebir la danza como una expresión *orgánica* de la vida en todos sus niveles —emocional, intelectual, social, estético, científico, biológico y filosófico. Comencemos por el biológico:

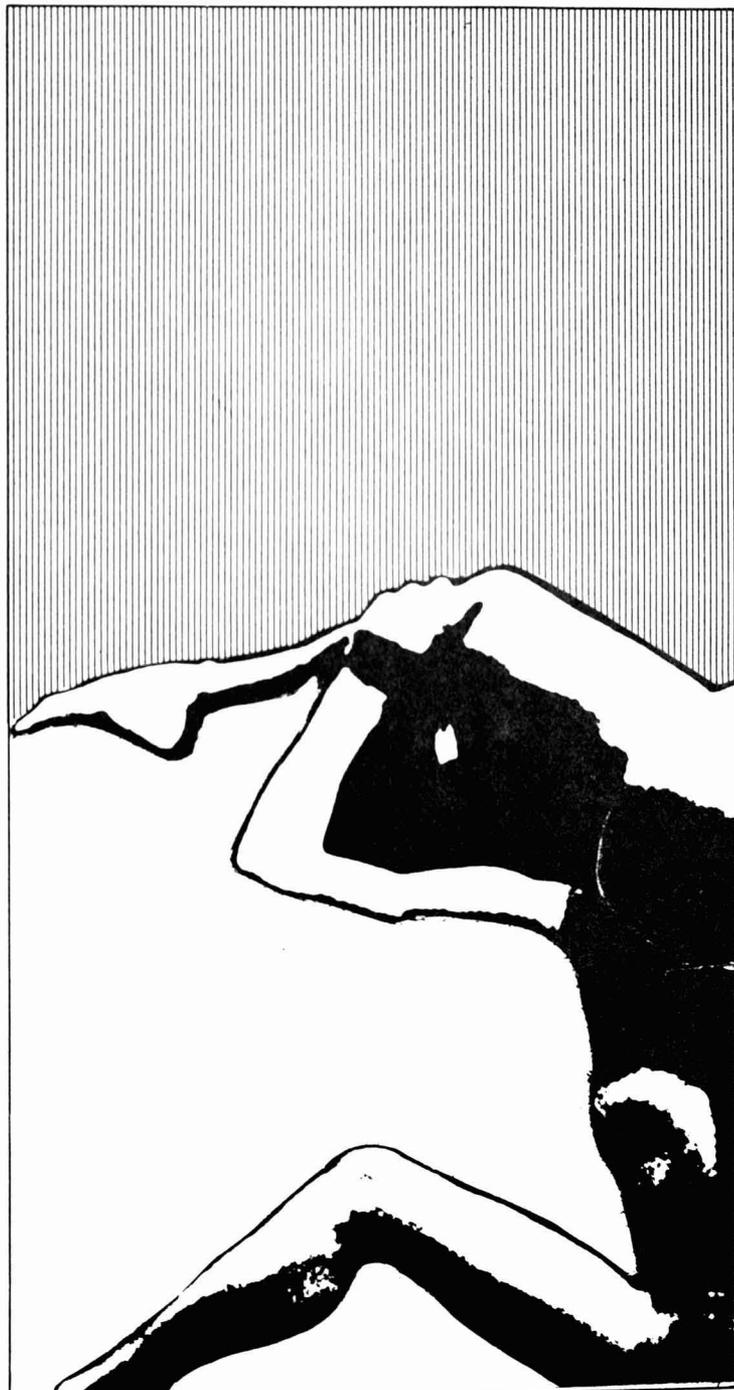
"El carácter antiguo de la regulación del protoplasma es... la base de toda vida... Las funciones más elevadas de la mente, aunque parecen muy lejanas de las regulaciones simples del protoplasma, pueden interpretarse sin embargo en términos de propósitos biológicos. La idea más simple puede ser un propósito.

El pensamiento condujo inmediatamente al hombre primitivo a la acción física; es decir, su cuerpo empezó a desarrollar su imaginación, su memoria y, después, la manipulación de símbolos... y de eso evolucionó el poder del pensamiento abstracto. Así vemos que la mente, aunque es el fenómeno biológico más alto, es, sin embargo, un proceso biológico." (Dr. Edmund W. Sinnott, eminente biólogo.)

Y así diría yo del arte creativo en la danza: un *fenómeno biológico-inconsciente* que asciende a través del ser del artista para emerger en la obra de arte por medio de un *proceso biológico-creativo* que se filtra por el inconsciente y se pule utilizando la conciencia, aunque a veces en forma inadvertida. Es decir, para analizar la creatividad en la danza (la creación de una coreografía), se tendría que explorar la relación entre los elementos de la vida que yo llamo *orgánicos*, y la existencia psíquica, la imaginación del creador.

Algún pensador comentó que *"el dualismo del hombre —su mente y su alma, su cuerpo y su espíritu— puede ser disuelto con la danza"*. Para mí esta es una observación muy bella. Pero, ¿qué queremos decir con "alma"? Dejaré que algunos sabios contesten a esta pregunta: primero, un paleontólogo y filósofo religioso, un "hombre de Dios" y de la ciencia, Teilhard de Chardin:

"El hombre ya no es el centro estático del mundo, como lo imaginó durante tantos siglos, sino el eje y la flecha de la evolución." ¿Será que poseer el poder de ser eje y flecha de la



evolución implica poseer un alma? Más bien sería como dice un gran matemático y filósofo, Alfred North Whitehead:

"El gran arte es el arreglo del medio ambiente en tal forma que pueda proporcionar valores transitorios pero vívidos para el alma. El ser humano requiere algo que le absorba por algún tiempo, algo fuera de lo rutinario, que se pueda contemplar. Pero no se puede subdividir la vida, salvo en el análisis abstracto del pensamiento. Concomitante a eso, el gran arte es más que una renovación temporal. Es algo que aumenta la riqueza permanente de las autorrealizaciones del alma. Se justifica tanto por el goce inmediato que ofrece como por (su) disciplina (más) interior del ser."

Whitehead menciona el alma dos veces en relación con el gran arte y, por el contexto en que lo hace, parece que, para él, el alma consiste en algo que es tanto materia como espíritu. Pero con Whitehead podría yo quedarme como eco por mucho tiempo; él es uno de mis más grandes maestros, tanto de pensamiento como de ideas que yo ligo con la danza. Algunos ejemplos breves:

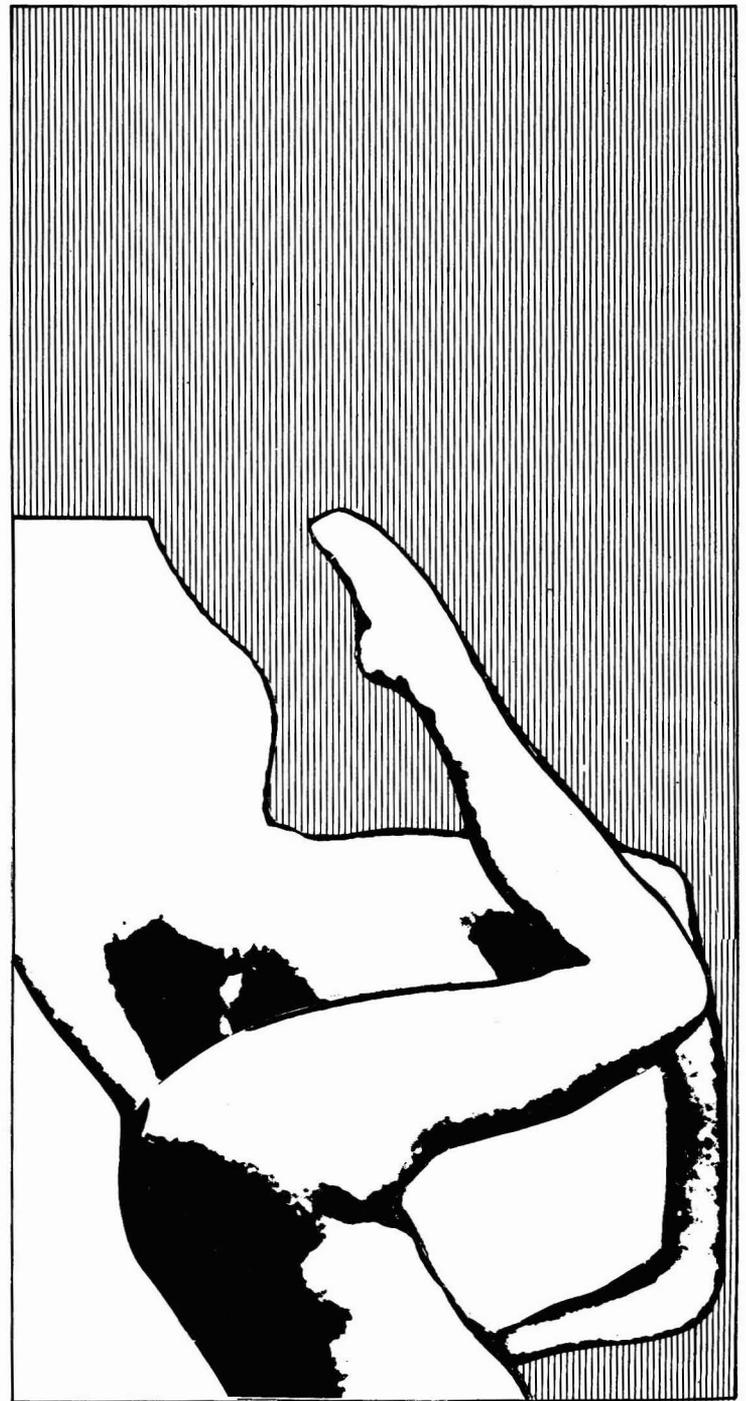
"La naturaleza humana pierde su cualidad más preciosa cuando se le priva de su sentido de lo imponderable, inexplorado y sin embargo insistente..." (una definición, para mí, del impulso creativo). ¡Qué místicos pueden ser los grandes científicos!

Y cuando dice: *"El ser humano es una extraña combinación de delicadeza de espíritu con una brutalidad que avergonzaría a una rata."* (Extremos humanos que yo he luchado por incorporar en mi trabajo artístico.)

Y hablando sobre el estilo en el arte: *"El estilo en el arte, en literatura, en ciencia, en la lógica, en ejecución práctica, tiene las mismas cualidades estéticas: realización y contención... El estilo es la última moralidad de la mente."*

¡Qué justo! Y qué sugestivo para el creador de la danza, donde con demasiada frecuencia predomina imperiosamente un estilo subjetivo-personal, exento de todo control y disciplina moral y mental. El estilo en la danza, a mi modo de ver, debería nacer de la fuente de la idea en su momento de gestación más inconsciente, pero cuando llega el momento de cincelar la coreografía, ¿dónde se encuentra el estilo? Demasiadas veces se le busca en la manera personal de bailar del ejecutante y no en la fusión de idea y forma (acto inconsciente sacado a la luz y pulido por la mente consciente, muchas veces aún bajo las sombras protectoras del inconsciente).

Tal vez el lector pregunte: ¿Por qué tanta insistencia sobre el inconsciente y la conciencia? ¿Es esto una discusión psicológica o estamos leyendo algo relacionado con la danza?



Waldeen ■ (San Francisco, EUA) Introdutora de la danza moderna en México (junto con Ana Sokolov). Su residencia en México hizo posible que ella fuese la formadora de las generaciones de bailarinas y coreógrafas que constituyeron la Epoca de Oro de la Danza Moderna en nuestro país. En un trabajo paralelo con

Silvestre Revueltas, creó la primera coreografía con carácter nacional, La coronela, primera y principal obra de esa Epoca de Oro. Dos veces ocupó la dirección de danza de Bellas Artes. Fundó en Cuba la escuela de Danza Moderna. Actualmente, en México, se dedica a la investigación.



Todo eso, y más... "En el estado creativo, el hombre sale de sí. Es como si hiciéramos descender un cubo hasta el subconsciente y sacáramos con él algo que normalmente se encuentra fuera de nuestro alcance." (E. M. Forster, novelista inglés.) Rainer María Rilke dijo: "La conciencia puede producir la muerte de la poesía." Otro poeta, Robert Graves, ha dicho: "El núcleo de cada poema verdadero se forma rítmicamente en la mente del poeta durante un trance: una suspensión de sus hábitos normales de pensar." (Yo diría lo mismo sobre el núcleo de una danza.) Hay múltiples testimonios de múltiples creadores, tanto en el arte como en la ciencia, sobre este estado de trance o *manera involuntaria* de crear: William Blake, pintor y poeta, Picasso, pintor; Mozart, compositor; Poincaré, científico; Stravinski, músico (quien concibió la *Consagración de la Primavera* durante una visión instantánea pero total), y Kekulé, científico, quien, dormitando, percibió una visión en forma de danza de anillos que le resolvió el enigma de la estructura atómica del anillo de benzina, y muchos más.

¡Sí, estamos en buena compañía, nosotros, los coreógrafos! Pero cuando empezamos a componer, ya sea con la pura mente, o "visión física", o con el lujo de simplemente seguir el fluir y sentir de los movimientos, entonces ¡viene la trabazón!

De esto resulta una procesión de imágenes anatómicas narcisistas, y ¿dónde está el núcleo imaginativo-creativo, el propósito, la idea motriz, la motivación de la danza, la estructura coreográfica, el impacto de nuestros conceptos sobre nuestros semejantes, la comunicación que todo artista honesto consigo mismo anhela lograr?

"El arte es comunicación, y aunque todo método y todo tipo de material es válido, los materiales y los métodos deben establecer una relación visual entre el artista y el espectador. El arte siempre fue y debe continuar siendo un modo de disquisición simbólica, y donde no hay símbolo y, por lo tanto, no hay disquisición, no hay arte. No afirmar esto, con toda la convicción posible, es traicionar un supremo legado." (Herbert Read, filósofo de arte.)

Resulta que lograr la creación de una coreografía digna de ese nombre es endiabladamente intrincado; pululan los elementos intrínsecos inconscientes y conscientes, el poderoso impulso hacia la proyección de una idea o emoción, la periferia del concepto que hay que penetrar, el laberinto* de los movimientos que suelen surgir en gran volumen y con gran rapidez ¿cómo captarlos, cómo seleccionar entre ellos? Y luego, las configuraciones y símbolos que se enquistan en nuestra imaginación ¿cómo descifrarlos, cómo encontrar el dibujo para vestir y proyectar todos estos elementos, para plasmarlos en una danza que pueda ser interpretada de manera fiel a su intención y con imprescindible estilo, inequívoco y luminoso?

Pequeño paquete de deberes activos y creativos.

Esto es sólo una descripción rudimentaria para intentar desenmarañar el proceso creativo de la danza en sus aspectos involuntarios y voluntarios. Al primer estado he penetrado un poco más, quizá, que al segundo; para eso prefiero citar a un profundo analizador, Stanley Burnshaw, poeta y crítico de arte, cuando ahonda en el aspecto *voluntario* de la creación:

"Examinemos ahora la creación consciente-voluntaria; esto no implica un control deliberado o intencional en la creación, sino, más bien, un estado de concentración intensificada en que el artista cambia o perfecciona conscientemente lo que ha creado en estado involuntario; una revisión, cuando el creador reconoce su obra y la pasa por una prueba de fuego... Tanto artistas como científicos están sujetos a un criterio que les obliga a escoger juzgar sus propias creaciones. La necesidad y la capacidad de escoger es determinada por la sensibilidad emocional, y el criterio estético por reacciones que se hacen sentir y que gobiernan imperiosamente. Paul Valery lo sintetiza cuando dice: "La volición dirigida es inútil." Y también Picasso, al afirmar: "Cuando pinto, mi meta es mostrar lo que he encontrado, no lo que estaba buscando."

Aplicado a la danza, se podría sugerir que la *creación voluntaria* se encuentra en el momento en que el coreógrafo ajusta o entrelaza los movimientos - es decir, el cuerpo moviendo en el espacio-tiempo a los confines del dibujo-en-espacio.

"Preguntamos: ¿Qué es la danza?... Yo diría que la danza es una aparición; que surge de lo que hacen los bailarines; no obstante, es algo, es otra cosa... Es también un despliegue de fuerzas que influyen una en la otra... por medio de un sólo cuerpo humano se puede captar el juego de todas las fuerzas misteriosas... En consecuencia, la danza creada -la aparición-compuesta de poderes activos, resulta ser una imagen dinámica." (Suzanne K. Langer, filósofo, en su ensayo "La imagen dinámica: Algunas reflexiones filosóficas sobre la danza".)

Y en la danza, para poder constituir esta imagen dinámica, se emplean las fuerzas físicas y psíquicas más reales, como el cuerpo, el piso, la luz, el espacio, el sonido, etcétera...; es decir, las realidades físicas, tan intrínsecas a la danza, pero también se emplean elementos menos reales, como el dinamismo interior, que el bailarín debe proyectar al espectador, la fluidez en la comunicación de estados emocionales o de ánimos variados que constituyen la tela invisible que teje el bailarín. Todas estas entidades, tanto físicas como espirituales, forman parte de las realidades esenciales de la danza, componen su "*aparición creada*", como la define la Sra. Langer.

*"Laberinto: el laberinto es también una danza; la danza de la vida. Todas las acciones de la humanidad no son entonces más que un laberinto, es así como se entrelazan sus danzas... La danza de la vida es el relato completo de nuestras andanzas por un laberinto erróneo, por el laberinto de este mundo..." (Norman. O. Brown, "Love's Body".)

LOS AMORIOS DE MEROE

Pero para que primero sepáis quién soy, y de dónde, os diré que me llamo Aristómenes, natural de Egipto; sabed asimismo con qué negocio me mantengo: recorro de un lado a otro la Tesalia, la Etolia y la Beocia vendiendo miel, queso y otras mercancías de este género, propias de los mesones. Pues bien, habiendo tenido noticia cierto día de que en Hípata, la ciudad más notable de toda Tesalia, se estaba vendiendo un queso fresco y de rico sabor a un precio muy conveniente, acudí con la mayor prisa a comprar todo lo que hubiera. Pero, como suele suceder, entré en el asunto con el pie izquierdo y la esperanza del lucro me salió fallida, pues un día antes cierto Lupo, comerciante al por mayor, lo había comprado todo.

Así, pues, cansado de prisa tan infructuosa, me dirigí al caer la tarde a los baños, cuando veo de pronto a un amigo mío, Sócrates, sentado en el suelo, cubierto apenas con un desastroso manto hecho pedazos, casi irreconocible de tan macilento, flaco y desfigurado que era una lástima, igual a uno de esos desheredados de la fortuna que suelen pedir limosna en las esquinas. Al verlo así, a pesar de conocerlo muy bien por ser gran amigo mío, me le acerqué con muchas vacilaciones.

—Hola, amigo Sócrates —le dije—, ¿qué te sucede? ¿Qué cara, qué ruina son ésas? En tu casa ya te han llorado y dado por muerto; ya los jurídicos provinciales han nombrado tutores para tus hijos; tu mujer, cumplidos los deberes del funeral, desfigurada por el luto y la larga aflicción, sus ojos arruinados y casi echados a perder de tanto que ha llorado, se ve obligada por sus padres a alegrar el duelo de su casa con los regocijos de una nueva boda... Y tú estás aquí, parecido a una imagen fantasmal, con gran deshonra de los tuyos.

—No sabes tú, Aristómenes —me contestó—, cuán resbaladizos son los rodeos de la fortuna, cuán inseguros sus movimientos y cuán azarosas sus vueltas.

Y esto diciendo cubrió su cara, toda roja de vergüenza, con los remendados jirones de su vestido, de manera que dejó a la vista el resto del cuerpo, desde el ombligo hasta las ingles. Yo no pude aguantar más tan triste espectáculo de miseria, y, tendiéndole la mano, traté de levantarlo de allí. Pero él, así como estaba, con la cabeza tapada:

—Deja —me dijo—, deja que la Fortuna disfrute hasta cansarse de este trofeo que ella misma se ha fabricado.

Al fin hice que me acompañara. Me quito entonces una de mis túnicas y rápidamente lo visto, o, mejor dicho, lo protejo con ella; en seguida me lo llevo al baño, le pongo en las manos lo necesario para unirse y enjuagarse, y yo mismo raspo con grandes trabajos las costras enormes de mugre que lo cubrían. Cuando ya está bien aseado, lo conduzco casi en vilo, a duras penas y a pesar de mi cansancio, a mi propia posada, pues él estaba rendido. Lo hago descansar en un lecho, sacio su hambre, mitigo su sed, lo entretengo contándole cosas.

Traducción de Antonio Alatorre

Ya aparecían en él señales de gusto por la charla y los chistes, ya comenzaba a dar muestras de buen humor, y hasta se permitía de vez en cuando una chanza, cuando de pronto, lanzando desde el fondo del pecho un desgarrador suspiro y golpeando furioso con la diestra su frente:

—Desventurado de mí —exclama—, que por andar en pos del placer de un espectáculo muy famoso de gladiadores he venido a caer en este miserable estado. Porque, como tú bien sabes yo había ido a Macedonia a hacer ciertos negocios; estuve allí unos diez meses muy atareado y volvía ya, bastante ganancioso, cuando, poquito antes de llegar a Larisa (en donde quería detenerme, de paso, para ver el espectáculo que te digo), me veo de pronto rodeado, en una garganta llena de pozos y apartada del camino, por una imponente banda de ladrones. Logré escapármeles, pero me dejaron sin nada; entonces, reducido al último extremo, voy a alojarme en el mesón de cierta Méroe, vieja ya pero bastante agraciada, a quien cuento minuciosamente mi larga peregrinación, mis ansias por volver a casa y el robo infame de que había sido víctima. Ella, al principio, me trata con el mayor cariño que te puedas imaginar; me invita a una agradable cena sin cobrarme nada, y en seguida, ardiendo en deseo, me hace subir a su cama. ¡Infeliz de mí! Bastó que me acostara con ella esa sola vez para quedar preso en las garras de este hediondo comercio que dura ya tanto tiempo. A ella le he entregado los trapos mismos que los ladrones, movidos a lástima, me habían dejado para cubrirme; para ella era hasta el mísero salario que ganaba, cuando aún me quedaban fuerzas, cargando sacos. Así he venido a tener ese aspecto que tú acabas de contemplar, gracias a tan buena esposa y a tan mala fortuna.

—¡Caramba! —le digo—, bien mereces tú soportar las peores vejaciones, si acaso hay todavía algo peor que tu infortunio, pues que los placeres amorosos y ese pellejo de puta te han hecho olvidar tu hogar y tus hijos.

Entonces él, llevándose el índice a los labios, y temblando de espanto:

—¡Cállate, cállate! —me dice.

Y echando una mirada alrededor, para ver si podía hablar con libertad, añade:

—No digas nada contra ella, que es una hechicera; no sea que, si sueltas la lengua, te atraigas algo malo.

—¿Cómo es eso? —exclamo—. Pues ¿qué clase de mujer es esa mesonera, esa reina, que tan poderosa la pintas?

—Es una maga, una adivina —me contesta—, capaz de derrumbar el cielo, suspender la tierra, petrificar las fuentes, derretir las montañas, hacer subir a los espíritus del Averno, descender a los dioses, apagar los astros, iluminar el mismo Tártaro.

—Por favor —le digo—, haz a un lado ese telón de tragedia,



Dibujo de Peralta

descorre esa decoración teatral, y háblame con palabras comunes y corrientes.

—¿Quieres saber —me pregunta— una o dos hazañas tuyas, o quieres que te cuente muchas? Porque, mira: para ella es rudimento del arte y mero pasatiempo hacer que la amen locamente, no digo los naturales de estas tierras, sino los de la India, los de ambas Etiopías, los antípodas mismos. Pero escucha estas cosas que realizó a la vista de muchos.

A uno de sus amantes, por haberla engañado con otra, lo cambió con una sola palabra en castor, para que le sucediera lo que a este animal, que, por miedo de la cautividad, se arranca los genitales para librarse de quienes lo persiguen. Asimismo, a un mesonero vecino de ella, y que por esta razón le hacía competencia, lo transformó en rana, y ahora el pobre viejo está nadando en un barril, y, sumido entre las zurrapas del vino, saluda cordialmente, con ronco croar, a los antiguos clientes de su taberna: A cierto abogado, por haber hablado contra ella, lo transformó en borrego, y ahora hay un borrego que defiende causas. A la mujer de otro amante suyo, que le había echado ciertas pullas burlonas y que en ese momento estaba encinta, la condenó a preñez perpetua cerrándole el vientre y reteniendo en él a la criatura: y hace ya diez años, según cuenta que todos llevan, que la pobrecilla se infla y se infla, como si fuera a parir un elefante.

Como eran ya muchos los perjudicados con estas cosas, cundió la indignación entre todas las gentes, y el pueblo decidió una vez vengarse al otro día echándole pedradas sin misericordia. Pero ella, por la virtud de sus fórmulas mágicas, se anticipó a estos planes, y así como a aquella Medea un solo día de plazo que pidió a Creonte le bastó para consumir en las llamas que brotaron de una corona toda su casa, con su hija y con el anciano mismo, así esta mujer, después de celebrar ante una fosa sus ritos sepulcrales —como me contó ella hace poco, estando borracha—, mantuvo encerrados a todos en sus respectivas casas por la callada potencia divina, de manera que durante dos días enteros no se pudieron ni romper las cerraduras, ni echar abajo las puertas, ni siquiera perforar las paredes, hasta que todos, de común acuerdo, y gritando a una voz, juraron por lo más sagrado que nadie levantaría contra ella la mano, y que si alguno llegaba a cambiar de idea, todos acudirían a prestar su auxilio a la maga. Así se apiadó y perdonó a toda la ciudad. En cuanto al autor de aquella conspiración, lo trasladó cierta noche oscurísima con su casa entera, esto es, las paredes, el suelo mismo y todos los cimientos, cerrada como estaba, a otra ciudad situada a cien millas de aquí en la más alta cima de un áspero monte, y por eso mismo privada de agua. Por cierto que, como las casas de sus habitantes estaban demasiado apretadas para dejar sitio a un nuevo huésped, arrojó la casa ante la puerta de la ciudad y se marchó de allí.

—Cosas admirables, querido Sócrates, pero no menos truculentas



—digo yo entonces— son las que me has dicho. Has acabado por hacerme concebir una grave preocupación, por no decir un grave temor; siento que se me clava, no un guijarro, sino una lanza, al pensar que esta vieja, con la ayuda del poder sobrenatural que la suele asistir, bien puede haberse enterado de esta nuestra charla. Vayamos, pues, rápidamente a descansar, y cuando hayamos aliviado con el sueño nuestra fatiga, huyamos de aquí lo más lejos posible, aprovechando la oscuridad de antes de la madrugada.

Todavía estaba yo dando estos consejos, y ya el pobre de Sócrates, abrumado por la desacostumbrada borrachera y su largo cansancio, dormía con estrepitosos ronquidos. Entonces, después de tirar de la puerta y de asegurarla con los cerrojos, acomodo mi catre recargándolo directamente contra los goznes, y me echo sobre él. Al principio me quedo despierto algún rato por el miedo que tenía, pero después, muy cerca de la tercera vigilia, logro cerrar un poco los ojos.

No bien me había dormido, cuando de repente, de un empujón demasiado vigoroso para creer que lo daban ladrones, se abren las puertas, ¡qué digo!, caen por tierra, quebrados y arrancados de cuajo los goznes. La violencia de semejante empujón derriba mi catre, muy chico por cierto, cojo de una pata y además apollillado, a mí me arroja también, y el catre, al caer al suelo, se me viene encima y me tapa completamente.

Entonces me di cuenta de que ciertas emociones tienden a manifestarse de manera paradójica. Porque así como a menudo la alegría hace derramar lágrimas, así también en aquel trance de

susto no puede aguantar la risa al verme transformado de Aristómenes en tortuga.

Revolvándome entre porquerías y protegido por la industria del catre, espío con el rabo del ojo lo que va a ocurrir. Veo entonces dos mujeres de edad muy avanzada; una llevaba una lámpara ardiendo y la otra una esponja y una espada desnuda. De esta guisa rodearon a Sócrates, que seguía profundamente dormido. La de la espada dijo:

—Este es, hermana Pantia, mi querido Endimión, éste mi Ganimedes, que días y noches se ha estado burlando de mis tiernos años; éste es el que, desdeñando mis amores, no sólo me difama con sus pullas, sino que además está tramando su huída. Y yo, por lo visto, abandonada por este falaz Ulises, tendré que llorar, nueva Calipso, mi eterna soledad.

Después, extendiendo la diestra y señalándome con el dedo a su amiga Pantia:

—En cuanto a este buen consejero Aristómenes —añadió—, que ha planeado la fuga y que ahora, a un paso de la muerte, yace allí en el suelo, y tirado debajo del catre contempla todo esto, piensa seguramente que va a escapar sin un rasguño después de la afrenta que me ha hecho. Pero más tarde... no, dentro de un rato... no, en este mismo momento haré que le pesen sus chanzas de anoche y su curiosidad de ahora.

Al oír esto ¡desventurado de mí!, me corren sudores fríos por el cuerpo y se me agitan las entrañas con un temblor tan fuerte, que el catre, agitado por mis sacudidas, se pone a bailar y a tiritar encima de mi espalda.

Entonces dijo la buena Pantia:

—¿Qué opinas tú, hermana: lo hacemos primero pedazos, al estilo de las bacantes, o mejor lo atamos de pies y manos y le cortamos sus partes viriles?

—No —repuso Méroe (pues ya en ese momento había caído en la cuenta de que era ella efectivamente la que Sócrates había mencionado en su historia)—: que ése al menos quede con vida para que amontone un poco de tierra sobre el cuerpo de este pobrecillo.

Y diciendo esto, hizo a un lado la cabeza de Sócrates, y por la parte izquierda del cuello le hundió toda la espada, hasta la empuñadura; en seguida, aplicando un odrecillo, recogió con todo cuidado la sangre que manaba, de manera que no cayese por allí ninguna gota. Esto lo vi con mis propios ojos. Después, supongo que para que aquello tuviera todo el cariz de la inmolación de una víctima, la dulce Méroe, metiendo la mano por la herida y hurgando entre las vísceras, sacó al fin el corazón de mi desventurado amigo, mientras éste, cercenada casi la garganta por el golpe del arma, dejaba salir un vago estertor, que no un sonido humano y exhalaba su último aliento. Entonces Pantia tapó con la esponja los anchos bordes de la herida, diciendo estas palabras:





—Ea, tú, esponja, nacida en el mar, guárdate mucho de pasa por un río.

Concluido todo esto, se retiran. Pero antes me quitan el catre de encima, y, abriéndose de piernas, sentadas casi sobre mi cara, vacían su vejiga, y me dejan empapado en la humedad asquerosa de la orina.

No bien habían pasado el umbral, cuando las puertas se levantan y vuelven, íntegras, a su posición primera: los goznes se restituyen a sus agujeros, regresan las trancas al quicio, se reacomodan los cerrojos en el batiente. Pero yo seguía igual, tirado en el suelo, exánime, desnudo, yerto, empapado en suciedad, como recién salido del vientre de mi madre, mejor dicho, medio muerto, peor todavía superviviente de mí mismo, sombra de lo que fui, candidato seguro a una cruz irremediable.

—¿Qué será de mí —pensaba— cuando descubran que éste amanece degollado? ¿Quién va a dar el menor crédito a mis palabras, aunque diga la pura verdad? “Hubieras pedido socorro al menos, me dirán, si es que siendo semejante hombrazo no podías contra una mujer. Degüellan a un hombre en tus mismas narices, ¿y tú no dices nada? ¿Y por qué no has sido víctima del mismo atropello? ¿Por qué tan feroz saña ni siquiera por miedo de la denuncia te hizo nada a ti, siendo tú el único testigo del crimen? ¿Conque te has salvado de la muerte? Pues vuelve a ella ahora”.

Mientras me repetía una y otra vez estas cosas, ya la noche iba retirándose ante el día. Entonces se me ocurrió que lo mejor que podía hacer era escaparme furtivamente antes del alba, y, aunque fuera con paso vacilante, ponerme en camino. Tomo, pues, mi zurrón, meto la llave y descorro los pestillos. Pero aquellas leales y honradas puertas, que tan espontáneamente habían dejado paso libre en la noche, no se abren ahora sino después de mucho, con grandes trabajos y a fuerza de meter una y otra vez la llave en la cerradura.

—Ea, tú ¿en dónde estás? —grito al portero—. Abreme la puerta del mesón, que quiero salir antes de la madrugada.

El portero, acostado, como solía, en el suelo, junto a la entrada del mesón, medio dormido todavía:

—¿Qué dices? —me responde—. Por lo visto no sabes que los ladrones infestan los caminos, pues quieres emprender tu viaje a esta hora de la noche. Si es que a ti te pesa en la conciencia alguna fechoría para tener tantas ganas de morir, yo no tengo cabeza de calabaza para morir en lugar tuyo.

—Ya no está lejos el alba —le replico—, y, además, ¿qué cosa podrán sacar los ladrones de la extrema pobreza de un caminante como yo? ¿Acaso ignoras, imbécil, que a un hombre desnudo no lo pueden despojar ni diez maestros de lucha?

Medio muerto de sueño, y casi dormido otra vez, me dice entonces, volviéndose del otro lado:

—¿Y cómo sé que no has degollado al compañero de viaje con

quien anoche viniste a hospedarte, y que no buscas tu salvación en la huída?

Recuerdo que en ese instante vi que la tierra se abría, y miré el fondo del Tártaro y allí estaba el Cancerbero listo para tragarme. Comprendí entonces que si la dulce Méroe me había dejado a salvo del degüello no era por lástima, sino por crueldad, reservándome así para el patíbulo.

Volví, pues, a mi cuarto, y me puse a deliberar cuál sería el modo más rápido de matarme. Viendo que la Fortuna no me suministraba ninguna otra arma mortífera más que mi solo catre:

—Vamos, catrecito mío —le digo—, queridísimo de mi alma, que has soportado conmigo tantas humillaciones, árbitro y sabedor, como yo, de las cosas que esta noche pasaron, único testigo de mi inocencia que puedo alegar cuando me acusen. Tú ves la prisa que tengo por llegar al otro mundo: proporcióname un arma salvadora.

Y diciendo esto, me pongo a desenredar la cuerda de que estaba tejido; en seguida echo uno de los cabos de la soga a un pedazo de viga que, bajo la ventana, ofrecía un extremo libre; lo aseguro bien, y hago en el otro cabo un nudo resistente; entonces me subo al catre, alzándome para mi ruina, y metiendo la cabeza rodeo mi cuello con el lazo. Pero al empujar con el pie a un lado el apoyo que me sostenía, para que el dogal, con el peso de mi cuerpo, me apretara el cogote y me cortara la respiración, rómpeleme de pronto la cuerda, ya vieja y podrida, y yo, cayendo desde lo alto, voy a dar encima de Sócrates, que estaba acostado allí cerca, y ambos rodamos por el suelo.



En ese preciso instante irrumpe el portero, gritando a grandes voces:

—¿Dónde estás tú, que a deshoras de la noche gritabas con tanta prisa por salir, y que ahora roncas entre las mantas?

En esto, no sé si a causa de nuestra caída o de los gritos escandalosos del portero, despertó Sócrates, y, levantándose antes que yo del suelo:

—No sin razón —dice— hablan tan mal de estos mesoneros todos los huéspedes. Aquí tienes a este necio que, con su entrada brusca y repentina (estoy pensando que lo que quería era robarnos algo) y con sus gritos desafortunados me saca, a pesar de mi cansancio, de un sueño profundísimo.

Me levanto entonces, gozoso y ligero, inundado de inesperada alegría.

—Aquí tienes, portero fidelísimo —exclamo—, a mi compañero y hermano, a quien esta noche, borracho como estabas, me acusaste calumniosamente de haber asesinado.

Al decir esto, abrazaba yo a Sócrates y lo besaba. Pero Sócrates, herido por el hedor del asqueroso líquido con que me habían bañado aquellas Lamias, me rechaza violentamente, exclamando:

—Quítate de aquí, que apesta a cloaca.

Y se pone a preguntarme, muy comedido, por la causa del hedor. Pero yo, todo avergonzado, invento rápidamente algún chiste absurdo para distraer con otro tema de charla su atención, y, poniendo mi diestra en su hombro, le digo:

—¿Por qué no nos vamos ya, para gozar de las delicias de una caminata mañanera?

Tomo mi zurrón y, después de pagar al mesonero el precio del hospedaje, emprendemos ambos nuestra ruta.

Habíamos caminado un buen trecho, y ya el sol había salido, alumbrándolo todo. Yo examinaba curiosamente y con mucha atención el cuello de mi compañero, en el punto en que había visto hundirse la espada.

—Insensato —me decía—, que, trastornado por los jarros de vino que bebiste, soñaste cosas tan espantosas. Aquí tienes a Sócrates, sano y salvo y sin daño. ¿Dónde está la herida? ¿Dónde está la esponja? ¿Dónde, dime a ver, aquella cicatriz tan profunda y tan reciente?

Y hablando con él:

—Con razón —le digo— médicos dignos de fe aseguran que los que se acuestan repletos de comida y de bebida sueñan cosas espantables y truculentas. Es lo que me ha pasado a mí, pues como ayer se me pasó un poco la mano en la cena, tuve una noche de lo más pesado, llena de imaginaciones de horrores y matanzas, de tal modo que todavía creo estar rociado y manchado de sangre humana.

Al oír esto me responde, sonriendo:

—¡Pero si no te bañaron de sangre! ¡Si fué de orina! Sin

embargo, a mí también me pareció, en sueños, que me degollaban; me dolió aquí la garganta, y hasta creí que me arrancaban el corazón; todavía ahora se me va el aliento, me tiemblan las rodillas, vacilo al andar y sentí ganas de algo de comida para restaurar mis fuerzas.

—Mira —le digo—, aquí tienes un desayuno ya listo.

Y uniendo el dicho al hecho, me quito del hombro mis alforjas y le ofrezco sin más tardanza pan y queso, mientras añado:

—Sentémonos ahí junto a ese plátano.

Hecho esto, tomo yo también algo de las alforjas; entonces veo durante un rato a Sócrates comer con extraordinaria avidez, y observo que se va poniendo flaco, que desfallece y que queda tan pálido como el boj. En una palabra, estaba tan cambiado y había perdido de tal modo el color de los sanos, que, lleno de miedo, no pude menos de acordarme de aquellas Furias nocturnas; el primer pedacito de pan que yo había tomado, aunque era muy chico, se me quedó pegado a medio gajate, sin poder avanzar hacia abajo ni devolverse hacia arriba. Y más era mi miedo al ver cuán escasos eran los que pasaban por allí. Porque ¿quién creería que, de dos compañeros de viaje, estuviera el uno muerto sin que el otro tuviera culpa? Sócrates, entre tanto, después de acabar con gran parte de los víveres, sintió de pronto una sed inaguantable. Había engullido, en efecto, y con gran voracidad, un buen pedazo de magnífico queso.

No lejos de las raíces del plátano corría, perezoso, semejante a una plácida laguna, un río cuyos reflejos emulaban los del cristal o los de la plata.

—Ahí tienes —le digo— esa fuente: sacia tu sed con su agua lechosa.

Se levanta él, y después de buscar durante un momento un lugar en que la ribera fuese bastante llana, se agacha, ansioso, doblando las rodillas, tratando de beber. No había tocado aún con la punta de los labios la superficie del agua, cuando la herida de su cuello se abre cuan profunda era y salta bruscamente de ella la esponja, acompañada de un poquitito de sangre; finalmente, su cuerpo inanimado se iba ya de cabeza al río, pero yo lo cogí de un pie, y a duras penas conseguí sacarlo hasta lo alto de la orilla, donde, después de llorar a mi pobrecito compañero según lo permitían las circunstancias, lo cubrí, para siempre, con tierra arenosa, no lejos del río.

Yo, todo tembloroso, y con un miedo atroz por lo que pudiera ocurrirme, huí de aquel lugar por caminos apartados y comarcas solitarias y alejadas del trato humano, y, pesándome casi en la conciencia la muerte de un hombre, abandoné para siempre mi patria, condenándome voluntariamente al destierro. Ahora vivo en Etolia, donde he contraído nuevo matrimonio.

de *El asno de oro*, I, v-xix.

C

L

I
En
part
dem
es l
fasc.

La p
no ll
pura

D
refe
poet
de s
dice:

...ni

Y
conc
vicio

...est
objeto

Es
pasió
realiz
despe

identi

La
difier
refier

Separa
esclavi
fascin
tado,
poesía

La
nocio
sentid

No se
largos

Carlos
Ha pu
fragma
Centro

JORGE CUESTA



I
En un artículo del 8 de mayo de 1934, Jorge Cuesta desarrolla, a partir de Baudelaire, la fascinación de la poesía como una actitud demoníaca. Pero tomar la belleza como la fascinación del mal no es lo importante en Cuesta sino, por el contrario, considerar esa fascinación de la poesía como ciencia demoníaca:

La poesía como ciencia es la concepción cuya fascinante perversidad todavía no llega a admirarse como se debe. La poesía como ciencia es la refinada y pura actividad del demonio.

Del contexto en que expresa esta idea y de sus puntos de referencia no se desprende que tuviera sus fuentes más allá de los poetas franceses y de Poe. Esto poco importa si las implicaciones de su idea lo conectan verdaderamente con otras. Esta *ciencia*, nos dice:

...ningún límite traza a su demoníaca pasión de conocer.

Y resulta interesante observar que postule una *pasión* de conocer, un *pathos* que se cierra en sí mismo como un círculo vicioso:

...esta es la acción científica del diablo:... hacer de toda cosa un puro objeto intelectual.

Ese puro objeto intelectual padece un *pathos* distinto de la pasión o sentimiento con que se identifica normalmente, y se cree realizar, la vida. La escisión entre ciencia y poesía significó para él despojar a la poesía de su carácter diabólico y poder, así,

identificarla con la fe, que es la ciencia del ángel.

La fe es distinta de la ciencia demoníaca y la pasión de ambas difiere de la pasión general del hombre. En este último sentido se refiere a la pasión cuando escribe:

Separada, en efecto, de la inteligencia, la poesía consiente a la pasión y es esclavizada por ella, con lo que *se salva su alma del demonio*, se salva de la fascinación, por la imposibilidad que hay de fascinar a un esclavo, incapacitado, como está, por sus cadenas, de ir en pos de lo que lo solicita. La poesía (como *ciencia*) es la tentación, lo que solicita desde lejos.

La *ciencia*, el *deseo* peculiar de esa ciencia, y el *demonio*, son nociones que él no expresa en un nivel normal o común; su sentido lo insinúa más allá de las palabras:

No se evoca al demonio fácilmente. El demonio es perverso; usa caminos largos y tortuosos.

En su ensayo *El clasismo mexicano*, firmado en agosto de ese mismo año (tres meses después del que comentamos), en los párrafos sobre la poesía de Salvador Díaz Mirón, encontramos observaciones significativas; dice de él:

Para comprender la grandeza de Díaz Mirón, hay que leerlo sin ingenuidad, hay que evitar el recibir su voz directamente, hay que poner en duda aquello que afirma de un modo inmediato, para sorprender aquello a lo que está respondiendo.

En Díaz Mirón hay un interlocutor demoníaco, cuya voz es la que interesa recoger a través de la directa del poeta.

En este enfoque totalmente personal, individual, Cuesta establece otro nivel de lenguaje; las siguientes líneas son datos obtenidos sólo en una peculiar hermenéutica, en diferentes niveles internos de la expresión del poeta:

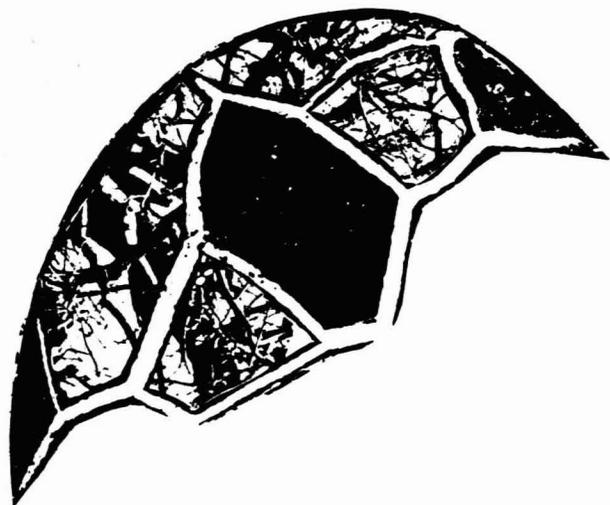
La poesía de Salvador Díaz Mirón es una poesía torturada, pero deliberadamente torturada; es una poesía incapaz de producirse sino en la contienda, como fruto de la hostilidad. La atención que con este esfuerzo consigue permite *oír también a su silencio*.

Este *silencio* es la poesía como tentación, lo que solicita desde lejos, el otro diálogo que se oculta en las palabras literales.

Ahora bien, la poesía como *ciencia*, en las márgenes señaladas hasta este momento, presenta relaciones mucho más vastas que las que *literalmente* él menciona o deja ver. Que haya en verdad tenido acceso a lecturas o fuentes de la índole a que nos referiremos enseguida o no, poco importa en su *nivel poético*, pues la opinión personal del autor no es la resonancia literaria de una obra.

De esta manera, para ejemplificar, poco importa que Huidobro leyera o no a Proclo, San Buenaventura o Escoto Erígena; que siguiera paso a paso el panteísmo de Spinoza o los principios de los cabalistas hebreos, si los lineamientos y bases del creacionismo de Huidobro se sustentaron en *los mismos principios* que la obra de aquellos. Las ideas de Huidobro retomaron, desde un ángulo particular, la *Natura Naturans*, y la resonancia de sus ideas, su implicación, lo vincula con ellos ineludiblemente. Esto me parece normal; el hombre es repetitivo porque persiste en su base humana, en su dimensión humana. De manera similar, y aunque Jorge Cuesta haya asumido, como creo, con mayor conciencia estas relaciones, su poesía y su idea poética tienen resonancias más vastas que las que pudiera suponerse en su grupo o en nuestro país, implicaciones más *universales*.

El científico Cuesta, el químico, no podía equivocarse involuntariamente el sentido pragmático, académico, de la palabra ciencia. El habla de otra, de una que se establece en una dimensión



distinta. Su vinculación con el demonio reafirma que su acceso, su sentido, su posesión, se dan en un nivel prohibido y oculto de otra condición de la conciencia humana, de otra percepción, de otro despertar. Cuesta insinúa una ciencia esotérica y la relación del gnóstico con el demonio se torna así comprensible.

El demonio no posee siempre una connotación negativa o perversa; las apologías de Sócrates, tanto en Platón como en Jenofonte, lo consideran una exigencia de conocimiento, de investigación. En la *Biblia* el demonio no siempre implicó una delimitación clara entre los terrenos celestiales, divinos, y los perversos, como naturalezas demarcadas. En cambio, la noción hebrea del *conocimiento* ha tenido implicaciones esotéricas en diversas épocas. Se relaciona con los dos árboles principales del Paraíso, el árbol de vida y el árbol de la *ciencia* del bien y del mal. La ciencia, *Daat* es el conocimiento prohibido, que incita, que solicita al hombre. De esa palabra proviene *Yoda* que significa saber, comprender, y también cohabitar, coito, relaciones sexuales. El *saber* es el correlativo de la tribu del pueblo elegido, *Juda*. De esta tribu, Judá, saldría el salvador. La vía de acceso a este vocablo y todas sus derivaciones y contrapartes gnósticas es la cábala.

En el *corpus hermeticum* de la cábala, en el *Otz Hayayim* o árbol de la vida, aparecen en una disposición peculiar las emanaciones (sefiroth) divinas que configuran la evolución del universo y la evolución del hombre. Adquieren su sentido y su movimiento principalmente por una emanación o sefira oculta, vedada: *Daat*: *conocimiento*, *ciencia*. Situada en el *abismo* que separa la tríada primordial del resto de las sefiroth, la sefira *Daat* salva ese vacío y es ella la ciencia abismal, que solicita desde lejos, lo que explica el carácter demoníaco o prohibido que entraña.

Ahora podemos entender que el nombre del demonio en la tradición esotérica sea *Lucifer*: el portador de la luz. El conocimiento demoníaco, luciferino, es la ciencia luminosa, oculta. La ambivalencia de la estrella *Lucifer* corresponde a procesos principalmente contenidos en la alquimia: la estrella de la tarde y de la mañana, portadora de la luz. El versículo donde Cristo dice: "Yo soy el principio y el fin, el linaje de David, la estrella resplandeciente y de la mañana." encierra todos los datos comprensibles principalmente de la alquimia. Ahora bien, *Daat* es el conocimiento de la vida.

Tres alusiones me parecen muy a propósito. Primero, la broma consignada en Villaurrutia de que le llamaban "el alquimista", a lo que él añadía: "el más triste de los alquimistas". Después, el comentario, muy al pasar, de Elías Nandino respecto a su búsqueda alquímica de la medicina universal o panacea:

Supé por él mismo los secretos estudios que hacía sobre la ergotina, la que, ametrallada por diferentes cuerpos enemigos, transformaría en la "panacea"

para la mayor parte de padecimientos. Me comunicó muchas veces sus repetidos insomnios y me dejó ver su demonio oculto. . .

Por último, más acorde con esa "medicina universal", alquímica, cito palabras de Gilberto Owen; dice de Cuesta que

en sus manos de lector del *Fausto* la química había vuelto a su prístina esencia de alquimia. Pero le había conocido yo alquimista de la poesía y fácilmente puedo imaginarlo dedicado a la otra, a la del término literal.

Ahora bien, llevar adelante la broma sobre Cuesta como alquimista, y la creencia de Owen de que era capaz de serlo verdaderamente, nos permite concatenar, de algún modo, sus preocupaciones poéticas (o "temas", si se prefiere) con esa ciencia luciferina: la alquimia. Esta busca la recuperación y limpieza (transmutación) del principio de vida, del principio *oculto* de la vida en el universo. Y este principio *oculto* se halla en los metales. Leemos en Basilio Valentín:

A partir de ese momento, el espíritu más despierto, concentré mis pensamientos reflexionando sobre este tema. Me puse a aprender y a seguir esta ciencia fundamental, que el Creador había escondido en los metales y las minas de la tierra; y mientras más buscaba, más descubría.

A partir de estos elementos simbólicos, de estos metales, la transmutación alquímica se efectúa; es decir, la recuperación cada vez *más pura de la vida* contenida en los metales. De aquí que resulte comprensible que acaso el principal poema de Jorge Cuesta se titule *Canto a un dios mineral*. Este poema cierra una búsqueda clara de la vida, del instante en que la lucidez, la conciencia alquímica, se cubre o cubre la vida partiendo desde el abismo de su conocimiento luciferino, desde la ciencia abismal en que capta la vida; los medios abrumadoramente perfectos de su lenguaje harían posible captar el instante de la transmutación, el instante en que el espíritu de la vida se mueve sobre el abismo.

Y el espíritu de Dios se movía sobre la faz del abismo.

La distancia, la imposibilidad misma de la ciencia de la vida, de la obtención de esa vida, es el exilio, y la muerte.

II

Aunque algunos poemas de Cuesta son de corte tradicional en lengua española —*Oh vida — existe; Deja atrás a mi ceguera o Soñaba hallarme en el placer que aflora*— y en más de un verso recuerdan ceñidamente los de Quevedo, su poesía destaca del tratamiento de la vida o de la muerte tanto en los clásicos españoles como en los poetas de México. Cuesta no expresa el camino irreversible de la vida o la angustia de una ineludible muerte; la vida que él busca

rebr
Tra
trat
afec
del
de s

. . . n
sino
la hu

y
perc
pon
cuar
som

. . . m
dond
y sól
subst

G
alma

rebase al transcurso, al individuo, su nacimiento y su muerte. Tratar de capturar esa vida, de hallarla, significa algo más que tratar de asir su inteligencia o su razón, y ya no digamos sus afectos. El alma se convierte en sombra, en un rumor paralelo al del tiempo, al del transcurso, es decir, al vacío. La vida está fuera de su *cambio*, de su *mudanza*, de su transcurso esencial:

...no tocará la muerte lo que viva,
sino en la piel, distante y fugitiva,
la huella exhausta de lo que antes era.

Y su *instante* no es temporal, su hallazgo es una conciencia, una percepción profunda, un abismo. Cuando el instante sólo corresponde a una categoría temporal y no a una percepción (es decir, cuando no cesa de ser) es nuestra fatiga, y esa fatiga nuestra sombra, y esa sombra nuestra muerte, aún antes de morir:

...más libre lo abandona a su ventura
donde la orilla del instante cede,
y sólo la fatiga que concibe
subtrae el rostro, que la muerte apura.

Glosa el tiempo como una afección de la mente; identificar el alma con el cambio es destruirla, hacerla equivalente al tiempo:



Tan pronto como el alma el cambio habita,
no la abandona el cambio en lo que deja
ni de la vida incierta la separa;

su aventura y su riesgo sólo imita
al tiempo entonces su razón perpleja,
pues goza la razón, mas no se para.

Sobre este tema poético hay variaciones espléndidas en su obra. La identificación de la vida con su transcurso, o específicamente con el pasado (o el *azar*, como él lo llamó), sólo ofrece un vacío, una sucesión de ecos cuya fuente se encuentra en otro nivel, fuera del transcurso:

Lo que pierdo es lo que he sido
para ser silencio y nada,
y por el alma delgada,
que pase el azar su ruido.

Cualquiera de los extremos del tiempo (pasado-futuro) sólo es una sombra, y al situar la vida en medio o al unirla sustancialmente a ellos, se la hace ficticia, se la torna el velo que debe descorrerse; su identificación con ella no es la vida sino el tiempo.

Sólo azar es el abismo
que se abre entre mí y yo mismo.
El azar cambia y no dura.

Cuesta buscó la vida como un elemento puro, sin accidentes afectivos. Ser uno, no ser dolencias ni gozos, ser uno con la vida que está detrás de la corriente total, más allá de la cadena muerte-vida.

No la buscó sujeta al tiempo, pues sólo muere el vacío que se esclaviza en la sucesión. A esa conciencia de la vida en su nivel más puro, no la alcanza la muerte. Por ello, en su poesía no hay la expresión de actos o de realizaciones *visibles* del hombre, no hay *hechos* pragmáticos, sino de conciencia, y cada verso es un microscopio, cada palabra es un precioso cristal o un instrumento que la hiende. Esta vida no se expande en el tiempo, no es sólo una dilatación, un transcurso; permanece fuera, ajena a ese azar; es una unidad en sí, y su tiempo y su espacio es ella misma:

No del pasado azar que considera
la vida crece sólo dilatada,
ni el objeto futuro la sustenta.
Fluye de sí como si entonces fuera.

La realidad física o anímica que presta al individuo una coherencia, tampoco es identificable con la vida, según escribe en un poema de 1931; es pasajera, falsa, un espejismo:

JORGE CUESTA nació en Córdoba, Veracruz, en el año 1903. Llega a la ciudad de México en 1921 e ingresa en la Escuela de Ciencias Químicas. Tuvo una estrecha amistad con Gilberto Owen, antes de que ambos conocieran a Xavier Villaurrutia y formaran parte del grupo literario los "Contemporáneos". Su inteligencia y su carrera científica impresionaron vivamente a todos los componentes del grupo. Fue el crítico más acendrado, más profundo, de ellos, y un asiduo polemista literario y político. No publicó en vida ningún volumen de prosa o poesía; este hecho, sumado a su inteligencia deslumbrante y a su actitud política, permitió que fuese ignorado como poeta aún en Antologías respetables de poesía mexicana publicadas en nuestro tiempo, como *Poesía en movimiento*. Para Owen, en cambio (y fue él acaso el que penetró más en su obra), lo perdurable de Cuesta es su poesía. Se suicidó en la ciudad de México el año 1942. La Universidad publicó en 1964 sus *Poemas y Ensayos*, en cuatro tomos, recopilados por Miguel Capistrán y Luis Mario Shneider. El prólogo casi biográfico, de éste último, y los breves ensayos de Elías Nandino, Salazar Mallén y Gilberto Owen, son los únicos textos accesibles sobre Jorge Cuesta. La Antología que hoy presenta la Revista de la Universidad, así como el fragmento de un estudio sobre su obra, son un intento por recuperar y mantener su poesía.

C. M.

... y mira que la muerte se aproxime
a la vana insistencia de mí mismo.

Cada poema evita confundir la vida con ese tiempo externo, con ese cambio o mutación que nos destierra. El azar es, además, la idea misma del abismo, la pérdida de la conciencia. Abolir el tiempo, los padecimientos de lo mudable, no atender a esa sucesión equívoca es básicamente la *ataraxia* y *apatheia* griegas, que difícilmente habrán podido desarrollarse con más claridad en nuestro tiempo.

Detrás del velo se encuentra en su abismo la vida, en su curso o corriente interior, en un despertar de abismos. Y esto no es el pensamiento, identificado con las afecciones del hombre. En el siguiente poema el sueño y el intelecto son equivalentes, son parte del mismo vacío en que la mano palpa la frente:

Si bien el sueño murmura
que al fin su nada perdura
sobre un tacto ciego y frío
que su espesor no sondea
y solamente rodea
el rumor de su vacío.

Por el contrario, en un poema publicado en 1940 contamos con una imagen más completa de su idea de los abismos del hombre, de nuestro interior en cuya corriente subterránea perdura la vida oculta, última. Rebasa el eslabonamiento muerte-vida y se remonta a otro nivel, a otro contenido:

La flor su oculta exuberancia ignora,
y que es por una vigilante usura
del mismo azar, que rompe su clausura
la miel, y la embriaguez, que se evapora...

Extrema el polen como vivo grano,
y ella misma se siembra y restituye
a sí misma la vida que le huye.

No mira que su gozo es hondo en vano
y no lo niega al fin si lo disputa
al más profundo abismo de la fruta.

Cuando esa conciencia o percepción *en* y *de* la vida florece, se recupera todo lo interior, lo oculto, y hay una desnudez gradual de todo movimiento, de todas las coordenadas; así lo expresa en el poema *Anatomía de la mano*. El movimiento de la mano, al igual que en otros poemas, simboliza la búsqueda de la vida, de lo impalpable, de una savia o raíz interior, oculta.

Mas como una sed en llamas
que incierta al azar disputa
toda atmósfera en vano,

imita al árbol sus ramas
en pos de una interna fruta
la interrupción de la mano.

En otro poema señala que desde lo interno parte el fin o el comienzo, y no de lo exterior o el vacío —cuya afección, conforme a la metáfora del árbol, sería el viento—:

Es el árbol quien apaga,
no el aire más dilatado,
la sed que se consumía.

El despojamiento de todos los elementos exteriores, de las ataduras externas, afectivas, es uno de los rasgos más claros en su búsqueda poética. La purificación de esos elementos es la purificación alquímica hacia otra expresión de la conciencia, otra dimensión del lenguaje.

La unidad de la vida está fuera del gozo o del amor, impidiendo que cualquier pasión o afecto se confunda con ella; su dimensión temporal y espacial es una unidad en sí:

... y el amor, que la mira despojada,
tampoco de su sueño la alimenta.

Las afecciones, las emociones con que uno se identifica o identifica la vida, fomentan su ausencia, dan prueba de su distancia:

Es avidez, no más, lo que se crea
del estéril consumo de su suerte.

A diferencia de la noción del amor que se halla en Dante conectada con la dama mística de la poesía provenzal y trovadoresca, de contenido alquímico, y que vemos en su *Vita nuova* y en varios pasajes de la *Commedia*, en que considera al amor como un medio de cristalización espiritual superior, como aquí:

... che non soccorri quei che t'amò tanto,
ch'usci per te della volgare schiera?

a diferencia, digo, de Dante, Cuesta no "sale de los hombres vulgares" por el amor, sino por su ausencia, cuando a través del hecho de amor se abre a la *ciencia* y el amor cesa, y el *placer se suspende*, y cesa el cuerpo, la voz, la compañía, el movimiento o mudanza de las cosas, desvaneciéndose en su epifanía. El eco de otra voz, de otra dimensión, recorre el cuerpo de la amada, y la conclusión del poema es el desplazamiento hacia esa dimensión, hacia su encuentro: tal es el poema *tu voz es un eco*.

En otro poema, finalmente, podemos ver el aspecto oscuro, abismal, pétreo (es decir, cifrado, alquímico) de la vida y el tiempo. La vida es la sombra de otra entidad, de otro orbe presentido, profundo en sus vetas:





... en su materia ingravida y profunda
la sombra interna que vivir medita.

Y aislada en el vacío que la envuelve,
no revela a sí misma el alma rara
que enciende su presencia y la separa
del sueño a que el olvido la devuelve. . .

Esta búsqueda de la vida, más allá de su nombre, de su designación, encauza también al lenguaje poético en ese recorrido, en el apego minucioso de cada parte del poema. Su precisión, su búsqueda o capacidad de perfección expresiva, monda y rítmica, de justeza, permite el manejo de esos delgados hilos. La poesía sirve, así, para conocer, para buscar, para investigar; es una ciencia y es el resultado de la ciencia; es un complejo de datos y aventuras, un temerario intento de profundizar el universo, el abismo en que la vida se oculta o se transmuta.

El poeta vive la libertad de decir, de avanzar hacia lo que lo solicita, hacia el demonio, hacia la ciencia luciferina. Pero muy cercano a esos linderos está el castigo de querer ver lo prohibido: la locura de la libertad, ese enfermo y tortuoso abandono de nuestros límites. . .

III

Parece contradictorio que el *Canto a un dios mineral* comience con nociones como *cielo*, *nubes*, *agua*, etc., en vez de la oscuridad de grutas o venas petrificadas, minerales. La primer estrofa, al indicar su búsqueda, opta por la fugaz visión de la espuma de un oleaje.

En la segunda, las corrientes marinas hallan su paralelo metafórico en las corrientes del cielo. En la tercera se permite el esbozo de una conciencia o percepción que lejanamente podría recordar una materia de algún modo inerte. En la cuarta se reúnen los datos de

las estrofas precedentes y las nubes, las olas y la conciencia o mirada se congregan en tres nociones definidas: el *tiempo* y la *pedra*, aprehendidos por la *mano* que busca un laborioso tallado en el desarrollo del poema. El encuentro de estos elementos es el comienzo del poema. Su desarrollo —la conjunción que se revelará en su transcurso como alquímica— en su realización.

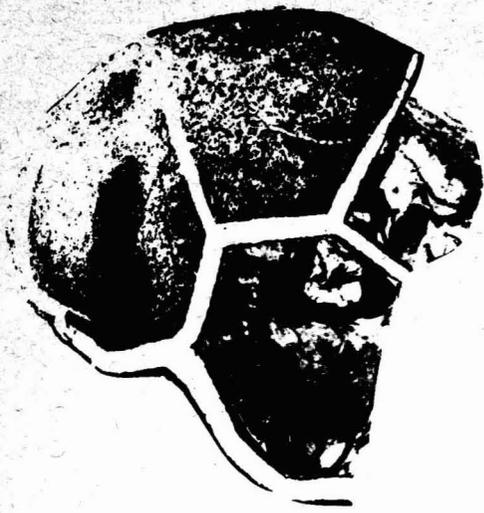
Antes de leer las estrofas correspondientes, leamos un fragmento de Fulcanelli relativo a estos procesos:

Esta —la calcinación— no se realiza por medio de un fuego vulgar, no necesita en absoluto el auxilio del reverbero, pero requiere la ayuda de un *agente* oculto, de un *fuego secreto*, el cual, para dar una idea de su forma, se parece más a un agua que a una llama. Este *fuego*, o esta *agua ardiente*, es la chispa vital comunicada por el Creador a la materia inerte: es el *espíritu* encerrado en las cosas, el *rayo ígneo*, imperecedero, encerrado en el fondo de la sustancia oscura, informe y frígida. Rozamos aquí el más alto secreto de la Obra; y nos complacería cortar este nudo gordiano en favor de los aspirantes a nuestra ciencia. . . si nos estuviera permitido profanar un misterio cuya revelación depende del Padre de las Luces.

Más adelante, Fulcanelli lo llama de nuevo *fuego acuoso* y *agua ígnea*. Este párrafo puede hacernos comprensibles las nociones con que comienza el poema. Veamos la primera estrofa:

Capto la seña de una mano, y veo
que hay una libertad en mi deseo;
ni dura ni reposa;
las nubes de su objeto el tiempo altera
como el agua la espuma prisionera
de la masa ondulosa.

En el poema *La mano explora en la frente* vemos que el movimiento de la mano entraña una voluntad, una necesidad de conciencia en el vacío de la mente y el sueño. En *Anatomía de la*



mano ese movimiento es interno y su espacio también lo es. Cuesta afirmó, además, que un esclavo de la pasión era incapaz de atender al llamado de la *ciencia*, al llamado del demonio; unir esta *libertad* con el *signo* de la mano, indica que ese movimiento es hacia la *ciencia* luciferina.

Si la segunda estrofa es el paralelo celeste del *agro* alquímico, la tercera indica la conciencia, la mirada, el tercer elemento. Veamos la segunda estrofa:

Suspensa en el azul la seña, esclava
de la más leve onda, que socava
el orbe de su vuelo,
se suelta y abandona a que se ligue
su ocio al de la mirada que persigue
las corrientes del cielo.

La búsqueda de la mano y la prisión del agua son ahora la mirada y las corrientes celestes. En la tercera estrofa encontramos datos más sorprendentes:

Una mirada en abandono y viva,
si no una certidumbre pensativa,
atesora una duda;
su amor dilata en la pasión desierta,
sueña en la soledad, y está despierta
en la conciencia muda.

En ese tercer nivel, la mirada no sólo es el correspondiente metafórico del movimiento de la mano, sino también de la *conciencia*. Tres formas eslabonadas, tres elementos que son uno mismo. Y esta conciencia *está muda*, o sea, es el *silencio* que en uno de sus ensayos había planteado ya; el silencio que se oye, el luciferino. Ese instante, esa presencia silenciosa (*presentia, silentio, conscientia* tienen curiosamente la misma raíz del ser: *ens, entis*), esa conciencia, el instante mismo del ser, hace posible el labrado de la *pedra*, del mármol. Leamos la cuarta estrofa:

Sus ojos, errabundos y sumisos,
el hueco son, en que los fatuos rizos
de nubes y de frondas
se apoderan de un mármol de un instante
y esculpen la figura vacilante
que complace a las ondas.

Podemos considerar que con esta estrofa se cierra un ciclo del poema; después, sobreviene el desarrollo minucioso de los procesos. Por ello, la quinta estrofa se expande ya en el *agro* celeste: el *suceso* que el poema entraña, la *ciencia*, está en la expansión de los cielos y la tierra, en el mar donde todo está contenido, donde la transmutación se opera. La conciencia, el silencio, el instante en que se dan, es la *pedra* y es el espacio:

La vista en el espacio difundida
es el espacio mismo, y da cabida
vasto y mismo al suceso
que en las nubes se irisa y se desdora
e intacto, como cuando se evapora,
está en las ondas preso.

Esta estrofa constituye otro ciclo, el *espejo* donde se observan los procesos. Esto explica que la siguiente estrofa arribe expresamente a la roca, al ámbito específico del dios mineral. Se tiene acceso ya a la entraña del poema, a la roca o piedra celeste. Las estrofas seis y siete son, en efecto, de todo el poema, la materia palpable, develada, del canto y los procesos del canto; la química celeste de la vida arraigada en los metales. La expresión de la conciencia en estas estrofas es abarcante, y constituye uno de los textos más nítidos escritos en nuestro idioma:

Es la vida allí estar, tan fijamente,
como la helada altura transparente
lo finge a cuanto sube
hasta el púrpuro límite que toca,
como si fuera un sueño de la roca,
la espuma de la nube.

Como si fuera un sueño, pues sujeta,
no escapa de la física que aprieta
en la roca la entraña,
la penetra con sangres minerales
y la entrega en la piel de los cristales
a la luz, que la daña.

A partir de estas estrofas, se torna luminosa la búsqueda de sus otros poemas: la persecución de la vida, sin afecciones ni mudanza. Esos poemas están aquí supuestos.

Ahora un nuevo sufrimiento, un peculiar estado de conciencia doloroso, de lucha (a través de los procesos contenidos en las estrofas siguientes) hace posible el encuentro y transmutación del metal, de la simiente alquímica; leamos la estrofa 19:

Aún el llanto otras ondas arrebatan,
y atónitos los ojos se desatan
del plomo que acelera
el descenso sin voz a la agonía
y otra vez la mirada honda y vacía
flota errabunda fuera.

Tras esta dificultad de penetrar en ese germen, en el instante puro de la vida, se da la transmutación del plomo, el metal vil alquímico. La lucha por lograr la penetración total, por retomar y no caer en lo externo, en el destierro, se da así en la estrofa 20:

Con más encanto si más pronto muere,



sobrepuesta en otra búsqueda, la cosa en que se sobrepone el *velo de la cosa*; el silencio y la voz, el ser y el vocablo; leamos la estrofa 22:

La mirada a los aires se transporta,
pero es también vuelta hacia dentro, absorta
el ser a quien rechaza
y en vano tras la onda tornadiza
confronta la visión que se desliza
con la visión que traza.

Esta estrofa recuerda las citadas por Gilberto Owen (*La ley de Owen*), donde Cuesta establece que la belleza es *ciencia*, no delirio:

Cuando el aire es homogéneo y casi rígido
y las cosas que envuelve no están entremezcladas,
el paisaje no es un estado del alma
sino un sistema de coordenadas.

Al estatismo de este poema se opone, en el *Canto a un dios mineral*, la expresión ágil y simultánea por el acertado uso de los verbos y por el recorrido de los acentos fuertes en el último verso, que contrastan con aquellos de los endecasílabos previos:

... y en vano tras la onda tornadiza
confronta la visión que se desliza
con la visión que traza.

Puede, ahora, expresarse el ser, la presencia de la conciencia que "vivir medita" en las corrientes hondas de la caverna y la piedra (estrofa 23):

Y abatido se esconde, se concentra,
en sus recónditas cavernas entra
y ya libre en los muros
de la sombra interior de que es el dueño
suelta al nocturno paladar el sueño
sus sabores oscuros.

Del recorrido de este ser o conciencia, hasta la creación del lenguaje, se desprende el contacto con la vida:

Cuevas innúmeras y endurecidas,
vastos depósitos de breves vidas. . . (estrofa 24)

En ese vientre de la roca se da el diálogo de la corriente viva:

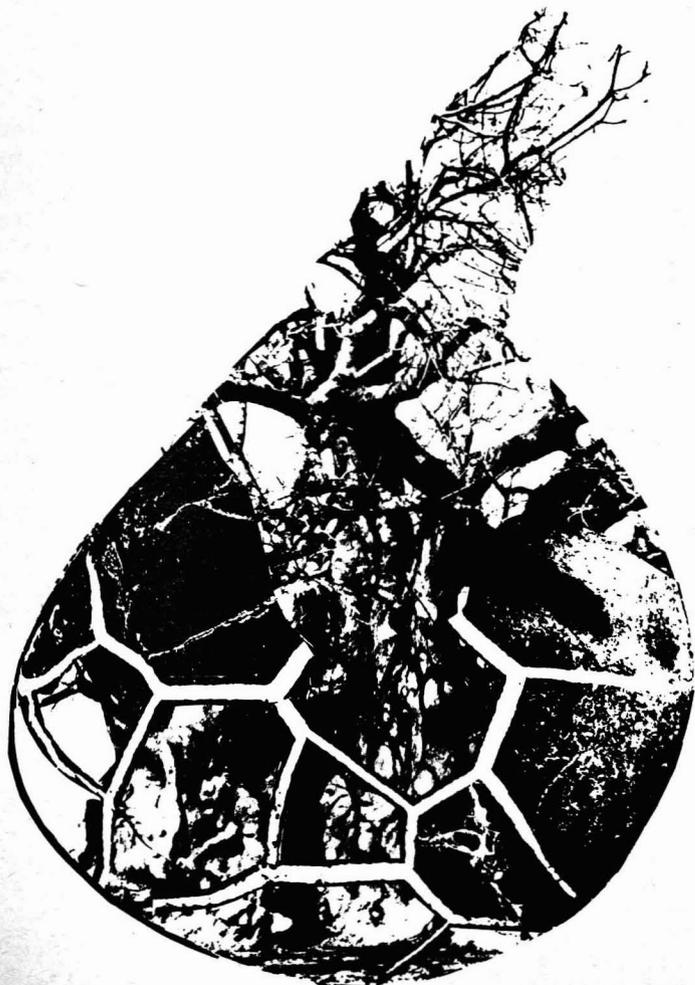
¡Qué ruidos, qué rumores apagados
allí activan, sepultos y estrechados,
el hervor en el seno
convulso y sofocado. . . (estrofa 25)

el vivo engaño a la pasión se adhiere
y apresura a los ojos
náufragos en las ondas ellos mismos,
al borde a detener de los abismos
los flotantes despojos.

El poema explica que esa búsqueda es una agricultura o labrado celeste (nombre vetusto de la alquimia), la gnosis que hace posible labrar estrellas (cuyo simbolismo alquímico ya hemos señalado). Leamos la estrofa 21:

Signos extraños hurta la memoria,
para una muda y condenada historia,
y acaricia las huellas
como si oculta obcecación lograra,
a fuerza de tallar la sombra avara
recuperar estrellas.

Ahora bien, la *Tabla de esmeralda* afirma que como arriba es abajo. La tradición observa que para ascender es preciso descender. Nada se encuentra afuera si no se encontró dentro. Acaso el esquema básico de la penetración en lo alto y en lo profundo, en el cielo y en la roca, de donde parte la visión comprensiva del poema que profundiza en lo alto y en sí mismo, sea la búsqueda





Del primer grado de la conciencia, el *sueño*, o primer percepción de la presencia, dice que:

se hinca en el murmullo que la envuelve. . . (estrofa 27)

En este momento, el proceso llega a otro ciclo, se abre a otra operación el *agua de lumbre* (estrofa 28):

Cómo pasma a la lengua blanda y gruesa,
y asciende un burbujear a la sorpresa
del sensible oleaje:
su espuma frágil las burbujas prende,
y las prueba, las une, las suspende
la creación del lenguaje.

Ahora se esclarece que los procesos descritos, la búsqueda y lo buscado, el silencio y la voz, son el poema, han sido cada vocablo, cada minucioso verso. La transmutación de la simiente en una luz, es la transmutación del silencio y su conciencia en una palabra. Veamos la estrofa 29:

El lenguaje es sabor que entrega al labio
la entraña abierta a un gusto extraño y sabio:
despierta en la garganta;
su espíritu aún espeso al aire brota
y en la líquida masa donde flota
siente el espacio y canta.

La mención del *espíritu aún espeso* y la *líquida masa* indican otra conciencia del poema en la captación de las palabras. Su orden alquímico se evidencia más cuando dice en la estrofa 30:

. . . en su entraña ya vibra, densa y plena,
cuando allí late aún, y honda resuena
en las eternas rocas.

La glorificación de la roca se da cuando la roca se convierte en canto, cuando el universo se convierte en poema. En las dos últimas estrofas del *Canto a un dios mineral* concluye la interioridad de los procesos de la vida. Lo externo, los afectos, el tiempo, están fuera de la fuente de la vida, fuera del ámbito de la transmutación, del fruto luciferino, de esa calcinación o burbujeante transformación del homo o atamor, del mineral que es el alquimista mismo, el cuerpo que debe comunicarse en la simiente metálica con todo lo creado y todo lo que crea. El poema es la búsqueda desde el mineral del organismo del alquimista, hasta el mineral que es el lenguaje petrificándose en el poema, en las palabras. Nada que esté fuera de ellas, fuera del poema que encuentra su vida en quien encuentra, como poeta o testigo, la suya, puede extraviar; por fin, la expresión cerrada, circular,

nítida, de Cuesta, logra alcanzar su sabiduría total, su realización; a través de todos sus poemas anteriores, de toda su obra, llegó a los versos que había deseado; leamos la penúltima estrofa del *Canto*:

A otra vida oye ser, y en un instante
la lejana se une al titubeante
latido de la entraña;
al instinto un amor llama a su objeto;
y afuera en vano un porvenir completo
la considera extraña.

Se une la presencia íntima de la roca con la idéntica que entraña el cielo; su final, su realización, es para siempre su identidad, su interior; es la vida que une a la Vida, la totalidad que se realiza y se expresa en poema. Se corona, finalmente, el proceso de la transmutación en esa presencia única; todo lo que en ella mana es ella misma y domina el tiempo y también el término del poema —término que no acaba, que se hace inmortal por enseñorearse del transcurso:

Ese es el fruto que de tiempo es dueño;
en él la entraña su pavor, su sueño,
y su labor termina.
El sabor que destila la tiniebla
es el propio sentido, que otros puebla
y el futuro domina.

Así, en el *Canto a un dios mineral* vemos el proceso de su lucha, de su abismo, de su terror, de su silencio, vemos la lenta efervescencia de su encuentro, de su purificación, en que el metal transmutado es el poema, en que el lenguaje y la roca de la escritura es una misma catarata celeste, es un todo, una pared donde se transmina la savia buscada. Vemos que el poema en su totalidad es también un proceso en sí mismo, una búsqueda que se abre a nuestra lectura y en ella lucha con y contra la misma lucha del poema. Las estrofas centrales del poema, las *interiores*, son el espacio ingrátido, oscuro; expresan y *son* la roca oculta, vedada. Las estrofas de los extremos, las *externas*, son el abismo donde los ojos intentan rescatar sus despojos. El comienzo es la *penetración* en la roca, en el interior del poema; el final es la *transmutación*. Dentro del poema está su dios mineral; alrededor, su canto. El poema completo se encierra en un orbe preciso de su ciencia: él es la *ciencia*, él es su encuentro, él es su búsqueda; y en sí mismo se justifica y para sí mismo; él es su universo, su unidad, y su universalidad nos abarca, nos hace crecer. Es un espacio donde sólo la poesía observa su espacio, y este espacio es, también, y por fin, nosotros mismos.

A

NTOLOGIA
DE
JORGE
CUESTA
(1903-1942)

LA MANO EXPLORA EN LA FRENTE

La mano explora en la frente,
del sueño el rastro perdido;
mas no su forma, su ruido
latir contra el tacto siente.

Un muro tan transparente
poco rechuye el olvido,
si renace su sentido
y está a la mano presente.

Si bien el sueño murmura
que al fin su nada perdura
sobre un tacto ciego y frío

que su espesor no sondea
y solamente rodea
el rumor de su vacío.

UN ERRAR SOY SIN SENTIDO

Un errar soy sin sentido,
y de mí a mí me translada;
una pasión extraviada,
y un fin que no es diferido.

Despierto en mí lo que he sido,
para ser silencio y nada
y por el alma delgada
que pase el azar su ruido.

Entre la sombra y la sombra
mi rostro se ve y se nombra
y se responde seguro,

cuando en medio del abismo
que se abre entre yo y yo mismo,
me olvido y cambio y no duro.

TU VOZ ES UN ECO, NO TE PERTENECE

Tu voz es un eco, no te pertenece,
no se extingue con el soplo que la exhala.
Tus pasos se desprenden de ti



Jorge Cuesta
por Carlos Orozco Romero



y hacen caminar un fantasma intangible y perpetuo
que te expulsa del sitio donde vives
tan pasajera y te suplanta.
Tanto mi tacto extremas y prolongas
que al fin no toco en ti sino humo, sombras, sueños,
nada.

Como si fueras diáfana
o se desvaneciera tu cuerpo en el aire,
miro a través de ti la pared
o el punto fijo y virtual
que suspende los ojos en el vacío
y por encima de las cosas en movimiento.

APENAS FIEL COMO EL AZAR PREFIERA

Apenas fiel como el azar prefiera,
que me pierda miradme y que reviva;
que a sí misma la imagen de hoy se esquivara
y a la futura aún sólo tolera.

Seré así diferente cuando muera:
no tocará la muerte lo que viva,
sino en la piel, distante y fugitiva,
la huella exhausta de lo que antes era.

Al instante irresuelto que sucede
el firme yugo actual no lo cohibe;
más libre lo abandona a su ventura

donde la orilla del instante cede,
y sólo la fatiga que concibe
subtrae el rostro, que la muerte apura.

NO PARA EL TIEMPO, SINO PASA; MUERE

No para el tiempo, sino pasa; muere
la imagen sí, que a lo que pasa aspira
a conservar igual a su mentira.
No para el tiempo; a su placer se adhiere.

Ni lleva al alma, que de sí difiere,
sino al sitio diverso en que se mira.
El lugar de que el alma se retira
es el que el hueco de la muerte adquiere.

Tan pronto como el alma el cambio habita,

no la abandona el cambio en lo que deja
ni de la vida incierta la separa;

su aventura y su riesgo sólo imita
al tiempo entonces su razón perpleja,
pues goza la razón, mas no se para.

HORA QUE FUE, FELIZ, AUN INCOMPLETA

Hora que fue, feliz, aun incompleta,
de mí no tiene ya, para ser mía,
sino los ojos que la ven vacía,
despojada de mí, sorda y secreta.

Se me borra su voz, y no interpreta
sus ecos póstumos la fantasía,
que vida ajena y emboscada cría
en mi dicha más íntima y sujeta.

Prófugo, ausente el gozo en que se apura
el ocio vivo y la pasión futura,
no arranca más a mi exterior abismo;

memoria que se nubla y se suprime
y mirar que la muerte se aproxime
a una obscura insistencia de mí mismo.

NADA TE APARTARA DE MI, QUE PASO

Nada te apartará de mí, que paso,
dicha frágil, tú misma pasajera.
El rigor que te exige duradera
es más fugaz que tu substancia acaso.

No da abundancia la abstinencia al vaso,
ni divide la sed como quisiera.
Hora que, para ser, otra hora espera,
no existe más cuando agotó su paso.

De sí mismo el placer no se desprende.
Si para conservarse, se traslada
al instante más hondo que provee,

ya no es placer lo que el placer suspende.
Qué vana entonces la avidez pasada
a su muerte futura desposee.

PARAISO ENCONTRADO

Piedad no pide si la muerte habita
y en las tinieblas insensibles yace
la inteligencia lívida, que nace
sólo en la carne estéril y marchita.

En el otro orbe en que el placer gravita,
dicha tenga la vida y que la enlace,
y de ella enamorada que rehace
el sueño en que la muerte azul medita.

Sólo la sombra sueña, y su desierto,
que los hielos recubren y protejan,
es el edén que acoge al cuerpo muerto

después de que las águilas lo dejan.
Que ambos tienen la vida sustentada,
el ser, en gozo, y el placer, en nada.

AL GOZO EN QUE EL INSTANTE SE CONVIERTE

Al gozo en que el instante se convierte
sobrevive la sed que lo desea.
Es avidéz, no más, lo que se crea
del estéril consumo de su suerte.

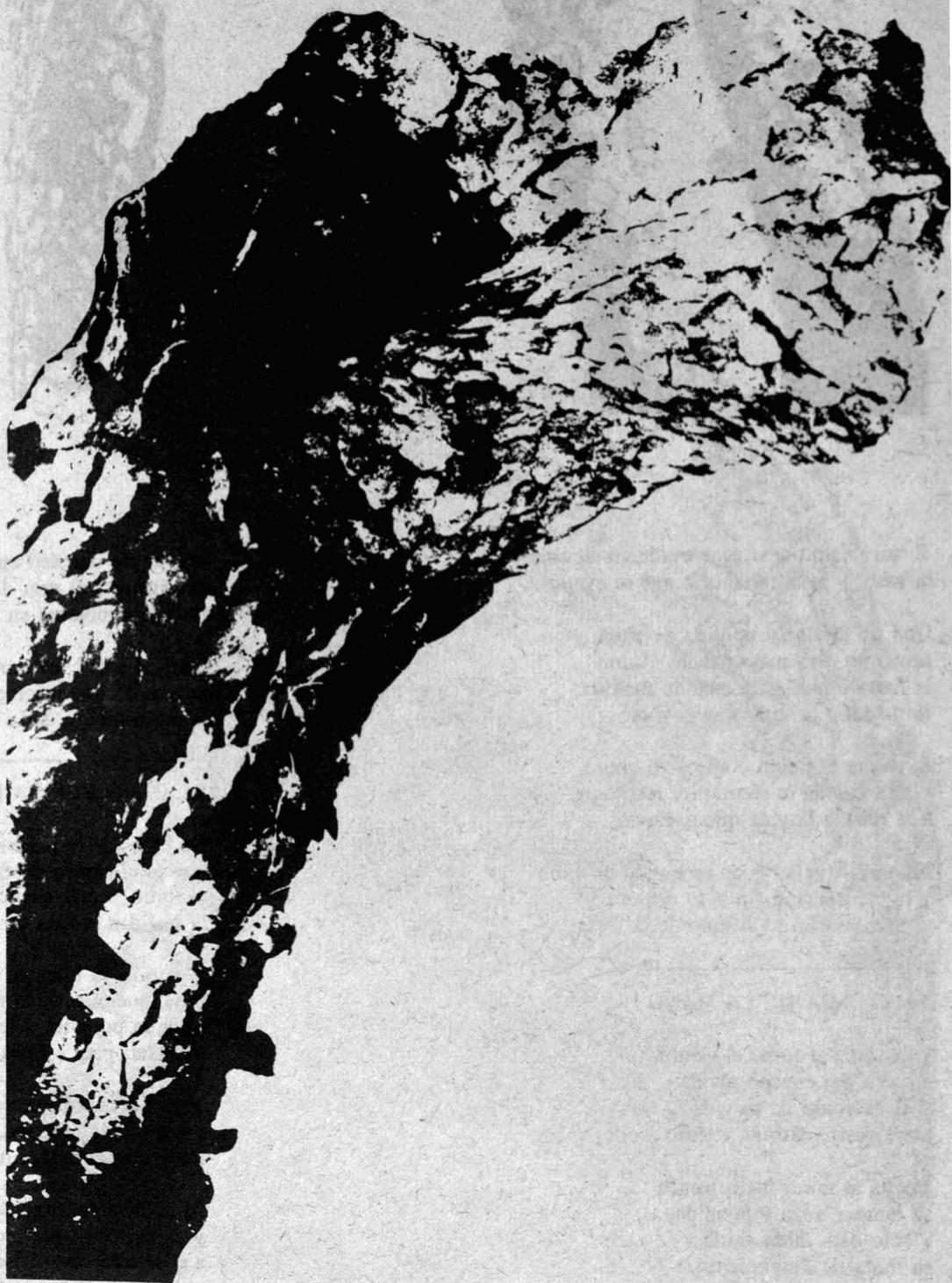
Cava en ella la tumba en que se vierte,
la vana forma que el amor rodea
y ella misma se nutre y se recrea,
voraz y sola, con su propia muerte.

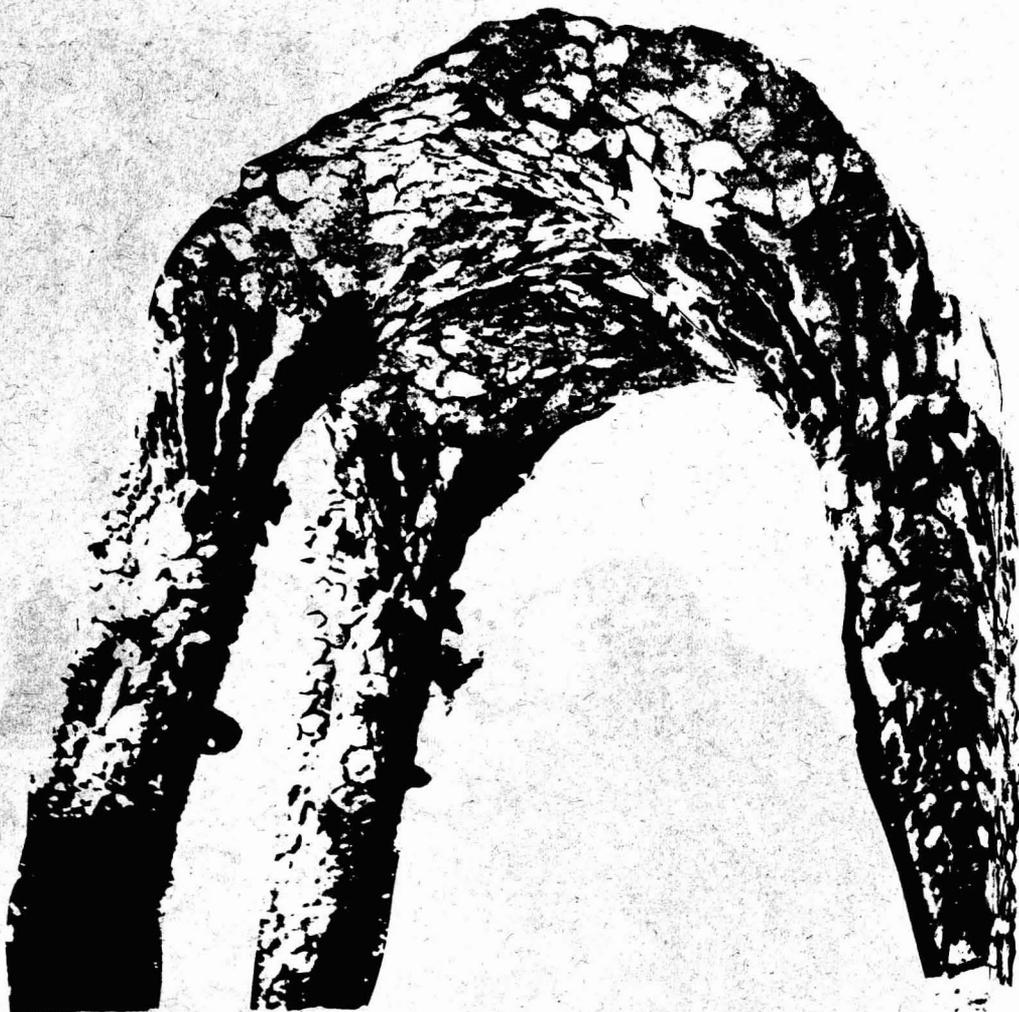
No del pasado azar que considera,
la vida crece sólo dilatada,
ni el objeto futuro la sustenta.

Fluye de sí como si entonces fuera,
y el amor, que la mira despojada,
tampoco de su sueño la alimenta.

LA FLOR SU OCULTA EXUBERANCIA IGNORA

La flor su oculta exuberancia ignora,
y que es por una vigilante usura





de un mismo azar, que evade su clausura
la miel, y la embriaguez, que se evapora.

Que no agota su pérdida de ahora,
sino que otra mayor dicha futura
la fruta embriagará cuando madura,
no lo sabe la flor, y se devora.

Extrema el polen como vivo grano,
y ella misma se siembra y restituye
a sí misma la vida que le huye.

No mira que su gozo es hondo en vano
y no lo niega al fin si lo disputa
al más profundo abismo de la fruta.

ANATOMIA DE LA MANO

La mano, al tocar el viento,
el peso del cuerpo olvida
y al extremo de su vida
es su rastro último y lento.

No da al sabor instrumento
su lengua ciega y hendida,
y sólo otra duda anida
su duda de movimiento.

Mas como una sed en llamas
que incierta al azar disputa
toda la atmósfera en vano,

imita al árbol sus ramas
en pos de una interna fruta
la interrupción de la mano.

DE OTRO FUE LA PALABRA, ANTES QUE MIA

De otro fue la palabra, antes que mía,
que es el espejo de esta sombra y siente
el ruido, a este silencio, transparente;
la realidad, a esta fantasía.

Siento en la boca su substancia, fría,
dura, enemiga de la voz y ausente;
poseída por otra diferente,
no estar, para esta sed, sino vacía.

Y aun esta sed que soy, oscura y vaga,
crece tras la otra sed, que no se apaga.
De avidez la avidez nutre su sombra.

Al hallarla en el ruido que la nombra
y en el oído oye crecer su hueco,
a sí mismo cavándose en el eco.

CANTO A UN DIOS MINERAL

Capto la seña de una mano, y veo
que hay una libertad en mi deseo;
ni dura ni reposa;
las nubes de su objeto el tiempo altera
como el agua la espuma prisionera
de la masa ondulosa.

Suspensa en el azul la seña, esclava
de la más leve onda, que socava
el orbe de su vuelo,
se suelta y abandona a que se ligue
su ocio al de la mirada que persigue
las corrientes del cielo.

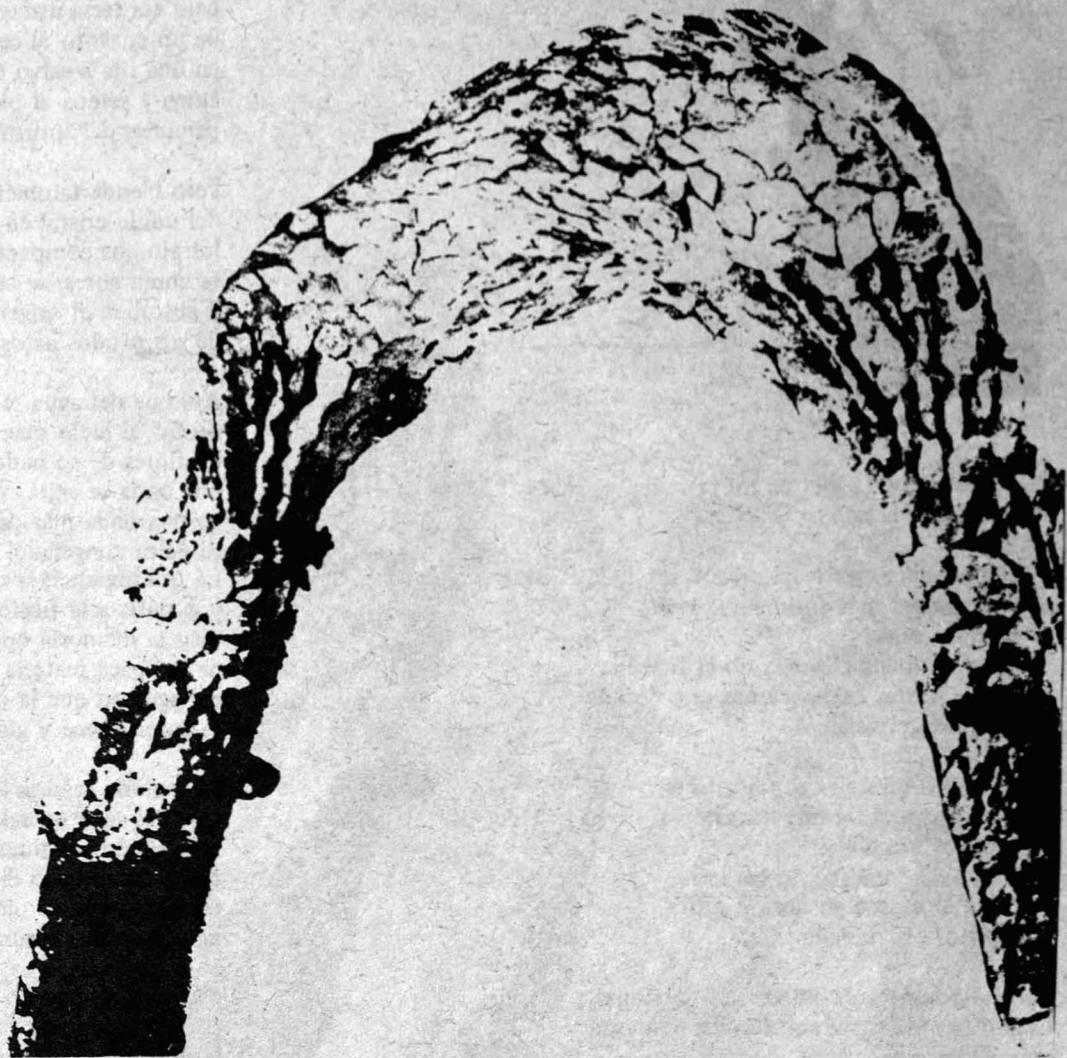
Una mirada en abandono y viva,
si no una certidumbre pensativa,
atesora una duda;
su amor dilata en la pasión desierta
sueña en la soledad, y está despierta
en la conciencia muda.

Sus ojos, errabundos y sumisos,
el hueco son, en que los fatuos rizos
de nubes y de frondas
se apoderan de un mármol de un instante
y esculpen la figura vacilante
que complace a las ondas.

La vista en el espacio difundida,
en el espacio mismo, y da cabida
vasto y mismo al suceso
que en las nubes se irisa y se desdora
e intacto, como cuando se evapora,
está en las ondas preso.

Es la vida allí estar, tan fijamente,
como la helada altura transparente
lo finge a cuanto sube
hasta el púrpuro límite que toca,
como si fuera un sueño de la roca,
la espuma de la nube.

Como si fuera un sueño, pues sujeta,
no escapa de la física que aprieta
en la roca la entraña,
la penetra con sangres minerales





y la entrega en la piel de los cristales
a la luz, que la daña.

No hay solidez que a tal prisión no ceda
aun la sombra más íntima que veda
el receloso seno
¡en vano! ; pues al fuego no es inmune
que hace entrar en las carnes que desune
las lenguas del veneno.

A las nubes también el color tiñe,
túnicas tintas en el mal les cife,
las roe, las horada,
y a la crítica muestra, si las mira,
por qué al museo su ilusión retira
la escultura humillada.

Nada perdura, ¡oh, nubes! , ni descansa.
Cuando en un agua adormecida y mansa
un rostro se aventura,

igual retorna a sí del hondo viaje
y del lúcido abismo del paisaje
recobra su figura.

Integra la devuelve al limpio espejo,
ni otra, ni descompuesta en el reflejo
cuyas diáfanas redes
suspenden a la imagen submarina,
dentro del vidrio inmersa, que la ruina
detiene en sus paredes.

¡Qué eternidad parece que le fragua,
bajo esa tersa atmósfera de agua,
de un encanto al conjuro
en una isla a salvo de las horas,
áurea y serena al pie de las auroras
perennes del futuro!

Pero hiende también la imagen, leve,
del unido cristal en que se mueve
los átomos compactos:
se abren antes, se cierran detrás de ella
y absorben el origen y la huella
de sus nítidos actos.

Ay, que del agua el imantado centro
no fija al hielo que se cuaja adentro
las flores de su nado;
una onda se agita, y la estremece
en una onda más desaparece
su color congelado.
La transparencia a sí misma regresa,
y expulsa a la ficción, aunque no cesa;
pues la memoria oprime
de la opaca materia que, a la orilla,
del agua en que la onda juega y brilla,
se entenebrece y gime.

La materia regresa a su costumbre.
Que del agua un relámpago deslumbre
o un sólido de humo
tenga en un cielo ilimitado y tenso
un instante a los ojos en suspenso,
no aplaza su consumo.

Obscuro perecer no la abandona
si sigue hacia una fulgurante zona
la imagen encantada.

Por dentro la ilusión no se rehace;
por dentro el ser sigue su ruina y yace
como si fuera nada.

Embriagarse en la magia y en el juego
de la áurea llama, y consumirse luego,
en la ficción conmueve
el alma de la arcilla sin contorno:
llora que pierde un venturero adorno
y que no se renueva.

Aun el llanto otras ondas arrebatan,
y atónitos los ojos se desatan
del plomo que acelera
el descenso sin voz a la agonía
y otra vez la mirada honda y vacía
flota errabunda fuera.

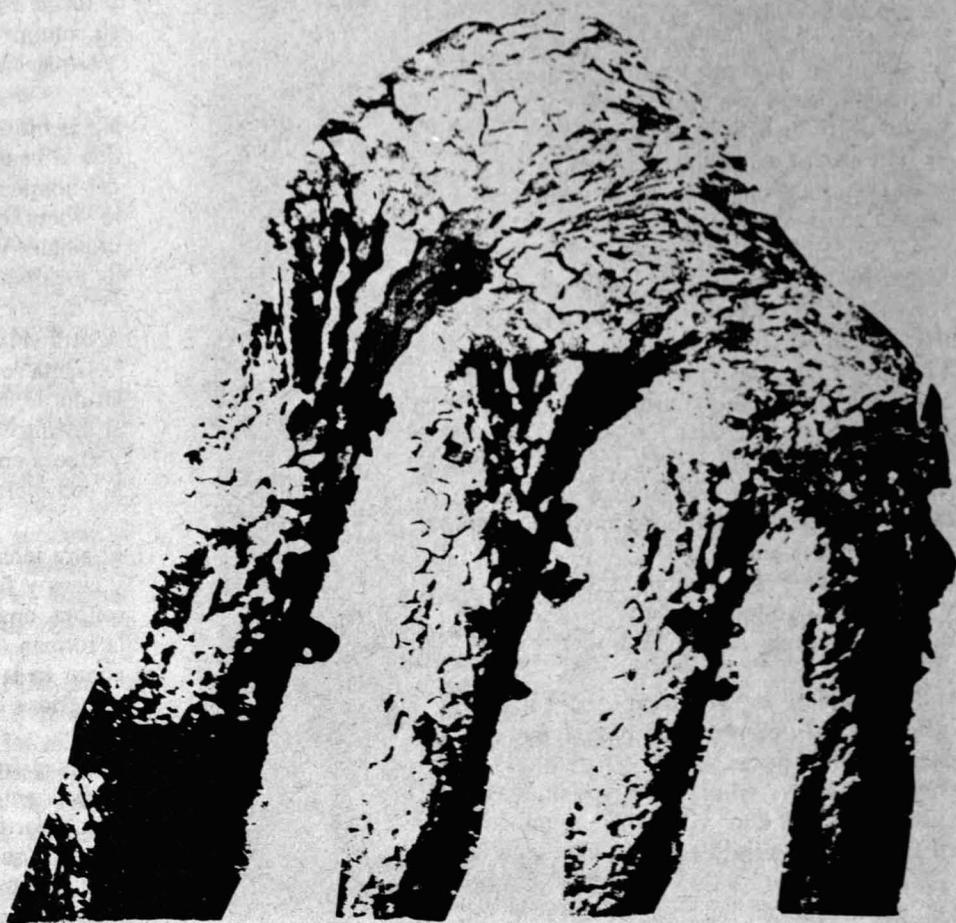
Con más encanto si más pronto muere,
el vivo engaño a la pasión se adhiere
y apresura a los ojos
náufragos en las ondas ellos mismos,
al borde a detener de los abismos
los flotantes despojos.

Signos extraños hurta la memoria,
para una muda y condenada historia,
y acaricia las huellas
como si oculta obcecación lograra,
a fuerza de tallar la sombra avara
recuperar estrellas.

La mirada a los aires se transporta,
pero es también vuelta hacia dentro, absorta,
el ser a quien rechaza
y en vano tras la onda tornadiza
confronta la visión que se desliza
con la visión que traza.

Y abatido se esconde, se concentra,
en sus recónditas cavernas entra
y ya libre en los muros
de la sombra interior de que es el dueño
suelta al nocturno paladar el sueño
sus sabores oscuros.

Cuevas innumeradas y endurecidas,
vastos depósitos de breves vidas,





guardan impenetrable
la materia sin luz y sin sonido
que aún no recoge el alma en su sentido
ni supone que hable.

¡Qué ruidos, qué rumores apagados
allí activan, sepultos y estrechados,
el hervor en el seno
convulso y sofocado por un mudo!
Y graba al rostro su rencor sañudo
y al lenguaje sereno.

Pero, ¡qué lejos de lo que es y vive
en el fondo aterrado, y no recibe
las ondas todavía
que recogen, no más, la voz que aflora
de una agua móvil al rielar que dora
la vanidad del día!

El sueño, en sombras desasido, amarra
la nerviosa raíz, como una garra
contráctil o bien floja;
se hinca en el murmullo que la envuelve,
o en el humor que sorbe y que disuelve
un fijo extremo aloja.

Cómo pasma a la lengua blanda y gruesa,
y asciende un burbujear a la sorpresa
del sensible oleaje:
su espuma frágil las burbujas prende,
y las prueba, las une, las suspende
la creación del lenguaje.

El lenguaje es sabor que entrega al labio
la entraña abierta a un gusto extraño y sabio:
despierta en la garganta;
su espíritu aun espeso al aire brota
y en la líquida masa donde flota
siente el espacio y canta.

Multiplicada en los propicios ecos
que afuera afrontan otros vivos huecos
de semejantes bocas,
en su entraña ya vibra, densa y plena,
cuando allí late aún, y honda resuena
en las eternas rocas.

Oh, eternidad, oh, hueco azul, vibrante

en que la forma oculta y delirante
su vibración no apaga,
porque brilla en los muros permanentes
que labra y edifica, transparentes,
la onda tortuosa y vaga.

Oh, eternidad, la muerte es la medida,
compás y azar de cada frágil vida,
la numera la Parca.
Y alzan tus muros las dispersas horas,
que distantes o próximas, sonoras
allí graban su marca.

Denso el silencio trague al negro, obscuro
rumor, como el sabor futuro
sólo la entraña guarde
y forme en sus recónditas moradas,
su sombra ceda formas alumbradas
a la palabra que arde.

No al oído que al antro se aproxima
que el banal espacio, por encima
del hondo laberinto
las voces intrincadas en sus vetas
originales vayan, mas secretas
de otra boca al recinto.

A otra vida oye ser, y en un instante
la lejana se une al titubeante
latido de la entraña;
al instinto un amor llama a su objeto;
y afuera en vano un porvenir completo
la considera extraña.

El aire tenso y musical espera;
y eleva y fija la creciente esfera,
sonora, una mañana:
la forman ondas que juntó un sonido,
como en la flor y enjambre del oído
misteriosa campana.

Ese es el fruto que del tiempo es dueño;
en él la entraña su pavor, su sueño
y su labor termina.
El sabor que destila la tiniebla
es el propio sentido, que otros puebla
y el futuro domina.

A PUNTES SOBRE EL RETABLO DEL ALTAR DEL PERDON

I
El 18 de enero de 1967 un incendio destruyó gran parte de las obras de arte de la Catedral de México, entre ellas el Altar del Perdón. Para su restauración, a punto de concluirse después de siete años de trabajo, se hizo un estudio meticuloso de los restos y las fotografías que había en los archivos y a partir de ellos se establecieron las diferentes escalas de cada sección y su ornamentación, así como la altura total del retablo, ya que el remate se destruyó totalmente.

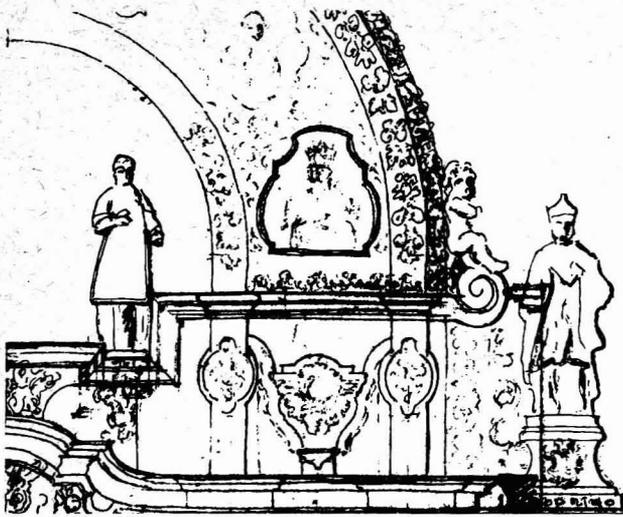
Primero se hizo una estructura para sostener todo el altar, pues las partes que resistieron el incendio no podían soportar el peso de las nuevas y de las que se encontraron entre los escombros y se volvieron a usar. La utilización de los pedazos semicarbonizados del retablo buscó respetar, en la mayor medida posible, la talla original del siglo XVIII, ya que el Altar del Perdón y el Altar de los Reyes tienen la importancia de haber sido los primeros retablos barrocos en la modalidad pilastra estípite de la Nueva España.* Estos dos retablos los construyó el arquitecto y escultor andaluz Jerónimo de Balbás, llegado a México en 1717 después de haber construido en España, entre otros, el retablo del Sagrario de la Catedral de Sevilla (destruido), y la sillería y facistol de Marchena, también en Andalucía. El Altar del Perdón se inició en 1725 y se terminó en 1732. Su estreno y dedicación fue hasta 1737.

En cuanto a que se llame *del Perdón*, hay varias opiniones y aun leyendas. Manuel Toussaint opina que ese nombre es, por tradición española, el de todos los altares que se encuentran en el transcoro de las catedrales, enfrente de la puerta principal llamada también del Perdón, ya que por ella entraban los penitenciados del Santo Oficio a reconciliarse con la Iglesia, y tales ceremonias ocurrían en este altar. Francisco de la Maza opina, en cambio, que este tipo de altar es original de América. Ahora bien, entre las leyendas, la más conocida dice que la pintura del altar, "La Virgen con Santa Ana y San José" de Simón Pereyng, había sido pintada en la cárcel sobre la puerta de una celda por un preso para conseguir el perdón de su condena. Al conocerse el proceso de Simón Pereyng (condenado a pintar una Virgen) se unieron la leyenda y la realidad, justificándose para el pueblo su nombre. Pero no se hizo sobre una puerta ni se notaban los clavos, y finalmente la pintura de Pereyng fue la de la Merced.

La antigua pintura del Altar del Perdón se hizo en 1580 para el primer retablo. De éste sólo sabemos que se estrenó el 5 de agosto de 1650 y que se reemplazó por otro más moderno. En el nuevo retablo continuó la pintura de Pereyng: cubrió el tabernáculo una "Santa Faz" que Toussaint atribuye a Alonso López de Herrera (principios del s. XVII), y en el copete se colocó una pintura de San Sebastián, del pincel de Francisco Zumaya. Todas estas pinturas se destruyeron durante el incendio de 1967, y en su lugar se han colocado "La huída a Egipto", anónimo del Renacimiento



* Sabemos que el barroco en México se manifiesta principalmente en dos maneras determinadas por sus apoyos: 1o. la columna salomónica o elíptica, y 2o. la pilastra estípite —pirámide invertida seguida de cubos, cuerpo bulboso y capitel— utilizada por primera vez por Borromini en la segunda mitad del siglo XVII, y de manera completa, por Benito Churriguera en 1689 al construir la pira funeraria de la reina Ma. Luisa de Orleans. Por ello esta modalidad se llama también *churriguera*, y es típica en el México del s. XVIII.



(la Catedral tiene varias de la misma mano), para sustituir la de Pereyng, que por ser de menor tamaño se le rodeó con un marco de terciopelo rojo con el original de plata, y un "Divino rostro" (anónimo también) en el tabernáculo. Todavía no se sabe cuál sustituirá la de San Sebastián.

El retablo combina la pintura con la escultura, y esta última va más con el espíritu barroco y su necesidad de apresar el espacio. De las esculturas están ya restauradas las del cuerpo del retablo que sufrieron menos daño; las que coronaban los lados unidos a las columnas sólo se pegarán, sin piezas nuevas. Para los medallones del remate no se tienen aún piezas apropiadas (sólo quedaron cuatro que no pueden restaurarse). Todas estas figuras son de clérigos a quienes está dedicado el altar, pues el retablo sirve para exaltar o ilustrar la vida de la Iglesia, los santos y, a veces, relatar pasajes de la Historia Sagrada.

II

Los retablos (*retaulus*: del latín *retro*, detrás, y *tabula*, tabla) son un conjunto o colección de figuras pintadas o de talla que representan una serie, una historia o un suceso, colocado detrás del altar como estructura arquitectónica decorativa. Su función es marcar la dedicación del altar y, a la vez, ilustrar o enseñar a los creyentes. Los retablos así entendidos se encuentran ya en la Edad Media, pero son la culminación de costumbres adquiridas desde la Iglesia primitiva, ya que en las catacumbas se tenía la costumbre de colocar el altar en el arcosolio o nicho semicircular bajo el cual se depositaba el cuerpo de algún mártir; es decir, quedaba cerca de algún cuerpo en "olor de santidad". En el año 313, con el Edicto de Milán, Constantino no sólo autorizó la construcción de templos a la luz del día, sino que, diez años más tarde, regaló al pontífice el palacio del cónsul Sixtus Lateranus. La iglesia ahí levantada, que toma el nombre de Letrán, será la cabeza y madre de todas las iglesias cristianas.

La basílica del Imperio Romano sirvió de modelo al templo cristiano, y en éste influye la tradición judaica de la sinagoga. Así, el testero dedicado al magistrado y a su séquito de la basílica pagana romana se convierte en el futuro ábside, donde se coloca el altar no adosado para que el sacerdote celebre los oficios de frente al público. En un principio se coloca la cabecera del templo al occidente, para que el sacerdote que oficia tras el altar, de cara a los fieles, dirija su rostro al levante (lugar donde nació Cristo). Más tarde, se invierte la orientación del templo y la colocación del sacerdote, y tanto éste como los fieles se dirigen hacia el oriente (siglo V). La costumbre de celebrar sobre el cuerpo de un mártir se transformó en la de colocar sobre el altar relicarios que, con el tiempo, se transformaron en pequeños frontales que, al estar de espaldas, no impedían la visibilidad del oficiante y daban un digno marco al lugar más importante del templo. Muchos de éstos

frontales se convirtieron en íconos, debido a la gran popularidad de la influencia bizantina. Los íconos (que tuvieron estadios anteriores al cristianismo, como los retratos imperiales o lauratos) empezaron a pintarse para las cortes y señores que los utilizaban como ofrendas votivas o regalos destinados particularmente a iglesias y monasterios que los conservaban entre sus tesoros. Adquirieron una significación sagrada para poder colocarse en los altares después de la lucha iconoclasta, pues la veneración de imágenes, a excepción de la cruz, aparece hasta el siglo V, en San Agustín y Epifanio de Salamina, y durante la primera mitad del siglo VI se alude por primera vez, en Hepatio de Efeso, a la postración ante un ícono. Después se les atribuyeron milagros, pero la proclamación de la iconoclastia en 726 impone un coto momentáneo a su construcción. Durante este período, el concepto de ícono evoluciona hasta una espiritualización más profunda, elevándose a los altares.

Hacia el siglo X se emplean materiales más ricos (marfil, esmalte alveolado, etc). El ícono más famoso es la Pala d'Oro de San Marcos de Venecia.

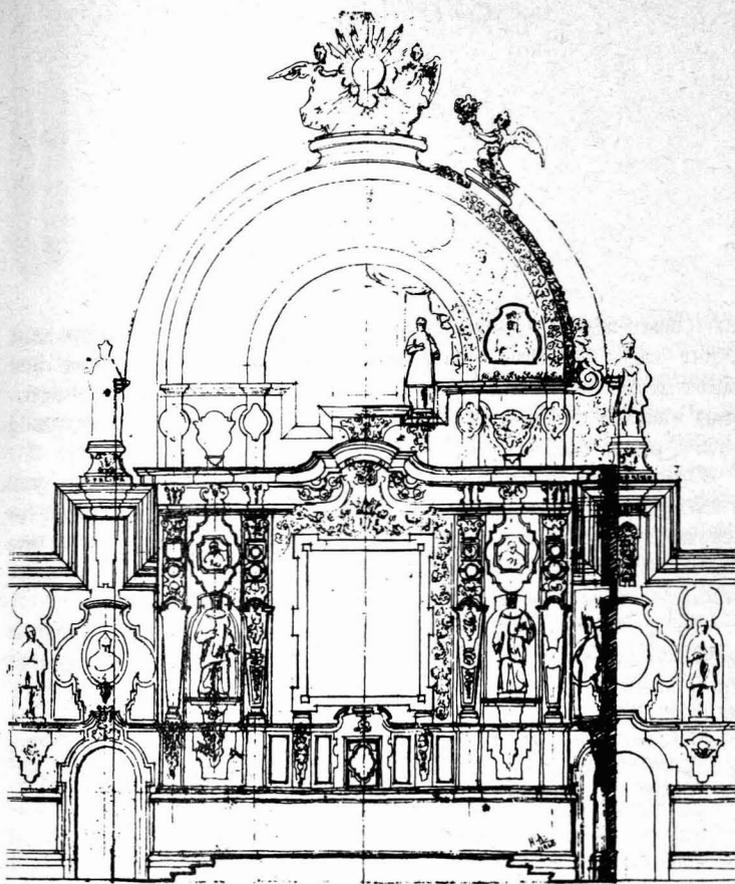
Durante el período románico se hacen pequeños frontales en marfil o metal, de suma importancia para la escultura románica, junto con relicarios y relieves de encuadernación, pues en ellos se dan los primeros pasos para el nuevo estilo. Por lo general, el tema que tratan (guardando rigurosamente las jerarquías) es Cristo en majestad, acompañado de sus apóstoles. Hay también frontales pintados sobre tabla —preparada con una capa de yeso—, que se cree tienen su origen en los frontales de metal. Estos reflejan el estilo de la pintura mural (destacan el del Salvador en el Museo de Barcelona y el de Santa Margarita en el Museo de Vich).

Al siglo XIII pertenece una serie en que la pintura, por el deseo de emular la riqueza de los frontales metálicos, reduce los personajes, que quedan perfilados por el fondo de yeso dorado en relieve y decorados con temas geométricos o vegetales muy esquematizados. Se les pone, además, un arco lobulado sobre columnillas, y generalmente preside el frontal la Virgen sobre los santos.

Los íconos se abren formando trípticos y polípticos, y más adelante crean piezas tan bellas como "La Adoración del Cordero Místico" de los hermanos Van Eyck, en San Bavon, Gante.

Hacia el siglo XIV, ya en pleno gótico, se abren nuevos caminos al escultor y al pintor, pues los retablos pequeños se desarrollan considerablemente y en el siglo XV, sobre todo en España, adquieren proporciones gigantescas. El Calvario es la escena que suele coronar la calle central, y los espacios rectangulares en que se divide el retablo se llenan con escenas de la vida de la Virgen o de Jesús. Aunque hubo retablos de piedra, lo corriente es que fuesen de madera policromada y dorada. Aquí aparece el retablo tal como lo conocemos. La importancia de esta época reside en la incorpora-





ción del retablo a la arquitectura; es ahí donde los mejores escultores y pintores dejaron su obra.

Llegado el Renacimiento, Europa construye retablos en mármol (excepto España, que continúa haciéndolos en su mayor parte de madera), con ricas decoraciones clásicas.

Durante el siglo XVII y XVIII, el Barroco se adueña del retablo y llena con él sus iglesias. Se inicia una nueva libertad que viola todas las leyes de construcción. Durante el Neoclásico se vuelve a la severidad. Después, el retablo desaparece.

III

Los retablos en la Nueva España tuvieron un fin didáctico, el de enseñar al indígena los dogmas, las estructuras de la Iglesia, su historia, etc. Cada figura y cada pintura va en el lugar apropiado, nunca por capricho o simple gusto. Cada santo sigue una jerarquía, como dentro de la Iglesia; todos los símbolos que encierran sus vidas se ligan entre sí para lograr la intención general del retablo (el hecho de que desconozcamos algunos no implica que el artista de la época no creyera en ellos, los estudiara y los dispusiera correctamente). Por lo general, en la calle central (eje vertical) se colocaron los motivos más importantes. Si el retablo se dedica a la Virgen, ella va en el centro y la acompañan sus familiares o alguien cercano a ella —como San Juan— pues existía la costumbre de no dejar sola a ninguna virgen, sino acompañada de algún santo varón. Las pinturas del retablo original, supuesto regalo de la Cofradía del Perdón, se conservaron y ocuparon la parte central; pero, tanto en los medallones como en las esculturas, fue intencional la disposi-

ción de los santos clérigos. En el copete están los medallones de San Cayetano (fundador de los clérigos regulares o teatinos), San Felipe Neri (fundador del Oratorio), San Apolonio, San Dativo, San Saturnino (primer obispo de Tolosa), San Leandro (arzobispo de Sevilla, hermano de San Isidoro), San Valentino, San Cándido, San Delfino (obispo de Burdeos), y San Ananías, para exaltar la labor del clero. En las esculturas están San Rodrigo, San Félix, San Pedro Arbués (inquisidor aragonés, que cobrará gran significación si en este altar los penitenciados se reconciliaban efectivamente con la Iglesia), San Zenón, San Lorenzo (diácono romano muerto en martirio, en aquella época de gran fama), San Esteban (el primero de los siete diáconos elegidos por los apóstoles), San Juan Nepomuceno (defensor de la confesión), San Cayetano. Cada pieza es un símbolo en sí misma y todas forman en el retablo una sola unidad.

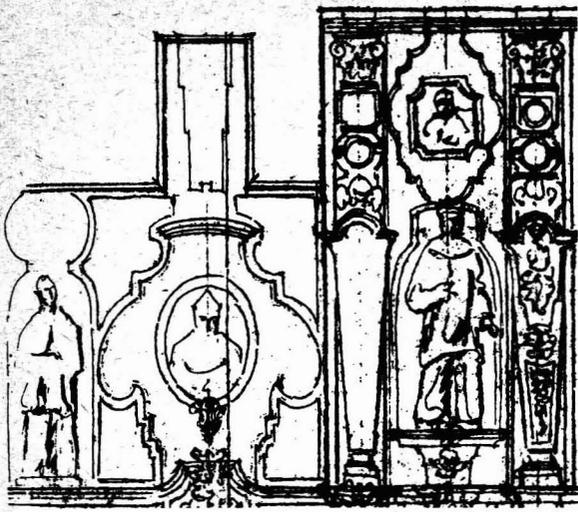
El donante podía ser la Iglesia (en cumplimiento de sus necesidades u obligaciones de culto), un gremio, una cofradía o un acaudalado —lo que era muy común, pues además de asegurar la gracia divina, estas donaciones daban prestigio a quien las hacía. Los donantes exponían la idea al alarife (arquitecto llamado así por la tradición árabe). Luego, para la correcta colocación de los santos, se estudiaban sus símbolos y relaciones. El paso siguiente consistía en hacer los dibujos, que eran muchos y en secciones, para facilitar el trabajo de carpinteros y entalladores. Algunos retablos se pintaban en el lugar donde iban a ser colocados para ver cómo lucían. El Altar del Perdón revistió un problema especial, ya que no está apoyado sobre pared sino de espaldas al coro. Como dice Francisco de la Maza:

“Para el retablo del Perdón tenía Balbás un problema de difícil solución, ya que debería estar bajo uno de los arcos formeros, en el transcoro, alzándose al vacío en su parte superior y en competencia con el mismo arco. Balbás midió el espacio y dio como altura a su retablo las dos terceras partes del arco, ya que, más alto, sería petulante y más bajo mezquino. Dibujó, entonces, un sólo cuerpo, pero con un enorme remate de forma circular, como un abanico abierto, siguiendo la curvatura del arco formero. Pero hay más; quiso subrayar esta curva en el propio retablo, haciendo que el doble arco del abanico sea una continuación de los apoyos estípites, así como el arco formero es la continuación de las medias columnas dóricas de la arquitectura catedralicia.

También tuvo Balbás el cuidado de no dar al retablo la anchura completa del claro del arco estructural, sino que le proporcionó a la altura y ligó los perfiles con las columnas de piedra por medio de dos cuerpos bajos coronados por estatuas. El espacio del arco formero está salvado y no invadido.”*

Después de salvar estas dificultades de proporción, los carpinteros se dedicaban a tallar pieza por pieza, y el entallador hacía las figuras de bulto redondo. Una vez terminadas las piezas, se procedía a ensamblarlas; en algunos retablos fue tan perfecto el trabajo que se dice que no necesitaron clavos. Después, el enyesador cubría hasta el menor detalle con una fina capa de blanco de

* Maza, Francisco de la, *El churrigueresco en la ciudad de México*, Fondo de Cultura Económica. México, 1969. p. 23.



España, y encima la hoja o papelillo de oro con un pegamento rojizo que aparece cuando el oro está desgastado. El dorador de este retablo fue Francisco Martínez. A las figuras, generalmente estofadas y policromadas, se les daba igual tratamiento: sobre el oro colocado en toda la figura (excepto en cara, piernas y brazos) se pintaban los ropajes con diversos colores y después se esgrafiaba sobre ellos para que en ciertos lugares el grabado pareciera encaje o bordado, y para que al raer con el grafo sobre el color, el oro que estaba debajo quedara al descubierto. Esto fue característico de las imágenes de buena factura. No importaba que la figura estuviera recubierta de oro y no se viera sino en las partes esgrafiadas, ya que el artista trabajaba para Dios y Él apreciaba el trabajo. Este tipo de factura dejó de utilizarse en España, pero aquí se siguió empleando en los retablos. Una vez terminado el retablo, se festejaba la dedicación, estrenándose oficialmente, y muchas veces entre una y otra fecha transcurrían varios años, como fue el caso del Altar del Perdón, terminado en 1732 y dedicado junto con el de los Reyes, hasta 1737.

La misma técnica se ha seguido al restaurar el Altar del Perdón, aunque se ha procurado incluir la mayor cantidad de piezas originales, tratadas primeramente con blanco de España y después con bol de Armenia (arcilla rojiza diluida con agua y grenetina que sirve de aparejo al oro, en tonos que van del anaranjado hasta casi el púrpura; éste último ha sido el usado en la restauración como fondo del oro, pues da una tonalidad más oscura que lo hace parecer viejo). La hoja de oro va adherida también con una solución de agua y grenetina, y después se bruñe con ágata. Algunas piezas no tendrán este tratamiento, a fin de dejar huella de la restauración, como es el caso de uno de los estípites, de la decoración que rodea el sagrario y de las figuras que rematan los extremos. También se doró el zócalo que es de piedra, aunque ya estaba así desde hace 15 años; esto no desvirtúa la estructura tradicional de los retablos, compuesta de un zócalo, una faja (predela) y un cuerpo con columnas o pilastras (en este caso estípites) que detienen el entablamento y después el remate o los siguientes cuerpos, si acaso los había.

IV

El retablo llegó a la Nueva España con los conquistadores. El primero lo mandó construir Cortés en el palacio de Axayácatl; Alonso Yáñez, el carpintero de "lo blanco", descubre al hacerlo la puerta del aposento donde se encontraba el tesoro indígena.

Una vez tomada la ciudad de México, se empiezan a construir templos por todo el territorio, y cada uno tendrá retablos ordenados por los frailes, que dirigen también a los indígenas en su confección. La tradición conservó la historia y jerarquías, pues servían para catequizar. El retablo del S. XVI, cuando era obra culta renacentista, usó los apoyos clásicos o las columnas plateres-

cas (Huexotzingo, Xochimilco). La primera catedral, aunque muy pobre en el exterior, tenía magníficos retablos. La actual, aun antes de ser terminada, poseyó retablos magníficos, como suponesmos que fue el primero del Perdón, que se substituyó, como quedó dicho, por el que actualmente se restaura.

Durante los siglos XVII y XVIII el Barroco irrumpe con gran fuerza, y los temas que ocupan su atención son las historias de los santos modernos: San Ignacio, Santa Teresa, etc. muestra de una Iglesia triunfante y reformada. Por esto, el altar del Perdón se dedica al clero secular y su victoria.

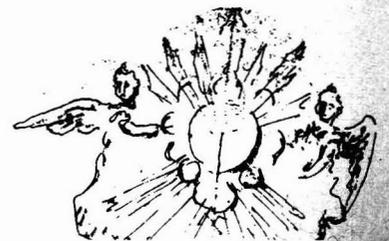
En el siglo XVIII, las formas superan todas las audacias previstas en la confección de retablos, y será, como dice Francisco de la Maza:

"La expresión de su sentimiento nacionalista, de cuando el Nuevo Mundo no es el pasivo recipiente de lo que manda el Viejo sino que impone formas suyas, y el espíritu indígena y el criollo, emancipado ya, dan formas nuevas, únicas y desconocidas en el mundo, que produce un barroco diferente... El mestizo y el indígena adquieren conciencia de una religiosidad especial representada en sus imágenes piadosas y en un afán de patriotismo que comienza."

El retablo del Altar del Perdón es de esta época; su restauración es importante, ya que a partir de ésta y otras obras, México encontró el verdadero sentido de su Barroco.

Bibliografía

- Enciclopedia de la Religión Católica, Dalnau y Jover S. A. 7 vol., Barcelona, 1956.
- Angulo Iniguez, Diego, *Historia del Arte* Distribuidora E. I. S. A. 2 tomos, Madrid, 1971.
- Angulo Iniguez, Diego, *Historia del arte hispanoamericano*. Salvat editores, Barcelona, 1945.
- Fernández, Justino, *El Retablo de los Reyes. Estética del arte de la Nueva España*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM, México, 1959.
- Maza, Francisco de la, *Los retablos dorados de la Nueva España*, Enciclopedia Mexicana del Arte No. 9. Ediciones Mexicanas, México, 1950.
- Maza, Francisco de la, *El Churrigueresco en la Ciudad de México*. Presencia de México No. 9. Fondo de Cultura Económica, México, 1969.
- Maza, Francisco de la, *La Ciudad de México en el siglo XVII*. Presencia de México No. 2. Fondo de Cultura Económica, México, 1968.
- Rojas, Pedro, *Historia General del Arte Mexicano. Epoca Colonial*, 6 t. Hermes, Barcelona, 1969.
- Toussaint, Manuel, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano, su historia, su tesoro, su arte*. Porrúa. México, 1973.
- Retablos mexicanos. Artes de México No. 106
- Weitzmann, Kurt, et al, *Iconos*. Ed. Daimon, Barcelona, 1966.
- Grabar, André, *La Edad de Oro de Justiniano*. El Universo de las Formas, Ed. Aguilar, Madrid, 1966.
- Hubert, Jean, et al. *El imperio Carolingio*. El Universo de las Formas, Ed. Aguilar, Madrid, 1968.



M I BELLA Y MANSA

José cuídate mucho porque en la Capital las cosas son distintas, allá no encontrarás nadie dispuesto a ayudarte a pegar un botón o recordarte que es necesario bañarte cada día al volver del colegio. Esas recomendaciones me las hacía Rosa mientras iba metiendo tres pantalones y unas tantas camisas en la maleta, en un intento por hacer me llevara de una sola vez todo lo necesario para comenzar estudios de liceo. Era un largo rosario de cosas sugeridas; entre cortos jadeos, cuya gran letanía era que no olvidara cómo pasan los años volando y dentro de poco tiempo estaría con Jesús, Emiliano, subiéndome a las palmas encorbadas del techo o persiguiendo con fondas las cabecitas apenas asomadas de tuteques. Eso lo repetía enfrente del espejo en donde se sentaba a empolverarme y a ponerme loción en el pañuelo el cual usaba para secarme las pestañas un poco humedecidas, consciente como estaba de que pronto estaría el loco parapeto del autobús esperando por mi. Con el dedo contaba encomiendas que habría de entregar tan pronto llegara a la parada de Caño Amarillo. Y agregaba no debes olvidar decir que Carmen Belén continúa todavía con el asma y nosotros con este invierno encima que a lo mejor termina por tumbarnos la casa. Seguía revisando de arriba a abajo mi pantalón con camisa de cuello grandote, intentaba alegrarme para darme un poco más de ánimo, pero ya desde hacía mucho rato me había entrado esa pereza infinita que siempre me pegaba a los días, hasta permanecer con la cara metida en el borde de la mesa o tirado en los patios. Me llamaban y escuchaba el eco rozar tablas del escusado con lo que se espantaban murciélagos pegados de las vigas, pero ya andaba lejos cogiendo caimitos y poncigués en las tapias de Nieves o echado sobre tierra, por donde vigilaba moverse una silueta que para no alejarla empezaba a soltar suave la respiración al convertirse en conejo pintado que se asomaba quietico por la mira del rifle de balines. Fíjate José allá no puedes quedarte pegado a las paredes escarbando con los dientes la cal como acostumbras hacerlo en el rincón del baño. Y todos me miraban con los paquetes puestos en el centro del recibo, acosado por las observaciones repetidas cien veces para fijarlas bien en medio de la alegría común tomada en una foto barata de la cual sólo queda sombras de unos cerezos. Lustraba los zapatos comprados en casa de Oronoz para volver de nuevo a abrir con cuidado la carrera en mi pelo brillante e insistía con idénticas frases dichas en ese instante encimita de mí para ver de cerca por donde andaba el sentimiento. Caminaba los cuartos a la espera del frenazo en medio de la puerta y mojaba los dedos para limpiarme en un punto del vidrio al mirarme tal cual pudiera ser mi manera de andar con libros por alguna calle de Caracas.

Sonidos de una cometa fofa me sacaron del hoyo en el cual me encontraba para salir corriendo y apenas pude dar unos cuantos abrazos bajo el ruido de voces agolpadas a la entrada del zaguán, hasta ponerme de un salto en el primer asiento. En el fondo había



un guacal con gallinas semiescondido entre piernas gordas de señoras que me vieron distantes, al revisar otros acompañantes conocí seis personas habitantes del pueblo y los demás eran gente venida del campo. El chofer sacó la mano en señal de partida. De inmediato sentí sensación de tristeza que descendió amargar a las comisuras e intenté agarrarme fuertemente las manos en señal de coraje. Pasados unos minutos el chofer gritó fuerte para que todo el mundo oyera que al entrar en las rastras íbamos a tragar polvo y que a lo mejor al llegar a Caracas nadie se reconociera. Yo me amarré el pañuelo para taparme la nariz y lo mismo hizo casi toda la gente. El ritmo quebrado del perol cargado de animales, pasajeros y pájaros pareció encontrar la ruta a través de cambios bien medidos entre ruidos de pedazos de hierros hechos con tanta fuerza que pareciera el motor se fuera a reventar. El zumbido se perdía con las conversaciones asentadas en mandíbulas de mujeres que ya habían tirado los recuerdos del pueblo para sólo pensar en dos o tres lugares por los que pasarían contentas de estar dentro de nueve horas en la ciudad. Yo únicamente registraba unos parajes que divisaba lejos entre nubes de polvo, por donde quizás andaría a esa hora mi bella y mansa pollina, mordiendo cogollitos en flor.

FRAGMENTOS DE EVANGELIOS APOCRIFOS

I

EL EVANGELIO DE SAN FELIPE

1. Y el Señor me ha descubierto lo que el alma debe decir, cuando llegue al cielo, y lo que debe contestar a las preguntas de la virtudes celestes.
2. Yo me he reconocido y recatado, y no he engendrado hijos para el mundo, sino que he extirpado sus raíces.
3. Y conozco quiénes sois, porque yo mismo soy del número de las cosas celestes.
4. Y en diciendo esto, se la deja pasar, y si ha engendrado hijos se la detiene hasta que esos hijos vuelvan a ella, y ella les retire de los cuerpos que animaron en la tierra.
5. Y vine a Hierópolis, de Asia, y los habitantes de esta ciudad adoraban a una víbora.
6. Y estaban conmigo Bartolomé y su hermana Mariana.
7. Y, apoderándose de mí los habitantes de Hierópolis, me hicieron sufrir muchos tormentos, y ninguno quiso oír la palabra divina más que el primero que me recibió.
8. Y éste fue bautizado, así como toda su casa y familia, y la mujer del procónsul.
9. Y me maltrataron, y me hirieron los talones, y me crucificaron con la cabeza hacia abajo.
10. Y pusieron a Bartolomé en otra cruz y metieron a Mariana en prisión.
11. Y Juan estaba allí, y le pedí que orase para que cayese fuego del cielo y consumiese a todos aquellos infieles.
12. Y Juan no quiso, y tres días después de su partida oré, y se abrió la tierra, y todos los idólatras fueron devorados por el infierno.
13. Y se me apareció el Salvador y me recordó el precepto de no devolver mal por mal.
14. Y añadió: Puesto que has violado mis mandamientos, y te has vengado de los que te han hecho el mal, tú dormirás aquí, y cuando mis ángeles te lleven al Paraíso, no podrás entrar en él, y durante cuarenta días permanecerás fuera, en la aflicción, porque has castigado a los que te hicieron sufrir, y después entrarás y ocuparás el sitio que está reservado para ti.
15. Y el Salvador, recogiendo a los que habían sido hundidos en el infierno, subió a los cielos.
16. Y ordené a Bartolomé y a Mariana que dijese a Jacobo y a los demás apóstoles que ayunasen y que orasen por mí, durante cuarenta días.
17. Y los apóstoles prescribieron a todos los fieles ayunos y plegarias durante cuarenta días...

Traducción de Edmundo González Blanco

II

EL EVANGELIO DE SAN BARTOLOME

1. Serafines del Padre, acudid a regocijaros por el perdón que Adán ha obtenido, y que la permite recobrar su primitivo estado.
2. El Padre ordenó a Miguel que hiciese comparecer a Adán y a Eva en presencia suya.
3. Creedlo, Bartolomé, y hermanos apóstoles: Ningún hombre tiene una imagen semejante a la de Adán, si no es la del Salvador.
4. Iba cubierto de perlas y rayos luminosos se escapaban de su faz, semejantes a los del sol naciente.
5. Y sobre su frente estaban escritos caracteres brillantes que ningún ojo mortal hubiera podido leer.
6. Y Eva, a su vez, brillaba con todos los ornamentos del Espíritu Santo.
7. Y dos vírgenes, espíritus puros, cantaban con ella, llamándole *Zoe* (la vida), la madre de todos los vivientes.
8. Y el Padre de bondad, tomando la palabra, dijo a Adán: Puesto que has transgredido mis órdenes y no has observado mis preceptos, mi Hijo ha ido a operar tu redención, y es María quien le ha dado el ser. Y Eva tendrá como ella el título de madre en mi reino.
9. Y el Salvador, dirigiéndose a Miguel, le dijo: Reúne a todos los ángeles del cielo, y que vengan a adorarme hoy, porque he conseguido reconciliarme con quien era mi imagen.
10. Y cuando Adán oyó el beneficio inmenso que le había sido otorgado, su corazón se llenó de gozo, y se dirigió a la Divinidad en estos términos: Acudid, legiones celestes, regocijaos conmigo, porque Dios me ha perdonado mis pecados.
11. Y los coros de ángeles cantaron: Jesús, hijo de Dios vivo, tu misericordia se ha extendido sobre Adán, tu criatura.
12. Y llegaron todos los justos: Abraham, el amigo de Dios; Isaac, a quien el pecado no manchó; Jacob, el santo; Job, tan grande por su paciencia, y Moisés, el primero de los profetas, así como todos los que nunca dejaron de cumplir los preceptos divinos.
13. Y yo, Bartolomé, pasé varios días sin comer ni beber, porque el esplendor de que era testigo bastaba a mi sustento. ¡Oh, mis hermanos los apóstoles, participad de mi alegría y de la gracia que Dios ha hecho a Adán y a sus hijos!
14. Y todos le contestaron: Bien, hermano querido. Se te llamará Bartolomé, el apóstol, aquel a quien todos los misterios de Dios le han sido revelados. Y Bartolomé les dijo: Perdonadme, hermanos. Soy el último de vosotros, y la pobreza reina en mi casa.
15. Y cuando mis conciudadanos me vieron, exclamaron: ¿No es este Bartolomé, el labrador? ¿No es él quien habita la quinta



de Hierocates, el gobernador de nuestra ciudad, y quien va a vender al mercado las lengumbres? ¿En dónde ha tomado su nueva grandeza? Antes no hacía más ruido que el de su miseria, y hoy hace milagros divinos.

16. Y, cuando el Salvador nos condujo al Monte Olivete, nos habló en una lengua desconocida, y nos dijo: *Anethrath*. Y los cielos se abrieron de extremo a extremo, y sus vestiduras fueron blancas como la nieve, y el Salvador se elevó al empíreo ante la extrañeza de nuestros ojos.

17. Y, prosternándose ante su buen Padre, le dijo: ¡Oh Padre, ten piedad de mis hermanos los apóstoles, y dales una bendición infinita!

18. Y el Padre, de acuerdo con el Hijo, y con el Espíritu Santo, extendió su mano sobre Pedro y le consagró arzobispo del universo, diciendo: Tú serás el jefe y el príncipe de mi reino.

19. Y lo serás también del mundo entero, porque yo, y mi Hijo, y el Espíritu Santo, te hemos impuesto las manos. . .

20. Y bendijo así a Andrés: Tú serás la estrella luminosa de la Jerusalén celeste.

21. Y tú, Jacobo, en todas las ciudades a que vayas, me verás, así como a mi Hijo, antes de entrar en ellas.

22. Y tú, Juan, muy amado de mí y de mi Hijo, serás bendito en mi reino.

23. Y, en cuantas ciudades y pueblos te reciban, verás ante ti la cruz de mi Hijo, para animarte en tu misión.

24. Tu poder, Mateo, se elevará tanto que tu sombra podrá resucitar los muertos.

25. Jacobo, hijo de Alfeo, todo el poder del diablo no prevalecerá contra tu cuerpo ni contra tus predicaciones en ningún sitio del mundo. Y a quien tú te unas no se le separará de ti en la eternidad.

26. Simón Zelotas, ninguno de los sitios en que prediques la palabra de mi Hijo, serás invadido por un poder enemigo.

27. Y tu renombre, bienaventurado Matías, será el pasmo del mundo, pues que tenías riquezas y las has abandonado por servirme.

28. Y oyendo las legiones celestes las bendiciones repartidas por el Padre a los apóstoles, exclamaron: Amén.

29. Y ahora, vosotros, hermanos míos, los apóstoles, perdonad a Bartolomé. Y los apóstoles, levantándose, le abrazaron.

30. Y fueron a ofrecer el sacrificio. Y la Santa Virgen estaba junto a ellos en aquella hora.

31. Y, cuando hubieron tomado la carne y la sangre del Hijo de Dios, el suave aroma de su sacrificio se elevó hasta el séptimo cielo.



III

EL EVANGELIO DE SAN BERNABE

1. En el momento en que los judíos se preparaban para ir a capturar en el huerto de los Olivos a Jesús, éste fue arrebatado al tercer cielo.

2. Porque no morirás hasta el fin del mundo, y se crucificó a Judas en su lugar.

3. Dios permitió que el discípulo traidor pareciese a los judíos hasta tal punto semejante en su rostro a Jesús, que le tomaran por él, y que, como a tal, le entregasen a Pilatos.

4. Aquella semejanza era tamaña que la misma Virgen María y los mismos apóstoles fueron engañados por ella.

5. Y, el día en que se publicó el decreto del Gran Sacerdote, la Virgen María volvió a Jerusalén con Jacobo, con Juan y conmigo.

6. Y, temerosa de Dios, y aun sabiendo que el decreto del Gran Sacerdote era injusto, ordenó a los que residían con ella que olvidasen a su Hijo, profeta tan santo y muerto, sin embargo, con tanta ignominia.

7. Mas Dios, que conoce lo que pasa en el corazón de los hombres, comprendía que estábamos abrumados de dolor, a causa de la muerte de Judas, la cual mirábamos como la de Jesús mismo, nuestro maestro, y que experimentábamos el más vivo deseo de verle, después de su resurrección.

8. He aquí por qué los ángeles que guardaban a la Virgen María subieron al tercer cielo, en que Jesús estaba acompañado de sus ángeles, y le enteraron de lo que ocurría.

9. Entonces Jesús pidió a Dios que le diese medios de ver a su madre y a sus discípulos.

10. Y Dios, lleno de misericordia, ordenó a cuatro de sus ángeles más queridos, Gabriel, Miguel, Rafael y Uriel, que llevasen a Jesús a la casa de su madre, y que le guardasen allí durante tres días consecutivos, no dejándole ver por más personas que por las que creyesen en su doctrina.

11. Y Jesús, rodeado de esplendor, llegó a la habitación en que estaba la Virgen María, con sus dos hermanas, y Marta con María Magdalena, y Lázaro conmigo, y Juan con Jacobo y con Pedro. Y, al verle, fuimos presa de tal pavor, que caímos todos al suelo como muertos.

12. Mas Jesús, levantando a su madre y a sus discípulos, dijo: No temáis, ni lloréis porque vivo estoy, y no difunto, como habéis creído.

13. Y cada cual permaneció largo tiempo como fuera de sí, ante el asombro de ver a Jesús, a quien juzgaban muerto.

14. Y, con grandes gemidos, la Virgen exclamó: Ruégote, hijo mío, que me digas por qué, habiéndote dado Dios el poder de resucitar a los muertos, has sufrido la muerte tú, con gran

vergüenza para tus parientes y para tus amigos, y con gran oprobio para tu doctrina, de suerte que todos los que te aman están como heridos de estupor y de agonía.

15. Mas Jesús, abrazando a su madre, repuso: Puedes creerme, madre mía, cuando afirmo que nunca he muerto, y que Dios me ha reservado hasta el fin del mundo.

16. Y, habiendo hablado así, ordenó a los cuatro ángeles que se dejasen ver, y que diesen testimonio del modo como las cosas habían ocurrido.

17. Y los ángeles aparecieron como cuatro soles deslumbrantes y de nuevo todos los asistentes, presa de pavor, cayeron como muertos.

18. Entonces Jesús dio cuatro velos a los ángeles para que se cubriesen, y para que, de esta manera, su madre y sus discípulos pudiesen soportar su aspecto, y oírles hablar.

19. Y, animándoles a ello, dijo: He aquí a los ministros de Dios. Gabriel anuncia los secretos divinos, Miguel combate a los enemigos del Altísimo, Rafael recibe las almas de los muertos. Uriel, en el último día, llamará a juicio a todos los hombres.

20. Y los ángeles contaron a la Virgen lo que Dios les había mandado, y cómo Judas había sufrido una transformación para que sufriese la pena que había querido infligir a otro.

21. Y yo, Bernabé, dije a Jesús: ¿Me permitirás, oh maestro, dirigirte una pregunta, como cuando habitabas entre nosotros?

22. Y Jesús repuso: Pregunta, Bernabé, todo lo que quieras, y te responderé.

23. Y yo inquirí: Maestro, puesto que Dios es misericordioso, ¿por qué nos ha atormentado así, y por qué ha consentido que creyésemos que habías muerto, mientras tu madre te lloraba hasta el punto de hallarse muy cerca de morir también? Y a ti, que eres el Santo de Dios, ¿cómo éste te ha dejado expuesto a la infamia de morir sobre el Calvario, entre dos ladrones?

24. Y Jesús contestó: Créeme, Bernabé. Siendo Dios la pureza misma, no puede ver en sus servidores la menor falta, que no castigue severamente. Y, como mi madre y mis discípulos me amaban con un afecto demasiado terrestre y humano, Dios, que es justo, ha querido castigar este afecto en el mundo mismo, y no hacerlo expiar por las llamas del infierno. Aunque yo hubiese llevado en la tierra una vida inocente, no obstante, como los hombres me habían llamado Dios e Hijo de Dios, mi Padre, no queriendo que fuese, en el día del juicio, un objeto de burla para los demonios, prefirió que fuese en el mundo un objeto de afrenta por la muerte de Judas en la cruz, y que todos quedasen persuadidos de que yo había sufrido este suplicio infamante. Y esa afrenta durará hasta la muerte de Mahoma, que, cuando venga al mundo, sacará de semejante error a todos los que creen en la ley de Dios.

SANTIAGO GENOVES

A CALI

Quienes busquen aquí ballenas, tormentas, tiburones, ciclones, peces voladores o cachalotes los encontrarán. Acali constituye una enorme aventura marina. Acali es la primera, la única balsa que en tiempos modernos cruza el Atlántico y el Caribe. Que va desde Africa hasta Yucatán.

Pero a diferencia del viaje de Colón, del Kon-Tiki, de RA I o RA II, Acali no va tras continente alguno, ni tras las huellas de posibles viajes o migraciones del pasado más o menos cercano, ni tampoco, como en Moby Dick, tras ballena alguna.

Vamos en busca de nosotros mismos, de nuestro futuro. Piensa Cousteau que en los próximos veinte años viviremos, ¿viviremos?, revoluciones, sacudidas y cambios sociales que nadie puede hoy tan siquiera imaginar, y Margaret Mead acaba de organizar un ciclo de conferencias bajo el tema de "Dentro de 1000 Años". Hace no mucho el abad Gregorio Lemercier se psicoanaliza e introduce el psicoanálisis entre los 60 monjes y novicios de su abadía de Cuernavaca. Cuarenta cuelgan el hábito o no lo toman ya.

Como la visión central de Freud retrolleva todo lo significativo de la vida y del amor a un origen sexual, y como para los monjes el sentimiento religioso implica rehusar el sexo en su realidad biológica, Lemercier se atrave a escoger a una mujer como psicoanalista.

Para el proyecto Acali reunimos a una plétora de asesores entre los que hay psicólogos, antropólogos, psiquiatras, médicos, sociólogos, biólogos, grafólogos, expertos en contaminación, etc. Hombres y mujeres. En la balsa van hombres y mujeres. Entre los hombres uno es sacerdote.

Aunque soy antropólogo y no monje, este libro contiene buena parte de mis diálogos conmigo mismo. Si fuese monje, tal vez hubiese escrito mis intentos de dialogar con Cristo. Dice una copla sevillana:

Siento yo en mi corazón
un despego muy despacio.
¡Cuántos amigos tenía yo
que hoy a mí no me hacen caso!
Que yo quiero hablar con Dios.

Monjes o antropólogos todos queremos saber, y para hacerlo nos dirigimos a los demás. Así el diálogo conmigo mismo se realiza en Acali a través de Bernardo, Charles, Edna, Eisuke, Fe, José Ma., María, Mary, Rachida y Servane. Como para Mary o Bernardo Acali fue el diálogo consigo mismo a través de Bernardo, Charles, Edna, Eisuke, Fe, José Ma., María, Rachida, Santiago y Servane para la primera o a través de Charles, Edna, Eisuke, Fe, José Ma., María, Mary, Rachida, Santiago y Servane para el segundo. Sí, hay que ir por estos caminos, por estos mares y que el futuro está lleno de mares ignotos, insospechados. La geografía



se acaba. La mente y las relaciones humanas se hacen más complejas cada día. Vamos pues a encerrarnos y a vivir de manera totalmente inescapable, hombres y mujeres, en busca de nosotros. Porque si no lo hacemos, ¿quién lo va a hacer por nosotros?: ¿El átomo?, ¿la calabaza?, ¿el río?, ¿el campo de golf?, ¿las ocas de Lorenz?, ¿las abejas de von Frisch?, ¿Quién sino nosotros?

Acali es la historia de esta búsqueda para nosotros y para nuestros hijos.

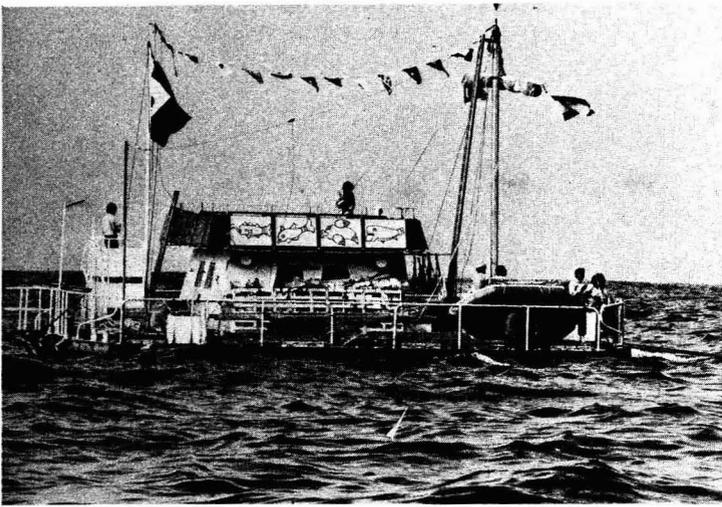
Sucedió en Acali lo que tenía que suceder: la prensa mundial, la opinión mundial reaccionaron diagonalmente: podemos investigar a los demás, pero a nosotros mismos nos molesta que se nos toque. Es lícito ir tan lejos como queramos en la fisión del átomo, en la vida de las hormigas, o sobre la madre "de los demás". La nuestra que no nos la toquen. Percibimos la paja en el ojo ajeno y no la viga en el propio. Acali trata de la paja y de la viga en el propio. De nuestra especie, nuestra nacionalidad, nuestra religión, nuestra familia, nuestro sexo, nosotros, tú y yo.

Por ello, no entramos de lleno en esta aventura del pensamiento sin que en varios capítulos, primero, vamos procurando centrarnos en la problemática que nos rodea, de la misma forma que Acali no es la salida de Las Palmas, sino también sus antecedentes y sobre todo, el transcurso, la llegada y lo que sucede inmediatamente después.

Muchas noches en Ra I (1969). A Través del Atlántico en Balsas de Papyrus), me juré que si salía con vida de esa expedición jamás participaría en nada semejante. Salí con vida. Juré en vano ya que participé en Ra II e ideé, organicé y dirigí Acali. ¿Hay algo más natural, más humano, que la contradicción y la búsqueda? En Acali adquirimos el derecho a esta humana contradicción buscando durante 101 días de mar adonde vamos en la Tierra.

Para el entendimiento del experimento en sí, antes, durante, después y ahora, hemos tratado de reunir unas veces y otras de integrar datos de especialidades diversas -psicología, antropología, psiquiatría, sociología, etología, grafología, medicina, fisiología, biología, contaminación, etc. Indudablemente que en más de un caso no hemos hallado explicación a hechos determinados o que nuestra integración o interpretación puede haber sido un tanto desequilibrada y aun errada.

Podemos decir, no obstante, ya que estamos plenamente convencidos, que observar sociológica, psicológica, antropológicamente, etc., el fenómeno, la vida o la obra dada y racionalizarla a partir de otras experiencias nuestras nos conducen sólo a una fracción del conocimiento. No es este el caso de Acali. Las experiencias fueron vividas por nosotros. La obra fue nuestra. Las vidas arriesgadas las propias. Así, estamos tan compenetrados, tan interiorizados, tan empapados de los diversos aspectos del experimento, que no creemos errar al lanzar hipótesis o interpretaciones que aunque se alejan de lo ortodoxamente admitido son para



nosotros transparentes y claras. Acali no es un experimento ortodoxo. Por ello ha sido mal entendido y peor interpretado por un apreciable sector de la ciencia convencional. Es fácil y cómodo hablar de Hiroshima sin haber estado ahí cuando estalló la bomba; de los campos de concentración sin haber vivido o casi muerto en ellos; de la vida submarina sin haber buceado jamás; de Vietnam desde las Naciones Unidas. Lo hacemos todos los días. Lo tenemos que hacer todos los días. No todos podemos ser huérfanos, madres, ciegos o sordos. Así, desde nuestra limitación, tenemos que hablar de la orfandad, la maternidad, la sordera o la ceguera. Pero bien, lo que se dice bien, sólo el ciego sabe lo que es estar ciego, aunque se equivoque en algunos aspectos desde su subjetividad cegadora. En ciencia la objetividad científica nos hace a diario sordos y ciegos. La objetividad nos saca del farrago de ideas subjetivas y particulares. Del criterio de autoridad. De la anticencia del pasado. Hoy sabemos que la objetividad nos lleva, por su otro extremo, también a la anticiencia, ya que la ciencia no puede entender todo desde sí misma. El hombre es verbo y comunicación. La soledad es la nada. El hombre es la conciencia de sí mismo, de la familia, de su especie. De su evolución y contradicción. ¿Cómo podremos entender esta objetividad?, ¿con referencia a quién? En Acali, ante la cercanía constante de la muerte y de los demás, adquirimos conciencia clara de nosotros mismos, formamos una familia que con sus fricciones —que estudiamos— va en busca de la paz, de la supervivencia de la especie.

S. Genovés
México, marzo, 1974

* El atardecer del 23 de julio, llegamos a la Isla de Cozumel, en el lado oriental de la Península de Yucatán, después de recorrer 4 652 millas de océano desde las Canarias navegando a la deriva con una pequeña vela durante 101 días.

Al llegar se nos confinó durante cinco días —evitando todo contacto con periodistas, parientes y amigos— y nos sometimos a exámenes psiquiátricos, médicos, grafológicos y sociológicos. Además, siguiendo los planes de una importante parte del experimento, tuvimos sesiones a puerta cerrada bajo guía y cuidado psiquiátricos. Estas sesiones probaron su inestimable valor.

Los psiquiatras me atacaron despiadadamente, poniendo de manifiesto los ataques y verdades de casi todo el resto del grupo, quienes ciertamente resintieron por razones personales, psicológicas, marítimas o de otro tipo, el liderazgo de un solo participante ya que por fuerza tuve que asumir, como lo he asentado en mi bitácora, diferentes papeles al mismo tiempo.

La oculta necesidad de puestos de mando y reconocimiento, sus

* Lo que sigue es traducción del texto original escrito en inglés por el autor y publicado en la revista *Human Behavior*, January, 1974. Traducción de M.N.N.

El proyecto Acali, al contrario de lo que sucede con tanta frecuencia en nuestro país, y fuera de él, no se quedó en eso, en proyecto. Se reunió a los voluntarios internacionales; se realizaron los exámenes previos —médicos, biológicos, psicológicos, psiquiátricos, sociológicos, antropológicos, grafológicos—; se diseñó y construyó la balsa; se reunió un cuerpo asesor de científicos nacionales e internacionales; se preparó a dos participantes en estudios de

frustraciones, sus errores y los míos, se discutieron abiertamente. Se trataba de la verdad como el grupo la entendía, después de las tensiones, las ansiedades y privaciones de 101 días —una vez más, no estábamos en Hollywood, no se trataba de una convención, no hubo falsas cortesías—. Eramos seres humanos que hacían frente a todos sus problemas consigo mismos y con los demás, por primera vez en tierra firme.

Para mí, aquello fue el infierno. Yo mismo había planeado esas sesiones, pero una crucifixión es siempre dolorosa.

Por supuesto, la agresión fue una clave para nuestros estudios. En un mundo donde, hace 50 años, una persona moría cada minuto como resultado de la acción violenta, y donde hoy en día ocurre lo mismo cada 20 segundos, parece válido emprender una investigación controlada de la conducta humana a riesgo de sufrir incomodidades y provocar la posible ruptura del bienestar familiar de los participantes o, inclusive, a riesgo de la pérdida de vidas humanas.

Posiblemente sea difícil juzgar qué tan bien nos fue hasta que el grupo de asesores científicos que permanecieron en tierra, quienes colaboraron en la redacción de los cuestionarios, lleve a cabo durante cinco días esta despiadada operación de “desglose” bajo la guía de los psiquiatras a nuestro arribo aquí —inclusive, ellos depositaron predicciones selladas acerca de lo que ocurriría en el mar— y tenga oportunidad de ordenar y estudiar las montañas de material.

Pero, aunque un primer resumen, sin duda breve e incompleto, ya está en orden, no es posible decir nada totalmente válido hasta que se analice e interprete adecuadamente todo el material.

Los psiquiatras, patólogos y sociólogos diagnosticaron en España que casi todos nosotros éramos mentalmente infantiles, así como obsesivos en nuestras acciones.

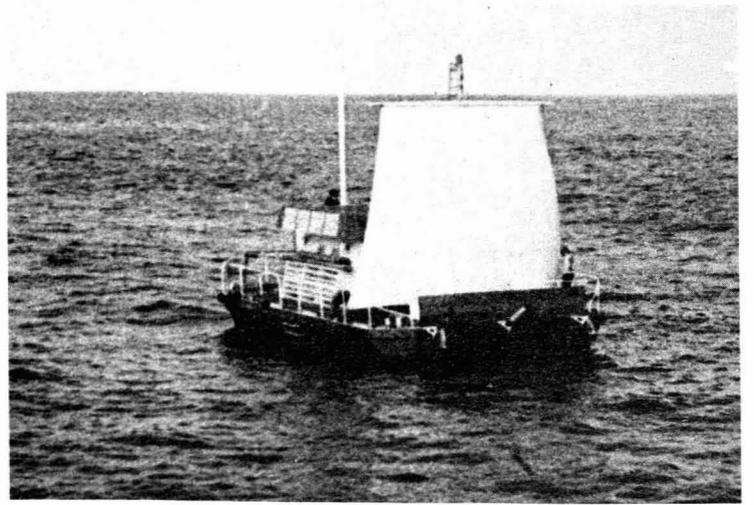
Pero nadie golpeó a un compañero en la balsa, nadie se suicidó, y la travesía fue con mucho un asunto entre adultos. Puesto que la gente “normal” que permanece en tierra incluye a muchos que se suicidan y a muchos que van a la guerra, todo ello de una manera falaz e infantil, una conclusión tentativa sería que es necesario revisar el criterio que se utiliza para definir la normalidad en una sociedad en desarrollo y actualizar algunos exámenes sociológicos y psicológicos. Es muy fácil suicidarse o asesinar a alguien en una balsa que no se puede detener o regresar, de igual manera que es fatal caer por la borda. Los 12 días de trabajo sin pausa en Las Palmas, preparando la balsa para el mar, fueron agotadores. Al mismo tiempo, la presencia de periodistas y camarógrafos de televisión hizo que los participantes se sintieran extraordinariamente importantes y, de alguna manera, altaneros. El impacto de la brutal realidad en el mar, con 11 personas que debían compartir un camarote de 12 pies cuadrados, fue algo tremendo.

¿Qué ocurrió en el mar? Durante dos semanas, casi todos

contaminación oceánica; se pasaron toda clase de cuestiones a bordo.

Se tomaron toda clase de datos. La balsa llegó a Yucatán después de 101 días a la deriva sobre el Atlántico y el peligroso Caribe. En Cozumel fuimos de nuevo sometidos a numerosos exámenes y a largas sesiones de dinámica de grupo. Se realizaron en tierra varios estudios en relación con los que vamos, como programado.

El tratamiento, el enfoque, y la imagen que la prensa o los medios de comunicación masivos dan al experimento varía según el país y las circunstancias. En México totalmente inadecuado. Es pues oportuno que antes de



la publicación del relato completo, que tardará todavía unos meses, aparezca el primer relato; el único escrito por mí, al llegar a Cozumel.

Aunque redactado a los cuatro días de llegar, bajo los efectos del trauma marino, físico y anímico consecuente, del que en parte no salgo todavía, constituye, pienso, un documento interesante. S.G.

nosotros hicimos poco más que adaptarnos a la realidad de las condiciones en el mar a bordo de una pequeña balsa. Aparte de dos mujeres y de mí, ninguna de las otras ocho personas era gente de mar. Cinco de ellas sufrieron mareos durante varias semanas, dejando a otros sus guardias en el timón y en cubierta.

No obstante, la adaptación psicológica fue más bien rápida. Durante las primeras noches, en mi ausencia del camarote, hubo peleas de almohadas semejantes a las que sostienen los niños en ropa de dormir. Las almohadas iban dirigidas más hacia aquellos individuos con quienes las otras personas querían establecer contacto, que hacia supuestos "enemigos".

Digo "en mi ausencia" porque, siendo con mucho más viejo que los demás y el líder de la expedición, rápidamente se me clasificó como una figura paternal a pesar de que, en principio, todos éramos iguales en posición y en el desempeño de nuestras tareas.

Durante los primeros días, todos estuvimos extremadamente cansados, pues teníamos que luchar constantemente contra la deriva —ya que no deseábamos regresar a África— y conservar el rumbo hacia el oeste.

En esos primeros días, el Padre Bernardo se sintió un poco molesto por la semidesnudez de los bikinis y el empleo de un lenguaje fuerte que tenía como fin disimular nuestra ansiedad y falta de conocimiento de la situación —en nuestra profana manera de ser.

Una vez que comenzamos a sentirnos más seguros en el mar, yo pasé el primer cuestionario preparado de antemano.

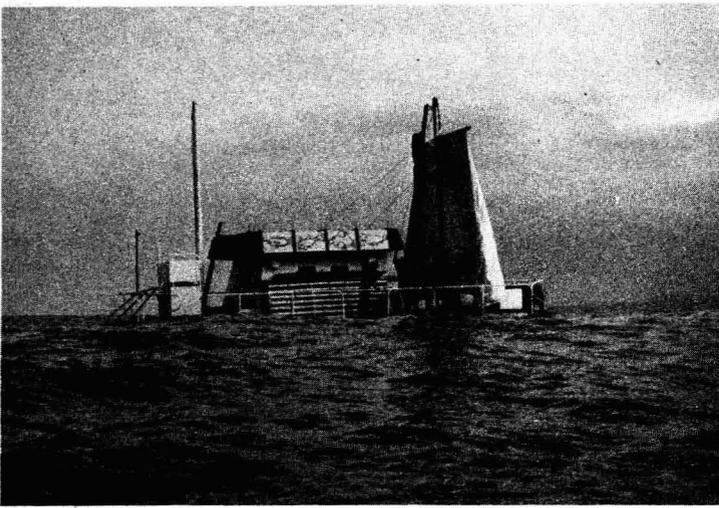
Hay dos maneras de comenzar una serie de cuestionarios, y yo había programado varias docenas. Una consiste en comenzar con preguntas convencionales, la otra en ir directamente al grano con una pregunta de impacto. Puesto que nuestro experimento era ciertamente heterodoxo, elegí la segunda alternativa, y mi primera pregunta fue:

"¿Con qué frecuencia se masturba usted en su vida personal? ¿Se ha masturbado en el Acali? ¿Cuántas veces?"

Utilicé cuatro métodos para reunir material en la balsa. Uno de ellos consistió en notas y observaciones personales diarias, tomando en cuenta todos los aspectos de los acontecimientos, relaciones y observaciones que podían tener algo que ver con la conducta humana. Estas hojas tabuladas registraron cosas tales como la conducta, el liderazgo, el sentido del orden y del juego, etc.

Los exámenes psicológicos normales que se llevaron a cabo con regularidad fueron otra fuente. Estos exámenes están todavía en espera de análisis. Una tercera fuente consistió en cuestionarios especiales preparados de antemano con nuestros colaboradores científicos que permanecieron en tierra, mismos que se administraron periódicamente a cada participante.

La última fuente fue una serie de 20 cuestionarios en evolución, basados en el asesoramiento de nuestros científicos, que nos



llevaron a saber más sobre aspectos particulares a medida que éstos tuvieron lugar en la balsa.

En estos cuestionarios se repetían varias de las mismas preguntas de vez en vez, tales como: "¿Quién es ahora su mejor amigo en la balsa? ¿Quién cree usted que tiene las mejores relaciones entre la tripulación — de hombre a hombre, de mujer a mujer o de hombre a mujer? — ¿Con quién le gustaría hacer el amor en la balsa? ¿Con quién ha tenido relaciones íntimas en la balsa? ¿Qué es lo peor que le ha ocurrido hasta ahora? ¿Qué es lo mejor? ¿Cuál fue el peor momento de la balsa? ¿El mejor? ¿Cuáles participantes llevaría usted en otro viaje similar? ¿Qué ocurriría si el líder cayese por la borda faltando tres meses para terminar la expedición? ¿Cuáles son ahora los riesgos principales, marítimos o humanos? ¿Haría usted este viaje otra vez? Dé tres adjetivos adecuados que usted aplicaría a cada uno de los participantes.

También pedí a todos los participantes que escribieran cada tercer día, mientras nos encontramos en la etapa del Caribe de nuestro viaje, unas páginas acerca de la manera en que veían a cada uno de los otros miembros del experimento, y, en los días alternos, cualquier cosa que se les ocurriese acerca del experimento y la vida a bordo del Acali.

Casi al final, todos los participantes escribieron varias páginas, evaluando cada uno de ellos el experimento como un todo, lo que habría de repetirse inmediatamente después de salir de México.

Desde el principio, fue evidente que la frustración era mayor entre quienes tenían conocimientos marítimos, pues nacía de la necesidad de comprender nuestra "casa en el agua" como un artefacto flotante del cual se sabe poco. Esto fue comparable a la frustración de quienes tenían iniciativa, reacciones más rápidas y la necesidad de una constante ocupación física, pero cuyas ideas acerca de cómo mejorar la balsa eran a menudo tan traídas de los cabellos que nunca podrían utilizarse. Mucho de la mala voluntad, celos y acusaciones hechas a mi intolerancia, y el severo ejercicio de mi liderazgo durante las entrevistas finales con los psicólogos en Cozumel, puede detectarse fácilmente a partir de este punto.

Aquellos individuos que al principio del viaje ganaron una popularidad instantánea, ya fuese por su aparente alegría o aparente buena voluntad, fueron los menos populares al final.

No hubo una verdadera discriminación sexual a bordo, pero parece, por el estudio del material, que sí la hubiese habido si yo no hubiera estado en la balsa.

Gracias a la experiencia adquirida en las dos expediciones Ra, que cruzaron el Atlántico en balsas de papiro, aprendí que el mar proporciona las condiciones ideales para un aislamiento completo sin perder contacto con la naturaleza. No obstante, debido a nuestra heterogénea tripulación, tuvimos que luchar con varios factores nuevos.

Ya mencioné la primera reacción del Padre Bernardo a la ropa

que usábamos a bordo. Quiero asentar, sin embargo, que no hubo verdadera desnudez en la balsa, con excepción de ocasionales baños de sol o duchazos de agua de mar extraída con cubos.

Una consideración más básica tiene que ver con otras funciones naturales. Es bien sabido que un sanitario visible a todo mundo es buena práctica para proporcionar cohesión en condiciones más o menos de aislamiento. Así ocurrió en el Acali, donde el "WC" estaba a nivel de cubierta, extendiéndose a un lado con el barandal de seguridad atado a su alrededor.

En Las Palmas, tres participantes indicaron que estaban dispuestos a retirarse a menos que se instalara un sanitario privado. Pero no se retiraron, y el sanitario descubierto sirvió su propósito maravillosamente bien.

Durante dos o tres días, algunas personas fueron solamente al sanitario por la noche, y una de ellas estuvo estroñada durante 12 días. Poco a poco, todo el mundo comenzó a tomarlo con naturalidad; primero, evitando mirar a quien hacía uso del sanitario, pero después de dos semanas, conversando con él o ella. A mitad del viaje, ya ni siquiera nos molestaba que se nos fotografirara o filmara en el sanitario.

Aunque el viaje a la deriva en nuestra Acali fue por muchas razones más seguro que los viajes en el RA I o Ra II, hubo mucho menos práctica sexual de lo que especularon los periodistas o de lo que los científicos supusieron.

Las seis mujeres que formaron parte de la tripulación eran todas muy atractivas, pero los constantes vómitos de algunas al principio de la jornada, la falta de sueño, el cansancio y la ausencia de sofisticados atuendos femeninos no contribuyeron a aumentar los acercamientos sexuales por parte de los hombres.

Lo menciono así porque, en el Acali, las mujeres estuvieron de alguna manera más dispuestas al intercambio sexual que los hombres. Y esto, creo yo, es cierto más allá del hecho de que había seis mujeres y solamente cinco hombres, uno de ellos sacerdote.

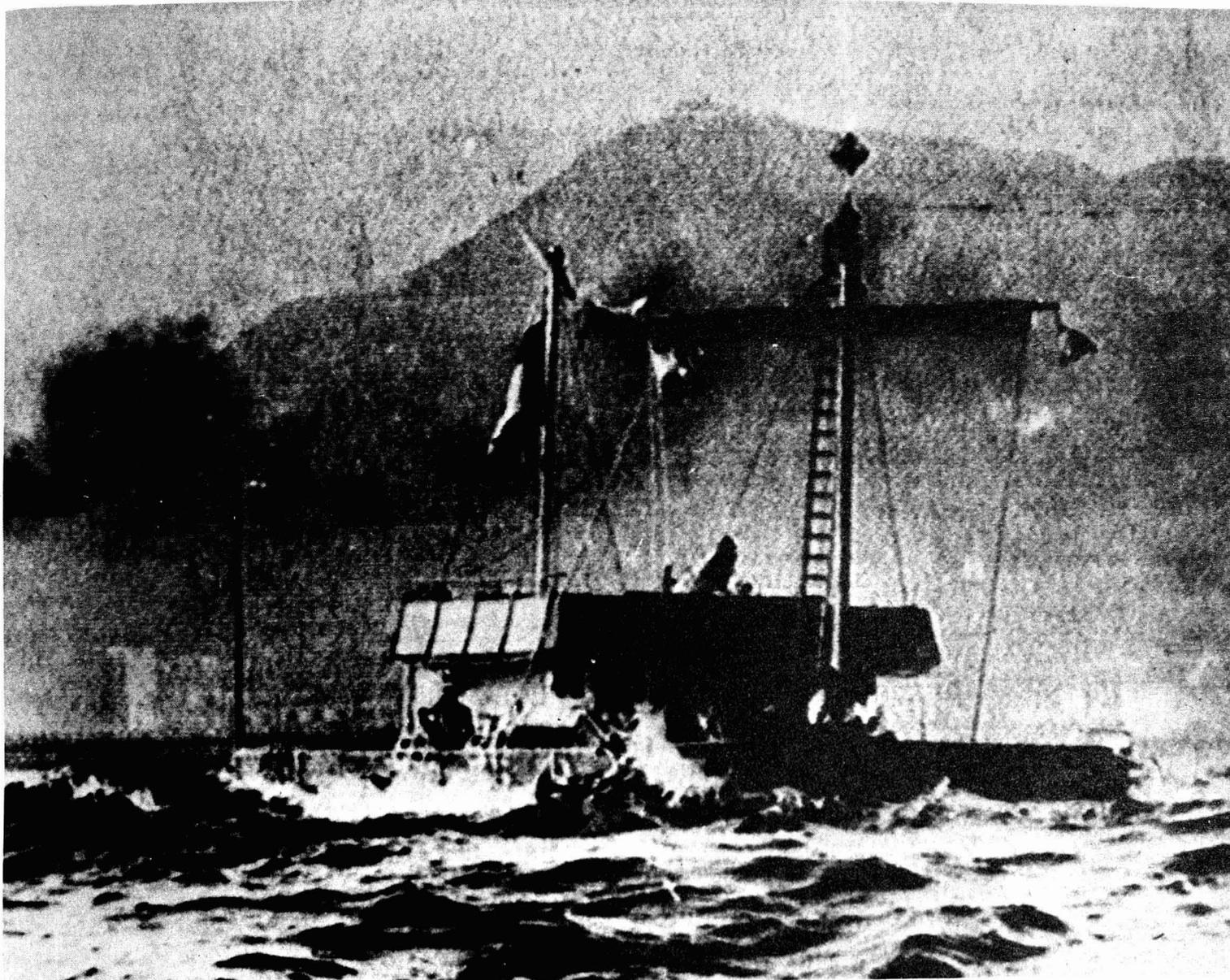
Dos hombres fueron más o menos el centro de la atracción femenina: uno de ellos sostuvo una relación íntima, franca y bien definida con una de las participantes, y el otro observó una abstinencia completa a lo largo del viaje.

Uno de los participantes desaprobó esa relación por considerarla "impura". No obstante, él mismo buscó la intimidad de cada una de las mujeres, lográndola en un caso.

Dos hombres tuvieron interés en la misma mujer. Abiertamente, ambos alegaron estar enamorados. Bajo la superficie, parecía que solamente buscaban satisfacción sexual. Uno de ellos la logró en una ocasión.

Una mujer, de manera franca, honesta y liberada, habría tenido intercambio sexual indiscriminado sin compromisos emocionales. Sólo tuvo éxito en dos ocasiones, con un participante diferente





cada vez. Otra mujer se enamoró clara y abiertamente de uno de los hombres, pero, para decirlo en la terminología radiofónica del Acali, "la frecuencia de él ya estaba ocupada". Otra mujer trató desesperadamente de tener relaciones con uno de los hombres sin obtener la más pequeña satisfacción. Otras dos mujeres se habrían mostrado accesibles mediante un acercamiento paciente y dulce, que sin embargo, no se dio.

Es evidente que con el cambio de sólo uno o dos de los participantes, la situación habría sido totalmente diferente. Es decir, las características personales de los participantes influyeron en todos y cada uno de los aspectos de la conducta sexual particular que se observó en el Acali.

No obstante, a diferencia del problema del sanitario mencionado con anterioridad, las barreras para superar la falta de privacidad convencionalmente necesaria para la práctica sexual eran mucho más difíciles, aun si tomamos en cuenta la falta de luz en la cabina durante la noche, y el hecho de que las posiciones para dormir de las mujeres, señaladas de antemano, se alternaron con las de los hombres. Debido a la falta de espacio en la cabina y al fuerte movimiento del mar, la mayor parte del tiempo, al dormir, nuestros cuerpos se tocaban uno al otro.

Era también evidente que la especulación de la prensa más sensacionalista nos perturbó en gran medida antes de la salida, ya que se describió como la "balsa del sexo".

Hacia el final del viaje, para proporcionar privacidad, dispuse que durante los días restantes (mientras que cada mujer se hacía cargo del timón a su vez), una de las tripulantes podía estar con uno de los hombres sin ser vistos o molestados por el resto del grupo, en cinco lugares diferentes de la balsa, y por una hora y 15 minutos cada vez.

En estos encuentros había tres posibilidades: que la pareja charlase, que permaneciera en silencio o que hiciera el amor.

Yo pedí a cada participante que describiera —y tabulamos sus respuestas de antemano— lo que a él o a ella le gustaría hacer en cada caso, lo que él o ella pensaban que ocurriría y que anotaran luego lo que realmente había ocurrido. Pedí también a cada participante que adivinara lo que podría ocurrir en el caso de cada una de las otras parejas.

Prácticamente todo el mundo en la balsa pensó que esto era un juego bastante tonto, con excepción de la posibilidad de privacidad para hacer el amor. Pero el resultado fue que prácticamente todos los participantes tuvieron así intercambios conversacionales de gran valor para ellos y que nunca habían tenido antes.

En estos encuentros, sólo una pareja tuvo relaciones sexuales. En contraste, la preocupación sexual acerca de "los otros" fue evidente: de 264 hipótesis de lo que los otros harían, 35 especulaban que tendrían relaciones sexuales.

Hacia el final del viaje, la comprensión de la situación sexual

general se estabilizó; cada persona controlaba bien su satisfacción o la falta de ella. Quienes no se encontraban satisfechos pensaban abiertamente acerca del próximo fin del experimento.

Era evidente también que, desde el principio, dos factores se encontraban en equilibrio: por una parte, puesto que el viaje terminaría en tres o cuatro meses, el decidirse por la abstinencia no significaba hacerlo por un período de tiempo indefinido. Por otra parte, uno podía hacer sexualmente lo que deseara durante estos tres o cuatro meses, pues nadie fuera de la balsa se enteraría. Además existían bastantes posibilidades de morir.

Es posible concluir que, en general, puesto que la conducta sexual particular en el Acali dependía en gran parte de las características personales, invalidando cualquier conclusión científica general, hacia el final del viaje, mucho del amor, semi-amor o pensamientos y acciones sexuales en la balsa estaba íntimamente relacionado con la amistad o enemistad personales. Esto ocurrió en los niveles consciente, semi-consciente e inconsciente.

Es posible concluir también que 101 días de constante vida en común equivalen a casi tres años de relación normal. Dado el estado de ansiedad y las particulares condiciones en la balsa, es posible multiplicar este factor por tres o por cuatro, de manera que el experimento equivale fácilmente a las relaciones que se desarrollan en 10 o 12 años de vida familiar normal.

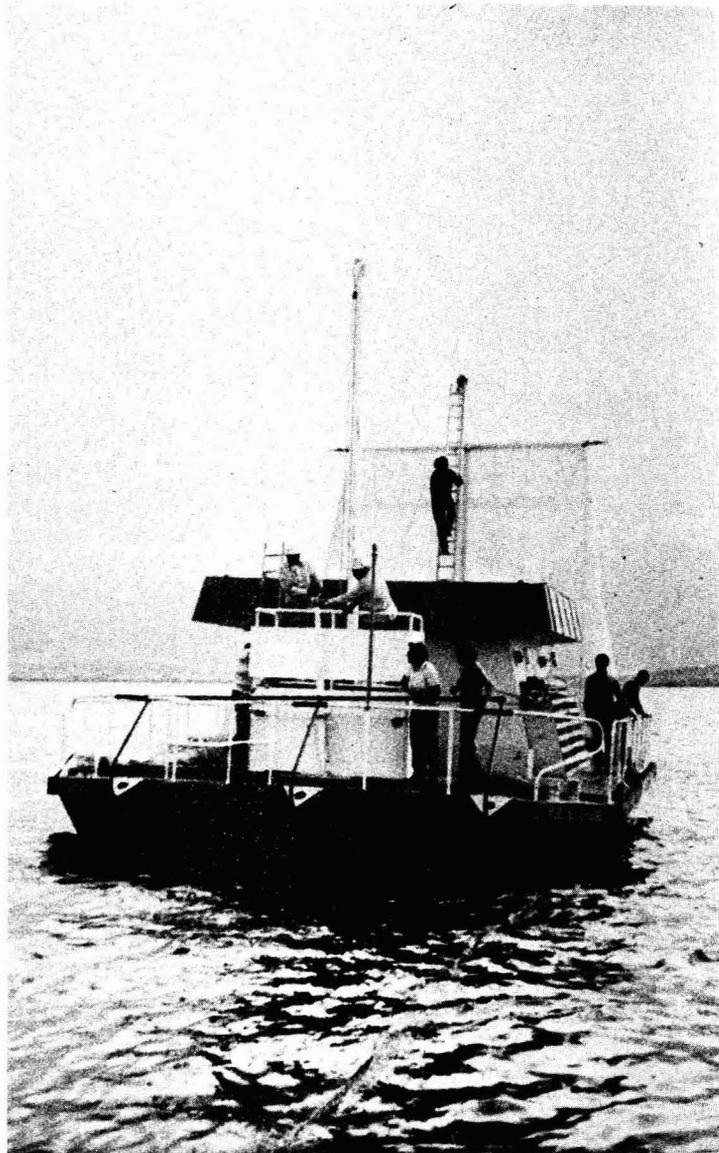
Así, las relaciones establecidas, existentes o posibles, se consideraban antes de intentar nuevos acercamientos sexuales que, hasta cierto grado, pudiesen dañar a la "familia".

Nuestro experimento corroboró también, más tarde, lo que es bien sabido y que fue evidente en ambas expediciones Ra: bajo condiciones de tensión, físicas, mentales o ambas, es posible relegar el sexo a un plano secundario con bastante facilidad. Esto ocurrió en el Acali, a pesar de la presencia de hombres y mujeres muy atractivas.

No hubo golpes durante la travesía del Acali, a pesar de varias crisis nerviosas más o menos abiertas, tres de ellas con lágrimas. Hubo varias postraciones menores; dos personas lloraron varias veces. El viaje fue difícil para todos. Era real: no se trataba de Hollywood.

Las causas principales de las fricciones, reprimidas o admitidas, se pueden relacionar fácilmente con la ansiedad, la inquietud y el nerviosismo. A bordo del Acali, encontramos las razones particulares de la frustración personal, motivadas por el deseo de autoridad, en conflicto con la motivación personal y las necesidades de proyección, soledad, falta de comunicación (ambas debidas al carácter personal), deseos personales reprimidos por las realidades marítimas y, en menor grado, barreras de lenguaje y, ciertamente, frustraciones amorosas, semi-amorosas y sexuales.

Aparentemente, yo me llevé bien con cada uno de los participantes. Yo representaba simultáneamente los papeles de figura

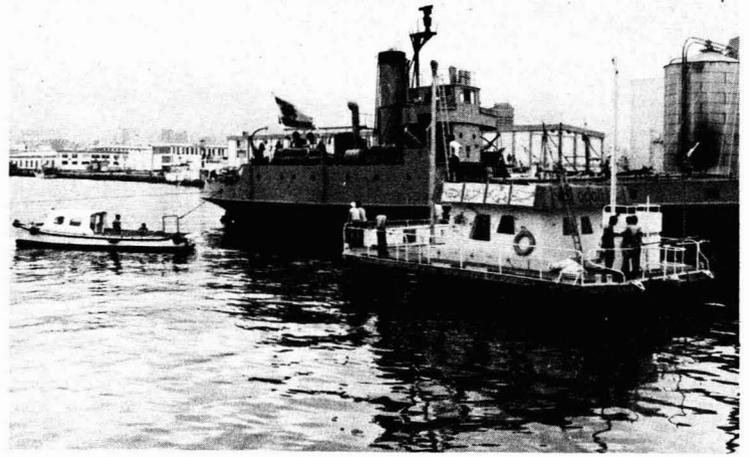


paterna, científico, hermano mayor, amante, inventor del proyecto, el que se comunicaba con el mundo exterior y sabía cómo debíamos conducirnos en la balsa, la persona que tenía derecho a leer lo que los demás escribían y de otro participante más. Tratar de cumplir satisfactoriamente con todo esto al mismo tiempo era una tarea de superhombre. De hecho, hubo un choque muy real en mi interior entre el deseo de subordinarme lo más posible, a fin de ser solamente un participante más, y la conciencia cabal de la necesidad de aplicar todos mis sentidos y conocimiento para sobrevivir en una balsa, con sólo dos participantes que poseían experiencia marítima no especializada en balsas, más la necesidad de conducir los experimentos sobre la conducta.

Así pues, traté de cumplir todos los papeles descritos con anterioridad, procurando no dar una sola orden —y creo que nunca la dí—, y ser tan democrático como fuese posible, pero consciente de que mis sugerencias y decisiones tendrían un efecto directo en el bienestar y la supervivencia del grupo y de cada participante.

Esto, a su vez, produjo una mezcla de sentimientos de amistad y enemistad, celos, amor, cooperación, resentimiento de autoridad, comprensión y falta de ella de parte de prácticamente todos los participantes. Y produjo también un descontento oculto que apareció en los cinco días de intenso interrogatorio a que nos sometieron los psiquiatras en Cozumel.

Dentro del resto del grupo, solamente hubo competencia abierta por parte de uno de los hombres respecto a otro hombre que, trabajando normalmente menos y obteniendo mejores resultados,



no se interesaba en competir. Es posible investigar esta competencia de trabajo unilateral en el amor, semi-amor o práctica sexual y, en grado menor, la nacionalidad y el lenguaje.

Estas competencias comenzaron en las Islas Canarias y nunca terminaron, conservando sus altas y bajas, con algunos individuos a favor de una u otra parte, algunas veces durante varios días. Estos incidentes nunca fueron muy fuertes en sí mismos, ciertamente menos fuertes en comparación con cualquier clase de competencia, sometimiento o intolerancia entre cada uno de los 10 participantes y el líder.

Dos hombres y dos mujeres, quienes, por sus propias personalidades, poseían una conducta menos extrovertida en sus relaciones personales, lo que de alguna manera los separaba del resto del grupo, estaban menos frustrados en sus interiores, aunque a veces aumentaban la frustración e inquietud de los demás.

Con previsible normalidad, cada persona explicó sus propias fricciones más como resultado de la agresividad o personalidad de los demás. No obstante, dos hombres reconocieron que a veces se sentían bastante agresivos, y uno de ellos pensó que, debido a su experiencia en el pasado, podía ser muy violento.

Según dos personas, un participante se sintió tan molesto en una ocasión que, de no haberlo detenido, hubiese saltado por la borda. Como todos tenemos tendencia a dramatizar, y como saltar por la borda es posible en todo momento, yo creo que esto fue la exageración de una grave crisis nerviosa.

Otra vez, una persona, por breves segundos, quiso matar a uno de los participantes. Todo esto lo tomo como una expresión de disgusto y no como un hecho real.

Es imposible investigar aquí todas estas fricciones y proporcionar claves válidas para el progreso y el conocimiento científicos. Sin embargo, es evidente que contamos con información suficiente para hacerlo cuando analicemos e integremos la totalidad del material recabado sistemáticamente día tras día. Entonces estaremos capacitados para estudiar las tendencias individuales y de grupo y llegar a conclusiones científicas válidas, de valor en diferentes niveles de problemas de fricción, agresión y violencia humanas.

Ciertamente, yo estuve mucho más motivado —como debía ser— por el significado y alcance del proyecto, su cooperación y valores para la paz, que cualquiera de los otros participantes. No obstante, este aspecto del Acali fue bien comprendido por todos, y cada quien hizo lo posible para no defraudar el proyecto —ni a mí— en este sentido.

Por supuesto, esto no incluye todos los niveles de cooperación. Por ejemplo, yo pedí muchas veces a cada uno de los participantes un despacho escrito para transmitirlo por la radio, pero solamente dos participantes escribieron su mensaje, y el resto pareció no tener nada que decir.

Pero la cooperación se hizo estimar en momentos de tensión, por ejemplo, cuando se rompieron los timones, cuando yo sufrí un ataque de lo que en el primer momento pareció ser apendicitis mientras nos encontrábamos en el Caribe, durante el ciclón Brenda, las tormentas y el mal tiempo, cuando el vapor "Ore Meridian" casi nos aplastó, cuando el motor del bote se descompu-so a cierta distancia de la balsa o cuando hubo que hacer reparaciones submarinas rodeados de tiburones.

Este tipo de actividades fue muy estimulante, y borró totalmente por el momento cualquiera de los interesantes aspectos de conducta descritos con anterioridad. El lenguaje y la nacionalidad solamente produjeron fricciones muy pequeñas; no obstante, estos parámetros jugaron siempre un papel muy importante en la cooperación. De hecho, una de las mejores amistades en la balsa se estableció entre alguien que hablaba español a medias y alguien más cuyo español no era del todo perfecto.

Una vez más, como en las expediciones Ra, la comunicación no verbal fue muy valiosa en momentos normales, e inestimable en momentos de cooperación. De hecho, creemos que el esconderse tras la comunicación verbal puede ser a veces un gran obstáculo para la comunicación, comprensión y cooperación verdaderas. En restringidas condiciones de aislamiento, como las del Acali, lo que uno hace y la manera en que lo hace quedan a la vista de todos, y la comunicación verbal pasa a ocupar un nivel de importancia secundario.

Cuando fuimos a ver el Acali por última vez, se apoderó de nosotros un sentimiento entre dulce y amargo. Amargo porque dejábamos atrás el hogar en que vivimos "10 o 12 años", porque veíamos la necesidad de unimos otra vez a la "civilización", con sus teléfonos y expresiones como "lo siento", "por favor", "ciertamente", "¿por qué no?" y su humo y *smog*, trajes y zapatos. Amargo porque debíamos separarnos de los demás miembros de nuestra familia. Era amargo ver a algunos de los participantes reaccionar —demasiado rápido para mi gusto— ante la fama y el éxito. Dulce porque regresábamos a nuestra familia y amistades anteriores, a las comodidades, al agua dulce en abundancia, a la electricidad, la música y los libros.

Científicamente, tenemos en nuestras manos una gran cantidad de información sobre la conducta humana, vista desde diferentes ángulos. El estudio de esta información habrá de constituir una contribución positiva y, en cierta forma, única. Todos nosotros, los 11 participantes, estamos de acuerdo en que ésta ha sido una experiencia válida para la paz, la tolerancia y la comprensión.

Sólo he podido bosquejar aquí algunos aspectos de nuestra tremenda experiencia, pero me encuentro muy cansado y necesito regresar a mi vida normal —nueve horas diarias de sueño— para poder sobrevivir a este aire contaminado, y ¿por qué no decirlo?, regresar a tantas personas y circunstancias contaminadas.



CINCO MAQUINAS DE RAMON ALEJANDRO

Del libro publicado por Fata Morgana, Montpellier

BIG BANG

Las galaxias parecen alejarse unas de otras a velocidades considerables. Las más lejanas huyen con la aceleración de doscientos treinta mil kilómetros por segundo, próxima a la de la luz.

El universo se hincha.

Asistimos al resultado de una gigantesca explosión.

I BIG BANG

Conociendo la distancia que separa las galaxias y la rapidez con que se alejan unas de otras, podemos, a través de cálculos, ir atrás en el tiempo, hasta principios de la expansión. De allí que los partidarios de la teoría del *big bang* concluyan que el nacimiento



I
Máquina en Órbita:
Bing Bang

del universo se produjo hace diez billones de años. "La evolución del mundo puede compararse con un grandioso fuego artificial cuyos últimos cohetes acaban de apagarse: quedan algunos residuos incandescentes, cenizas y humo. En las brasas más frías se extinguen soles." (Lemaître).

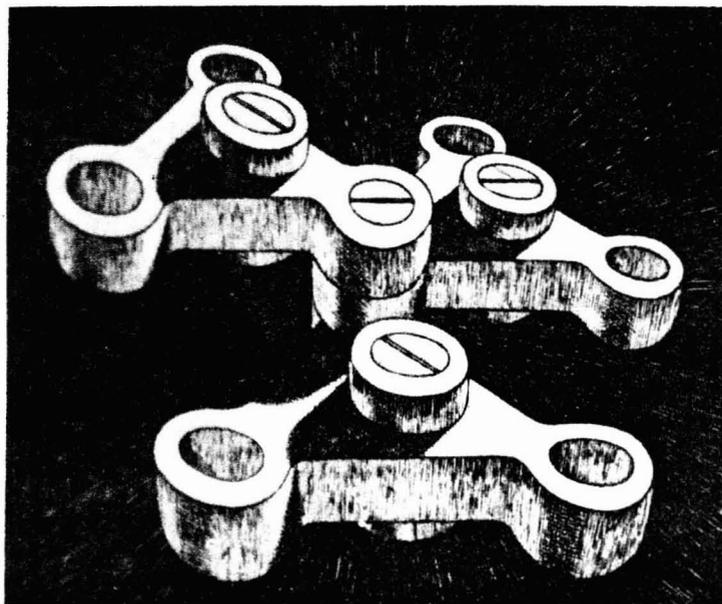
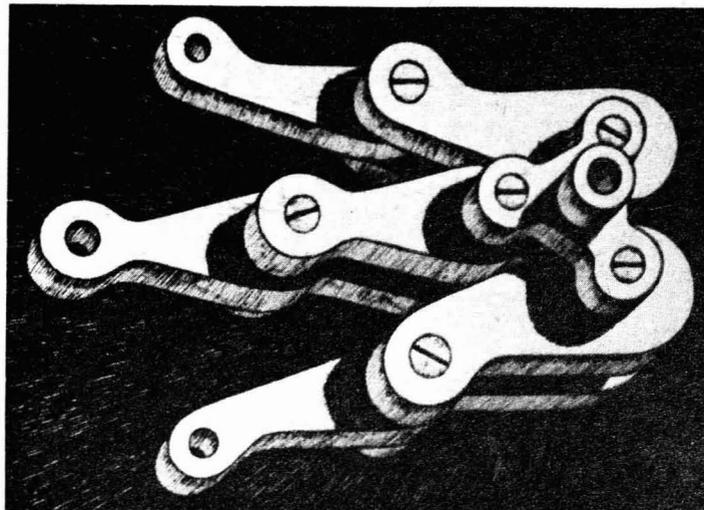
II ISOMORFIA

El astrónomo americano Allan R. Sandage reveló, en el congreso de astrofísica que se desarrolla actualmente en Texas, que en junio de 1966 los astrónomos de Monte Palomar habían sido testigos de la más gigantesca de las explosiones de un objeto celeste jamás observada por el hombre. El objeto celeste de que se trata es un quasar que lleva el número 3C 446. Los quasars, descubiertos en 1963, pueden ser astros jóvenes, extremadamente lejanos —varios billones de años-luz— y muy luminosos. La explosión observada, que multiplicó por veinte la luminosidad del quasar 3C 446 pudo haberse producido hace algunos billones de años, tal vez poco después de la explosión inicial que, según la teoría del profesor Sandage, dio nacimiento al universo.

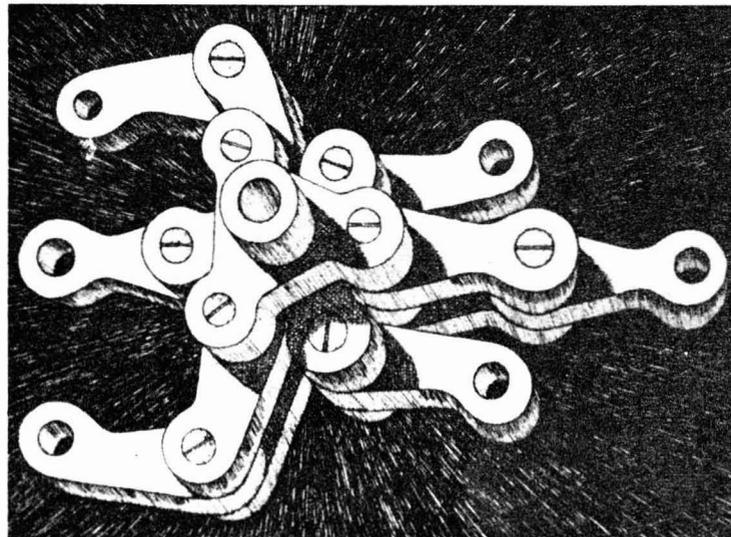
III HUECO NEGRO

Tradicionalmente, la deformación del espacio alrededor de un cuerpo masivo se compara con la de una membrana de caucho horizontal bajo el peso de una bola. Cuando un derrumbe gravitacional se produce, asistimos al nacimiento de un verdadero hueco en el espacio-tiempo, hueco que devora totalmente la materia del objeto. Es la geometría misma del espacio-tiempo lo que, en una cierta zona, se ve arrastrado por el derrumbe. Toda materia, todo rayo proyectado a partir de esa zona, es capturado irreversiblemente y no puede escapar. De modo que, del objeto derrumbado no puede llegarnos ninguna señal. Un fotón que tratara de emerger de él se encontraría en la situación de un niño tratando de subir a la carrera una escalera mecánica que bajara a gran velocidad. La velocidad del fotón hacia el exterior será siempre inferior a la de la *implosión*: la luz quedará irremediamente atrapada. Queda pues explicado por qué a esos objetos celestes que han llegado a fases extremas de su derrumbe gravitacional se ha llamado "huecos negros".

V
Máquina en Orbita:
Luz Fósil



II
Máquina en Orbita:
Isomorfia



IV
Máquina en Orbita:
Cangrejo

IV
 CANGREJO

Desde hace algunos años la nebulosa del Cangrejo era conocida como fuente de rayos X, pero el descubrimiento del pulsar óptico del Cangrejo, en 1968, llevó a H. Friedmann, del Naval Research Laboratory, a un nuevo análisis de sus resultados. El astrónomo encontró que un nueve por ciento del flujo X de la nebulosa se emitía en forma de pulsaciones. La energía de cada pulsación es equivalente a la que nuestra civilización pudiera producir, en forma de electricidad, durante diez millones de años.



III
Máquina en Orbita:
Hueco Negro

V
 LUZ FOSIL

Así, los astrónomos tratan de explicar por qué el flujo de rayos X procedente del universo parece entre diez y cien veces superior a la suma de los flujos de todas las galaxias reunidas. ¿No habrán detectado aún todas las galaxias que emiten rayos X? ¿O se trata de una irradiación difusa, testigo de la explosión que dio origen al universo?

“LA FIESTA DE CUMPLEAÑOS” DE HAROLD PINTER

Detrás de la aparente uniformidad y de la monotonía cotidianas se esconde una amenaza; detrás de los gestos y de las actitudes más comunes y familiares se oculta un temor; en la realidad que nos circunda y en los seres que nos rodean hay una hostilidad latente; los objetos que disponemos en el espacio que ocupamos, el espacio mismo, pueden, de pronto, tornarse violentos, poner en peligro el precario equilibrio de la vida diaria con su tenue velo de intrascendencias. ¿Qué es esa amenaza?, ¿En qué consiste? ¿Qué provoca el temor, la hostilidad, la violencia? ¿Por qué todo es susceptible de desquiciamiento?

El teatro de Harold Pinter no explica nada, no analiza ni presenta enfoques psicológicos de la actitud de sus personajes y de las situaciones en que, como espectadores, los encontramos sobre la escena. Cuando el telón se levanta estamos frente a *une tranche de vie* en la vida de los personajes, exactamente igual como en la realidad al toparnos con un desconocido, con alguien que vamos a conocer en ese instante, desconectado de su pasado y de su futuro, de todo lo que no tenga relación directa y precisa con el momento presente del encuentro. Es probable que nunca lleguemos a saber nada de esa persona fuera del contexto en que la hemos abordado; a lo más —y eso sólo a nivel de una comunicación no convencional y arbitraria como la que en general establecemos con los otros seres—, lograremos intuir una vaga necesidad de ternura que nos hará solidarios si también somos capaces de vencer nuestro propio desamparo ante la imposibilidad de establecer un contacto humano.

Así, sentados en nuestras butacas, Pinter nos enfrenta a hechos y sucesos que van desarrollándose en el transcurso de la representación de la misma manera como se desarrollarían en la realidad: con igual parsimonia, con idéntica nimiedad o pesadez. Sin embargo, y gracias a esa metódica y objetiva transcripción de los más “humildes” detalles del comportamiento, lo nimio se carga de angustia, lo intrascendente de miedo, la ternura de agresión sexual, y toda palabra, por estúpida o vacía que parezca, de amenazadores sobreentendidos. El espacio en que se mueven los personajes —espacio que en las obras de Pinter es siempre un cuarto, la habitación de la casa donde habitualmente se reúne la pareja, la familia, los amigos, el huésped, la invitada, el *foyer*, el núcleo del *home sweet home*, el centro de una aparente convivencia, de una mal disfrazada sordidez espiritual—, se contagia de la atmósfera opresiva de las pesadillas sin que, no obstante, nada exterior cambie, sin que la linealidad del procedimiento dramático varíe en absoluto. En efecto, aunque Pinter esté situado entre los llamados autores del *Teatro del Absurdo*, su construcción teatral cae dentro del más clásico tradicionalismo: exactitud del lenguaje hablado, respeto de la naturalidad de la conducta, búsqueda del documento vivido, nada de especulaciones metafísicas, nada que denote evasiones oníricas (ni en el decorado, ni en los vestidos, ni en las actitudes, ni en los accesorios), nada que no sea escrupulosamente verosímil, nada que altere la imagen que el espectador tiene del “verdadero teatro”:

Meg: ¿Qué quieres decir?

Petey: Nada de bailes ni de canciones.

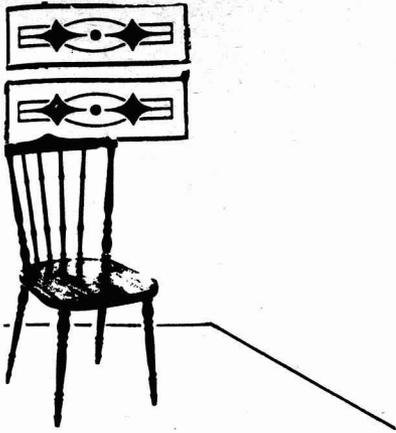
Meg: ¿Qué hacen entonces?

Petey: Hablan.

En *The Birthday Party*, obra a la cual pertenece el diálogo anterior, escrita y estrenada en 1958, Pinter ha escogido un acontecimiento tan común como puede ser un cumpleaños para introducirnos en ese absurdo y en esa irrealidad (kafkianos) de la realidad cotidiana donde la conciencia se ha diluido y la individualidad se traduce apenas, vaga reminiscencia de ser humano, en las evocaciones de infancia. Inventar, mentir, vegetar, ignorar, evadir, parecen ser los únicos resortes de los tres primeros personajes, de Meg y de Petey, matrimonio sexagenario, y de Stanley, el huésped de casi cuarenta años objeto de la fiesta. Lulu, inconsciencia del arrebatado sexual disfrazado tras tambaleantes principios, y dos emisarios de no se sabe dónde ni de qué exactamente, Mac Cann y Goldberg, forman la segunda trilogía de esta pieza donde lo cotidiano estalla con ferocidad sin que la exterioridad se modifique o lo aparente se resquebraje.

En la algodonada existencia de Meg, Petey y Stanley irrumpe el Mal en la persona de Goldberg y de su ayudante Mac Cann. El Mal





que llega de "afuera" pero que se anuncia premonitoriamente "adentro" en la forma de una carretilla que rueda en busca de alguien: de Stanley el pianista o negociante o espía, el fracasado, que traicionó y se traicionó, que no tiene nombre ni paradero, sólo suciedad y sentimiento de culpa. El Mal es un judío acompañado por un católico irlandés, que ocupa y dispone del espacio acorralando con palabras y gestos exhuberantes, con una vulgaridad embozada tras actitudes de bonhomía y comprensión, que se apodera hasta del aire con sus exhalaciones de sentimentalismo y rememoraciones del tiempo ido de la infancia; el Mal que de todas maneras habría venido un día u otro como una enfermedad irremediable; el Mal que razona con perfecta lógica sobre lo necesario y lo posible, que pregunta, ordena, cuestiona, embriaga, que tiene una alta posición porque es efectivo, ciego, y respetuoso del orden establecido, que viola, asesina, seduce impune, metódico y sin aplazamientos.

Dentro de la trayectoria artística de Ludwik Margules, es justamente esta irrupción inexplicable e irracional, gratuita, del Mal lo que le ha llevado a poner en escena obras como *Ricardo III*, *Severa vigilancia*, *A puerta cerrada*, *Fausto* y *Los nombres del poder*. Obsesionado por las fuerzas violentas y terribles que el Mal desencadena en los hombres, que los hombres son capaces de desencadenar contra sí mismos y contra sus semejantes, Margules se preocupó siempre por subrayar físicamente en el escenario las consecuencias morales, mentales y espirituales del asedio del Mal siguiendo los métodos y sugerencias de la crueldad a lo Artaud y

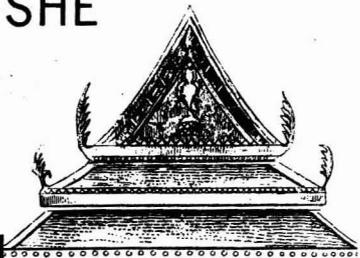


de las técnicas grotowskianas. Sin abandonar el profundo horror —terror— que le produce esta cara de la realidad, este cariz que los acontecimientos menos "políticos" incluso pueden tomar, sin dejar de protestar abierta y airadamente contra todas las formas visibles y no en que el ser humano se aboca al Mal, Margules ha matizado artísticamente su sentimiento personal para transmitirnos en *La Fiesta de Cumpleaños* un grado de horror menos emotivo pero más a nivel de conciencia universal.

Al tomar por primera vez a un autor del Absurdo, realista y a la vez tan fuera de cualquier relación causa y efecto, de cualquier tipo de explicación social, histórica o psicológica, Margules se arriesga en el ámbito de lo que *es* en sí, de lo que ocurre porque sí, sin ningún género de motivación lógica, y no por ello menos auténtico, menos esencial, menos válido. La existencia de lo inexplicable, de lo inasible, de lo gratuito a nivel de apariencia, de dato real, tiene tanto peso dentro de lo cotidiano como lo que se puede ver y tocar y entender dialécticamente.

En su puesta en escena de *La Fiesta de Cumpleaños* dos factores nos transmitirán todo el impacto de esa hostilidad, de esa violencia amenazadoras del mundo que nos rodea: la escenografía y los movimientos de los actores sobre el escenario. Es sorprendente el grado de compenetración que han logrado Alejandro Luna y Ludwik Margules, se diría que ambos ascienden en el mismo sentido tanto en su visión estética como en su concepción de los medios teatrales que han de traducir al autor. En este caso, el respeto a las intenciones de Pinter y el apego al texto no traicionan la fidelidad del director y del escenógrafo para con su propia expresión artística. El espacio se ha desarticulado convirtiéndose en la invasión concreta del Mal —la mesa, el sillón, las sillas, la escalera, las puertas, la luz, se transmutan, sin dejar de parecer lo que son, se "humanizan" hasta alcanzar las dimensiones de lo atroz—, y sin embargo, los personajes continúan desplazándose como si nada hubiese cambiado, ajenos a ese espacio donde la mano que se apoya en los muebles y en los cuerpos, que los toca, que los golpea, es una amenaza flagrante, una advertencia de peligro tan obvia y sutil como ese trastocamiento total de la escenografía. Cada gesto, cada movimiento (el silbido, el tac-tac de la silla, el tic de Stanley, su sudor, las caricias y abrazos, desnudos de erotismo, planos, en bruto, de Lulu y Goldberg, el periódico que se lee o que se hace tiras, las enormes maletas, el tambor, la venda en los ojos, las gafas rotas) busca, sin apartarse de lo estrictamente dramático, sin exagerar su alcance, ir más allá, aprehender *eso* que flota en la atmósfera, amenaza, angustia, temor. Todo está dicho con la mayor contención, sin aspavientos, cada actor cumple con su cometido sin apartarse de lo que tiene que interpretar, integrándose al sentimiento de unidad y de *maîtrise* que se desprende de esta última puesta en escena del director Ludwik Margules en el Teatro de la Universidad.

LOS CUENTOS DE LAO SHE



Son escasas las traducciones al español de narraciones y poemas chinos. Y no podía ser de otro modo: nuestros contactos con China, interrumpidos en el siglo XVII, apenas recientemente se han restablecido de nueva cuenta. Mientras tanto, el aislamiento fue absoluto y para conocer lo que se ha escrito y escribe en China es imprescindible, para quienes desconocen el chino, recurrir a las versiones inglesas que han realizado ilustres sinólogos, tanto ingleses como norteamericanos. No queremos dejar de mencionar entre éstos a Robert Kotewall, Norman L. Smith y Kenneth Rexroth, que hicieron espléndidas traducciones de la poesía china. Eruditos como A. R. Davis, de la universidad de Sydney, nos han informado ampliamente sobre las características de esta poesía. Desgraciadamente, la prosa no ha corrido con igual suerte: se conoce menos la narrativa. Por esto, no deja de ser importante y meritorio que en el Centro de Estudios Orientales de El Colegio de México se hayan traducido al español cinco relatos del autor chino Lao She. Los especialistas en el idioma chino Lee Kou, Miguel Olivera, John Page y Fred Smith, dirigidos por el maestro Ma Sen, emprendieron la ardua tarea de verter al español a Lao She. El libro contiene, además de los cinco relatos, unas páginas sobre Lao She y otras más acerca de las traducciones.

No se nos dan suficientes datos sobre la vida de Lao She. Se trata de un escritor contemporáneo que vivió los años azarosos de la revolución de 1911; las sangrientas purgas que, para expulsar a los comunistas del partido nacionalista, llevó a cabo Chiang-Kai-Shek en los años veintes y la invasión japonesa de la década de los treinta. En 1949, testigo del triunfo de los comunistas, Lao She se consagra casi exclusivamente a la creación de obras de teatro, después de haber escrito numerosos cuentos y novelas. Su obra narrativa se produce en los años más atribulados de la reciente historia china: la década de los treinta. En aquel tiempo China se hallaba en franca

decadencia: la ocupación extranjera había convertido a los chinos en una masa de miserables que, explotados hasta el cansancio, eran víctimas de todos los excesos. Se les obligó a trabajar largas jornadas por una paga irrisoria; perdieron muchos de sus valores culturales y se aferraron a tradiciones que sólo los llevaban a una mayor degradación. Mientras los negocios de las potencias extranjeras eliminaban cualquier actividad económica dirigida por los chinos, ejerciendo así una gran influencia en su modo de vida, los japoneses invadían el país para despojarlo de sus ricas minas. La vida entonces era un caos: las potencias extranjeras saqueaban la riqueza del país y lo vejaban, los japoneses lo invadían y Chiang-Kai-Shek, en vez de hacer frente a los invasores, perseguía despiadadamente a los comunistas. Lao She pertenece al grupo de escritores que se ocuparon de describir las costumbres de las clases sociales en aquellos años. Dice el maestro Ma Sen que sería incomprensible la producción de este autor sin tomar en cuenta el momento histórico en que se produjo.

El libro debe atender a necesidades de divulgación; por este motivo, nos explica Ma Sen, el valor literario de los relatos presentados aquí es desigual, como lo es toda la obra de Lao She. La calidad se sacrificó para la representación de sus tendencias literarias. Sería injusto reprocharles tal criterio de selección: para esta tarea que se inicia es más importante, desde luego, dar una idea general sobre este escritor: Lao She.

Después, el maestro Ma Sen nos informa de las dificultades que presenta traducir del chino al español una narración. Escribe Ma Sen: "El estilo es algo prácticamente intraducible de una lengua a otra. Aun entre lenguas muy próximas, constituye siempre el punto más delicado, con mayor razón cuando se trata de una lengua como el chino que no tiene ninguna afinidad con las lenguas occidentales y cuyas características son muy especiales." De inmediato se refiere

a los problemas más importantes que debe enfrentar el traductor. Entre ellos destacan *las cuestiones gramaticales*; aquí se menciona un tema apasionante y que tanto nos preocupa; la noción del tiempo; al traducir de lenguas orientales a occidentales, se pone nítidamente de manifiesto la oposición entre dos distintas maneras de ver la realidad: para occidente el tiempo es sucesivo (Eliot, en los versos iniciales de *Burnt Norton*, primera parte de los cuartetos, expresa brillantemente la paradoja de la concepción de este tiempo: *Time present and time past/ Are both perhaps present in time future,/ And time future contained in time past./ If all time is eternally present/ All time is unredeemable.*) compuesto de presente, pasado y futuro; la temporalidad china es otra, es una suerte de atemporalidad. En chino los verbos son invariables y sus distintos aspectos temporales se expresan con el auxilio de adverbios y partículas; en los relatos chinos no existe la preocupación por el presente y el pasado. Además de este problema, ya de suyo complicado, se agregan *los problemas etimológicos* (las palabras evolucionan de diferente manera y es frecuente que muchas de ellas al traducirse pierdan su poder de sugestión), *los problemas relativos a los nombres, apellidos y apelativos* (en chino se escribe primero el apellido y luego el nombre; además, no hay una regla fija para traducir los nombres: a veces se traducen fonéticamente, y otras de acuerdo a su significado) y por último, *las cuestiones relativas a las expresiones populares* que las más de las veces son imposibles de traducir.

Los cinco relatos que componen el libro son: "La casa de los Liu", "Los vecinos", "Wei Shen (un sueño de primavera)", "Un comienzo de buen augurio" y "Li el Negro y Li el Blanco".

¿Cómo juzgar estos cinco relatos si sólo conocemos una aproximación de ellos? Lo que cabe hacer es esbozar una breve reseña de cada uno y señalar sus rasgos distintivos. Hay que decir que en los años treinta, por

las razones que ya se explicaron, la literatura debía cumplir una función crítica ante las tradiciones nacionales que perpetuaban la pasividad de la inmensa mayoría de los chinos. Se escogió, por tal motivo, la forma de narrar que se conoce como "realismo crítico". Pero Lao She, por su talento logró superar los estrechos límites de esta forma y así enriquecer su expresión literaria. En los relatos publicados, sus mejores momentos son aquellos donde logra trascender la mera anécdota gracias a un sutil manejo de las situaciones, dotándolas, algunas veces, de una atmósfera poética y onírica, que no oculta, pese a todo, la terrible carga dramática del relato, o adoptando en otros el tono de la sátira que en su exageración acentúa lo ridículo de un comportamiento.

En "La casa de los Liu" se cuenta la historia de un suicidio. La historia transcurre en el ambiente de los bajos fondos. Se describe a la gente que vive en la miseria tanto material como espiritual. Wang goza de una situación privilegiada porque es el habitante "culto", pues corta el pasto de la casa de unos extranjeros y se vale de ellos para humillar a su nuera y a los otros habitantes de la casa, que tiene una gran semejanza con nuestras paupérrimas vecindades. La cultura de Wang es muy dudosa,

ya que es el remedo de la cultura de la que el "adivino" de la casa dice estar asqueado.

En "Los vecinos", a través de una penetrante observación psicológica, Lao She describe al señor Ming, quien por ser empleado de los extranjeros se siente superior y exige que sus conciudadanos lo respeten. Curiosamente, se conduce como un miembro de la clase media de cualquier país: le molesta su vecino, el señor Yang, porque es un intelectual muy educado. Ming y su esposa hacen lo posible por fastidiar a Yang; primero permiten que sus hijos hurten las uvas y pisen las flores del jardín vecino, y luego los incitan a que lo destruyan, pues les molesta la excesiva cortesía del señor Yang, quien agotada su paciencia reacciona violentamente y logra así el respeto del señor Ming. Por medio de la exageración, Lao She pone de manifiesto la triste condición de hombres como Ming.

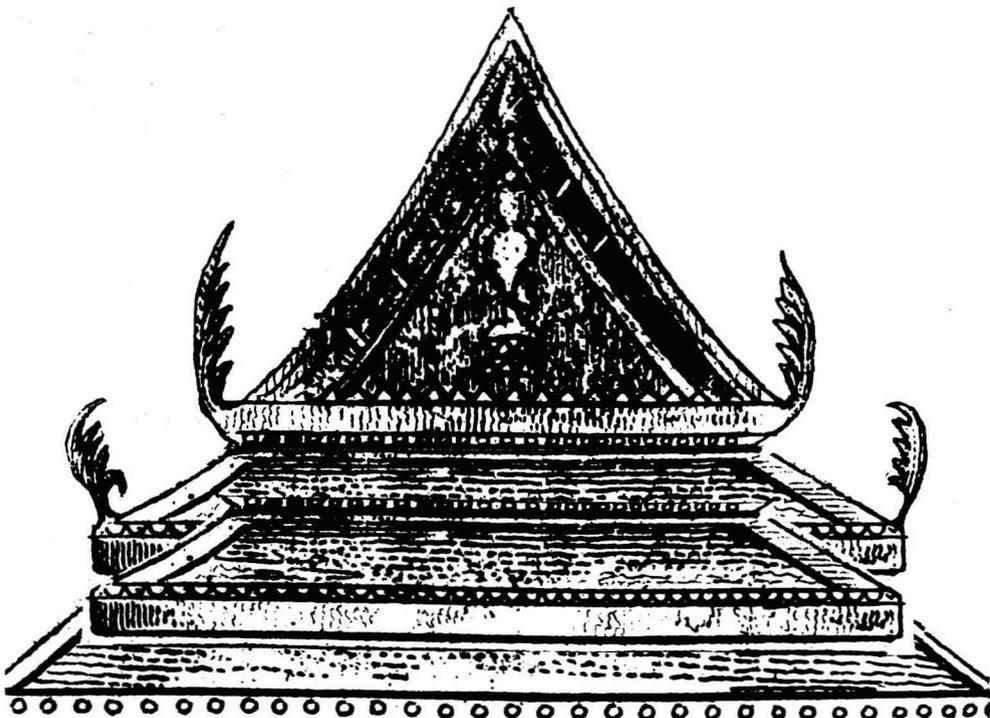
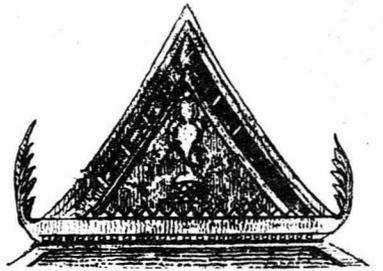
En "Wei Shen" se muestran las grandes dotes narrativas de Lao She. Aquí lo que importa es la sensibilidad, una cierta manera de percibir y describir el paisaje de un modo bastante poético donde éste no es sólo un telón de fondo para adornar una historia de amor, sino que es también parte de la acción del relato que pasa hábilmente del sueño a la realidad y luego al mundo de la imaginación, sin que se violenten los

cambios de plano porque toda la historia transcurre fluidamente; es tan exacta la forma, que a pesar de utilizarse lugares comunes que con frecuencia se incluyen en las historias de amor, el relato jamás decae. "Wei Shen" es la historia de un amor frustrado por la moral de los adultos que obliga a los hijos a someterse a la voluntad de los padres, sin importar que esto les signifique la ruina física y espiritual. Los jóvenes son aniquilados por una cultura en decadencia. La joven nunca llegará a consumar su amor con el hombre que la ama pues la afición del padre por el opio la obliga a prostituirse: morirá pronto y casi en presencia del muchacho del que fue su más grande pasión desde la adolescencia.

Sin duda que la narración que lleva el título "Un comienzo de buen augurio", muestra la habilidad de Lao She para cambiar de tono: de un intenso lirismo o una bien elaborada sátira, pasa al humorismo; pero no a un humorismo elaborado con la observación detallada, sino con una especie de burla: de su lectura nos queda una fuerte impresión de banalidad.

El libro se cierra con el texto "Li el Negro y Li el Blanco". Lao She escogió la historia de dos hermanos cuya diferencia de edad es de cinco años, para trazar un cuadro en que están presentes dos formas opuestas de enfrentar la vida. Este relato corría el riesgo, por sus intenciones didácticas, de la obviedad. Li el Negro representa una China que poco a poco se extingue, Li el Blanco obedece a otra moral: para él la transformación social es ineludible y debe tomar parte en esa tarea, sin medir peligros; suprimir la vieja tradición es el primer paso de su lucha. Esa tradición que estorbaba a los jóvenes impetuosos y radicales como Li el Blanco, está representada por Li el Negro, quien al final muere. La descripción del modo de pensar de los hermanos y la fina sensibilidad de Lao She, hacen de este texto un bello relato.

Lao She, *La casa de los Liu y otros cuentos*, México, El Colegio de México, 1973.





ARCHIVO DEL FONDO



**PLANTEAMIENTO Y ANALISIS OBJETIVO DE LAS
CUESTIONES DE COMUN E INMEDIATO INTERES PARA
NUESTRO CONTINENTE**



UNA COLECCION VIVA



**DE VENTA EN NUESTRAS LIBRERIAS Y SUCURSALES,
TIENDAS DE AUTOSERVICIO Y TODAS LAS BUENAS
LIBRERIAS AL PRECIO DE \$5.00 VOLUMEN
PARA COMODIDAD DE USTED EN LAS LIBRERIAS
FONDO DE CULTURA ECONOMICA TENEMOS A SU
DISPOSICION UN NUMERO LIMITADO DE SUSCRIPCIONES
30 TITULOS \$ 150.00**

LA PALABRA Y EL HOMBRE

Revista de la Universidad Veracruzana
/ Nueva época / Número 9 / enero-marzo / 1974

Jorge Ruffinelli: *¿Quién es J. J. Onetti?*
Pedro Mir: *Lo rubendariano conceptual en la muerte de Neruda*
Edmundo Domínguez Aragonés: *Le debo a Neruda*
Efraín Huerta: *El poema que Pablo no pudo escribir*
Ma. Luisa Mendoza: *Salvador Allende*
Raquel Tibol: *Para completar la imagen de Siqueiros*
Jorge Alberto Manrique: *David Alfaro Siqueiros*
Eduardo Martínez: *Francisca (cuento)*
Hernán Lavín Cerda: *Poemas*
Víctor M. Sandoval: *Poemas*
Carlo Antonio Castro y Norimitsu Tsubura: *Poemas antiguos del Japón*
Jaime Casillas: *TV: Dos insomnios*

UNAM/DIFUSION CULTURAL VOZ VIVA DE MEXICO



NOVEDADES

SEGREDO, D.
Programación a corto plazo en economías mixtas
400 pp. \$ 100.00

HADJINICOLAOU, N.
Historia del arte y lucha de clases
232 pp. \$ 65.00

SALOMON, J.
Ciencia y política
278 pp. \$ 65.00

FAVRE, H.
Cambio y continuidad entre los Mayas de México
400 pp. \$ 56.00

BAUDRILLARD, J.
Crítica de la economía política del signo
264 pp. \$ 48.00

ARROM, J.
Relación acerca de las antigüedades de los indios
128 pp. \$ 22.00

ZAVALETA, R.
El poder dual en América Latina
248 pp. (C. M. 65) \$ 18.00

MACHLUP, F.
Semántica económica
308 pp. \$ 70.00

DE VENTA EN TODAS LAS BUENAS LIBRERIAS O EN:
SIGLO XXI EDITORES, S. A. - GABRIEL MANCERA No. 65
MEXICO 12, D. F. - TELEFONO 543-93-92

UI

Agradecemos el patrocinio de:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.
Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.
Financiera Nacional Azucarera, S. A.
Ingenieros Civiles Asociados (ICA)
Nacional Financiera, S. A.
Instituto Mexicano del Seguro Social
Centro de Estudios Mexicanos A. C.
Asociación Artística Cultural
Sra. Blanca Guerrero
Sra. Elena Medel
Sra. Zulema Kraye
Sra. Marta Bueno
Sra. Luisa Velázquez
Sra. Male Boestuly
Sra. Elia del Carmen Poo
Sra. Dolores Estrada de Torres
Sra. Francesca de Saldívar
Sra. Antonieta Figueroa
Sr. Manuel Sánchez Mejorada
Sra. Dolores C. de Madrazo

JOSE EN EDICIONES ERA REVUELTAS

Biblioteca Era

LOS DIAS TERRENALES

■ 232 pp. ■ \$ 30.00

EL APANDO

■ 56 pp. ■ \$ 20.00



DORMIR EN TIERRA

■ 128 pp. ■ \$ 25.00

MATERIAL DE LOS SUEÑOS

■ 127 pp. ■ \$ 30.00

 EDICIONES ERA/AVENA 102/MEXICO 13. D.F. ☎ 582-03-44

LA VIDA LITERARIA

No. 7 marzo-abril 1974

COLABORADORES:

ANGEL RAMA
JORGE LUIS BORGES
JULIETA CAMPOS
HORACIO QUIROGA
ERNESTO MEJIA SANCHEZ
CARLOS MARTINEZ RIVAS
MANUEL MEJIA VALERA
JORGE CRUZ

DIRECTOR: MARCO ANTONIO MONTES DE OCA



JOAQUIN MORTIZ libros recientes



DOS LIBROS RECIENTES DE OCTAVIO PAZ

EL SIGNO Y EL GARABATO

La modernidad y sus desenlaces

Acercamiento al este

Teoría y práctica de la traducción

Fundación y disidencia

214 páginas, \$ 32.00

VERSIONES Y DIVERSIONES

Versiones y diversiones

Poemas de Fernando Pessoa

Cuatro poetas suecos

Algunos orientes extremos

256 páginas, \$ 42.00



En todas las librerías y en
Tabasco 106, México 7, D.F.
Teléfonos 533-12-50 y 533-12-51




CRITICA / ARTE / LITERATURA

Número 32 – mayo 1974

Gerardo Deniz: *20 000 lugares bajo las madres*

Jean Starobinski: *Variaciones sobre el silencio*

Daniel Bell: *La sociedad postindustrial (II)*

Lorenzo García Vega: *The Albert house*

Carlos Martínez Rivas: *Antropologías*

Pere Gimferrer: *La poesía última de Vicente Alexandre*

Gillo Dorfles: *Sobre Bonalumi*

José Bianco: *El ángel de las tinieblas (II)*

Octavio Armand: *La dislalia como elocuencia*

SUPLEMENTO ARTISTICO: *Damián Bayón, Sobre Bonevardi*

SUPLEMENTO LITERARIO: *Ernest Fenollosa / Ezra Pound, los caracteres de la escritura china como medio poético, introducción y versión de Salvador Elizondo*

José de la Colina: *Sobre Juan García Ponce*

José Miguel Oviedo: *Seis problemas para Mario Vargas Llosa*

Libros, Letras, Actualidades, Exposiciones, Cine

Director: Octavio Paz

Jefe de redacción: Kazuya Sakai

Reforma 12-505, México, 1, D. F.