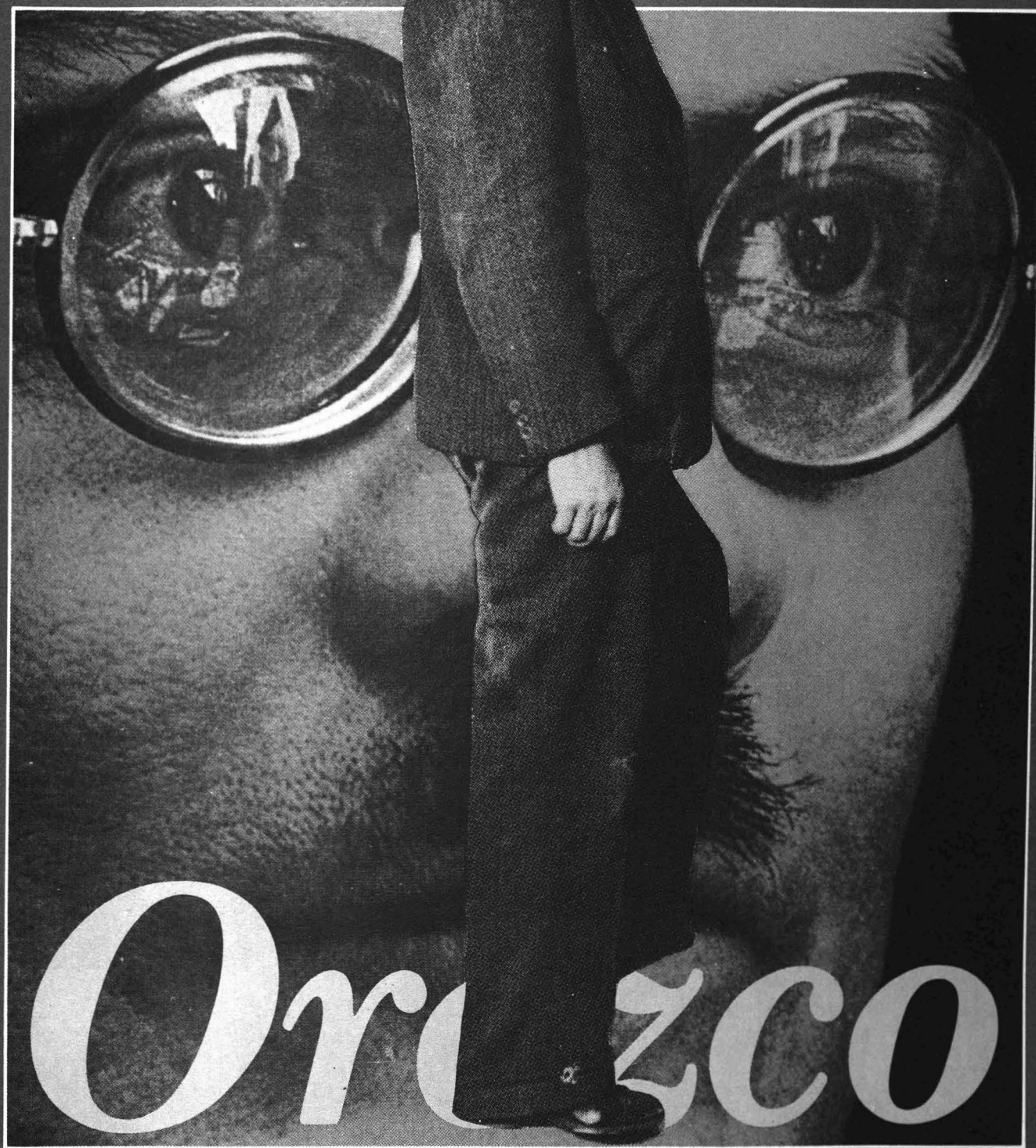


REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MEXICO



Orozco

Nueva época / Diciembre de 1983

Librería Justo Sierra



Libros



antiguos,



agotados,



**con historia...
como nuestra librería**

**Antiguo Edificio
Preparatoria Nacional
San Ildefonso 28**



Vuelta 83

REVISTA MENSUAL/OCTUBRE 1983/125 PESOS

**Claude Lévi-Strauss y
Octavio Paz
Roman Jakobson**

**Kostas
Papaioannou
Marx
y la historia
universal**

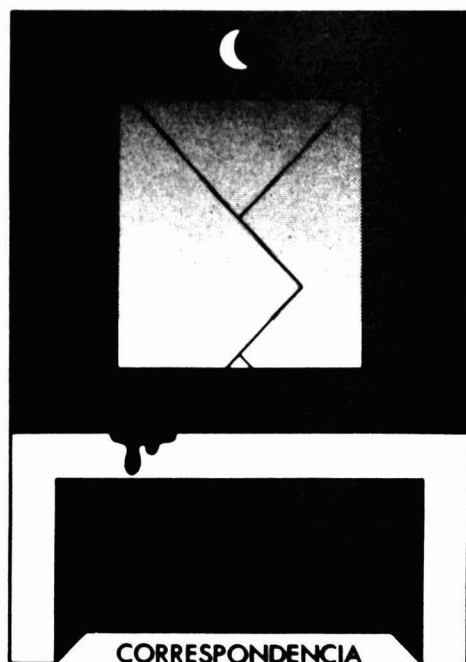


**Textos de Silvina Ocampo y Homero Aridjis
Jorge Ibargüengoitia: Nota roja**

**Comentarios sobre Salvador Elizondo,
Orozco, la revista Tierra Nueva,
los campos de recreo en la URSS**

CARTAS ECHADAS

Colección Cultura Universitaria 8 / Dirección de Difusión Cultural



**ALFONSO
REYES**

**VICTORIA
OCAMPO**

**CORRESPONDENCIA
1927 - 1959**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

SUMARIO

Volumen XXXIX, Nueva Epoca, número 32, Diciembre / 1983

- Beatriz de la Fuente:** El arte prehispánico visto por los europeos del siglo XIX: 2
Tarsicio Herrera Zapién: Neruda canta a Bolívar en latín universal: 8
Jean-Paul Enthoven: Raymond Aron, el último sabio (Entrevista a Claude Lévi-Strauss): 10
Danubio Torres Fierro: Por Aron: 12
James Willis Robb: Vasconcelos y Reyes: anverso y reverso de una medalla: 13
Hilda Hilst: Siete cantos del poeta del Ángel: 18
Juan Arturo Brennan: Textos, instrumentos, epígrafes (Entrevista a Mario Lavista): 20
Eugenio Montejo: Blaga, el rumano: 23
Jorge Alberto Manrique: Orozco, reflexión y despojo: 25
Homero Aridjis: Cristóbal Colón desembarca en el otro mundo: 30
Julio Ortega: América Latina y la crítica textual: 39

RESEÑAS

LIBROS

- Juan José Barrientos:** Pasado y presente: una convergencia (*Caras de la historia*, de Enrique Krauze): 42
James Valender: Figuras de Bergamín (*Caracteres*, de José Bergamín): 44
Jaime G. Velázquez: El lugar de la imaginación (*Arquitectura mexicana del siglo XVI*, de George Kubler): 46
Rocio Montiel: Cuatro fabulaciones sobre lo real (*Cuatro para Delfina*, de José Donoso): 49

ARTES PLÁSTICAS

- Santiago Mutis Durán:** Peter Milton: una personalidad: 51

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Octavio Rivero Serrano / Secretario General: Lic. Raúl Béjar Navarro / Secretario General Administrativo: C. P. Rodolfo Coeto Mota / Secretario de la Rectoría: Dr. Luis F. Aguilar Villanueva / Abogado General: Lic. Cuauhtémoc López Sánchez / Coordinador de Extensión Universitaria: Lic. Alfonso de María y Campos

Revista de la Universidad de México

Órgano de la Universidad Nacional Autónoma de México

Directora: Julieta Campos

Jefe de Redacción: Danubio Torres Fierro

Diseño: Bernardo Recamier

Administración: Carlos Angeles

Corrección: Jaime G. Velázquez

Oficinas: Avenida Universidad 3002, 04510 México, D. F.

Teléfonos 550 02 36 y 550 43 83

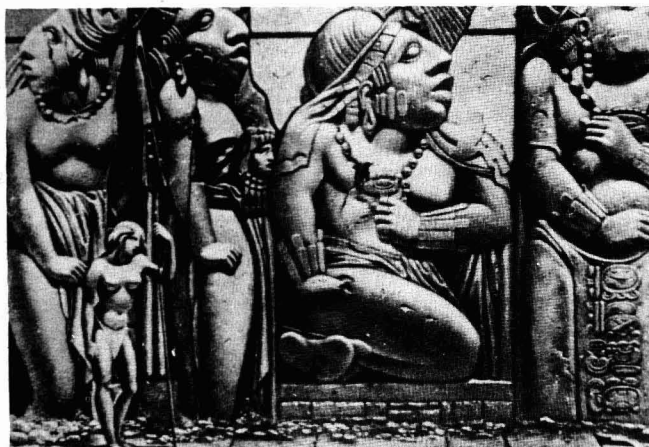
El pago a los colaboradores se realiza en Avenida Universidad 3002, México 20, de lunes a viernes entre las 10 y las 14 horas.
Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado en el *Diario Oficial* del 28 de octubre del mismo año.

Precio del ejemplar sencillo: \$ 100.00 / Precio del ejemplar doble: \$ 200.00

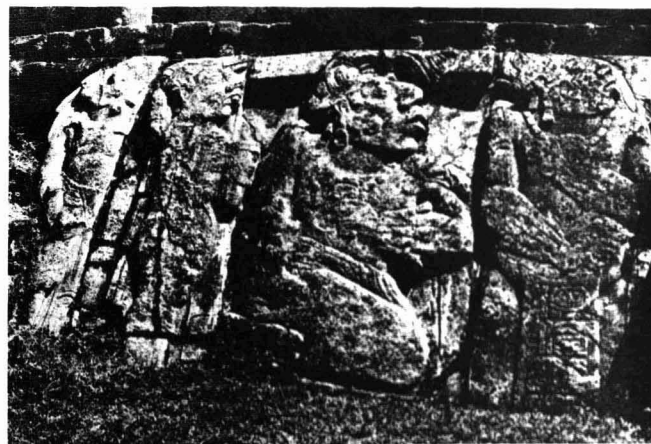
Suscripción anual: \$ 1,000.00 (35 Dls. en el extranjero).

BEATRIZ DE LA FUENTE

EL ARTE PREHISPÁNICO VISTO POR LOS EUROPEOS DEL SIGLO XIX



Dibujo (en estilo neoclásico) de las losas con relieves en el patio noroeste del Palacio de Palenque, por F. Waldeck.



Fotografía reciente de los mismos relieves.

Durante el siglo XIX varios ilustres viajeros europeos recorrieron los principales lugares de interés arqueológico en México, y al regresar a sus países de origen relataron sus impresiones, publicaron imágenes y dieron noticia a la gente ilustrada de Europa de los hechos artísticos por ellos observados. Esto permitió que de tales hechos se extrajera aquello que a juicio de los europeos era más interesante y que lo usaran como fuente de inspiración o como simple motivo decorativo. Pero lo más importante fue que las noticias, las imágenes y los relatos de estos viajeros produjeron el redescubrimiento europeo del arte prehispánico mexicano, que fue entonces incorporado al arte universal dándosele lugar entre los de otros pueblos. Para el historiador es interesante considerar cómo las percepciones e interpretaciones europeas de nuestro arte indígena se vieron poderosamente influidas por las concepciones y estilos artísticos que prevalecían en Europa y de las que fueron portadores esos viajeros.

El siglo XVIII había presenciado en México el despertar de la conciencia americanista, con sus deseos de libertad, de independencia económica y de igualdad social, ideas que están claramente expresadas en las páginas escritas por Francisco Xavier Clavijero, que en 1784 publicó en su ciudad de residencia, Bolonia, una obra de notable valor.¹ En ésta se pone por primera vez en un plano de igualdad al indígena americano y al habitante del Viejo Mundo. La obra de Clavijero fue la síntesis de la nueva conciencia, el primer síntoma de un amanecer revolucionario que sólo pudo cobrar cuerpo entre 1810 y 1820, con las guerras de Independencia americanas. Años antes, el italiano Lorenzo Boturini Benaducci había destacado la importancia del arte antiguo mexicano y dado a conocer los códices y monumentos prehispánicos, lo que le valió la deportación y largos años de prisión en

España.² Su obra permanece aún como exaltación del solitario anticuario que redescubrió el valor de los códices prehispánicos.

Hacia mediados del siglo XIX, los investigadores europeos visitaron frecuentemente las tierras abiertas de nuevo al mundo. Docenas de exploradores, con distintos grados de cultura pero con clara y buena intención frente al arte y las antigüedades, pisaron suelo americano para describir, analizar e interpretar todo lo que veían y encontraban. Desde Jean Frederick Maximilien, conde de Waldeck, hasta el abate Charles Etienne Brasseur de Bourbourg, Frederick Catherwood, Teobert Maler, Alfred Percival Maudslay, Eduard Seler y otros más, llegaron para ver, con ojos diferentes, las maravillas de México y del Nuevo Mundo. No fueron pocos los que se quedaron en América, dando lo mejor de sus vidas para el progreso de la arqueología. Gracias a estos hombres se logró una visión distinta del olvidado pasado prehispánico.

Un suceso importante del siglo XIX fue la exposición que William Bullock presentó en Londres en el año de 1824, a través de la cual la Europa Occidental pudo conocer lo que México había sido y lo que era en ese entonces. Este viajero inglés, de formación autodidacta, ya estaba interesado en realizar exposiciones populares de "arte primitivo" muchos años antes de su viaje a México. Aparte de haber escrito un libro sobre taxidermia, para museos de ciencias naturales, en 1812 había inaugurado su *Egyptian Hall*, una gran sala de exhibiciones decorada con motivos egipcios, en el barrio de Piccadilly. La exposición en Londres produjo gran interés en las clases medias, que por lo general tenían poco acceso al reducido mundo académico del momento.³

En 1824, Bullock organizó una gran muestra de los innu-

merables objetos que había llevado consigo después de seis meses de estancia en México, donde observó con detenimiento vida y costumbres, lo que le permitió escribir *Six Month's residence and travels in Mexico*,⁴ libro que resultó un verdadero *best-seller* de la época. Dos ediciones seguidas en inglés, y las sucesivas traducciones al alemán y al francés muestran el impacto causado. De gran éxito también fue el catálogo de dicha exposición, que hoy constituye una rareza bibliográfica.

Durante su estancia en México, Bullock estableció estrecho contacto con varios personajes de la época como Lucas Alamán, quien le facilitó códices y documentos para que los llevara a Londres —entre ellos, el plano en papel amate de México-Tenochtitlán. En la muestra mencionada se incluyó una gran cantidad de objetos prehispánicos auténticos que se han conservado hasta la actualidad, y que fueron el núcleo inicial de la colección mesoamericana del British museum de Londres. También se presentaron moldes de tamaño natural del llamado Calendario Azteca, de la Coatlicue (que Bullock mandó desenterrar del patio de la Universidad para moldearla), de la Piedra de Tizoc, y lo más llamativo de todo, una maqueta de la Pirámide del Sol de Teotihuacán.

La importancia de la exhibición de estos objetos en Europa radicó no sólo en que fue la primera de esta índole, sino en la profunda impresión que causó, porque las noticias sobre lo prehispánico eran pocas y estaban circunscritas al mundillo intelectual ilustrado. La gente común no estaba enterada de lo que era México, y menos aún de lo que México había sido.

Hay que tener presente que la divulgación de las expediciones realizadas por Dupaix y Castañeda, a principios de siglo, no se realizó sino hasta el año de 1830 (cosa que también estuvo a cargo de un inglés, Lord Kingsborough), y que los objetos que poco antes había llevado el Barón de Humboldt consigo sólo habían sido mostrados a un selecto grupo de personas en la Europa central. Todavía hoy, causa asombro ver los grabados de la exposición, con el público paseando entre las reproducciones de las esculturas prehispánicas; años más tarde la escena volvería a repetirse en el Crystal Palace y en las grandes exposiciones realizadas en París. Todos los viajeros posteriores, incluso John Lloyd Stephens, leyeron el delicioso y romántico libro de Bullock, y más de uno

llegó a México a estudiar sus antigüedades gracias al interés que el mencionado libro logró despertarles.

Es conveniente recordar que poco después de las exposiciones y los escritos de Bullock, otro gran estudioso y entusiasta del mundo prehispánico, Lord Kingsborough, editaba con gran esfuerzo diez grandes volúmenes, profusamente ilustrados, que llevan el título de *Antiquities of Mexico*.⁵ La realización de una obra de tal magnificencia causó honda impresión entre sus contemporáneos; hasta ese momento, únicamente Egipto y unos cuantos sitios de la Mesopotamia —aparte de Grecia y Roma— habían merecido una publicación de tan singular calidad y lujo. La obra incluye los facsímiles de varios códices y crónicas antiguas no conocidas, al igual que una versión completa de las expediciones de Dupaix y Castañeda, publicada por primera vez. Todo ello de incuestionable valor para la historia del arte prehispánico.⁶

Muy poco después, aparecieron también las ediciones europeas del espléndido libro de John Lloyd Stephens y Frederick Catherwood, *Incidents of travels in Central America and Yucatan*,⁷ resultado de su primer viaje a México, en el cual mostraban una nueva forma de ver y de relatar de los viajeros de mitad de siglo. La marcada informalidad de Stephens, junto con lo detallado de sus descripciones y la minuciosidad de los dibujos de Catherwood, arquitecto inglés, presentaron un panorama distinto de las antigüedades del continente americano. Un par de años más tarde, en 1842, regresaron a México para completar los datos de sus viajes anteriores, que serían publicados en otro libro en el que se aprecia mayor conocimiento y reflexión, titulado *Incidents of travels in Yucatan*.⁸ Ambas obras son imprescindibles para conocer lo que era nuestro país en el siglo XIX, y además siguen siendo leídos, como verdaderos clásicos de aventuras, por miles de jóvenes de todo el mundo.

A los viajeros mencionados les siguieron Désiré Charnay, Brasseur de Bourbourg, Auguste Le Plongen, Teobert Maler, Alfred Maudslay y Eduard Seler. El primero de ellos, Charnay,⁹ llegó a México desde Francia, enviado por un excéntrico coleccionista de antigüedades de Nueva York que vivía en su propio palacio neo-maya. En tierras mexicanas, Charnay realizó excavaciones y tomó fotografías, ahora de gran interés por ser las más antiguas, de sitios como Palenque y Chichén Itzá. Antes que él, únicamente un viajero ale-

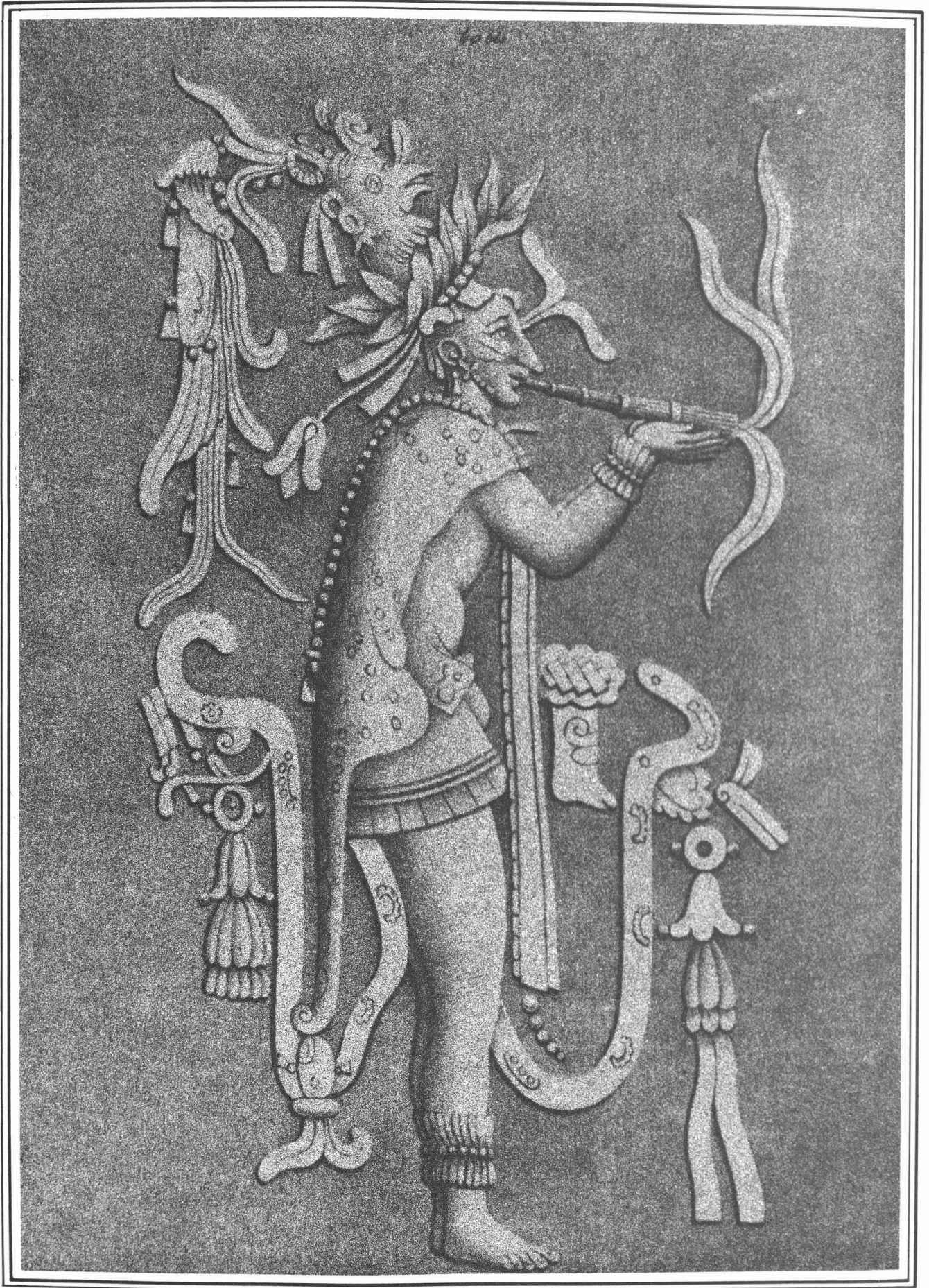


Dibujo del "Bello Relieve" de Palenque, hoy desaparecido, por F. Waldeck.



Dibujo del "Fumador", sección lateral del tablero del Templo de la Cruz en Palenque por el mexicano L. Castañeda quien acompañó al francés G. Dupaix en sus viajes por México. ● Fotografía reciente del mismo relieve. Castañeda dibujó la figura en posición opuesta a la que tiene realmente.



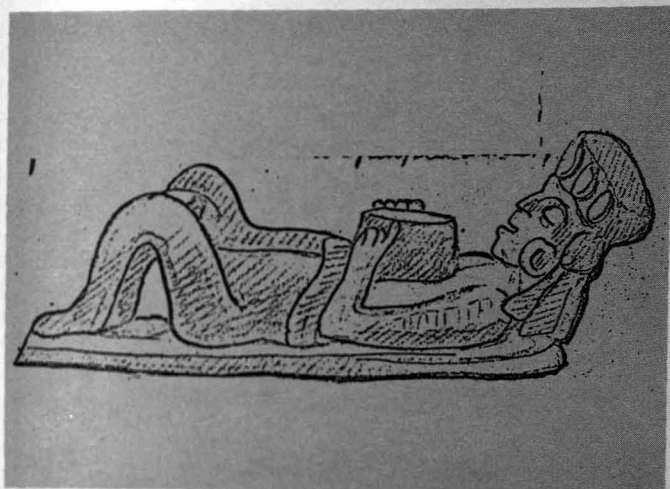


mán había tomado fotografías, que se destruyeron después de su muerte: me refiero a Frederick Mulemphdorf.¹⁰ Lamentablemente, las fotografías de Catherwood también se quemaron en Nueva York.¹¹ Los álbumes fotográficos y la amenidad con que Charnay relata sus experiencias le han merecido un lugar dentro de los clásicos de la literatura de viajes.

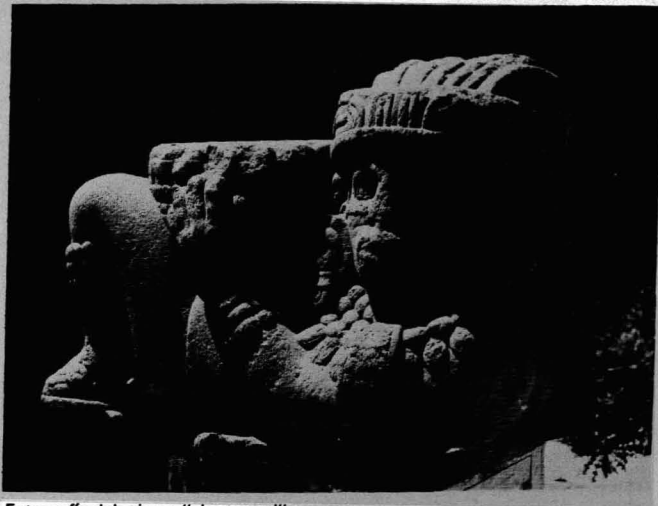
Distintos motivos de los de Charnay trajeron a México a Auguste Le Plongeon, quien vino a buscar en las ruinas prehispánicas las pruebas de supuestos contactos de América con los egipcios. Sus libros son hoy sólo una curiosidad, pero en su época causaron no poco estupor. Además, es importante reconocer que fue Le Plongeon quien utilizó por pri-

cámara a cuestas, tomando fotos que todavía hoy son insuperables. Su vida y sus peripecias son una fuente inagotable de valiosas informaciones sobre sitios que, hasta la fecha, no han sido vueltos a explorar, en particular de la región central de Yucatán.

Por su parte, el inglés Alfred Percival Maudslay¹⁶ recorrió metódicamente durante años las ruinas de México y de países vecinos, y publicó —entre otros— el trabajo científico más importante de todo el siglo: los tomos de arqueología de la colección *Biología Centrali-Americana*, una edición de 50 volúmenes sobre Centroamérica¹⁷. Los planos, dibujos y fotografías de Maudslay son de primerísima calidad, y muestran el empeño puesto en la tarea. Su obra permanece, junto con la



Dibujo de "chac-mool" azteca por E. Pingret.



Fotografía del mismo "chac-mool".

mera vez la estratigrafía en la zona maya durante la década de 1880.

Me referiré a continuación al abate Brasseur de Bourbourg, que llegó a tierras americanas en la década de 1860 para visitar Guatemala y la zona del Istmo de Tehuantepec. Se sintió profundamente atraído por las ruinas abandonadas,¹³ las grandes pirámides y los indígenas, olvidados del mundo. Con el correr de los años, se transformó en el sacerdote de dos pequeños pueblos de los Altos de Guatemala, donde recogió textos y documentos antiguos. Con todo lo adquirido en Guatemala y México, formó una magnífica biblioteca sobre América, que más tarde llevó a París. Entre tantos libros, publicó y difundió ampliamente el *Popol-Vuh*, libro sagrado de los quichés, que aún permanecía inédito.¹⁴ Años después, Brasseur fue duramente criticado por mantener criterios poco científicos y fantasiosos; no se comprendió la crucial significación que este abate tuvo para México y para toda América. El hecho de que hubiera creído que los cartagineses habían sido los iniciadores de la cultura maya, carece de importancia ante la que tiene la difusión que hizo en Europa de las antigüedades americanas. También editó y tradujo al francés a varios cronistas mexicanos y guatemaltecos, entre ellos al obispo Diego de Landa.

Teobert Maler era austriaco de nacimiento y yucateco por adopción. Llegó como simple soldado de Maximiliano de Austria, y se quedó como fotógrafo ambulante en Oaxaca tras la derrota de los franceses. Allí comenzó a interesarse por la arqueología, hasta que se transformó en el gran arqueólogo viajero del Peabody Museum, institución que publicó buena parte de sus escritos.¹⁵ Recorrió incansable miles de kilómetros de selvas inexploradas, con su enorme

de Lord Kingsborough, como uno de los dos pilares sobre los que se apoya la arqueología de México.

El prusiano Eduard Seler proporcionó a la historia del arte y al estudio de las culturas prehispánicas una metodología científica moderna. Con su obsesión por el trabajo minucioso, estableció un sistema de pensamiento riguroso, frío, matemático, al disecar cada monumento para interpretarlo después sin hipótesis fantasiosas.¹⁸ Sus obras completas, escritas en su mayoría en su idioma natal, revelan una visión realista de la historia del arte, sin metafísicas de ninguna índole.

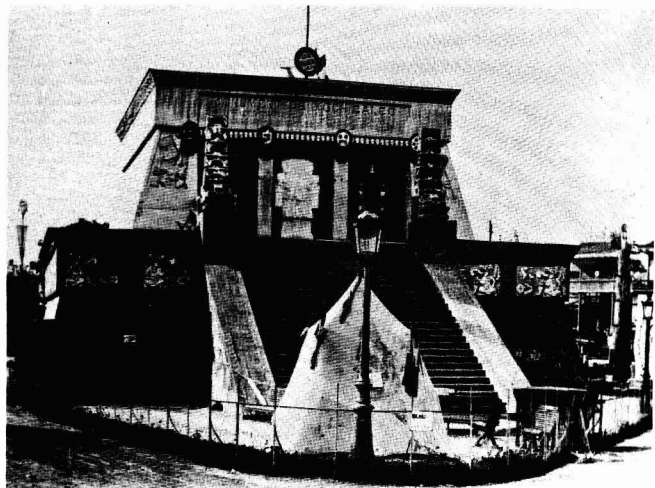
Pero la máxima expresión del pensamiento europeo sobre México y su arte prehispánico fue la de la Comisión Científica Francesa, promovida durante el Imperio de Maximiliano de Austria en 1864 para el estudio de la historia, la arqueología y sus ciencias conexas.¹⁹ Con ese fin, llegó al país y lo recorrió un grupo de primerísimas figuras, tales como el propio Brasseur de Bourbourg, A. de Quatrefages, A. Molve Edwards, M. Decaisne, Andrien de Longperier, el coronel D'Outrelaine, el Barón Gros, E. Guillemin Tarayre, Remy Simeon, A. Maury y varios otros científicos. La cantidad de investigaciones que se realizaron en sólo tres años (1864 a 1867) fue excepcional para la época. Se procedió a publicar tres grandes volúmenes que contenían la mayor parte de los trabajos y estudios llevados a cabo. Algunos de esos investigadores continuaron investigando y publicando, en el extranjero y en México, obras sobre arte prehispánico. Sin embargo, durante los siguientes treinta años mucho de lo que la Comisión había establecido dejó de tener vigencia, pero pasó medio siglo antes de que volviera a realizarse una aventura científica de tal magnitud.

Parece conveniente recordar que el arte prehispánico tuvo también significado e interés no sólo entre viajeros y exploradores, sino también entre artistas nacionales y europeos. Desde fines del siglo XVIII se comenzó a intentar un arte nuevo, de carácter neo-prehispánico que tuvo un marcado auge dentro del eclecticismo imperante en la época. En la ciudad de México, tal neo-prehispanismo fue auspiciado por Porfirio Díaz durante sus años de gobierno, y se realizaron monumentos, edificios públicos, viviendas, museos y pinturas con ese carácter.

En Europa el tema dio hasta para óperas: Karl Friederich Schinkel, el mayor arquitecto alemán del neoclasicismo, diseñó en 1820 los decorados para la ópera de Spontini titulada *Fernand Cortez*, aunque ya Federico el Grande había escri-

las expresiones arquitectónicas prehispánicas. De todas formas, el hecho es interesante porque se trata de *viviendas prehispánicas*, que por primera vez ocuparon un lugar que hasta entonces había sido exclusivo de templos y palacios.

He hecho mención de algunos europeos, a mi juicio los más destacados, que registraron artísticamente, cada cual a su manera, el México prehispánico durante el siglo XIX. El interés que ese siglo mostró por las culturas indígenas de México no surgió, sin embargo, como un hecho aislado. Desde la primera mitad del siglo XVI —hacia 1540— Jean Moutaert pintaba motivos americanos. Ludovico Buti pintó, magistralmente por cierto, temas mexicanos en los techos del Palazzo Uffizi. Los Medici coleccionaban ávidamente objetos prehispánicos, y los jades de factura indígena fueron su-



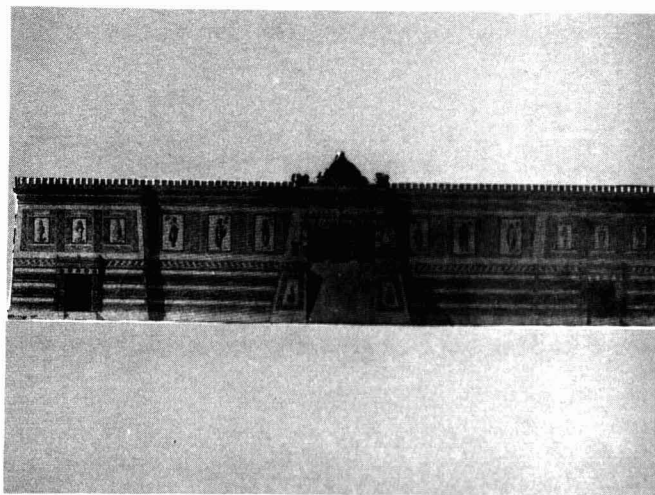
Copia del Templo de Xochicalco para la Exposición Internacional de París de 1867.

to una de tema similar en 1755 que llevaba por título *Montezuma*, a la que puso música Karl Heinrich Graun.²⁰

Para la Exposición Internacional de París en 1867, se instaló, gracias a la iniciativa de Charnay, un gran pabellón en el cual se reprodujo, a escala natural, ¡el Templo de Quetzalcóatl de Xochicalco! Afortunadamente, han quedado fotografías de la época, donde se puede apreciar la incongruencia del dicho pabellón, a cuya entrada estaban la Coatlicue y el llamado Calendario Azteca. Si bien la imaginación campeó triunfante sobre el edificio, básicamente éste fue hecho a partir de grandes moldes que Maximiliano mandó hacer a sus soldados.

En 1889, en ocasión de otra Exposición Internacional de París, México levantó una vez más un fastuoso edificio neoprehispánico. Fue una gran obra que estuvo a cargo de Antonio Peñafiel, quien ganó con su proyecto el concurso que se convocó para realizarlo. Se trataba en realidad de una ecléctica muestra de fragmentos de diferentes construcciones prehispánicas, en especial de Mitla, de Xochicalco y de Monte Albán, que se integraban en una enorme estructura de dos pisos (supuestamente el templo y su basamento escalonado), con un enorme pórtico sostenido por atlantes y ventanas en el piso superior. Fue quizás la más importante muestra de la corriente neo-prehispanista, que quiso rescatar las formas del arte antiguo para reconstruir un arte nacional.²¹

En las Galerías Etnográficas de 1878 también se expusieron objetos prehispánicos. En la misma Exposición Internacional de París de 1889, el arquitecto francés Charles Garnier realizó una Casa Azteca y otra Casa Maya,²² que muestran el desconocimiento, entre los arquitectos de la época, de



Proyecto de edificio neoprehispánico para la Exposición Internacional de París de 1889 por A. Peñafiel.

amente apreciados por los reyes europeos durante tres siglos. De Durero a Rubens, de Bernini al Tiepolo, de Meissen a Le Brun, se utilizaron motivos de nuestro arte americano para crear obras artísticas en Europa.

Un artista europeo que destacó entre los viajeros que recorrieron América y que dibujaron temas prehispánicos fue Edouard Pingret, de quien muestro aquí algún dibujo inédito. “En 1969 el arquitecto mexicano Luis Ortiz Macedo localizó en el poblado francés de Malmaison, en los alrededores de París, a una rama de la familia del pintor Edouard Pingret, quien estuvo en México en el siglo XIX. Los Raffard, nombre de los parientes de Pingret, conservaban cantidad de obras de su antepasado realizadas en México entre 1851 y 1855; no se trataba de las grandes composiciones que envió a la Academia Mexicana, ni de los numerosos retratos ejecutados para las familias pudientes de México, sino precisamente de sus carnets de viaje y su interesantísimo archivo.”²³ Las copias de los dibujos de Pingret me fueron proporcionadas por el historiador de arte Salvador Moreno para identificarlos.

Los dibujos de Pingret inspirados en obras de arte prehispánico registran esculturas, tallas en madera, relieves, vasijas de cerámica, y muestran su interés por reproducir estos temas, tan caros al pintor romántico. Por lo general, los motivos prehispánicos estaban empañados por la propia visión del mundo del artista; y así, es común encontrar, a lo largo del siglo XIX, una notable diferencia entre el objeto real y su representación. Las ruinas son irreconocibles, las esculturas tienen más bulto que el que realmente poseen, y las representaciones de figuras humanas llegan a tener toques grie-

gos. El artista europeo tenía su propia visión anclada en una poderosa tradición cultural de herencia centenaria.

Por otra parte, el gusto del coleccionista de arte estuvo abierto desde el Renacimiento para la adquisición de piezas prehispánicas. Sabemos que se formaron grandes colecciones de objetos aztecas en los palacios de Roma, Florencia, Bolonia, Munich, Nuremberg y Stuttgart. La de Ulisse Aldrovandi, Athanasius Kircher o los duques de Medici fueron famosas en su época, a tal grado que el duque de Guisa, en 1662, se presentó en la corte vestido de "cacique americano". En los palacios del Quirinale y de Miramar campeaban triunfales los tибores de Jalisco, policromados con águilas imperiales de Austria.

Durante el siglo XIX el gusto y la moda por lo prehispánico llegó aún más lejos: desde los millonarios mecenas que financiaron expediciones a las ruinas de México y América Central, como por ejemplo Monsieur Lorillard, para construir en estilo neo-maya su palacio próximo a la ciudad de Nueva York, hasta los museos de Europa Central, que se hacían llevar enormes monumentos de piedra para sus colecciones. El Museo Etnográfico de Berlín trasladó casi una docena de grandes estelas desde Santa Lucía Cotzumalhuapa, en la costa del Pacífico de Guatemala; Brasseur de Bourbourg llevó a París una biblioteca de documentos y libros raros, compuesta de cuatro mil volúmenes. El Almirantazgo inglés contrató a Karl Scherzer, en 1847, para comprar todas las estelas de Copán y llevarlas al British Museum, operación que no pudo realizarse debido al poco interés económico que tenía para Scherzer.

Hacia fines del siglo XIX, la visión del mundo prehispánico comenzó a cambiar, justamente debido a los incesantes embates de la nueva metodología científica, tanto europea como norteamericana. Las insistentes prédicas de Seler, de Maudslay y de otros más contra la fantasía y las hipótesis aventuradas comenzaron a fructificar, lo que redundó rápidamente en la elaboración de una historia diferente del arte prehispánico. Sin embargo, esta nueva visión estaba aún cargada de prejuicios, raciales y estéticos, que hicieron que durante medio siglo más el arte prehispánico de México, y de toda América Latina, fuera todavía menospreciado en relación con otras manifestaciones artísticas occidentales. Hablar de lo maya o de lo azteca era hablar aún de un arte "salvaje", o en todo caso, de un arte "primitivo". Fue hasta después de la década de 1930 cuando el arte prehispánico llegó a adquirir el reconocimiento que hoy posee; es decir, se le consideró al mismo nivel que el arte del Viejo Mundo.

Los europeos que vieron el México prehispánico durante el siglo XIX nos legaron dibujos, pinturas, diseños, bosquejos y fotografías, que son testimonios vivos de la visión romántica de ese pasado reciente. En muchos casos, son documentos únicos para aproximarnos a ese otro pasado más remoto: el del mundo indígena anterior a la conquista.

Notas

1. Clavijero (1945); sobre él puede verse Aguirre Beltrán (1972) al igual que Romero Flores (1945) y Rico González (1945).
2. Como introducción y visión global de la obra de Boturini, véase León Portilla (1974), Mena (1923) y Moreno (1973).
3. Bullock (1824). Referencias sobre este autor se encuentran en Fernández (1956) y Bullock (1961).
4. Bullock (1824).
5. Lord Kingsborough (1831-1844).
6. Dupaix (1834 y 1978); sobre su vida y obra, véase Farcy (1882) y Villaseñor (1978).
7. Stephens y Catherwood (1841).
8. Stephens y Catherwood (1843).

9. Keith Davis (1981).
10. Von Hagen (1979).
11. Von Hagen (1979).
12. Le Plongeon (1886 y 1889).
13. El compendio de mayor importancia en la obra de Brasseur de Bourbourg son los 4 volúmenes publicados en 1854.
14. Brasseur de Bourbourg (1854).
15. Para la bibliografía de Maler, véase Echánove Trujillo (1975).
16. Maudslay (1889-1902).
17. Maudslay (1889-1902).
18. Seler (1902-1923).
19. Archives de la Commission Scientifique (1865), 3 vols.
20. Honour (1975).
21. Peñafiel (1889).
22. La mejor descripción es la de Manuel F. Alvarez (1900).
23. Ortiz Macedo (1983).

Bibliografía

- Aguirre Beltrán (1972), "Introducción", *Antología de Francisco Javier Clavijero*, Sepsetentas, México.
- Alvarez, Manuel F. (1900), *Mitla y la arquitectura nacional*. Imprenta de la Escuela de Oficios, México.
- Brasseur de Bourbourg, Charles E. (1954), *Histoire des nations civilisées du Mexique et de l'Amérique Central*, 4 vols., París.
- Bullock, Irwin (1961), "A pioneer of cultural relations between England and Mexico", *Homenaje a Pablo Martínez del Río*, p. 439-443, INAH, México.
- Bullock, William (1824), *A six month's residence and travels in Mexico*, 2 vols., más un atlas, John Murray and Sons, Londres.
- Chavero, Alfredo (1886), "Boturini", *Anales del Museo Nacional*, 1a. Época, tomo III, p. 236-245, México.
- Clavijero, Francisco Javier (1945), *Historia Antigua de México*, 4 vols., Porrúa, México.
- Commission Scientifique au Mexico (1865), *Archives de la Commission Scientifique*, 3 vols., París.
- Davis, Keith (1981), *Désiré Charnay: expeditionary photographer*. University of New Mexico Press, Albuquerque.
- Dupaix, Guillermo (1834), *Antiquités Mexicaines*, con anexos de A. Lenoir, M. Warden, M. Ch. Farcy y M. Baradere, 2 vols., París. (1978), *Atlas de las antigüedades mexicanas*. San Ángel Ediciones, México.
- Echánove Trujillo, Carlos (1976), *Dos héroes de la arqueología maya: Teobert Maler y el Conde Waldeck*. Universidad de Yucatán, Mérida.
- Fernández, Justino (1956), "El atlas de la obra de Bullock", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 24, p. 23-33, UNAM, México.
- Honour, Hugh (1975), *The new golden land: European images of America from the discoveries to the present time*, Pantheon Books, Nueva York.
- Kingsborough, Lord (1831-1848), *Antiquities of Mexico*, 10 vols., Robert Havell, Londres.
- León Portilla, Miguel (1974), "Introducción", *Idea de una nueva historia general de la América Septentrional*, Porrúa, México.
- Le Plongeon, Auguste (1886), *Sacred mysteries among the mayas and quiches, 11,500 years ago*, Macoy Publ., Nueva York. (1896), *Queen's Moo and the Egyptian Sphinx*. Edición del autor, Nueva York.
- Maudslay, Alfred P. (1889-1902), "Archaeology", *Biologia Centrali-Americana*, 4 vols., Londres.
- Mena, Ramón (1923), "La colección arqueológica de Boturini", *Anales del Museo Nacional*, 4a. Época, tomo II, p. 35-70, México.
- Moreno, Roberto (1971), "La colección Boturini y las fuentes de la historia de León y Gama", *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. IX, p. 253-270, México.
- Ortiz Macedo, Luis (1983), Catálogo de la Exposición presentada por BANAMEX en el Palacio de Iturbide de la ciudad de México de marzo 24 a junio 30, 1983. *México ilustrado por Europa, del Renacimiento al Romanticismo*.
- Peñafiel, Antonio (1889), *Explicación del edificio mexicano para la Exposición Internacional de París*, Edición del autor, México.
- Rico González, Víctor (1949), *Historiadores mexicanos del siglo XVIII*, UNAM, México.
- Romero Flores, Jesús (1945), "Documentos para la biografía del historiador Clavijero", *Anales del INAH*, tomo I, p. 307-336, México.
- Seler, Edward (1902-1923), *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Altertumskunde*, Berlin, 8 vols.
- Stephens, John Lloyd y Frederick Catherwood (1841), *Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatan*, Harper and Brothers, Nueva York, 2 vols. (1843), *Incidents of travel in Yucatan*, Harper and Brothers, 2 vols., Nueva York.
- Von Hagen, Victor (1979), *En busca de los mayas: la historia de Stephens y Catherwood*. Editorial Diana, México.

TARSICIO HERRERA ZAPIÉN

NERUDA CANTA A BOLÍVAR EN LATÍN UNIVERSAL

En un ensueño heroico, el poeta ve que el Libertador extiende "su pequeño cadáver" hacia la inmensidad.

Pero no le basta desplegar para Bolívar su personal estro, por muy potentes armónicos que produzca el metal de su voz. Si de la sangre joven nacida de la sangre del capitán saldrá pan y trigo para un nuevo mundo, entonces le dirigirá una plegaria.

Y qué mejor que llamarlo 'Padre nuestro'. Ya la Oración del Señor había sido materia poética para cerrar *Los motivos del lobo*, de Darío. Ahora encabezará el canto dirigido al que

orientó hacia la libertad a países enteros.

La plegaria ritual corre por el mundo en la lengua que los hebreos arretaron blandamente a sus perseguidores romanos. Si elevamos de nuevo al latín continental la derivación que Neruda hace de ella, podrá volver a fluir por el mundo con su música perdurable.

Nuestro latín, de prosodia clásica, pero de métrica plenamente acentual, trata de correr parejas con Neruda en el galopar de sus libres alejandrinos fluctuantes.

CANTO A BOLÍVAR

I-Padre nuestro que estás en la tierra, en el agua, en el aire de toda nuestra extensa latitud silenciosa, todo lleva tu nombre, en nuestra morada:

*'Pater noster qui es in terra, in aqua et in aere
totius nostrae vastae silentis latitudinis,
omnis nomen tuum, pater in domo ferunt:*

tu apellido la caña levanta a la dulzura,
el estaño bolívar tiene un fulgor bolívar,
el pájaro bolívar sobre el volcán bolívar,

*nomen secundum cánea érigit ad dulcedinem,
tum Bolívaris stannum fert fulgorem Bolívaris,
cum Bolívaris passer in vulcano Bolívaris,*

la patata, el salitre, las sombras especiales,
las corrientes, las vetas de fosfórica piedra,
todo lo nuestro viene de tu vida apagada;
tu herencia fueron ríos, llanuras campanarios,
tu herencia es 'el pan nuestro de cada día', padre.

*solanum tuberosum, nitru(m), umbrae speciales,
item flúmina et venae phosphoricarum rúpium,
a tua extincta vita nostra véniunt ómnia;
das nobis valles, fluvios, et turres campanarias,
das nobis 'panem nostrum quotidianum, pater.*

II- Tu pequeño cadáver de capitán valiente
ha extendido en lo inmenso su metálica forma,
de pronto salen dedos tuyos entre la nieve
y el austral pescador saca a la luz de pronto
tu sonrisa, tu voz palpitante en las redes.

*Parvum cadaver tuum centuriõnis válidi
porrexit in immensum metalli formam súam,
súbito tui surgunt inde a glaciẽ dígití
et australis piscator súbito fert in lucem
risum tuamque vocem palpitantem in rétibus.*

III-¿De qué color la rosa que junto a tu alma alcemos?
Roja será la rosa que recuerde tu paso.

*Quo colore erit rosa quam juxta te erigamus?
Purpúrea erit rosa tuum évocans tránsitum.*

¿Cómo serán las manos que toquen tu ceniza?
Rojas serán las manos que en tu ceniza nacen.

*Qualesque manus erunt tangentes tuum cínerem?
Purpúreae erunt manus in cíneri nascentes.*

¿Y cómo es la semilla de tu corazón muerto?
Es roja la semilla de tu corazón vivo.

*Semen autem est quale mortuo ex corde tuo?
Purpúreum est semen a tuo corde vívido.*

IV- Por eso hay una ronda de manos junto a ti.
Junto a mi mano hay otra y hay otra junto a ella,
y otra más, hasta el fondo del continente oscuro.

Y otra mano que tú no conociste entonces
viene también, Bolívar, a estrechar a la tuya:
de Teruel, de Madrid, del Jarama, del Ebro,
de la cárcel, del aire, de los muertos de España
llega esta mano roja que es hija de la tuya.

V- Capitán, combatiente, donde una boca
grita libertad, donde un oído escucha,
donde un soldado rojo rompe una frente parda,

donde un laurel de libres brota, donde una nueva
bandera se adorna con la sangre de nuestra insigne aurora,
Bolívar, capitán, se divisa tu rostro.

Otra vez entre pólvora y humo tu espada está naciendo.
Otra vez tu bandera con sangre se ha bordado.
Los malvados atacan tu semilla de nuevo,
clavado en otra cruz está el hijo del hombre.

VI- Pero hacia la esperanza nos conduce tu sombra,
el laurel y la luz de tu ejército rojo
a través de la noche de América tu mirada mira.

Tus ojos que vigilan más allá de los mares,
más allá de los pueblos oprimidos y heridos,
más allá de las negras ciudades incendiadas,
tu voz nace de nuevo, tu mano otra vez nace:

Tu ejército defiende las banderas sagradas:
la libertad sacude las campanas sangrientas,
y un sonido terrible de dolores precede
la aurora enrojecida por la sangre del hombre.

VII- Libertador: Un mundo de paz nació en tus brazos.
La paz, el pan, el trigo de tu sangre nacieron,
de nuestra joven sangre venida de tu sangre
saldrán paz, pan y trigo para el mundo que haremos.

VIII- Yo conocí a Bolívar una mañana larga
en Madrid, en la boca del Quinto Regimiento,
Padre, le dije, ¿eres o no eres o quién eres?

Y mirando el Cuartel de la Montaña, dijo:
"Despierto cada cien años cuando despierta el pueblo".

*Quapropter est te circum praesens circulus manuum.
Alia est juxta meam manum et prope est alia,
aliaque usque ad imum obscurum continentem.*

*Manusque alia a te nondum rite recognita
venit, Bolívar, etiam ad tuam perstringendam:
a Terullo, a Matrito, a Jarama, ab Hiberno,
a carcere et ab aere, ab Hispaniae mortuis
venit manus purpurea quae genita est a tua.*

*Centurio decertans: ubi os quoddam
libertatem clamat, ubi auris exaudit,
ubi miles purpureus fuscam frontem perfringit,*

*liberoru(m) ubi laurus viret, vel ubi novum
vexillum lucet sanguine nostrae insignis aurorae,
Bolívar, o centurio, spectantur ora tua.*

*Iterum inter pulverem nitrarum ensis nascitur.
Vexillum tuum iterum sanguinis acu pingitur.
Et oppugnant protervi semen iterum tuum;
alia in cruce affixus surgit hominis filius.*

*Attamen ad fiduciam nos tua ducit umbra,
et laurus atque lumen tui agminis purpurei
per America noctem tuo conspectu spectat.*

*Oculi tui maria plus ultra vigilantes,
plus ultra nostras gentes oppressas sauciasque
plus ultra nostras urbes tetricas et incensas,
vox tua iterum nascitur, manus nascitur iterum:*

*exercitus defendit tua sacra vexilla:
libertas nunc excutit campanas cruentatas,
sonitusque terribilis dolorum antecedit
auroram rubescentem propter sanguinem hominis.*

*Libertator: in ulnis pacis orbis est natus.
Pax, panis et frumentum nata e sanguine tuo,
nostro ex sanguine juveni e tuo nato sanguine
surgent pax, panis, triticum mundo quem faciemus.*

*Ego novi Bolivarem quodam lato diluculo,
Matriti, juxta faucem Quintae illae Legionis,
Peter, Tu es aut non es aut quis es? ei dixi.*

*Et respiciens Castra Montaneae, sic ait:
"Centésimo quoque anno cum populo expergiscor".*

JEAN-PAUL ENTHOVEN

RAYMOND ARON, EL ÚLTIMO SABIO

ENTREVISTA A CLAUDE LÉVI-STRAUSS

—De todos sus “colegas”, usted era sin duda el que Raymond Aron más estimaba. Como si presintiera que usted era, junto con él, el último representante de una cierta tradición universitaria...

—Yo puedo dar fe, en principio, de la inmensa estima que yo mismo sentía por él y, hoy en día, de mi cariño. Sin embargo, no fuimos amigos cercanos; nos conocimos a la distancia, sobre todo después de la Liberación, pero no creo que hayamos cruzado, a lo largo de nuestras vidas, más de una docena de cartas; nunca vino a mi casa ni yo fui a la de él; jamás comimos o cenamos juntos; nuestros encuentros eran profesionales u oficiales. Y a pesar de eso, confusamente, yo sentía que Aron poseía todo lo que me faltaba.

—¿Qué quiere decir?

—Yo estaba impresionado por su inmensa cultura filosófica, económica, política, por la acuidad de su mirada o de pensamiento frente a acontecimientos cuya inteligencia se me escapaba. Sobre todo yo le envidiaba ese don, a mis ojos casi sobrenatural, de expresar su pensamiento bajo una forma definida en el momento mismo en que lo formulaba. Lo que salía de su boca era ya definitivo mientras que, para mí, el pensamiento se parece primero al bloque de piedra entre las manos de un escultor: encuentro la forma indicada, claro, ¡pero cuánto esfuerzo me hace falta para alcanzarla, para extraerla! Por eso, cuando Aron me confesaba que él no necesitaba más de una hora para hacer sus editoriales, yo entraba en estado de admiración ¡Cuánto le envidié ese don...!

—Entonces no tenían entre ustedes ninguna discusión, ningún intercambio de ideas como dos colegas del Collège de France o, más simplemente, como dos intelectuales...

—Nunca dimos en eso. Salvo, quizás, una vez, en ocasión de un episodio que él recuerda en sus *Mémoires* y que concierne a la publicación de su libro *De Gaulle, Israël et les juifs*, después de la guerra de 1967. En esa época, me molestó más que a él el verdadero “peso” de cierta prensa y opinión a mi modo de ver demasiado apresuradas por confundir los intereses de Francia con los de la causa israelí. Aron, en su libro, subrayaba que, por primera vez, los judíos de Francia estaban orgullosos de sentirse, al mismo tiempo, muy judíos y muy franceses. Yo, por el contrario, pensaba que los acontecimientos del Cercano Oriente los obligaban a sentirse más franceses que judíos. Eso era lo que le decía en una carta que tuvo la gentileza de reproducir en su último libro.

© Le Nouvel Observateur

—¿Respondió él a esa carta?

—Por supuesto, y yo le envié, hace algunas semanas, una fotocopia a fin de que, si lo deseaba, la integrara en una próxima edición de las *Memorias*.

—¿Qué sostenía él?

—No soy yo quien debe decirlo. En cambio, sí puedo señalar que en el tema del judaísmo francés nos separaban algunos matices.

—¿Reaccionó sobre su texto acerca de la Crítica de la razón dialéctica y a las reservas que usted formuló a propósito de Sartre?

—No, no hubo ninguna reacción de su parte. Se lo repito: nuestra complicidad, incluso nuestro afecto, no se nutría de ningún debate de ideas. Así era.

—¿Leía usted sus libros?

—Por supuesto, y con pasión. Me gustaron mucho sus *Memorias*, aun cuando, para mí, Aron es primero el autor de *Introducción a la filosofía de la historia*. Pero yo sitúo muy alto, también, aquellos de sus libros (del *Opium des intellectuels* al *Spectateur engagé*) en los que invitaba, y con qué talento, a una verdadera purgación de las miasmas que estorbaron a toda una generación. Dicho lo anterior, la importancia de Raymond Aron sobrepasa largamente, a mi entender, la de sus obras: el hombre, sobre todo, me parecía un modelo y admiraba en él esa extrema sensibilidad voluntariamente controlada, amaestrada, y que él había logrado recubrir de una suerte de ascetismo que le parecía indispensable para llegar a la verdad. Piense que, toda su vida, Aron se contrajo, casi se castigó, a fin de dominar sus impulsos (esos a los que nosotros, todos, cedemos) porque se sentía llamado por la medida, por el rigor...

—No obstante, son muchos los que han reprochado a sus *Memorias*, y a él mismo, su insensibilidad, su frialdad...

—Nada me parece más injusto. La insensibilidad que se le achacaba no tiene sentido para quienes tuvimos la oportunidad de conocerlo un poco.

—¿Qué piensa usted de su diálogo imposible con Sartre?

—Sartre era, sin duda, un escritor y un artista mucho más

importante que Aron. Pero, para mí, el fondo de la cuestión es simple: Aron era un espíritu derecho y Sartre un espíritu falso.

-¿Cómo juzga su trabajo de periodista?

-Créame que sólo mi incapacidad me alejó del periodismo. Hubiera deseado hacerlo y tener, como Aron, la facultad tan rara de ser rápido, preciso, claro.

-¿Qué pensó, entonces, de su famoso editorial sobre las elecciones de Dreux?*

-Estuve de acuerdo con él: cuatro consejeros municipales de extrema derecha me parecen menos peligrosos que cuatro ministros comunistas. Por lo demás, y como lo recordé en mi último libro, *Le regard éloigné*, me niego a confundir racismo y

xenofobia. Por supuesto, y usted lo sabe muy bien, yo no tengo ninguna simpatía por los extremistas de Dreux ni por la clase de ideas que defienden; pero esas ideas no me parecen menos legítimas o más culpables que las ideas inversas cuyos efectos vemos en la opinión pública. Hacer de las primeras un chivo expiatorio sin evaluar los riesgos de las segundas es una pura inconsecuencia. En este caso, existen dos aberraciones opuestas que se engendran la una a la otra...

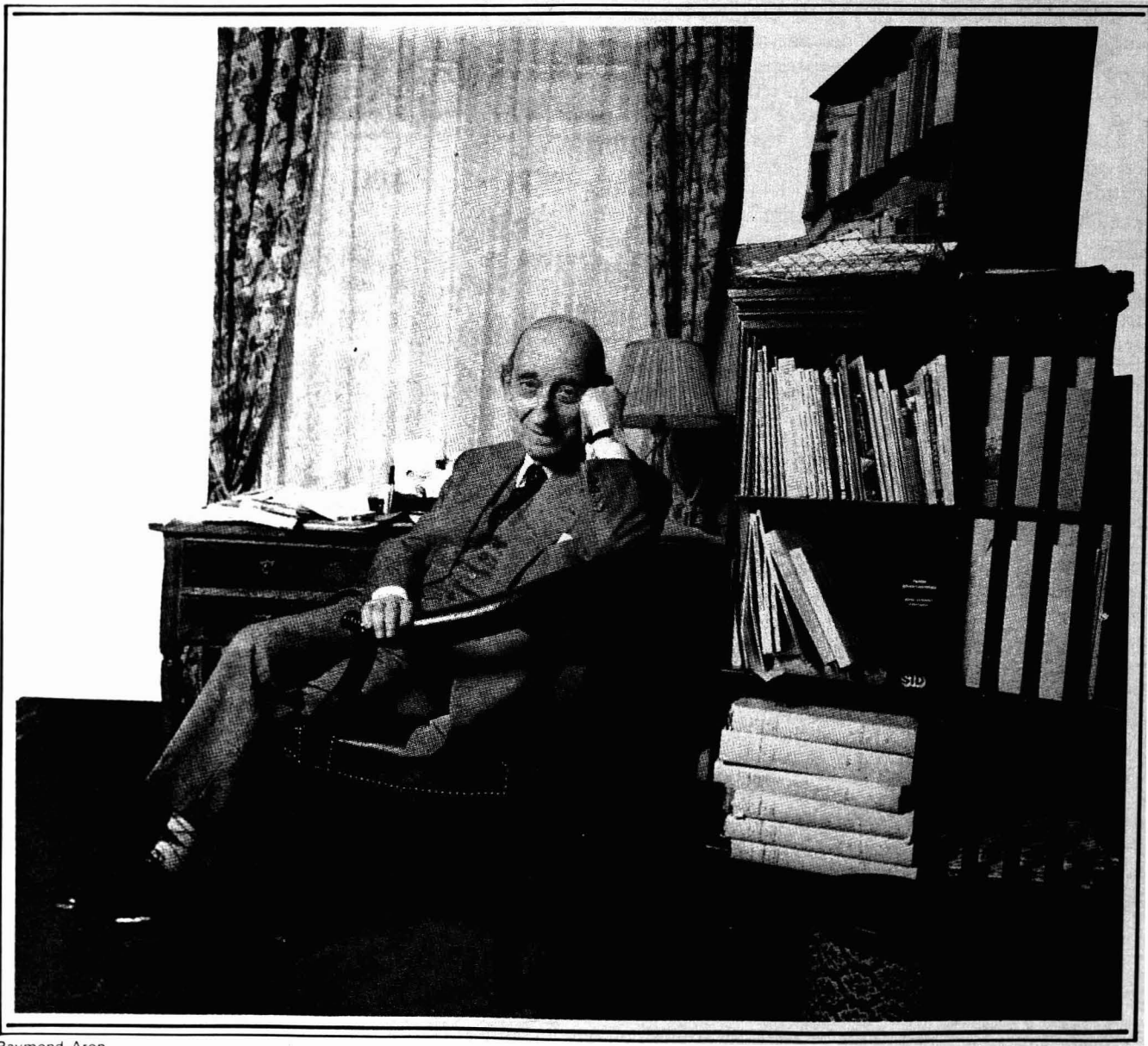
-“Aron, nuestro último sabio”, declaró usted...

-Sí, nuestro último sabio; el último de mi generación, en todo caso, y el único que tuvo el coraje de imponerse, en todas las cosas, una disciplina de espíritu inmisericorde para con él mismo y para con los otros.

-Nuestro “último sabio” o, como se dijo, nuestro “último profesor”?

-Ambas cosas. Aron fue, en efecto, nuestro último profesor de higiene intelectual.

* Las elecciones municipales de Dreux, recientemente celebradas en Francia, dieron pie a que se unieran la extrema derecha y la derecha (Giscard d'Estaing, Raymond Barre, etc.) contra los socialistas. (N. del T.)



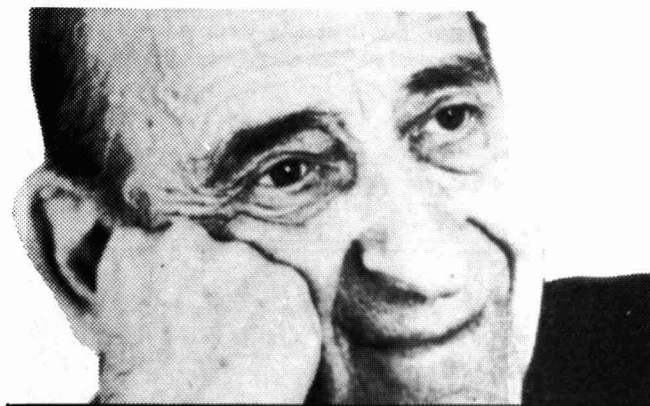
Raymond Aron

DANUBIO TORRES FIERRO

POR ARON

Hay veces en que la muerte es un escándalo. La de Raymond Aron, ocurrida en París en octubre pasado, cae bajo ese signo. ¿Por qué? Porque era una voz que semana a semana desde *L'Express*, y mes a mes desde *Commentaire*, llegaba para aclarar ideas, precisar el análisis, ayudar a reflexionar, introducir una drástica cuota de sensatez —todo ello con una estricta limpidez de pensamiento y una pasmosa economía expositiva. Son atributos raros, y muy de agradecer, en un mundo difícil como el actual, y perderlos justo ahora es lo que convierte en escandalosa la desaparición de Aron. Justo ahora, cuando hay en Francia una experiencia socialista desalentadora, cuando la Unión Soviética aprieta el pedal agresivo hacia Occidente, cuando los Estados Unidos (esa “república imperial”) están dirigidos por una clase política imprevisible y sin ideas, cuando Europa pierde de a poco su impulso creador, cuando la crisis en el Oriente amenaza hacerse endémica. En el examen de esas cuestiones Aron no sólo era certero y lúcido sino que, además y sobre todo, impregnaba sus comentarios de una saludable dosis de sentido común, y de algo quizá más precioso: la fe inamovible en unos principios morales ajenos al oportunismo, la corrupción o el sentimentalismo. No creía en las autopatías redentoras ni en las laboriosas construcciones de las ideologías: se remitía a la realidad que tenía ante sus ojos, observaba las caprichosas evoluciones de la historia, respetaba las creencias profundas de los pueblos, y de ahí, y sólo de ahí, entresacaba las lecciones para sus propuestas y sus estrategias. Esa actitud surgía y era el resultado directo de una postura clave: Aron pensaba en términos políticos y no ideológicos. La diferencia entre una y otra forma de aproximarse al hecho político es notable. En el primer caso se trata de acercarse a la realidad con modestia, de desentrañar los intereses que están en juego en determinada coyuntura, de postular alternativas de compromiso y negociación, de salvaguardar y promover las propias convicciones mediante una táctica política civilizada y diseñada con flexibilidad y rigor a la vez. En el segundo caso, la ideología contamina todos y cada uno de los pasos que se dan: se inventa una realidad, los deseos rempazan a los hechos, se decreta una verdad universal en la que se confunde lo que se quiere con lo que se percibe. Así, Aron, que sabía muy bien lo que son el capitalismo y el comunismo, optó por un proyecto político y social caro a su admirado Tocqueville: la democracia. Una democracia que se define por la igualdad de condiciones y que tiene como soporte un noble talante liberal donde la ideología se vuelve, hasta cierto punto, una antiideología. Mejor: allí la ideología habla a través de los silencios de su propia y concreta demostración.

Es ya leyenda que Aron, que tanto nadó a contracorriente, acertó casi siempre en sus juicios y en sus pronósticos, desmintiendo así, y de manera decisiva, los triunfos tempo-



rales o transitorios de sus enemigos: la izquierda devota al modelo soviético y la derecha recalcitrante. Hay muchas explicaciones para este éxito: arriesgarse a navegar solo, entereza para pensar por su cuenta, amor por el análisis, confianza en la razón y rechazo de la pasión. Lo último es fundamental porque le permitió imponerse, por ejemplo, a por lo menos dos generaciones francesas de izquierda que lo vieron como su *bête-noir*. Contra ellas opuso el antidogmatismo, la duda metódica, la búsqueda de la verdad y del bien, la relatividad que norma los asuntos humanos, “el respeto por los hechos y por los demás, esas dos virtudes intelectuales” —para decirlo con sus propias palabras. Y más: opuso también —y esto es evidente en su larga exégesis del marxismo-leninismo— la tradición cultural y política europea al totalitarismo y la barbarie, la experiencia y la sabiduría al espontaneísmo y la superchería, el reino de la reflexión crítica al imperialismo ideológico. Hay que señalar, aquí y ahora, lo obvio: aun cuando parte de la izquierda europea (y, mucho más tímidamente, de la latinoamericana, a la que tanto le falta por aprender todavía en estas cuestiones) cambió mucho en las dos últimas décadas, y lo hizo en beneficio de las tesis de Aron, nunca acabó de aceptar del todo su magisterio y su ejemplaridad en el pensamiento político y social de nuestros días. La explicación —es de conjeturar— milita, otra vez a favor de Aron. Porque él, y al contrario de lo que le ha sucedido a la mayor parte de los intelectuales en estos tiempos duros, nunca desesperó ni perdió sus convicciones, sus esperanzas, sus ilusiones. Ahí se revela, mejor que en cualquier otro dato, su grandeza de espíritu, su vocación de guía, su estirpe de auténtico europeo liberal. Hasta el último momento de su vida escribió —y escribir fue, para él, opinar, discutir, proponer. Era, entonces y admirablemente, un inconformista y un rebelde, y lo que izquierda y derecha no le perdonaron fue haberse convertido en alguien imposible de clasificar. Es decir: en un ser excepcional.

JAMES WILLIS ROBB

VASCONCELOS Y REYES: ANVERSO Y REVERSO DE UNA MEDALLA

Al trazar una comparación estilística de dos relatos autobiográficos, uno de Vasconcelos y otro de Reyes, vimos en Vasconcelos al "romántico", apasionado y comprometido, dado al activismo político, y en Reyes al "clásico" humanista, ecuaníme, escéptico y sonriente; el perfecto diplomático. Dos temperamentos contrastantes: vehemencia e intimidad, águila y sol, anverso y reverso de una medalla.¹ Nuestro propósito actual es mostrar (en parte a través de su epistolario, conservado en la Capilla Alfonsina, la biblioteca de Alfonso Reyes²) cómo a pesar de esas diferencias congeniaron y se complementaron en su obra literaria y educativa.

Reyes y Vasconcelos se encontraron inicialmente como compañeros generacionales, colaboradores en la obra del Ateneo de la Juventud, fundada en 1909, que inició la batalla filosófica contra el positivismo en vísperas de la Revolución Mexicana. En las Conferencias del Centenario (1910), Vasconcelos discurre sobre las ideas del educador Gabino Barreda y Reyes sobre la poesía de Manuel José Othón. Vasconcelos recuerda la obra del Ateneo en su *Ulises criollo*, de 1935; Reyes recrea en su *Pasado inmediato*, de 1939, la historia de los ateneístas, con sus importantes intervenciones en la reforma educativa realizada en la nueva Universidad Nacional, donde él mismo estrenó la primera cátedra de Lengua y Literatura Españolas (1913).³

La Revolución dispersa a los ateneístas, pero Vasconcelos y Reyes se mantienen en contacto epistolar, más intensamente en los años cruciales de 1916-23, aunque se continuó hasta 1959, cuando mueren los dos. Entre 1916 y 1920, Reyes está radicado en Madrid, ganándose difícilmente la vida con la pluma, y Vasconcelos anda fuera de México, en Estados Unidos y Perú.

La primera carta que tenemos de Vasconcelos a Reyes (desde Nueva York, 7 de marzo de 1916) es ya indicativa de una amistad perdurable que se sobrepondrá a las diferencias y a los malentendidos ocasionales, pues empieza así:

Muy querido Alfonso:

Hoy me entrega Pedro (Henríquez Ureña) tu interesantísima carta de 7 del mes pasado. Me ha causado sobre todo remordimiento porque me ha hecho ver que fui injusto contigo, porque te censuré, cuando en realidad no he dejado de admirar tu creciente progreso y de enorgullecerme por ti...

y luego pasa a observar cómo su obra común en el Ateneo de la Juventud sigue siendo un factor de unidad entre ellos:

Si la obra que venimos cumpliendo los cuatro o cinco amigos del Ateneo no es meramente literaria, no depende de

que publiquemos o no publiquemos, sino que logremos construir nuestros espíritus. Y aunque hace mucho tiempo que no estamos todos reunidos, yo todavía obro conforme a los impulsos que en aquella época nacieron de nuestro trato.

El 12 de agosto del mismo año (1916) desde Lima, Perú, Vasconcelos le escribe de un proyecto literario personal que implica cierta compenetración entre los dos en la creación literaria:

Estoy trabajando en un ensayo sobre la "sinfonía como obra literaria" en el cual sostengo que no es el tratado, ni tampoco el ensayo la forma ideal del libro, sino que ha de desarrollarse un nuevo género, el género sinfónico a imitación de la música y construido ya no con la lógica del silogismo sino con la lógica de la música; es decir de acuerdo con ley estética. En esto aprovecho tu teoría del impulso lírico y pongo como ejemplos del futuro género: el *Zaratus-tra* de Nietzsche; las *Enneadas* de Plotino, todas aquellas obras que no obedecen a plan dialéctico sino a orientaciones y trabazón de mera afinidad estética.

Más adelante (24 de noviembre de 1916), Vasconcelos añade:

A Madrid te mandé por septiembre... una copia de un ensayo sobre "La Sinfonía como forma literaria" en el cual desarrollo tu tema del impulso lírico... tengo particular empeño en que lo veas y me des luces antes de que lo concluya y lo entregue a alguna revista... Ya me anticipo el gusto de las largas conversaciones que vamos a tener...

El 23 de abril de 1920, Reyes le escribe a Vasconcelos:

Mi muy querido José:

...Nunca te dije nada sobre tus ensayos filosóficos, que tan cerca de mí he tenido por mucho tiempo... y yo he releído la "Sinfonía"... ¡Cuándo volveremos a estar juntos! Yo no escribiré la famosa teoría del Impulso Lírico mientras no te tenga junto a mí: no puedo. Además esta vida dura que he llevado...

Resulta que el ensayo de Vasconcelos figura como capítulo de su libro *El monismo estético*, publicado ya en 1918,⁴ y aquí no deja de recordar su deuda a Reyes:

Alfonso Reyes, en sus estudios del romance español, ha mostrado sagazmente lo que llama el *impulso lírico* del compositor, y hace observar cómo se desvía dicho impul-

so, fuera del campo del sentido común, pero fiel a las variaciones de la emoción, acorde siempre con una armonía instintiva. En su esencia, todo arte solamente se propone realizar las formas complejas de este impulso lírico del creador; el estilo eficaz para el arte es el que dinámicamente se inserta en el impulso lírico, lo perfecciona y cumple, sin restarle energía, sin desviarlo de su sentido profundo...⁵

Y eventualmente Reyes sí acabará de elaborar definitivamente su propia teoría del Impulso Lírico, incorporándola dentro de su análisis de "La ficción literaria" en *El deslinde (Prolegómenos a la teoría literaria)* de 1944.⁶

Siguen los años de 1920-24, en los que Vasconcelos realiza su admirable labor de reforma educativa como Rector de la Universidad Nacional y Secretario de Educación Pública. Reyes, siempre en Madrid, es ayudado por Vasconcelos a reintegrarse al servicio diplomático como Segundo Secretario, y luego Primer Secretario, de la Legación de México en España.

Manuel Toussaint, amigo mutuo, nombrado secretario particular de Vasconcelos, en carta del 21 de agosto de 1920 a Reyes, nos da este retrato personal de Vasconcelos:

Estoy trabajando en la Universidad, junto al torbellino que promueve nuestro hombre pasión, Vasconcelos: El secreto de haber aceptado el empleo, fué estar cerca de él, pues siento verdadera admiración por su energía que creo única; aun sus limitaciones, que son muchas y que él procura cultivar lo más intensamente que pueda, me parecen una buena cosa...⁷

Vasconcelos a su vez lo expresa poéticamente en su carta de 27 de julio de 1920 a Reyes:

Estoy abrumado de qué hacer, pero he descubierto el secreto de no sentir el cansancio y tal como supones estoy libre de monstruos y serpientes y animado sólo por el impulso de las águilas...

Vasconcelos aspiró a que eventualmente Reyes viniera a México a trabajar con él, tal vez como Subsecretario, y así se lo dice en su carta de 12 de agosto de 1920:

...una vez que se organice la Secretaría, el año entrante... Para entonces... espero que te vengas tú. Me hace mucha falta. Aquí nadie trabaja, el peso me lo dejan a mí...

Para mí nunca hay vacaciones..., pues cuando vengas, espero que me ayudes a cargar el fardo digno de una buena mula, que yo llevo sobre la espalda —una mula que sabe bordear precipicios.

El 16 de septiembre de 1920 Vasconcelos le pide su opinión de su *Prometeo vencedor*, le confía una reflexión estético-religiosa ("Amo la Belleza, pero como un camino que conduce a Dios. — El Camino — eso es la belleza.") y esto dice de su amistad:

Dices que te sientes a veces como mi hermano menor; yo muchas veces te he sentido hermano mayor; muchas veces te he debido el vislumbre, la luz; menor o mayor, creo en tu hermandad. Probablemente no hay alma que yo sienta más afín de la mía, que la tuya, y ahora me lo prueba la emoción que te ha causado mi libro...

Más adelante (6 de octubre de 1920), Vasconcelos le escribe a Reyes:

Ya me ha prometido Genaro (Estrada) tu *Oda Nocturna (de la esposa)*, y no me sorprenderá encontrar semejanzas con lo mío, pues siempre las ha habido y muy grandes entre lo que los dos venimos haciendo.

El 5 de noviembre, Reyes, a su vez, expresa su sentido de empatía completa con Vasconcelos:

Adiós: pienso en vosotros, y en México, entre anhelos y dudas. Tiemblo, a veces, por mi felicidad. Temo a muchas cosas que tú sabes. Temo al rencor, a la maledicencia, a la indiferencia, a la oscuridad de alma, a la mala obra de Satanás... Me conforta saber que tú estás arriesgando lo mismo, y que acaso, en nuestras charlas a solas, descubriremos cada día la pequeña conquista diaria que borra nuestras incomodidades en una gran onda de alegría inexplicable.

Y el 25 de mayo de 1921, Reyes le ofrece unos consejos literarios:

Mi querido José:

Hace bastante tiempo que no te escribo con cierto detenimiento. ¿Lo podré hacer hoy? Veremos. Entre tanto, estoy en conversación contigo: estoy releendo cosas tuyas, pues quiero empaparme de un golpe en todo lo que has publicado, antes de continuar con los Estudios Indostánicos. Debo hacerte dos advertencias, mi experiencia de lector me las dicta: procura ser más claro en la definición de tus ideas filosóficas: a veces sólo hablas a medias. Ponte por encima de ti mismo: léete objetivamente, no te dejes arrastrar ni envolver por el curso de tus pensamientos. Para escribir hay que pensar con las manos también, no sólo con la cabeza y el corazón. — 2a.: pon en orden sucesivo tus ideas: no las incrustes la una en la otra. Hay párrafos tuyos que son confusos a fuerza de tratar de cosas totalmente distintas, y que ni siquiera aparecen en serie...

¿Podremos suponer que Vasconcelos habría aprovechado estos consejos de su "hermano Alfonso" al elaborar su *Raza cósmica*, que aparecería en 1925? De todas maneras, no nos cabe duda de la existencia en estos años de un intercambio bastante íntimo como para resultar de algún provecho mutuo.

Después de una carta de Vasconcelos de 28 de noviembre de 1923 en que explica a Reyes sus desavenencias en la Escuela Preparatoria con Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña y Lombardo Toledano (pero que no parecen haber afectado mayormente la amistad de Reyes y Vasconcelos), se interrumpe este epistolario. Pero en su último año madrileño, 1924, Reyes publica su librito de ensayos familiares, *Calendario*, que incluye el titulado "La improvisación", en donde, dramatizando unos encuentros de Diaghilev y Stravinsky, inserta una mínima meditación pedagógica dedicada en efecto a Vasconcelos y a Henríquez Ureña:

Amigo José Vasconcelos: educar es preparar improvisadores. Toda educación tiende a incorporar en hábito subconsciente las lentas adquisiciones de una disciplina hereditaria. Se vive improvisadamente...

Pero, ¿qué no es improvisación? Oh, Pedro Henríquez, tú me increpabas un día:

—No corriges —me decías—; no corriges, sino que improvisas otra vez.

La documentación, es necesario llevarla adentro, toda vitalizada: hecha sangre de nuestras venas.

El 5 de julio de 1924, Reyes, en México, entre puestos diplomáticos, a raíz de la renuncia de Vasconcelos como Secretario de Educación Pública, le dirige estas palabras de “Despedida a José Vasconcelos”:

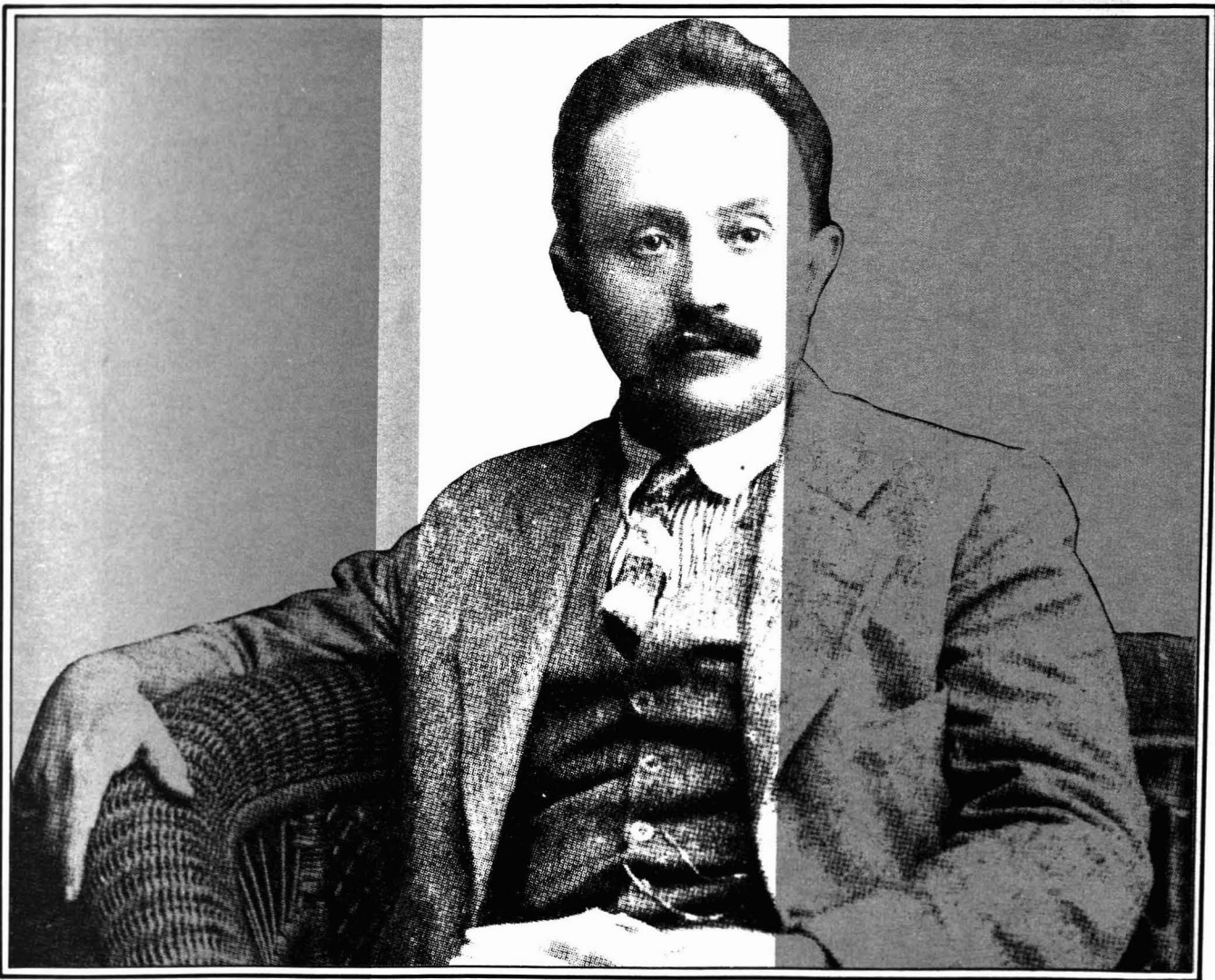
Los escritores y artistas que te dedican este homenaje me encargan de ofrecértelo, honrándome singularmente con ello, y mirando sin duda a lo firme y sólido de nuestra antigua amistad.

Ya que no llegué a colaborar contigo, salvo en la intención, para tu admirable campaña de cultura, me complace ahora darte este testimonio público de admiración y de afecto, cuando ya nuevas solicitaciones —yo creo que, en el fondo, las mismas— atraen tu voluntad hacia otros campos de combate.

Fuimos siempre, en nuestra concordia o nuestra discordia, buenos camaradas de guerra. Lo mismo cuando casi nos tirábamos los tinteros a la cabeza con motivo de una discusión sobre Goethe —¡ese precioso instante de la pri-

mera juventud en que contrajimos, para siempre, los compromisos superiores de nuestra conducta!— como cuando, lejanos y desterrados, vendíamos, tú, en un pueblo de los Estados Unidos, pantalones al por mayor, hechos a máquina, y yo, en Madrid, artículos de periódico al por menor, hechos también a máquina. Cada vez que la vida se nos ponía dura —bien te acordarás— iba una carta del uno al otro, buscando la simpatía en el dolor. Los dos me parece a mí que nos comprendemos y nos toleramos. Somos diferentes, y eso más bien nos ha acercado. Yo no puede hablarte sino con palabras de íntimo trato. Yo no puedo dirigirme a ti en términos de solemnidad oficial: eres parte en la formación de mí mismo, como yo soy parte en la tuya.

En el ocio todos somos iguales. Tú, hombre activo por excelencia, has tenido que acentuar tus perfiles, que ser distinto, que provocar entusiasmos y disgustos. Sin embargo, todos —unos y otros— han reconocido la magnitud y la honradez de tu esfuerzo, que con razón te ha conquistado el aplauso de nuestra América y la atención de los primeros centros intelectuales del mundo. Con el tiempo se apreciará plenamente tu obra. Te has dado todo a ella —buen místico al cabo—, poseído seguramente de aquel sentimiento teológico que define San Agustín al explicarnos que Dios es acto puro. Saltando sobre la catástrofe, has cumplido algunos de los ideales que alimentaron



José Vasconcelos

nuestros primeros sueños en la Sociedad de Conferencias, el Ateneo de la Juventud, la Universidad Popular: —las mil formas y nombres que iba tomando, desde hace quince años, nuestro anhelo de bien social...

Tú, amigo, edificador de escuelas y gimnasios, constructor de talleres, Caballero del Alfabeto, nos has dado también el ejemplo de la bravura, virtud fundamental en los hombres. Otros hubiéramos predicado las excelencias del estudio con la rama de laurel o la simbólica oliva en la mano. Tú te has armado como de una espada, y te has echado a la calle a gritar vivas a la cultura. Acaso era eso lo que hacía falta...⁹

Y aunque Reyes no llegó a colaborar con Vasconcelos en aquella campaña de cultura, indirectamente la continuó en otro nivel (el de los estudios superiores) a partir de la fundación de El Colegio de México en 1939-40 y de El Colegio Nacional en 1943-45.

En 1925-26, Reyes está de Ministro en París. Vasconcelos anda nuevamente de viaje fuera de México, y le dirige a Reyes unas tarjetas y cartas breves, con notas de viaje desde varios lugares. Nos hace gracia su carta medio juguetona de "Madrid, junio 27/1925":

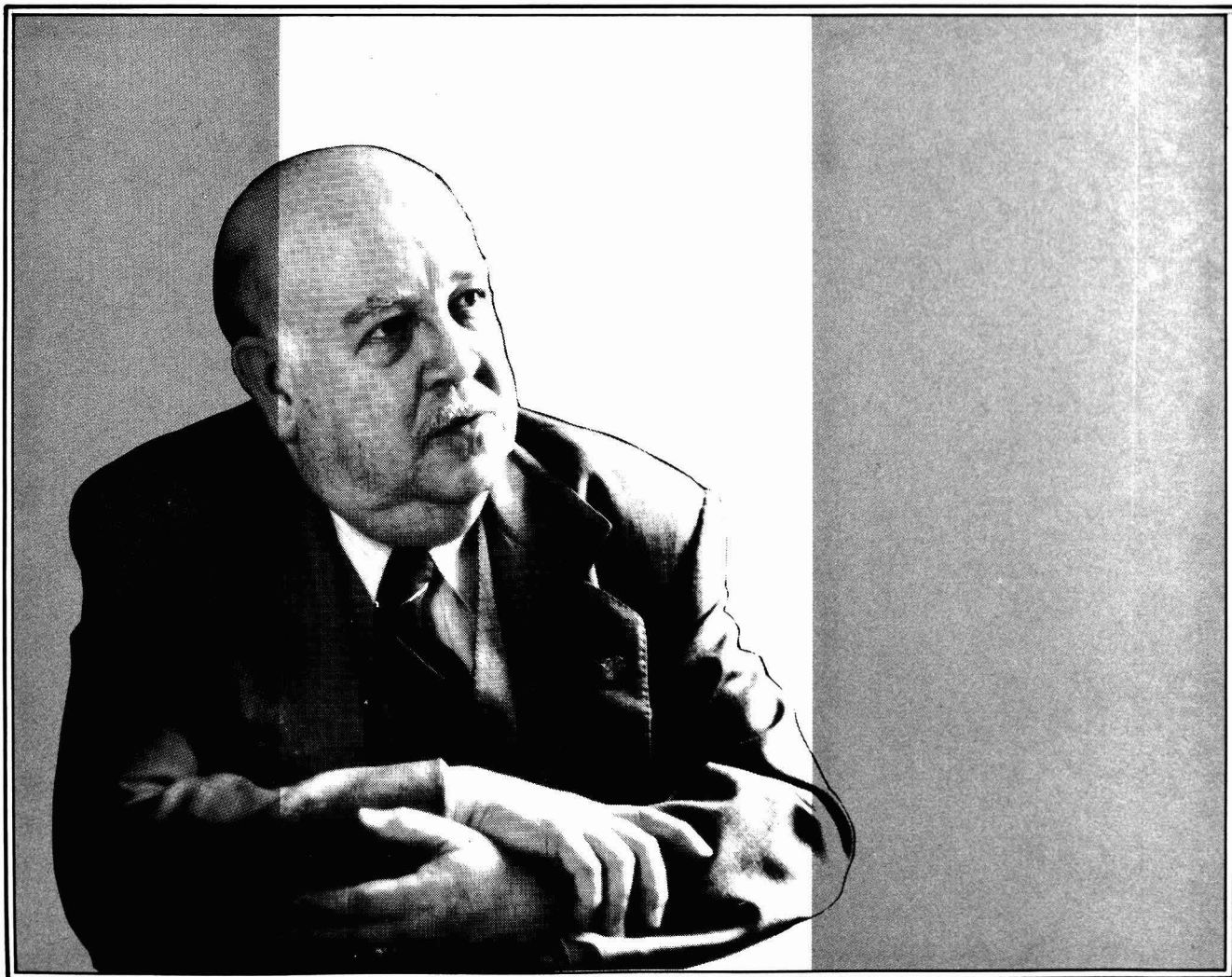
Muy querido Alfonso

Recibí tu carta en momentos que salía para Segovia y Ávi-

la de donde acabo de regresar... Estoy muy contento en España... Viajar por los pueblos es además delicioso... A mediados de julio subiré los picos de Europa, te invito... He visto a Rodolfo (Rodolfo Reyes, hermano de Alfonso) que no quiere acompañarme a la excursión de los Picos... Me voy a tomar la libertad de enviarte un baúl y un paquete de libros... Guárdame mis cosas...

Luego se van alejando los amigos, y escasean las cartas por unos años. Sin embargo, Vasconcelos en su autobiografía (*El desastre*, 1938)¹⁰ recuerda un encuentro con Reyes en París en ese mismo año de 1925, donde lo recibieron el amigo cubano Chacón y Calvo y "Alfonso Reyes, mi viejo colega del Ateneo, que seguía de ministro en París, convertido en devoto callista". Vasconcelos asistió a la lectura de la *Ifigenia cruel* de Reyes en la legación ecuatoriana de Gonzalo Zaldumbide, observando sobre el fondo autobiográfico de la obra:

Era su propia biografía, su posición vital, expresada bajo el velo del antiguo mito, en versos un poco fríos pero impecables, a ratos bellísimos, por la imagen, como en aquel símil del caballo que salta queriendo salirse fuera de su sombra. Fuera de las sombras de su pasado político familiar, se había colocado Alfonso al afiliarse a la revolución. Y éste era el sentido secreto de su *Ifigenia*. Insistía en el derecho de disponer del propio destino en tierra nueva y le-



Alfonso Reyes

jos del embrujo, de la maldición que envuelve a la propia casta. (p. 1669.)

El 5 de noviembre de 1941 se reanuda el epistolario cuando, los dos de regreso en México, Vasconcelos le dirige a Reyes este breve mensaje:

Muy querido Alfonso

Agradezco mucho el envío de tu último libro *Pasado inmediato y otros ensayos*, muy especialmente te agradezco la afectuosa dedicatoria en cuyo texto estoy enteramente de acuerdo pues siempre ha sido más lo que nos une que las pequeñas diferencias que alguna vez puedan haber existido entre nosotros por razones accidentales de política.

Te envío pues con mi felicitación, la reiteración de mi afecto sin reservas y me suscribo tu amigo y seguro servidor.

Los breves intercambios se vuelven más frecuentes en los años de 1957-59, constituyendo un verdadero acercamiento. Contestando a unas aclaraciones de Alfonso sobre una "entrevista" de Emmanuel Carballo,¹¹ Vasconcelos declara (6 de mayo de 1958):

Comienzo por decirte que nunca me ha molestado eso de que me llamen dogmático, porque lo soy... Pero todo eso es secundario. Tienes razón en decir que somos hermanos de verdad...

Y a Reyes le complació la nota conciliatoria con que Vasconcelos en vísperas de morir reseñó su primer libro de memorias, *Parentalia*, conciliatoria para él mismo y para la memoria de su padre el general Bernardo Reyes:

Lo que ahora establece, sin lugar a duda, el libro del hijo del general, es que la figura de su padre debe ser reconocida como una de las creadoras de esta cosa deletznable que llamamos la civilización mexicana... La figura de Bernardo Reyes surge vigorosa y espléndida de las páginas de nuestro Alfonso, a tal punto que, después de meditarlas, nos sentimos inclinados a pedirle perdón por los malos pensamientos que hayamos podido tener con relación al caudillo civilizador y progresista que fue su padre...

Se ha acusado a Alfonso, quizás hemos sido cómplices de esa acusación, de que no se compromete, de que se queda siempre en las alturas del buen estilo y la erudición impecable... Ahora resulta que... (el) escritor... ha usado de pronto la pluma para soltar relámpagos de claridad que nadie ha superado.¹²

Apenas fallecido Vasconcelos el 30 de junio de 1959, Reyes al día siguiente lo resume todo en su "Adiós a Vasconcelos":

Hace más de cuarenta años, cuando él andaba por el sur de los Estados Unidos y yo vivía en Madrid, José Vasconcelos me escribió: "Alfonso, a juzgar por lo que vivimos, sentimos y pensamos, tú y yo moriremos con el corazón reventado."

La profecía ha comenzado a cumplirse, y creo que se cumplirá hasta el fin. Me llevaba siete años, y se me ha adelantado un poco, eso es todo. Si hubiéramos podido charlar un momento antes, yo le hubiera dicho: "Espérame allá", y él me hubiera contestado: "Allá te espero".

La vida nos llevó y nos trajo de un lado a otro. En los días de mayor alejamiento, nos confesábamos siempre secretamente unidos por esa suerte de magnetismo cósmico

que hacía hablar a Nietzsche de su "amistad estelar" entre él y Wagner. (*Toutes proportions gardées*. No se intenta aquí engrandecerse por la comparación, sino explicarse con la metáfora).

A estos inevitables vaivenes de la existencia me he referido, siempre con profundo cariño, en la *Historia documental de mis libros* (Universidad de México, X: 5 de enero de 1956), donde reiteraré la fe en nuestra amistad inquebrantable, palabras que antes de ser publicadas le comuniqué por teléfono y que él acogió con viva emoción.

En 1953, al enviarle mi tomo *Obra poética*, le dije en mi dedicatoria: "Nada, ni tú mismo ni nadie, podrá separarnos nunca". Y me contestó en carta del 7 de enero de ese año: "Te agradezco tu fraternal dedicatoria, con la que estoy completamente de acuerdo, y me agrada conservarla como testimonio de nuestra amistad para mis hijos". Pero, sobre todo, poco antes de morir (el mes pasado), envió a la Cadena García Valseca un par de artículos sobre mi último libro, artículos que yo considero como el testamento de nuestra amistad. Allí su generosidad se desborda, y su cariño para el hermano de su juventud rompe los diques.

Siempre varonil y arrebatado, lleno de cumbres y abismos, este hombre extraordinario, tan parecido a la tierra mexicana, deja en la conciencia nacional algo como una cicatriz de fuego, y deja en mi ánimo el sentimiento de una presencia imperiosa, ardiente, que ni la muerte puede borrar. Lo tengo aquí, a mi lado. Nuestro diálogo no se interrumpe.¹³

Y, efectivamente, el corazón de Alfonso ya le había dado el último aviso en mayo de 1959, y el 27 de diciembre seguiría a su "hermano" José Vasconcelos.

Notas

1. J. W. Robb, "Por el camino de Topilejo con José Vasconcelos y Alfonso Reyes", *Armas y Letras*, Monterrey, México, IV:4 (oct.-dic. 1961), pp. 7-24; en *Nivel*, México, No. 79 (julio 1969), pp. 5, 8, 9, y No. 80 (agosto 1969), p. 6; o en *Estudios sobre Alfonso Reyes*, Bogotá: El Dorado, 1976, pp. 85-109.
2. Agradecemos a Alicia Reyes, Directora de la Capilla Alfonsina, México, D. F., el habernos facilitado una copia de este epistolario.
3. José Vasconcelos, "Un Ateneo de la Juventud", *Ulises criollo*, en *Obras Completas* (OC), I, México: Libreros Mexicanos Unidos (Colección Laurel), 1957, pp. 507-509. Alfonso Reyes, *Pasado inmediato*, *Obras Completas* (OC), XII, México: Fondo de Cultura Económica, 1960, pp. 182-216.
4. J. Vasconcelos, *El monismo estético*, México: Cultura, 1918.
5. Citado de Vasconcelos, *El monismo estético*, en OC IV, 1961, p. 26.
6. A. Reyes, *El destinde*, México: El Colegio de México, 1944; en OC V, México: FCE, 1963, V. "Teoría del impulso lírico", pp. 203-205.
7. V. nuestro "Caminos cruzados en el epistolario de Manuel Toussaint y Alfonso Reyes" (I), en (Varios): *Alfonso Reyes: Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*, México: UNAM, 1981, pp. 301-336; especialmente pp. 310-311; o (abreviado), en JWR, *Por los caminos de Alfonso Reyes*, México: INBA/EDUVEM, 1981, p. 96.
8. A. Reyes, "La improvisación", en OC II, 1956, pp. 299-300; o en *Prosa y Poesía*, Madrid: Cátedra, 1975, pp. 128-129.
9. Reyes, "Despedida a José Vasconcelos", OC IV, 1956, pp. 441-443.
10. Vasconcelos, *El desastre*, OC I, pp. 1667, 1668-1669 y 1670.
11. Carta de Reyes a Vasconcelos, 29 abril 1958; y V.: E. Carballo, "José Vasconcelos" y "Alfonso Reyes", en *19 Protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México: Empresas Editoriales, S. A., 1965, pp. 24, 114.
12. J. Vasconcelos, "El último libro de Alfonso Reyes", *El Sol de Tampico*, Tampico, 30 mayo 1959, p. 4-1; 1 junio 1959, p. 4-1. y, sobre Bernardo y Alfonso Reyes, V. nuestro "Doble retrato vivo de Don Alfonso el Bueno", *Diálogos*, México, V:30 (nov.-dic. 1969), pp. 4-12; en *Humánitas*, Monterrey, X (1970); o en JWR, *Estudios sobre Alfonso Reyes*, Bogotá: El Dorado, 1976, pp. 57-84.
13. Reyes, "Adiós a Vasconcelos", copia en la Capilla Alfonsina; reproducida por Claude Fell en *Écrits oubliés/Correspondance*, J. Vasconcelos/A. Reyes, México: IFAL, 1976, p. 68.

HILDA HILST

SIETE CANTOS DEL POETA DEL ÁNGEL

Aún no ha llegado el tiempo *das descobertas*. Esta desalentadora noción, así crudamente enunciada, pocas esperanzas nos deja. Y sale igualmente de las bocas de los más atrevidos profetas políticos como de los arcanos guías religiosos. Como dice Cansinos Assens: *Toda religión es una erótica*.

¿Qué haremos para apresurar esa llegada? Sentarnos y contar. Sentarnos y cantar. Tal vez nuestras historias fructifiquen. Tal vez nuestras canciones se escuchen y debamos interrumpirlas al oír los cañones del rey Don Sebastián, cuya nao así se anuncia el entrar en la barra.

Pues bien, entre los cantos que son y se levantan, hay algunos que campean y hieren a escuchas sordos y les otorgan el sentido que hasta entonces les fue negado. De esos cantos, el de Hilda Hilst es uno de los que llaman la atención de quienes valen en los oscuros archipiélagos.

Nacida en Jaú, Estado de São Paulo, el 21 de abril de 1930, Hilda Hilst hizo estudios de Derecho en la Universidad de ese Estado y en ellos se tituló en 1952. Su honda raíz alsaciana fue brotando tierras y desplazando arideces para abrir campo a una lírica amorosa de un cristianismo singular y profundo, que acaso se ligue más a Rilke por herencia que a John Donne.

No les es ajeno el aire lusitano, además de la lengua, por cierta tradición y el ademán humano, aun cuando su parentesco —por ejemplo— con Cecilia de Meireles sea distante, si lo tiene. Jorge de Sena diría de la poesía de Hilda Hilst, a propósito de *Trovas de muito amor para um Amado Senhor* que poseen “un lirismo sin más paisajes que los del alma, ni otros horizontes, ni siquiera los ocultos, que los del cuerpo”, si bien estas características las considera genéricas de la poesía portuguesa.

Buscamos ser parcos en esta entrada al universo hilstiano, que intentamos revelar al lector de lengua castellana. Curioso que Hilda Hilst, entre muchas otras referencias, se sienta identificada con “Sor Juana Inés de la Cruz” de quien, en *Cantares de perda e predileção*, hay dos epígrafes.

Y hemos elegido para iniciarnos un solo poema, aparecido en 1962, que en una obra no muy extensa pero sí intensa, sobresale con particular brillo, no únicamente en la producción de Hilda Hilst, sino entre las voces lusas, que hoy merecen oírse. Acaso con estos versos muchos despertarán de un largo sueño, a su llamada suave y terrible, escendida y pálida, hogareña y universal como la voz del alma.

De sus obras de teatro y de ficción, aun cuando sabemos los títulos, pocas referencias nos llegan: Estas traducciones están tomadas de *Siete cantos del poeta del Ángel*, de Edições Quirón Ltda, Instituto Nacional do Livro, São Paulo-Brasília, 1980.

Nunca fui sino una cosa híbrida,
Mitad cielo, mitad tierra,
Con la luz de Mira-Celi dentro de las dos órbitas.

Jorge de Lima

CANTO PRIMERO

Si algún hermano de sangre (de poesía)
Mago de dobles colores en su manto
Testificó su ángel en múltiples cantos
Yo, la del alma tan sufrida de inocencias
¿El mío no lo cantaría?

Y antes de este amor
¡Qué paseo entre sombras!
Tantas lunas ausentes.
Y veladas fuentes.
Qué asperezas de tacto descubrí
En las cosas de contexto delicado.
Anduve

En dirección opuesta a los grandes vientos.
Con los pájaros más altos, mi mirada
De nuevo se incendiaba. ¡Ah, fui siempre
La de las visiones tardías!
Desde siempre camino entre dos mundos

Pero tu rostro es aquel donde me veía
Donde me sé ahora desdoblada.

CANTO SEGUNDO

Si te anuncio lágrimas y haberes
Es para que te encantes con mi canto.
Un tiempo me guardé
Tiempo del dolor aquel
Donde el amor fue mar de muchas aguas.

Si te anuncio todavía
Es porque siempre en piedra fui tallada.
En sal me consumí. Y perecedera
Ha sido mi forma:
Estos dedos lunares, estas manos
Y todo lo que no fue tocado en ti.
¿Me quieres renunciando, humildemente
O íntegra y tan sola en estos cantos?
Tuve resurrección y hasta prellantos
Y alegrías enteras.
Y muchas madrugadas
A solas confeséme
A aquella hermana taciturna y más amada.
Casi todo lo vi. Casi todo lo anduve.

CANTO TERCERO

Y largamente amé a las criaturas.
Los oídos se abrían. Frágiles ramas
Mis oídos, aceptaban ternuras.

Unas vueltas a la vida me contaban
Pactos, adolescencias, heroísmos.
(Tesisura fragilísima
Extendiéndose sobre la piel más fina).

¿Acaso no fui cómplice de los míos?
¿De esos venidos de la noche y turbados
Por sus propios destinos?

¡Qué terrible equívoco antes de ti!
E inútiles vigiliás y pobreza
Y castigos mayores, ¡como cilicios
En la carne! Tramas, tramas.

¿Qué se había hecho de ti? No eras en mí.

CANTO CUARTO

¿Y por qué me escogiste?

En menores direcciones me plasmé.
Entre una pausa y otra fui cantando
Unas reminiscencias, unos afectos
Y cargaba atónita mi gesto
Porque decía cosas que no sé.

Oí continuamente muchas voces.
Unas de fuego y agua, tan intensas,
Otras crepusculares.

Y entendía
Que era preciso hablar de una ciencia;
De una extraña alquimia:

El hombre es solo, pero en esencia constelar.
Su sangre en oro se trasmuta.
En la piedra resucita.
Se eleva en el mercurio.
Y su verdad es póstuma y secreta.

¡Ah, vanidad y penumbras en mi canto!
Mi decir es de bronce
Y esa tela de plata
A mí misma me asombra.

CANTO QUINTO

Yo no supe hablarles de amor a los hombres.
(Amor hecho de júbilo aparente).
Ni supe replantar en lo que era tierra
Una misma simiente.
Tuve en el pecho la mantra más secreta
Y no pude hacerla vibrar, aliento, lira,
Cuerda divina en su velo cierto.
En vano elaboré todos mis sueños.
Y súbito me tomas y me ordenas
La soledad más honda:

Estos cantos ahora, algunos poemas
Un amor tan perfecto e indecible
Oír que no es tumulto ni tormento.
(Y si el hombre castigado fue en la carne
El verbo dice más del sufrimiento).

¿Qué nombre te daré si en mí te forjas?
¿Si tu bautismo es el mío y yo solo te supe
Cuando supe de mí?

CANTO SEXTO

La noche en verso torpe me alcanzaba.
Las cosas insufridas
Sufridas se volverían
Si yo descansara la mano sobre de sus vidas.

Unas tardes mis ojos repensaron
Una blancura de aguas pretendida.
Tan leve caminé sobre las aguas
Que la memoria fue casi innecesaria.

¿Dónde estabas entonces? Ni me soñabas.

Me tendí sobre un tiempo que vendría
Y un ciclo de visiones me revelaba
Que fui recordada en el odio de los dioses.

En alto vuelo de ave, la olvidada.

Y porque paz y vuelo me faltaban
Yo desee perderme y tanto más
Cuanto fueron las pérdidas destinadas
A aquellos incapaces de algún llanto.

Perennidad y vida, ¿dónde estabas?

CANTO SÉPTIMO

Te ocultaste. Yo moría.
Tenía en la frente la llaga

Y la espalda calcinada, en agonía.

En la tiniebla de mí misma deliraba.
Y los párpados en brasas
No sabían de tu claridad.

Porque mi alma toda se perdía
Y una vida terrena comenzaba
Su círculo de ceniza
Su casa.

Ángel, ala,
Mano poderosa sobre de mi mano
Que el verso nunca más transfiguraba.
Prisma solarizado
Trascendencia primera
Dulcísima presencia.

Alta noche

Lo que fue tiniebla en mí

En ti resplandecía.

Roteiro do Silêncio (1959). *Trovas de Muito Amor para um Amado Senhor* (1960). *Sete Cantos para o Anjo* (1962). *Trajectória Poética do Ser* (1963-1966). *Pequenos Funerais Cantantes para o Poeta Carlos Maria Araújo* (1967). *Júbilo Memória Noviciado da Paição* (1974). *Da morte: Odes Mínimas* (1979). *Cantares da Perda e Predileção* (1983).

JUAN ARTURO BRENNAN

TEXTOS, INSTRUMENTOS, EPÍGRAFES

ENTREVISTA A MARIO LAVISTA

Como en el caso de otros compositores de hoy, existen en la obra de Mario Lavista referencias extramusicales que proponen a quien escucha una lectura más sutil y más compleja que la que puede derivarse de las simples asociaciones programáticas, narrativas o descriptivas. En algunos de esas obras, la referencia extramusical es la utilización directa de un texto. Así, Lavista ha utilizado textos en tres de sus primeras composiciones profesionales

—En tu *Monólogo* (1966), para barítono, flauta, vibráfono y contrabajo, utilizas un texto de Nicolás Gogol...

—*Monólogo* fue la primera obra que compuse apartándome de los lineamientos del Taller de Composición de Carlos Chávez; la escribí para uno de tantos festivales de música nueva que se han realizado en México. Me interesé en el texto de Gogol luego de asistir a la representación de Carlos Ancira del *Diario de un loco*. Tuve algunas entrevistas con Ancira, que me facilitó el texto de Gogol, cuya parte final, en la que el loco le habla a su madre, elegí para mi obra. Me incliné por utilizar un texto porque al ser esta mi primera obra ajena al lenguaje tonal, me enfrentaba a serios problemas formales. Una manera de garantizar una cierta continuidad era partir de un texto que tenía ya una estructura y seguir ese texto para poder articular ese lenguaje no tonal que yo intentaba utilizar, y obtener así una forma musical.

—¿Qué había en el texto de Gogol que fijara tu atención para abordarlo?

—Me sentí atraído por la posibilidad de encontrar un equivalente sonoro de la atmósfera, totalmente despojada de elementos superfluos, y del agudo sentido de la soledad que recorre esta obra de Gogol. Me interesó realizar una obra dramática en la que un individuo confunde sus sueños con la realidad y que intenta, a través del recuerdo, rescatar la imagen de su madre para tratar de recuperar las imágenes de su propia niñez. Pienso que en mi obra hay algunos momentos bien logrados, aunque debo decir que el resultado fue, en términos musicales y dramáticos, una pieza de naturaleza eminentemente expresionista, tanto por lo que el texto mismo ofrece como por el lenguaje musical y la dotación instrumental que utilicé. Si bien mi obra no es dodecafónica en un sentido académico, utilicé en ella una serie, la misma que Schoenberg emplea en sus *Variaciones* Op. 31 para orquesta. Así, a través del empleo del texto, yo garantizaba una forma en mi obra, y gracias a la serie se establecían ciertas relaciones interválicas que me permitieron trabajar con cierta soltura el lenguaje no tonal que yo buscaba.

—El mismo año de 1966 compusiste *Dos canciones*, para mezzosoprano y piano, sobre textos de Octavio Paz.

—La intención fue básicamente la misma que en *Monólogo*: utilizar textos que me garantizaran una forma, y me orienté hacia dos textos de Octavio Paz. Uno de ellos, muy breve, titulado *Palpar*, me convenía por su misma brevedad, ya que yo buscaba el manejo de formas muy pequeñas, siguiendo la enseñanza de Webern, quien a su vez lo aprendió de Schumann. Como todo gran poeta, Paz oye muy bien, y *Palpar* es un texto que hay que decir en voz alta para descubrir la música que lo recorre. El segundo texto de Paz que elegí se titula *Reversible*. Este poema está hecho de pequeños versos, a veces de una sola palabra, que se leen de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. El poema termina con la palabra *etcétera*, y es posible, a partir de ahí, dar marcha atrás y leer el texto en sentido inverso. Ese fue el método que utilicé al escribir la canción: a la mitad de la pieza, tomo la música que utilicé en la última frase y la empleo para la primera frase de la segunda mitad. No sigo este proceso nota por nota, sino por secciones, justamente las secciones que me marca el poema. Lo interesante para mí fue construir frases musicales que fueran permutables en la obra y que al ocupar dos lugares distintos en ella funcionaran igualmente bien en cada caso.

—Dos años después, en 1968, compones *Homenaje a Samuel Beckett*.

—Esta es una obra que no ha corrido con mucha fortuna, porque todavía no se estrena. Después del *Monólogo* y las *Dos canciones* quise seguir trabajando sobre textos. Juan Vicente Melo me dio un libro de Beckett, titulado *Comment c'est*, traducido al español espléndidamente por José Emilio Pacheco. Poco después, en 1967, al terminar mis estudios en el Taller de Composición, fui a vivir a Francia, y con un mejor conocimiento del francés pude leer a Beckett en el original. Tomé entonces tres fragmentos de esa obra y compuse una pieza para tres coros mixtos *a capella*, cada uno formado por ocho voces. La he propuesto a varios coros mexicanos, pero nadie la puede o quiere hacer. Los fragmentos de Beckett que elegí tienen también un sentido muy agudo de la soledad, como toda su obra en general. Se habla en estos textos de un costal que se carga, del lodo, en fin, de una serie de elementos simbólicos. Esta obra de Beckett no tiene puntuación y esto ofrece la posibilidad de varias lecturas y de varias interpretaciones del texto: esto fue lo que traté de lograr también en la música: la posibilidad de lecturas múltiples. Utilicé en el homenaje no sólo el texto cantado, sino también el texto hablado, y en algunos momentos de la obra se mezcla un fragmento del texto cantado por uno de los coros, con el mismo fragmento hablado, casi susurrado, por otro coro. En otros momentos, enfatizo el sonido de ciertas consonantes, la *k*, la *t*, para obtener ruidos muy acentuados. Realicé

también una fragmentación del texto, fragmentación sugerida por la misma ausencia de puntuación, de modo que, por ejemplo, una palabra del texto aparece en un coro, y la siguiente en otro coro. Aunque la música del *Homenaje a Beckett* es muy rigurosa en su construcción, intenté crear, me parece que con cierta fortuna, una música que reflejara la polivalencia del texto de Beckett.

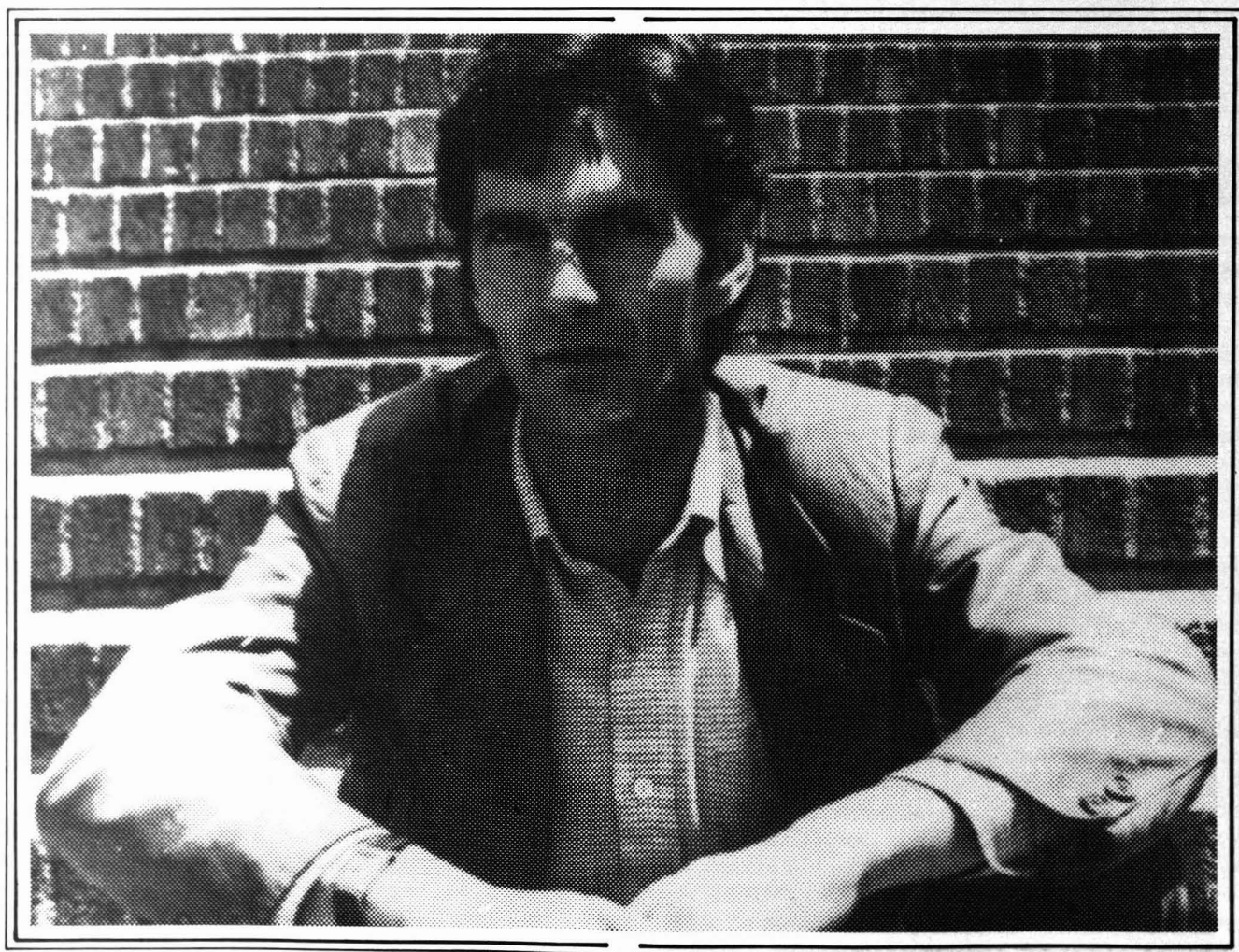
—¿Cuál es el criterio que tienes para elegir un determinado texto?

—Yo creo que la elección de tal o cual texto obedece, en mi caso, no sólo a razones de orden estrictamente musical, sino también y sobre todo, a simpatías y afinidades secretas.

*Después de estas tres obras basadas en un texto, Mario Lavista compone una serie de partituras en las que, según sus propias palabras, piensa más acerca de la música que en la música misma (exceptuando *Diacronía* (1969) para cuarteto de cuerdas, obra por la que siente una especial predilección). En ellas se plantea la resolución de cuestiones especulativas cuyas respuestas producen obras un tanto herméticas y lejanas a la expresividad. Más tarde, en otro periodo, el compositor recupera conscientemente la expresividad que era negada por la especulación teórica. En el intervalo entre un periodo y otro, la técnica y las bases teóricas se solidifican y se integran, y las preocupaciones se enfocan de nuevo hacia la música misma. Así, Lavista da cauce al impulso musical primario, ajeno a la moda efímera y a conceptos tan poco musicales como vanguardia y retaguardia. Entonces, la búsqueda se rea-*

*liza más hacia el interior de sí mismo que hacia el exterior. Este punto de inflexión en la curva de la obra de Lavista comienza a ser evidente en *Pieza para dos pianistas y un piano* (1975), en *Quotations* (1976) para cello y piano, y en *Lyhannh* (1976) para orquesta. En estas obras, el compositor comienza a utilizar una armonía más afín a su percepción sonora, y a abandonar la tendencia anterior que rechazaba el uso de ciertos intervalos consonantes considerados como característicos de la tonalidad (la quinta, por ejemplo). Después de aquellas tres primeras obras con texto, hallamos en el catálogo de Lavista otras tres composiciones con asociaciones extramusicales, asociaciones muy libres que son más una sugerencia que un programa: *Lyhannh*, referida a la eufonía creada por Jonathan Swift en el último de los viajes de Gulliver; *Simurg* (1980) para piano, referida al místico persa Farid al-Din Abú Talib Muhammad ben Ibrahim Attar; y *Ficciones* (1980) para orquesta, cuya estructura sugiere los círculos sin fin de la mente y las letras de Jorge Luis Borges. Finalmente, y después de los textos, la especulación, el hermetismo, la vuelta a la consonancia, las asociaciones extramusicales, el pensamiento musical actual de Lavista toma otro cauce...*

—Hace algunos años comencé a descubrir, gracias a varios intérpretes, los nuevos recursos, las nuevas posibilidades técnicas y expresivas que ofrecen los instrumentos tradicionales, y en los que vislumbro un mundo de sonidos totalmente nuevo. Hoy resulta evidente el hecho de que el concepto tradicional de los instrumentos contempla solamente un número limitado de sonoridades y por tanto es posible, y necesario, explorar en estrecha colaboración con los instrumentis-



Mario Lavista

tas las posibilidades que nos ofrecen esos instrumentos. De la colaboración con la flautista Marielena Arizpe nacieron *Canto del alba* (1979) para flauta en do amplificada; *Lamento a la muerte de Raúl Lavista* (1981) para flauta baja; y *Nocturno* (1982) para oboe y copas de cristal, la compuse con la colaboración de Leonora Saavedra. Creo que todas estas obras, Bertram Turetzky se creó *Dusk* (1980) para contrabajo; Gerhart Muench inspiró *Simurg* (1980) para piano; y *Marsias* (1982) para oboe y copas de cristal, la compuse con la colaboración de Leonora Saavedra. Creo que todas estas obras, al igual que *Ficciones* (1980) para orquesta, son sumamente expresivas, tienen una forma fácilmente perceptible, y en ellas me acerco al intérprete, algo que ahora considero fundamental. Siento que a través de estas obras el intérprete tiene que establecer una relación afectiva, casi amorosa con su instrumento, y que esta relación tan íntima la percibe también el oyente; al menos, eso espero. Si el instrumentista está tocando una pieza muy cercana a él, cercana a su instrumento, si la obra logra que el instrumento y el ejecutante se fundan en uno solo, el fenómeno musical gana muchísimo en expresividad y por tanto en receptividad por parte de quien oye la música. Mi aproximación actual a la composición no es tanto a través de formas abstractas sino a través de un pensamiento musical que está estrechamente vinculado a la naturaleza instrumental, y que se origina en la relación entre el intérprete y su instrumento. A mí me ayuda mucho pensar físicamente en las personas para quienes escribo una obra. Con ello trato de lograr que la personalidad del intérprete, su manera de tocar y sus gestos, no entren en conflicto con la obra que le estoy ofreciendo. En algunas de mis obras anteriores, en cambio, el intérprete no establece esa relación íntima con su instrumento porque la obra es producto de una elucubración abstracta que no toma en cuenta el tocar, el sentir, el amar al instrumento.

—¿Este amor por el instrumento se ha dado antes en la historia de la música?

—Sí, pensemos en Chopin. No solamente tocamos su música, sino que amamos a nuestro instrumento a través de sus obras. Cuando trabajo en las nuevas técnicas instrumentales, pienso naturalmente en Paganini. Me parece sorprendente que al inicio de siglo XIX haya compuesto esos caprichos para violín solo. Ese desarrollo instrumental no tuvo continuidad, y es apenas ahora, hacia el final del siglo XX, que estamos retomando lo planteado por músicos como Chopin, Paganini y Liszt: descubrir en el instrumento elementos técnicos y expresivos que hasta ese momento estaban ausentes, sin ir jamás en contra de la naturaleza del instrumento. Utilizar un instrumento de aliento de manera polifónica, obtener acordes de él, no es entrar en conflicto con el instrumento sino aprovechar lo que el instrumento ofrece y que la tradición ha excluido. Esta nueva práctica instrumental otorga a los instrumentos una capacidad inusitada para adaptarse a una gramática y a una sintaxis diferentes a las del lenguaje tradicional. Hoy día los instrumentos tradicionales están siendo literalmente reinventados a través de una nueva técnica que propone una nueva manera de concebir, es decir, de escuchar, la música. Cuando todos los músicos de las orquestas dominan estas nuevas técnicas, los compositores nos plantearemos nuevos y fascinantes problemas de orquestación, y lo que resultará de eso será una nueva música orquestal. Estoy convencido de que las recientes investigaciones y la sorprendente y formidable renovación expresiva de los instrumentos tradicionales muestran la existencia

de nuevos mundos sonoros y anuncian el comienzo de un renacimiento instrumental. Por otra parte, el trabajo compartido, la estrecha unión entre intérprete y compositor permite no sólo establecer una relación cada vez más profunda entre el instrumentista y su instrumento sino que además, como lo ha señalado Gianfranco Leli, nos conduce a los orígenes del virtuosismo, entendiendo este término no como una mera ostentación de habilidad circense sino como un acrecentamiento de las facultades humanas que nos hace reencontrar su verdadero origen en el concepto de *virtud*.

Epílogo, de epígrafes. Con esta nueva preocupación por el desarrollo instrumental, Lavista ha incluido en algunas de sus partituras epígrafes que son mucho más que una simple acotación literaria, y que de hecho sugieren al intérprete una atmósfera, un contexto y un estado de ánimo para la interpretación de la obra. A manera de aproximación a las intenciones interpretativas del compositor, cito en seguida los epígrafes de las obras de Lavista, así como sus fuentes.

Quotations (1976) para cello y piano.

Su corazón es un laúd suspendido. Tan pronto se le toca, resuena.
De Béranger, epígrafe a La caída de la casa Usher, de E. A. Poe

Lyhannh (1976) para orquesta.

"If you knew time as well as I do", said the Hatter, "you wouldn't talk about wasting it. It's him."
Lewis Carroll, Alice in Wonderland

Canto del alba (1979) para flauta en do amplificada

Sentado solo entre los bambúes, toco el laúd y silbo, silbo, silbo...
Nadie me oye en el inmenso bosque, pero la blanca luna me ilumina.

Wang Wei, dinastía Tang

Simurg (1980) para piano

...no de un pájaro, sino de muchos.

Ezra Pound, Canto LXXXV

Dusk (1980) para contrabajo

Dejo el laúd sobre el banquillo curvo y yo me quedo quieto, absorto en mi emoción. No hace falta que yo roce las cuerdas, las acaricia el viento y suenan solas.

Po Chu Yi, dinastía Tang

Lamento a la muerte de Raúl Lavista (1981) para flauta baja

No me atrevo a elevar la voz en este silencio porque temo turbar a los moradores del cielo.

Li Po, dinastía Tang

Nocturno (1982) para flauta en sol

El sol ya recogió todas sus sombras, el aire contiene su aliento, el sueño marca las verdes pupilas del gato con su oro nocturno.

Sia Ching, contemporánea

Marsias (1982) para oboe y copas de cristal

Marsias alentó, suspiró una y otra vez a través de las cañas enlazadas obteniendo sonos más y más dulces y misteriosos que eran como la voz secreta de su corazón.

Luis Cernuda, Marsias

Si el lector no ha escuchado estas obras de Lavista, los epígrafes citados pueden darle una idea bastante cercana de las intenciones del compositor en cuanto al ambiente sonoro que sugiere para las interpretaciones.

BLAGA, EL RUMANO

Cuando en 1956 los académicos suecos consideraron el otorgamiento del Premio Nóbel de Literatura, ganado finalmente por Juan Ramón Jiménez, un nombre había entre los finalistas casi desconocido fuera de Rumania, su patria, casi desconocido todavía entre nosotros: el del poeta y filósofo Lucian Blaga. La más oriental de las lenguas románicas, la lengua de la tierra adonde Ovidio fue deportado, asomaba por una de sus voces mayores el vigente reclamo de atención a la madurez de su lirismo. En la obra de Blaga, sin duda, podían verificar una alta concreción de la poesía rumana. Uno de esos momentos en que el espíritu de un pueblo cristaliza en algunos libros que ponen de manifiesto vasta tradición y acendrada experiencia colectiva.

Resulta difícil, después de tanto, estimar el resultado del premio concedido a un poeta de nuestro idioma, sin solidaridad satisfacción. Difícil resulta también, cuando el demonio de la objetividad ronda cerca de nosotros, desconocer que Blaga, el rumano, lo habría merecido con solvencia nada inferior al andaluz. A la postre, consignando tal parecer quizá otorguemos al famoso premio una importancia mayor que la señaladamente publicitaria que éste suscita. Pero el hecho tiene que ver, de modo evidente, con la proyección de las lenguas actuales en el ámbito occidental. El asunto adquiere notoria importancia entre los escritores de nuestros días, sobre todo entre aquellos que, por heredar un campo lingüístico de influencia restringida, ven limitado el conocimiento de sus obras sólo a un número reducido de lectores.

A la hora del exilio no han sido pocos los que, al mudar de tierra, tuvieron que mudar de lengua. La mudanza es tan dolorosa como arriesgada, y sólo en raras ocasiones resulta recompensada por el éxito. Lo contrario es, como se sabe, siempre más probable. El ruso Nabokov pudo, gracias a su genio, convertirse en maestro de la moderna prosa inglesa. El rumano Cioran es hoy mercedamente reconocido, si no por su pensamiento, acibarado y cáustico, sin duda por el señorío del buen estilo francés que ha logrado hacer suyo. Sabemos que la poesía, lo sabemos por los poetas desde Ovidio y Dante, puede soportar el exilio y sobrevivir en la tierra nueva; más difícil es, sin embargo, pedirle que sobreviva cambiando de lenguaje. De otro rumano, Mircea Eliade, recordamos su reiterada preocupación por el tema. En su *Diario* una y otra vez vuelve a referirse al triste destino de quienes se ven fatalmente replegados a las cortas fronteras de sus lenguas de origen. Con insistencia poco convincente, Eliade menciona el caso de Blaga, su amigo, y de otros rumanos, tal vez sin reparar en que la cantidad de sus posibles lectores cuenta muy poco en la misión que se proponen. Digamos también que Eliade, al anhelar un cambio de lengua por parte de tales creadores, acaso desee que las más difundidas logren vislumbrar algo del arte que se oculta en aquellos

idiomas menos divulgados. No sé qué habría podido pensar Lucian Blaga, políglota calificado, que poseyó el alemán desde su niñez, sobre el intento de verter su canto en moldes ajenos, pero no es extremado suponer que prefiriese la mudez a la privación de su idioma natal.

La mudez, en todo caso, fue el ámbito de su privilegio. Se sabe que en su infancia tardó más que el común de los niños en articular palabra. Por ello, no se aparta de la verdad cuando, al componer en plena madurez su breve y enigmático Autorretrato, se dibuja a sí mismo en estos términos: *Lucian Blaga es mudo como un cisne. / En su país, la nieve del ser / ocupa el lugar de la palabra.*

Por otra página del *Diario* de Eliade llegamos a enterarnos de lo incómodo que a éste le resulta en ciertos instantes su visita a la casa del poeta, cuya conversación se limitaba a uno que otro vocablo pronunciado cada tres minutos. Lo más extraño, pese a todo, le ocurría al despedirse, cuando la señora Blaga lo instaba a volver, agradecida por tanto como hacía hablar a su marido. La mudez de Blaga contrasta, sin embargo, con el ingente volumen de su obra, impresionante por su variedad, que comprende la reflexión filosófica, el ensayo humanístico y literario, trabajos científicos en el campo de la biología, la traducción de cinco idiomas que dominaba a perfección y el destello de su propio lirismo, única porción de su obra que hasta ahora parece tentar a los traductores occidentales.

Lucian Blaga nace en Lancram, Transilvania, el 8 de mayo de 1895. Lancram, al que llama en poema filial "pueblo de lágrimas sin remedio". Pueblo de la región que en otro tiempo formó parte del imperio austro-húngaro y que quedaría incorporado a Rumania a partir de 1918. Hijo, como Gottfried Benn, de un Pastor instruido, Blaga asiste en su niñez a una escuela alemana, más tarde sigue estudios de Teología y obtiene finalmente su doctorado en Biología en la Universidad de Viena, hacia 1920. *La Viena de Wittgenstein*, para decirlo con el título del magistral estudio de Allan Janik y Stephen Toulmin, que es también la de Freud, Shöenberg, Kokoschka, Karl Kraus y tantos otros espíritus notables. En la capital austríaca pudo imbuirse no sólo en el pensamiento científico y filosófico, sino también en el movimiento expresionista, una dirección espiritual de la que su obra, no obstante su sello personalísimo, se reconocerá deudora. Desde el inicio alternará su producción en ambas vertientes, atraído a la vez por el conocimiento y el misterio. Una búsqueda múltiple que parece ofrecernos en su tentativa otra comprobación del llamado *complejo fáustico*, el de la insaciable necesidad de conocer. Y al señalarlo hemos de anotar que dejó, por cierto, al decir de Dario Novacianu, la más lograda traducción rumana del *Fausto* de Goethe.

En 1919 aparecen sus *Poemas de la luz* y los aforismos de *Piedra para mi templo*, a los que seguirían una docena de títulos de poesía, otros tantos de teatro y tres densas trilogías filosóficas: la del conocimiento, de la cultura y del valor, que separamos hasta ahora no divulgadas fuera de su patria. Esta obra multiforme y reveladora es también la de un silencioso diplomático, cuya carrera se cumple sucesivamente en Varsovia, Berna, Viena y Lisboa, de donde regresa definitivamente a Rumania. Fallece en Cluj, en 1961. Habría podido sumarse a la diáspora que aventó por el mundo a tantos de sus coterráneos. Blaga prefirió en cambio el exilio hacia dentro, la vecindad inenajenable de su tierra. Lo que es un memorable ensayo definió como "el espacio miorítico", el espacio de la Mioritza, la oveja de la célebre balada rumana, le era imprescindible para vivir.

Poemele Luminii (Los poemas de la luz) es el título que dio a su primera obra lírica, el mismo bajo el cual, atinadamente, han reunido sus editores rumanos la casi totalidad de su producción poética. En pocos líricos contemporáneos la reiteración de las imágenes lumínicas alcanza un sentido tan preferente en el alfabeto de sus visiones. Se trata, por momentos, de una contemplación profunda, que parece surgir del fondo arquetípico de la memoria, asombrada ante los relámpagos de la caverna platónica. Esta contemplación de la luz, en el juego dialéctico de claridad y oscuridad, viene asociada, como afirma Ramul Munteanu, si no con una visión trágica, al menos sí con una expresión angustiosa, que desnuda el ser y está lejos de proporcionarle, como a otros artistas, sentimientos de seguridad. "¿De dónde viene la luz del paraíso? / Yo lo sé: es el infierno que lo alumbraba con sus llamas", escribe en un texto en que es posible advertir algún lejano eco de Blake.

En Blaga van a convivir, a lo largo de su vida creadora, un poeta y un filósofo en tan cordial acuerdo como para reforzar sus mutuos aportes sin acarrearle hostilidad alguna, vale decir, sin que el uno se adueñe de la voz del otro. El desconocimiento y el misterio constituyen los dos polos por los que su sensibilidad se muestra intensamente atraída, pero en ningún momento el yo lírico disputa sus hallazgos a su doble, el versado filósofo. No pueden tomarse por tanto sus poemas como meras ilustraciones de sus teorías, como ya lo advierte Munteanu. Y diríamos más: acaso porque sabe como pocos abordar el pensamiento sistemático, no se siente tentado a contagiar el poema con la rigidez objetiva del intelecto. La hondura que logra transmitirnos es la de la palabra poética aislada en su propia revelación, la que emana del diálogo sentimental con la tradición de su lengua y de sus gentes. Observemos que la misión que reconoce al poeta es la de un redentor, la de alguien capaz de "sacar las palabras de su estado natural y llevarlas a su estado de gracia". Declaración de fe vecina, en cierto modo, a la proclamada por Mallarmé, que distingue al poeta como el señalado para purificar las palabras de la tribu, si bien Blaga se halla lejos del credo glacial y por instantes deshumanizado del maestro francés.

Acaso la frecuentación temprana del expresionismo, de la cual va a librarse no obstante después, preservó su escritura poética de la frialdad razonadora que en los tiempos actuales, en grave contraste con el arte del pasado, es objeto de un culto tan frecuentado. Otra razón la hemos de hallar en la atención que reservó a "la cultura popular folclórica" y "más específicamente a la creación anónima nacida del espíritu cristiano como de la proveniente de herejías", donde creyó reconocer la verdadera fuente de la creatividad rumana. Una devoción próxima, en este caso, a la manifestada por Antonio Machado respecto del acervo popular español.

El arte de Blaga, aunque se nos aparece cabalmente inserto en las circunstancias de su hora, ahonda y rezuma las experiencias de una tradición, al punto que parece recorrido por un ansia intemporal, confrontado siempre con las preguntas de todos los siglos. Es moderno, porque moderno es su tono, la presentación de sus imágenes y la construcción del poema, pero su modernidad no resulta adrede ni declarativa. Al reparar en que le tocó vivir en una época sacudida por sucesivos experimentos en todos los géneros del arte, la fidelidad a su propia voz adquiere el distinguo de un mérito infrecuente. Como Supervielle o Ungaretti, como Machado o Saba, sus contemporáneos, Blaga cava en el hontanar de su lengua, de la cual apenas se reconoce un fervoroso traductor: *Aun cuando escribo versos propios / no hago más que traducir. // Traduzco siempre. Traduzco / para la lengua rumana / un canto que mi corazón / suavemente va dictándome en su lengua.*

Con los años su poesía, confrontada con sus hondas raíces mitológicas, va profundizando gobernada por una desnudez ascética. Ascética, aclaremos, no en el sentido que hoy se traslada al término en la crítica de poesía, para aupar cierta mutilada sequedad huérfana de toda gracia. Es verdad que esta obra no acusa alteraciones ni cambios de óptica que distingan de modo ostensible los hitos de su periplo creador. En tanto que espectador y partícipe en las convulsiones artísticas que tienen lugar a comienzos de siglo, Blaga se nos presenta sorprendentemente unitario. Si abandona ciertos recursos expresionistas, visibles en su comienzo, ello resulta de su lealtad a la voz rumana, que él prolonga, tanto como de la atención reveladora con que su palabra busca encarnar el espacio miorítico. Pero en lo esencial la propensión aforística, el registro de las imágenes, la obsesión angustiosa por la luz, "el fantasma del tiempo" y el tono denso e impredecible que gobierna su universo lírico serán siempre reconocidamente los mismos.

A su primer libro ya citado pertenece el siguiente poema, donde fija para siempre la sugestiva proposición de su itinerario lírico. Me permitiré citarlo íntegramente porque creo que nos deja ver, pese a la mengua de la traducción, algo de la precisión verbal y la difícil gracia que hacen de su autor uno de los más altos poetas europeos de nuestro tiempo:

Yo no aplasto la corola de milagros del mundo / ni destruyo / con la mente los misterios que hallo / en mi camino, / en las flores, los ojos, sobre labios o tumbas. / La luz de los otros / estrangula el insondable hechizo oculto / en abismos de sombra, / pero yo, / yo con mi luz multiplico el misterio del mundo. / Y así como la luna con sus blancos rayos / no disminuye, sino trémula, / torna más grande el misterio de la noche, / así yo enriquezco también el sombrío horizonte / con estremecimientos de sagrado misterio / y todo lo que es incomprensible / se convierte en misterio más grande todavía / ante mis ojos / porque yo amo / flores y ojos y labios y tumbas.

Blaga, el rumano, vivirá lo que viva su lengua. En el actual mapa lingüístico de Occidente, la suya no sobrepasa los mares ni desborda los límites de la tierra que nombra; es quizá, desde una perspectiva literaria, la menos difundida entre las neolatinas, pero él nos invita a comprobar que es también una de las más hermosas y más apta para el arte de la poesía. Pudo escribir en otras que dominaba y asegurarse, de este modo, más amplia audiencia; pudo también traducirse. En su elección de lealtad a la voz de su tierra se concreta, a mi ver, una sabiduría y una dignidad que nos hablan tanto como la grandeza de su poesía.

JORGE ALBERTO MANRIQUE

OROZCO: REFLEXIÓN Y DESPOJO

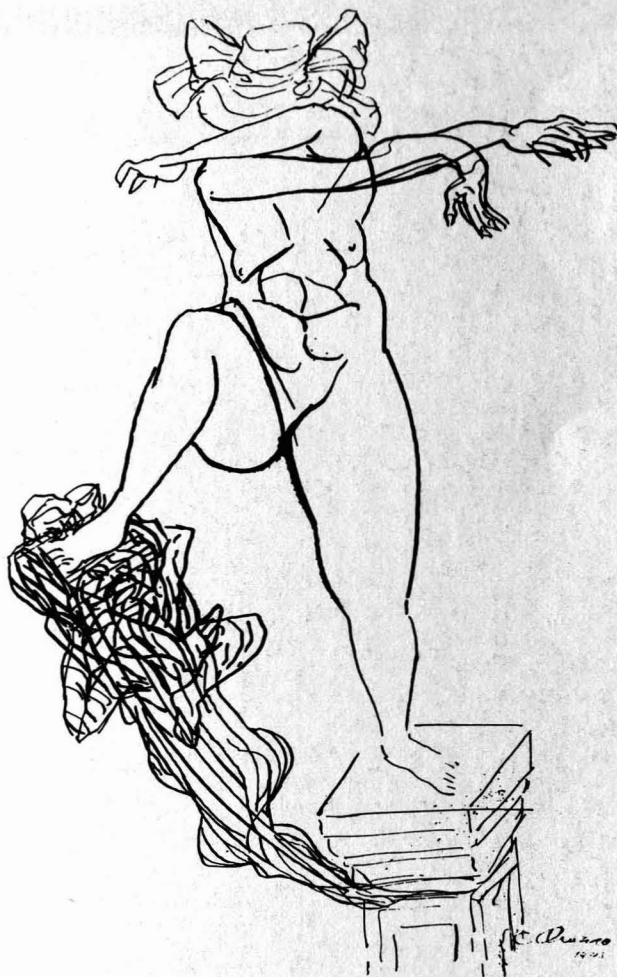
A escasos cinco años de su muerte José Clemente Orozco trabajó en los frescos de la iglesia de Jesús. El proyecto quedó inconcluso, pero lo que realizó entre 1942 y 1944 ocupa un sitio primigenio en la producción del artista. Treinta años de una sorprendente carrera de artista profesional, veinte de ellos trabajando sobre el muro, que para él era la máxima expresión de la pintura, le habían dado una capacidad y una libertad para moverse en su medio verdaderamente admirables. La iglesia de Jesús resume, como en una nuez, las grandes cualidades de Orozco, recoge lo que su trabajo pictórico había ido exponiendo en el discurso de su obra anterior.

Después de aquella obra cumbre que es el Hospicio Cabañas y luego de los encargos de Jiquilpan y de la Suprema Corte de Justicia, en donde el carácter oficial de la encomienda le daba un pie forzado para el tema (por más que él haya hecho gala, como siempre, de moverse con una absoluta libertad frente al tema), los frescos de la iglesia de Jesús se nos presentan como el reposo del guerrero. Descansar haciendo adobes. Pero hay en ellos un como relajamiento que le permite al artista dejarse ir con una inmensa soltura.

El Hospicio Cabañas, siendo lo que es, implicaba de parte del pintor una cierta rigidez por la misma idea de grandeza que derivaba de la magnitud del sitio, y su propuesta de una reflexión filosófica al mismo tiempo abierta y de carácter unitario. Aquí hay una soltura mayor, y por lo tanto un reencuentro más constante con su propia experiencia pasada. La iglesia manierista de Pérez de Castañeda, con su nave generosamente amplia, tiene una simplicidad que le permitió al artista desarrollar una composición más desahogada y total, como un *continuum*, sin la compartimentación a que la búsqueda geometría del edificio de Tolsá lo había forzado.

El tema del *Apocalipsis* por otra parte parece coincidir en modo impresionante con el carácter de la obra orozquiana. Le dio un pie que pudo glosar con la libertad que le era consubstancial. Texto hermético si los hay, es también extraordinariamente abierto, como disparadero de asociaciones de ideas y fuente inagotable de saltos mortales del pensamiento. Orozco estaba en su medio.

Aquel espiritualismo de las primeras décadas del siglo, al que Orozco, según ha mostrado Fausto Ramírez, estuvo tan cercano y que alimenta no poca de la temprana iconografía del artista, que no desaparece del todo en su trabajo posterior, tuvo aquí un modo particularmente favorable de expresarse. Aquellos grandes guías o salvadores de la humanidad, que van salpicando su obra, son reflejos selectos de una indefinida instancia trascendente. El Cristo (borrado por él posteriormente) en la Preparatoria, y ahí mismo el héroe dual Cortés-Malinche. El Prometeo de Pomona. Quetzalcóatl en Darmouth College. Hidalgo en el Palacio de Gobierno de



Guadalajara; y el hombre inflamado del Hospicio Cabañas. Todos trascienden su especificidad histórica, cuando la tienen, para convertirse en lumbreras de una humanidad que, necesiéndolos, parece no querer merecerlos. Tienden su mano a la condición humana para rescatarla de su despojo, y al ser rechazados la castigan dejándola a su suerte. En la iglesia de Jesús ya no son héroes, sino la propia luz que los alumbraba, la divinidad indefinida que dio un plazo atando al demonio, y que ahora lo suelta para que el hombre irredento sienta el rigor de su propia soledad.

Frente a esos héroes que transportan la chispa de una instancia trascendente, y que aun desoiídos hacen posible la persistencia de un mundo que de otro modo se hundiría en su autodestrucción, Orozco opone las gentes dolidas en trance de desamparo. Hombres y mujeres disminuidos que se revuelven en el abandono, semiperdidos en la carencia de todo bien material, que buscan casi a ciegas la luz que los guíe. No sólo su cuerpo está flaco y encanijado, sino que su de-



Cúpula del Auditorio de la Universidad, 1936-39, Guadalajara, Jalisco, México.



Cúpula del Hospicio Cabañas, 1936-39, Guadalajara, Jalisco, México.

samparo es más grave por ser del orden del espíritu. Una casi no humanidad que sin embargo sí es la humanidad. Son los indios enflaquecidos y sin dioses de la escalera en la Preparatoria. O el campesino que se cubre las manos con desesperanza, o los obreros que ciegamente pelean entre sí, o los pordioseros escupidos a la puerta de la iglesia, en otras partes del mismo edificio. Es la multitud desnuda y casi informe de la Universidad de Guadalajara. Los sujetos del ritual despiadado del mundo prehispánico en el Hospicio Cabañas. La masa ciega de Jiquilpan. Los hermanos que matan traicioneramente a sus hermanos en la *Catarsis* del Palacio de Bellas Artes. Pero esta humanidad deshumanizada y dolida es capaz, al toque de la luz de la conciencia, de levantarse sobre su propio despojo y aunque todavía semiciegada pedir su pedazo de pan y su pedazo de espacio propio y su pedazo de vida propia. En Pomona no todos reniegan de Prometeo; algunos se vuelven a recibir su beneficio. En la Universidad de Guadalajara levantan amenazantes los puños frente a los líderes corruptos y los leguleyos despiadados. Entre matanzas bárbaras son capaces de mirar la antorcha de Hidalgo en el Palacio de Guadalajara.

En la iglesia de Jesús la furia del demonio desatado y las plagas que derraman los informes jinetes aplastan despiadas a una humanidad desposeída ya de su propia condición. Suma de toda la pavorosa visión de Orozco acerca de esta raza desolada, hierros, púas, máquinas de destrucción machacan los despojos de seres que fueron hombres. Pero también allá arriba, a los lados de la ventana del coro, dos figuras, vencidas, casi vacía la una, compendio del dolor de todos, no acaban de derrumbarse y, alumbradas por ese poco de luz que se filtra tan difícilmente, hacen un esfuerzo por erguirse en la esperanza.

Entre el héroe portador de luz y ese pueblo miserable que a ratos se revela furioso tentaleando el camino, el discurso de Orozco coloca a la verdadera raza demoníaca. Para el paria embrutecido por el alcohol, para el hambriento que asesina a su hermano por un pedazo de pan, para el ciego que no ve la luz, el sordo que reniega de su conciencia, o la muchachita que se gana un trago en el burdel, Orozco tiene siempre, pese al feroz trato que les impone, una mirada de piedad. Ese rasgo de piedad dolida está presente en la flaqueza de los indios de San Ildefonso y es buena parte, antes, del tema verdadero de *Las casas de lágrimas*. En un toque de extremos, de esa obscuridad absoluta puede salir el incendio de la luz. El hombre en llamas del Hospicio Cabañas no es sino uno de los sufrientes del círculo bajo de la cúpula que ha sido tocado por el fuego.

Para la raza demoníaca no hay piedad alguna. Toda la furia desbocada del pintor se vierte sobre ella. Sus nombres son infinitos. Burgueses que en medio de sus comelitonas ríen, abrazados a una justicia prostituta, de la embriaguez de los desposeídos. Mochos que se ufanan de su acceso a un dios bizco a su medida y patean con desdén a los miserables. Líderes que blanden serruchos para arengar a los muertos de hambre y chuparles los últimos restos de jugo. Payasos que hacen malabarismos con signos sagrados y profanos; jerrarcas eclesiásticos que urden tranzas entre las sombras. Demagogos irredentos, ministros de injusticia... Para ellos sólo cabe el fuego purificador. Son ellos los que desvían al hombre de su camino, los que le tapan toda la luz. En el *Apocalipsis* de la iglesia de Jesús es el demonio mismo, que toma todos los rostros en su forma informe, el que ha recibido licencia de oprimir y medrar para su gasto.

Caricaturista de hora temprana, al punto de que su pri-



mer crítico, José Juan Tablada lo identifica por ese oficio, Orozco mismo recordaba que "En 1921 todos los pintores murales mexicanos objetaron mi admisión en su círculo. Orozco, dijeron, por ningún motivo es un pintor, sino un caricaturista..." Aunque abandonaría la caricatura periodística en la medida en que se afincara su actividad exitosa como pintor, Orozco nunca abandonó los recursos expresivos que lo caricaturesco le proporcionaba. El "cargar" los rasgos de un dibujo o una pintura (que ese es el sentido original de la expresión: *ritratto caricato*, retrato cargado) fue siempre expedito para hacer explícita una intención. Por eso provoca risa, porque distorsiona con un propósito. Lo extraordinario en Orozco es la gran novedad de atreverse a llevar lo caricaturesco a los muros. Lo hizo en época tan temprana como en la escalera y el segundo nivel de corredores de la Preparatoria. Esos rasgos cargados reaparecen constantemente en su obra para manifestar la indefensión del hombre desvalido y reducido a despojos de hombre. Aparecen como contrapunto, en oposición a las formas manifestamente heroicas que dignifican a los seres ejemplares: Cortés-Malinche, Prometeo, Quetzalcóatl, Zapata, Hidalgo.

Pero la saña de la pintura cargada de Orozco se ceba con mayor encono en aquellos seres desviadores de la humanidad, personificadores de la perfidia y del lado negativo del hombre: en los mochos de la preparatoria, en los generales chorreando estrellas de Darmouth, en los líderes de Guadalajara, en los tinterillos del palacio de Justicia. Ahí la caricatura se convierte en sangrienta.

En el *Apocalipsis* Orozco desarrolla y concentra la capacidad de su pincel cargado al pintar el interminable dolor de la humanidad dejada a manos del demonio. Pero lleva más lejos su rudeza imaginativa al describir al propio demonio, primero atado y después suelto, en formas que parecen la quintaesencia de lo caricaturesco. También en la gran puta que cabalga la bestia bermeja de siete cabezas.

La cuestión de las prostitutas es todo un capítulo en la obra de Orozco. Salvo en *Las casas de lágrimas*, en donde hay la sátira mordiente, pero también muy explícitamente una ternura no contenida, la puta se fue convirtiendo en su obra en un símbolo de esa prostitución generalizada que corroe la esencia de lo humano. Toda una "putología" se despliega en sus cuadros y en su obra mural, en donde ha captado los rasgos más distintivos de las mujeres de alquiler de barrios degradados como el viejo Dos de Abril o Las Vizcaínas. Entre todas son especialmente las dos inmensas mujeres que sirven de cimiento a la batalla fratricida de la especie humana en el Palacio de Bellas Artes. Pero la gran meretriz de la iglesia de Jesús parece, derramando la copa de la concupiscencia, la suma de todas las anteriores.

En veinte años de actividad muralística la manera de hacer realidad sobre la superficie de los edificios su reflexión de la vida, eso que se suele llamar el estilo de un pintor, estuvo sujeto a una modificación constante. Entre sus grandezas mayores está ésta: el hecho de que sin ningún temor, el artista se prueba constantemente y va hacia la búsqueda de algo desconocido. Nunca satisfecho —la satisfacción parece ajena a su temperamento— Orozco no hace jamás academia de sí mismo. Su arte parece siempre un arte del despojo, y simultáneamente del enriquecimiento. Cada nueva adquisición en su manera de pintar es rápidamente abandonada, como una atadura que pudiera restarle legitimidad. No hay más legitimidad que la que va adquiriendo día con día, obra con obra, trazo con trazo.

En los primeros frescos de la *Preparatoria*, los que destruyó él mismo (con la excepción de la *Maternidad*), y en *Omnicencia* de la Casa de los Azulejos, se impone una monumentalidad premeditada, de indudables resonancias miguelangelicas. Los grandes desnudos tienen una solidez escultórica, establecida por un cuidadoso modelado y la rotundez de una línea definitiva. Dibujante de extraordinaria habilidad, parece empeñado en contradecirla como un recurso para calar más profundo en su lectura de la realidad. Ya en la segunda versión del primer corredor de la *Preparatoria* se abandona aquella intención de lo macizo; ahora es la superposición de colores delicadamente aplicados, y un dibujo muy fino pero mucho más volátil lo que sustenta las figuras. Aquellas manos inefables, aquellos rostros profundos, aquellos cuerpos ya a menudo distorsionados.

En el *Prometeo* el proceso sigue. El torso del héroe es monumental, pero su estructura a base de pinceladas cada vez más libres lo hace como penetrado aire. La New School, Darmouth, son pasos adelante en el proceso de despojo. En la Universidad de Guadalajara se siente más esa transformación que va llevando al artista a volatilizar las figuras a través de una pincelada violenta, llena de carga expresiva. En el palacio de Gobierno la ferocidad de trazos con que se compone la gran figura desproporcionadamente monumental del Hidalgo incendiario de la escalera señala ciertamente un punto culminante. Pero Orozco no se detiene ahí. Su ensayarse continuamente en el muro va más adelante en el Hospicio Cabañas; ahí puede verse cómo se fuerza constantemente a saltar las trancas de su propio estilo. Un despojo



más: abandona la composición por medio de la superposición de colores contrastados y se ajusta a una gama sorprendentemente restringida. Jiquilpan, la Suprema Corte, son hitos de ese proceso; casi dibuja con los pinceles sobre el muro.

La iglesia de Jesús es el punto más alto en esa carrera incesante de Orozco por desprenderse de lo que pudieran entenderse como cualidades del buen hacer pictórico. De esa actitud de desprendimiento que lo lleva a rehacer un estilo en cada obra. Ha llegado al punto, parece que tenazmente perseguido por él, de encontrarse frente a las bóvedas en una especie de virginidad. Toda su ejecutoria anterior está ahí, pero sólo como rastro, como cicatriz, como despojo de las batallas pasadas. En esa gran libertad compositiva, en esa enfebrecida suma de trazos violentos, Orozco reinventa a Orozco. Se ensaya frente a la superficie blanca como si no tuviera detrás nada que conservar.

Orozco reflexiona con la pluma y el pincel. La reconstrucción constante de un estilo en él es la reconstrucción constante de su reflexionar sobre la condición humana. En la medida en que ésta se hace más profunda, se hace simultáneamente menos explícita. Una pintura, dijo, "es un poema y nada más". Como el poema no existe sino por las palabras, su reflexión, su poema no existe sino por la realidad de formas y colores. No es la ilustración de una idea: es la idea misma que se construye en la superficie del cuadro o del muro. Su abandono constante de un estilo es la manera única de encontrar la legitimidad de la forma.

HOMERO ARIDJIS

CRISTÓBAL COLÓN DESEMBARCA EN EL OTRO MUNDO

Una luz terrosa, sanguinolenta, baña el islote coralino. En su centro, al fondo, se vislumbra el verde esmeralda de una gran laguna, separada por las aguas negras del océano por la banda blanca de la arena. El arrecife que cerca la playa como un anillo, se pierde en la distancia.

En el cielo del amanecer la oscuridad está llena de azul, con nubarrones rojos; lo que hace que la atmósfera tenga algo de mañana común y de espectral al mismo tiempo, con los contornos de las tres carabelas flotando a lo lejos en el aire por encima de las aguas, y las figuras que recién llegan en las barcas vagas parezcan desvanecidas en la niebla.

Se oye el *Salve Regina* cantado por los marineros, ronc, dicho el latín a su manera, en tono rudo.

Los árboles dan un matiz verdoso a lo sombrío; algunos papagayos dan la impresión de estar posados en el aire, pero en realidad se paran sobre ramas invisibles al ojo.

La playa está llena de nativos desnudos, lo mismo hombres que mujeres, con el cuerpo pintado de blanco y rojo, el pelo negro lacio y corto sobre las orejas, aunque algunos lo llevan largo y atado con un hilo grueso sobre la espalda. Sus ojos, hermosos y grandes bajo la frente ancha, fulguran en la penumbra matutina. No traen más armas que unas azagayas, varas de las que pende un diente o una espina de pez.

En este momento, Cristóbal Colón, vestido de grana, salta de una barca armada, con el estandarte real desplegado. Los capitanes, Martín Alonso y Vicente Yáñez Pinzón, saltan de sus bateles con sendas banderas con una cruz verde, con una F, para Fernando, y una I, para Isabel, y encima de cada letra una corona. Detrás vienen Rodrigo de Escobedo, escribano, Rodrigo Sánchez de Segovia, veedor de los reyes, Luis de Torres, intérprete, y dos marineros más. Todos, vestidos pesadamente, barbudos y con rostro blancuzco, tienen algo de irreal, de ajeno, de perdido en la isla.

Cristóbal Colón: (Se arrodilla, besa la tierra y da gracias a Dios, vivamente emocionado) *Domine Deus eterne omnipotens, qui sacro tuo verbo Celum et terram dinari creasti, benedicatur et glorificatur nomen tuum; laudetur tua maiestas qui digna est per humilem servum tuum ut eius sacrum nomen agnoscatur et predicatur in hac ultima Mundi parte.* (Se levanta, rodeado por su acompañantes y los nativos.) Ahora, déme fe y testimonio cómo yo ante todos tomo posesión de esta isla por el Rey y por la Reina mis señores, haciendo las protestas que se requieren, como más bajo se contiene en los testimonios que aquí se hacen por escrito. (Rodrigo de Escobedo escribe y él habla, pero no se oye ningún ruido, como si la escena de pronto transcurriera en un mundo fuera del sonido. Hasta que, concluida la posesión de la tierra descubierta, se quedan uno frente a otro, mirándose entre sí, mirando a los nativos y explorando con los

ojos la isla. Los nativos, a su vez, asombrados de ver a aquellos hombres, observan sus vestidos, su blancura y sus barbas, que tocan con las manos, en especial la del Almirante; mientras él les regala bonetes rojos y cuentas de colores, que se ponen al cuello. Aparte.) Yo, porque me tengan mucha amistad, porque conozco que es gente que mejor se librará y convertirá a nuestra santa fe con amor que no con fuerza, les doy a algunos de ellos unos bonetes colorados y unas cuentas de vidrio que se ponen al pescuezo, y otras cosas muchas de poco valor, con que hayan mucho placer y quedan tanto nuestros que es maravilla. (A sus acompañantes) Andan todos desnudos, como su madre los parió, y también las mujeres, aunque no veo más de una harto moza, y todos los que yo veo son todos mancebos, que ninguno veo de edad de más de 30 años, muy bien hechos, de muy hermosos cuerpos y muy buenas caras, los cabellos gruesos casi como sedas de cola de caballos y cortos. (Camina entre ellos) Son del color de los canarios, ni negros ni blancos, y d'ellos se pintan de blanco y d'ellos de colorado y d'ellos de lo que hallan; y d'ellos se pintan las caras, y d'ellos todo el cuerpo, y d'ellos solo los ojos, y d'ellos solo la nariz. (Al mostrarles las espadas desnudas, los nativos las toman por el filo y se cortan; sin embargo al ver que algunos tienen cicatrices de heridas en el cuerpo, les pregunta con señas qué es aquello, y ellos le muestran cómo allí vienen gentes de otras islas que están cerca y les quieren tomar y se defienden.) Ellos deben ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dicen todo lo que les digo. Y creo que ligeramente se harán cristianos, que me parece que ninguna secta tienen. Yo placiendo a Nuestro Señor llevaré de aquí al tiempo de mi partida seis a sus Altezas para que aprendan a hablar. Ninguna bestia de ninguna manera veo, salvo papagayos en esta isla.

Al caminar, al moverse, caraballeros y nativos con frecuencia se funden en el paisaje, se confunden con el fondo del mar, de la laguna, de la playa y de los árboles, como si sufrieran un camuflaje sobrenatural. Pues los protagonistas, al repetir en el otro mundo la escena del desembarco en el islote Guanahani, dan la impresión de no pesar sobre el suelo, de atravesarse uno a otro, de transparentarse, mientras caminan y hablan. Partes de su cuerpo se borran; los pies, las piernas, el pecho, la cabeza, los brazos desaparecen como por efecto de una mutilación espacial, o como si se volvieran nada. A menudo, Cristóbal Colón parece navegar sobre el suelo, su cabeza flotar en el aire, llevando su cuerpo por un manto de bruma o tendido verticalmente en un ataúd de sombra. De los hermanos Pinzón, de los Rodrigos y de los marineros, a veces se ve sólo medio cuerpo, medio rostro descarnado, o se les ve el esqueleto debajo de la ropa. El paisaje, a su vez, bajo la luz imprecisa del alba, se suaviza y transfigura, se fragmenta y cambia, con los árboles creciendo y de-

Este texto es un acto-episodio de la obra *Gran teatro del fin del mundo*.

creciendo, acercándose y alejándose, como si pudieran jugar con su tamaño y caminar. Alrededor, las olas pasan de lo oscuro al azul, al verde, al blanco y vuelven a lo oscuro. Sobre la playa también la perspectiva se modifica de continuo: caminos blancos vienen hacia nosotros, cambian de dirección, parecen mojados, secos, rosáceos. Pedazos de coral se encuentran y se pierden en la arena; papagayos de colores vivos ennegrecen, se desvanecen en el aire. Y en momentos, los personajes dan la impresión de moverse en una gran pecera, en un islote que navega, que viaja imperceptiblemente por el tiempo.

Cristóbal Colón: Aquí, Pinzón, debe de ser Cipango; si el largo tiempo que he dejado de navegar no me engaña.

Martín Alonso Pinzón: Tanto tiempo ha pasado, mi señor Almirante, que la isla se ha vuelto borrosa, tiene más hedor de otro mundo que frescura de esta tierra.

Cristóbal Colón: Sí, los nativos parecen ser más de lodo que de carne, más de espacio que de aire.

Martín Alonso Pinzón: Supongo que la muerte los ha hecho así; y si no la muerte el tiempo; y si no el tiempo el recuerdo, que transforma todo.

Cristóbal Colón: El tiempo en el mar desaparece, los días casi son iguales; en la noche y en la muerte los vivos parecen figuras de sueño.

Vicente Yáñez Pinzón: (Recoge coral del suelo) El coral, dicen, tiene virtud contra los relámpagos y los truenos; dicen que contra la tempestad...; podría tener virtud contra la muerte.

Cristóbal Colón: No te fíes de lo que dicen las gentes; durante mucho tiempo pensaron que la tierra era plana, que si surcabas el Mar Tenebroso, transponiendo el límite del mundo, el mar hervía en el Ecuador y dragones insaciables te tragaban.

Vicente Yáñez Pinzón: También dicen que el coral en el agua se muestra verde, pero sacándolo de ella se torna bermejo.

Cristóbal Colón: (Aparte) Creo que estas islas son aquellas innumerables que en los mapamundos en fin de Oriente se ponen.

Martín Alonso Pinzón: Dicen que tomaste por los caminos de la fantasía la ruta de la realidad y que al extraviarte hallaste lo que no buscabas.

Vicente Yáñez Pinzón: Las mismas lenguas dicen que bastante obstinación tuviste.

Cristóbal Colón: Por no perder tiempo quiero ver si esta isla es Cipango. (Avanzan. Rodrigo de Escobedo, Rodrigo Sánchez de Segovia y los marineros, con los nativos, se quedan un poco atrás.)

Martín Alonso Pinzón: Pero recordarás, señor Almirante, que Cipango siempre queda más lejos, siempre está en otra parte.

Cristóbal Colón: El rey de la isla tiene un gran palacio techado con el oro más fino como nuestras iglesias están techadas de plomo. Las ventanas de ese palacio están ornadas de oro, los pisos de los corredores cubiertos con placas doradas, cada placa tiene dos dedos de ancho. Hay perlas en abundancia.

Vicente Yáñez Pinzón: No todo lo que brilla es oro.

Rodrigo de Escobedo: (Se adelanta, como si al hablar surgiera sobre sus hombros otra cabeza) No por nada, fray Hernando de Talavera en su informe a los reyes soberanos decía que, si al cabo de tantos millares de años que Dios había creado el mundo, tantos y tantos sabios y entendidos en las cosas del mar no habían tenido nunca conocimiento de



semejantes tierras, no era verosímil que tú supieses más ahora de todos los pasados y presentes.

Cristóbal Colón: Los peritos en cosmografía que reunió el prior de Nuestra Señora del Prado no entendían lo que debían, ni yo me quería dejar de entender del todo. Estrabón dice que el océano circunda toda la tierra, y que al Oriente baña la India y al Occidente España y Mauritania. Marco Polo y Juan de Mandeville pasaron en sus itinerarios más en el Oriente de lo que escribieron Ptolomeo y Marino. Pedro de Aliaco dice que la India y España están cercanas por el Occidente.

Rodrigo de Escobedo: También decía que un viaje al Asia requiere de tres años, que el mar Occidental es infinito y tal vez innavegable, que no hay Antípodas porque la mayor parte del globo está cubierta por agua...

Cristóbal Colón: ¿Ves y no crees?

Rodrigo de Escobedo: Ya te lo dijeron, mejor es dudar de lo oculto que disfrutar de lo incierto.

Cristóbal Colón: Por lo que yo veo en ti, se acabó la arena en tu ampolleta y tu cara está vacía de horas y de fantasía. Tu eternidad es más hueca que tu vida.

Rodrigo Sánchez de Segovia: No le hagas caso, señor Almirante, la muerte ha trastocado sus recuerdos y sin duda confunde el pasado y el presente, su porvenir se enreda en los días que precedieron a la empresa.

Sin darse cuenta, a medida que Colón y sus acompañantes entran en la discusión, algunos nativos se van quedando inmóviles como árboles humanos, suspendidos en un ademán, en un gesto. Sin embargo, con los ojos dirigidos hacia ellos, dan la impresión de que en cualquier momento, mágicamente, van a adquirir movimiento de nuevo. Otros pocos los siguen. Otros más salen en silencio.

Cristóbal Colón: (A Martín Alonso Pinzón) Días y meses pasaron ya, años y siglos transcurrieron, tú y yo somos otros, pero sin duda el oro está allí todavía.

Rodrigo de Escobedo: (Alcanzándolo otra vez) Eso nos dijiste antes, pero nunca lo hallaremos, pues hallamos siempre algo distinto a lo que buscamos.

Martín Alonso Pinzón: No te olvides que ya una vez tomaste Cibao por Cipango, a los canibas por súbditos del

Gran Can y cuando oías Cubanacan entendías al revés, creyendo que los indios hablaban del Gran Can.

Cristóbal Colón: (A Rodrigo de Escobedo) Sólo encuentra el que busca, el que arroja lejos de sí el mundo que conoce. (A Martín Alonso Pinzón) Tú aún vives en Palos, atado a lo que te enseñaron, a lo conocido.

Martín Alonso Pinzón: Mi pasado en Palos está en mí mismo como algo vivido hoy, como algo que sucederá mañana. Lo que veo ahora pasó ya, oigo estas olas ayer, doy estos pasos antes, miro estos árboles de memoria, desembarco de nuevo en el mismo lugar y siento que nunca he estado aquí, que he pisado suelo ajeno, que he visto paisaje de sueño. Pero no te olvides que yo fui el primero en avistar tierra desde la *Pinta*, que fui el primero en hallar mucho oro y el primero en volver a España.

Cristóbal Colón: Y el primero en morir. Pues llegado a Galicia, querías ir por tu cuenta a Barcelona para dar noticias de la empresa a los Reyes Católicos, pero éstos quisieron tenerla sólo de mí; por lo que recibiste tanto dolor y enojo que fuiste a tu tierra enfermo y a los pocos días moriste de pena.

Martín Alonso Pinzón: Eso dicen, pero no te olvides que cuando tu hijo Diego Colón puso pleito al rey sobre el cumplimiento de sus privilegios y estados, el fiscal presentó testigos para probar que yo había dado dineros para que tú fueras a la corte la primera vez. También se dijo que cuando tú ibas a descubrir las Indias, yo estaba determinado a hacer el mismo descubrimiento, porque tenía ciertos escritos que había habido en Roma en la librería del Papa Inocencio VIII, que hacían mención de estas Indias.

Cristóbal Colón: Andalúz o portugués o vasco, como el piloto desconocido, o el descubridor anónimo que murmuran me dio indicaciones precisas sobre unas islas donde vio gente desnuda, por san Fernando que no me importa. Otras veces me tienes dicho y hecho, como cuando te apartaste con la *Pinta*, sin obediencia y voluntad de tu Almirante, por codicia de oro, pensando que el indio que mandé poner en tu carabela te había de dar mucha riqueza. Pero así como te perdiste de vista a tu conveniencia varias veces, te digo que te perderás de vista para tu daño.

Martín Alonso Pinzón: De lo que dices de mi deslealtad no diré más, ya expliqué mi conducta. Podrías hablar ahora de cuando llegaste a Palos, venido de la corte, con las provisiones, favores y cartas reales, y me rogaste que fuese contigo en aquel viaje y llevase mis hermanos, parientes y amigos, todos ellos buenos y cursados hombres de mar.

Rodrigo de Escobedo: (Como si brotara sobre sus hombros otra cabeza) Los Pinzones son marineros esforzados, hombres de buen ingenio y personas principales.

Vicente Yáñez Pinzón: (Como para sacarlos de la discusión) Sí, ya todo es distinto aquí, la isleta ha cambiado, los nativos han envejecido, aparte de nuestro propio ruido oigo sólo silencio.

Rodrigo de Escobedo: (Detrás de él, como conciencia impertinente) No tomes tan en serio lo que ves, y mucho menos lo que sueñas y piensas, porque una cosa y otra se confunden en tu cabeza.

Vicente Yáñez Pinzón: Extraño en otra parte de la isla las voces que llamaban: Venid a ver los hombres que vinieron del cielo; traedles de comer y de beber.

Rodrigo de Escobedo: Los tainos están tan callados como los perros mudos que vivían en estas islas, o como el dios Cemi en el que ya nadie cree. Porque en estas islas ya no hay más voces que las nuestras.

Vicente Yáñez Pinzón: Ya lo dije: los nativos han envejecido.

Rodrigo de Escobedo: Ya lo dije, los tainos han sido exterminados buenamente para mayor gloria de nuestros reyes soberanos.

Cristóbal Colón: (Aparte) Ellos deben ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dicen todo lo que les digo. (A Vicente Yáñez Pinzón) Recobrarán su compostura en cualquier momento. (Avanza) Juro por san Fernando que debe de haber oro cerca de aquí.

Marinero 1: (Interceptando sus pasos) Mi señor Almirante, corto fue el viaje del puerto de Palos a la isleta Guanahani, corta es toda navegación sin mar ni viento, pero más largo es este viaje que no lleva a ningún lado...

Marinero 2: Ya una vez, los maestros de las tres carabelas te dieron un plazo de tres días para hallar tierra y si no volver a España; ahora, una vez más te decimos: no queremos seguir.

Vicente Yáñez Pinzón: ¿No te das cuenta que ya ningún mar rodea esta isla y los nativos parecen espectrales?

Cristóbal Colón: ¿Eres tú el que habla o es el Vicente Yáñez Pinzón muerto hace siglos? ¿Has prestado tu voz a un marinero tímido o hablo con aquel que llegó hasta el Amazonas?

Vicente Yáñez Pinzón: No soy un fantasma, señor, ni he prestado mi voz a un marinero tímido. Simplemente, estoy cansado de descubrir el mismo mundo, cada vez más irreal, cada vez más deshecho.

Cristóbal Colón: ¿Dices que ningún mar te rodea y que los nativos parecen espectrales? Allí está el mar, aunque todavía oscuro; allí están los isleños aunque un poco anochecidos.

Rodrigo de Escobedo: Tal vez allí está el mar como allí están las Indias; allá están los nativos como allá está Cipango... Sólo sé que he dejado atrás un mundo conocido y no hay nada adelante.

Cristóbal Colón: Piensas que conocías tu mundo porque lo has perdido, pero cuando lo pisabas te era tan ajeno como este suelo fantasmal que ahora pisas.

Marinero 1: Ya sácanos de este islote coralino y llévanos a nuestra tierra. Siento que mis ojos ya no son los mismos, que ya veo todo negro, pardo y gris.

Rodrigo de Escobedo: Mis manos están secas y tiemblan, ya no escriben bien. Mi comisión ha acabado, ya no me necesitas.

Cristóbal Colón: Yo siento que mi voz ya no es la misma, pero aún soy Cristóbal Colón.

Marinero 2: (Detrás de Rodrigo de Escobedo, como otra cabeza en él) Dínos la verdad mientras aún puedes, genovés aventurero, ¿qué estamos haciendo aquí? ¿Te han pagado los franceses o los portugueses para perdernos en el fin del mundo?

Marinero 1: ¿Quién eres tú?

Cristóbal Colón: Sin duda, un pobre descubridor de lo que ya existía.

Marinero 2: Eso lo sabemos, vendedor de libros y de mapas.

Marinero 1: Como sabemos bien cómo terminó la empresa de las Indias.

Rodrigo de Escobedo: En efecto, los reyes mandaron a Francisco de Bobadilla, antiguo criado de la casa real y caballero de la orden militar de Calatrava, para gobernar y juzgar en las islas y tierra firme, donde tú eras virrey y gobernador general, por las numerosas quejas de que tú y tus her-

manos habían ahorcado a siete cristianos en la Española y tenían a otros cinco por ahorcar.

Cristóbal Colón: Yo debo ser juzgado como capitán que de tanto tiempo hasta hoy trae las armas a cuestras, sin las dejar una hora, y de caballeros de conquistas y del uso y no de letras, salvo si fuesen griegos o de romanos o de otros modernos, de que hay tantos en España.

Marinero 1: Cuando llegó Bobadilla en la carabela *La Gorda*, el español Cristóbal Rodríguez, apodado *La Lengua*, salió a su encuentro en una canoa y lo informó de tus fechorías en la isla.

Marinero 2: Se dice que después de hacer pesquisas y examinación de testigos, tomó toda la hacienda que tenías de oro y plata, y aún se aposentó en tu casa, apoderándose de todo lo que tuyo era.

Cristóbal Colón: El comendador Bobadilla, en llegando a Santo Domingo, se aposentó en mi casa. Así como la halló, así dio todo por suyo. Quizá lo había menester.

Marinero 1: Sabemos que te tomó piedras doradas, caballos, libros y escrituras públicas y secretas que tenías en arcas, con el pretexto de pagar el sueldo a los que se debía.

Cristóbal Colón: La primera diligencia que hizo fue tomar el oro, el cual hubo sin medida ni peso, y yo ausente; dijo que quería él pagar de ello a la gente, y según oí, para sí hizo la primera parte.

Marinero 2: Se dice que te acusaron de malos y crueles tratos que hiciste a los cristianos en la Isabela, haciendo por fuerza trabajar hombres sin darles de comer, por lo cual murió mucha gente de hambre.

Marinero 1: Que no consentías que se bautizasen los indios que querían los clérigos y frailes bautizar, porque querías más esclavos que cristianos.

Cristóbal Colón: Dios es justo y ha de hacer que se sepa por qué y cómo.

Marinero 2: Se dice que el comendador, sabiendo que venías para Santo Domingo, prendió a tu hermano Diego y con grillos lo echó en una carabela.

Marinero 1: Que al llegar tú a verlo, te mandó poner grillos también y te metió en la fortaleza.

Cristóbal Colón: Porque en las Indias no hay pueblo ni asiento.

Marinero 2: Se dice que cuando querían echarte los grillos, no se hallaba presente quien por reverencia y compasión te los echase, sino que fue un cocinero tuyo desconocido y desvergonzado, el cual, con deslavada cara te los echó, como si te sirviera con algunos platos de nuevos y preciosos manjares.

Marinero 1: Sabemos que permitió que te injuriasen en las plazas, que tocasen cuernos junto al puerto donde te embarcaban y pusiesen libelos infamatorios en las esquinas.

Cristóbal Colón: El comendador, en todo que le pareció que me dañaría, luego fue puesto en obra.

Marinero 2: Se dice que cuando a bordo de *La Gorda* quisieron quitarte los grillos te negaste, diciendo que si por mandato de los reyes te los habían puesto, sólo ellos te los podrían quitar.

Cristóbal Colón: Con grillos entré en Sevilla; y no sólo eso, sino que mandé en mi testamento que me enterrasen con ellos, en testimonio de lo que el mundo suele dar a los que en él viven por pago.

Rodrigo de Escobedo: Sabemos que el pretencioso Almirante del Mar Océano, el Virrey, el Gobernador de las Islas y Tierra Firme en las Indias, murió en lecho de pobre, y fue enterrado como pobre sin obispos ni enviados de la corte.

Marinero 1: Que tus restos fueron trasladados a Sevilla,

y luego a Santo Domingo, donde te arrojaron sin lápida y sin nombre para no recordar en lo mínimo el poco polvo en que te convertiste.

Cristóbal Colón: Si mi queja del mundo es nueva, su uso de maltratar es de antiguo. Mil combates me ha dado y a todos resistí hasta ahora, que no me aprovechó armas ni avisos.

Martín Alonso Pinzón: Y creía el Almirante que estaba muy cerca la fuente y que Nuestro Señor le había mostrado donde nace el oro.

Rodrigo de Escobedo: Ahora dime, ¿el día que los tres marineros andando por el monte sorprendieron a un grupo de indios desnudos y tomaron de entre ellos a una mujer joven y hermosa, que trajeron a la *Santa María*, antes de hacerla vestir, de darle cuentas de vidrio, cascabeles y sortijas de latón y devolverla a tierra muy honradamente, no te tentó, no sentiste por ella deseo, fiel a doña Beatriz Enríquez de Harana o a doña Felipa Perestrello e Moniz, madre de tu hijo Diego?

Cristóbal Colón: No me tentó, fiel a doña Beatriz, madre de mi hijo Hernando, persona a quien soy en tanto cargo.

Marinero 1: Ya basta de pláticas, ya sácanos de este atolladero, hay un sólo camino para salir de aquí y tú lo conoces.

Cristóbal Colón: En verdad, todos los caminos llevan a uno solo, pero cada uno va por el suyo propio. Ya recorriste el tuyo hace tiempo.

Marinero 1: Pero aún estoy aquí.

Cristóbal Colón: Por desgracia, aún estás aquí.

Marinero 2: Quiero marcharme ahora mismo.

Cristóbal Colón: Márchate.

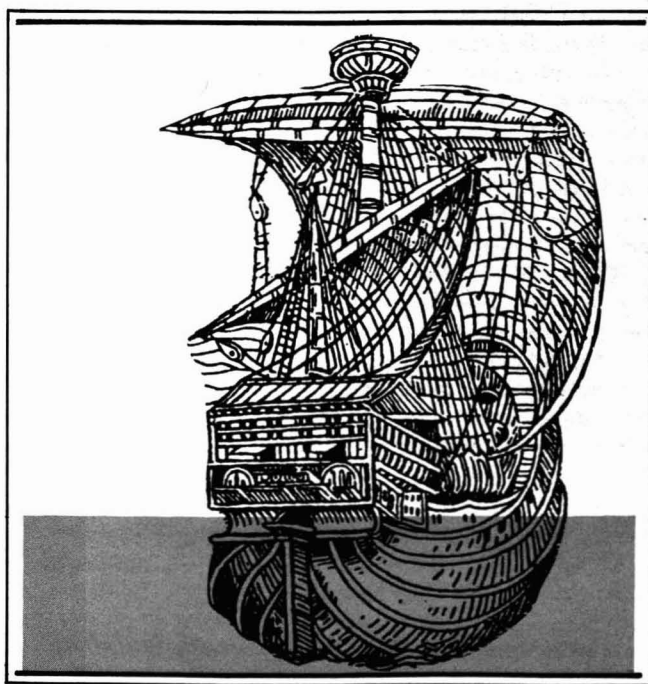
Marinero 2: ¿Adónde?

Cristóbal Colón: A ti mismo

Marinero 2: Y tú a Cristóbal Colón.

Rodrigo Sánchez de Segovia: Nuestra Señoría, el Almirante Mayor del Mar Océano, don Cristóbal Colón.

Martín Alonso Pizón: Feliz el hombre que sabe su verdadero nombre, el que sabe quién es; y felices aquellos que cuando lo miran lo conocen, saben cómo dirigirse a él, están enterados de sus pensamientos, están al tanto de lo que va a



hacer en el próximo momento, de que va a morir en el más allá.

Rodrigo Sánchez de Segovia: Feliz Martín Alonso Pinzón, que un día va a estar mudo para siempre, no va a tener necesidad de conocer a nadie y va a estar quieto en su montón de cenizas sin tener que explorar mundos desconocidos, satisfecho de su propia gloria.

Voz sin cuerpo: La guarda es tomada,
la ampolleta muele,
buen viaje haremos
si Dios quiere.

Cristóbal Colón: ¿Quién grita?

Rodrigo Sánchez de Segovia: Cantaba, señor, un grumete.

Cristóbal Colón: ¿Dices, cantaba?

Rodrigo Sánchez de Segovia: Sí, señor, porque se desvaneció.

Otra voz sin cuerpo: Bendita la hora en que Dios nació;
Santa María que lo parió,
San Juan que lo bautizó.

Cristóbal Colón: ¿Otro grumete fantasmal?

Rodrigo Sánchez de Segovia: Sí, señor, otro grumete fantasmal.

Los nativos, que se habían quedado inmóviles como árboles humanos, suspendidos en un ademán, en un gesto, comienzan a moverse, al entrar otros de ellos con papagayos, ovillos de algodón tejido y azagayas, que regalan al Almirante y a sus acompañantes. Varios de ellos traen un pedazo de oro colgado de la nariz. Al preguntarles Colón con señas de dónde lo sacan, le contestan que, yendo al Sur o volviendo la isla por el Sur, está allí un rey que tiene grandes vasos de ello y tiene mucho.

Vicente Yáñez Pinzón: (Al observar algo negro entre los dedos de un nativo) ¿Qué es eso?, ¿pan cazabi?

Marinero 2: No, señor, es un pedazo de noche que un indio lleva en las manos.

Cristóbal Colón: Esta isla es bien grande y muy llana y de árboles muy verdes y muchas aguas y una laguna en medio muy grande, sin ninguna montaña, y toda ella verde, que es placer de mirarla. (Avanza rodeado de ellos hacia el centro de la isla, observándola) Aquí nace el oro que traen colgado a la nariz, mas por no perder tiempo, quiero ir a ver si puedo topar a la isla de Cipango. *Jesus cum Maria sit nobis in via.* (Camina, hasta que, impedido por una barrera invisible, se detiene. Otro Cristóbal Colón, de dos veces el tamaño de un hombre, aunque un poco más viejo, más marchito y un aspecto más terrible que el de él, aparece junto a un árbol de copa gris del que penden papagayos colgados de las ramas con el pico hacia abajo, como muertos. La imagen destella, ceñida en su totalidad por un espejo que refleja una luz muy brillante. En realidad, uno frente a otro, los dos Colones no son más que una sola persona, un sólo individuo en dos cuerpos presentes en dos lados distintos a la vez. De modo que el hombre rodeado por los nativos y la imagen junto al árbol no son más que el mismo hombre, la misma irrealidad.)

Imagen de Cristóbal Colón: Bienvenido Almirante, bienvenido muy magnífico don Cristóbal Colón.

Cristóbal Colón: ¿A mí hablas? Soy yo, yo soy Cristóbal Colón, el Almirante Mayor del Mar Océano, pero ¿tú quién eres? ¿Eres el Gran Can o Cami o Cavila?

Imagen de Cristóbal Colón: Ni el Gran Can ni Cami ni Cavila, soy *Christophoro Colombo Zenovese homo de alta et procera statura rosso de grande ingegno et faza longa*, de nariz aguilena y ojos garzos vivaces, pecosos y pelirrojo en juventud, de pelo cano en madurez.

Cristóbal Colón: Has descrito mi fisonomía, pero, ¿cuál es la tuya? ¿Quién eres tú, vestido de mí mismo?

Imagen de Cristóbal Colón: Yo soy aquel que cumplió la profecía de Séneca, que anunciaba que en los últimos años vendrían siglos en que el Océano alojaría los vínculos de las cosas y se descubriría una gran tierra, y otro como Tifis, el domador del agua, descubriría nuevos mundos, y no sería Tule la última de las tierras.

Cristóbal Colón: Si te refieres a Cristóbal Colón, no conozco a otro que a mí mismo.

Imagen de Cristóbal Colón: Yo tampoco conozco a otro Cristóbal Colón que a mí mismo, aunque han pasado delante de mí a través de los siglos todo tipo de Colones: gordos, flacos, bigotones, barbudos, rubios, morenos, canarios, desgarrados, nobles, extraviados, vulgares, cortesanos, rudos, ascéticos, ilusos, pero yo soy el original y vivo en esta isla.

Cristóbal Colón: Yo vengo del otro continente, de mucho tiempo atrás, pero en este islote coralino no conozco a nadie semejante a mí mismo.

Imagen de Cristóbal Colón: Yo tampoco.

Cristóbal Colón: Entonces, ya conoces algo.

Imagen de Cristóbal Colón: Sí, a mí mismo... Por lo demás, no conozco a otro Cristóbal Colón en esta isla, sólo conozco el paso del aire sobre el agua y el presente de la ola que no vuelve. ¿Quién eres tú y por qué me hablas de ese modo, Almirante de los Mosquitos?

Cristóbal Colón: (Mira sobre su hombro derecho por un momento, como si se divisara en la distancia en otro cuerpo, sin consistencia ni volumen) Soy Cristóbal Colón, el genovés que descubrió un nuevo mundo, hijo de Domenico Colombo y Suzanna Fontanarossa, viví con mis padres en Savona. De muy pequeña edad entré en la mar, navegando, y lo he continuado hasta hoy. La misma arte inclina, a quien la prosigue, a desear saber los secretos de este mundo. Ya pasan de cuarenta años que yo estoy en esta nao. Todo lo que hasta hoy se navega he andado.

Imagen de Cristóbal Colón: Lo que se navegaba cuando estabas vivo, porque después de ti se han descubierto nuevos mundos.

Cristóbal Colón: De forma que me abrió Nuestro Señor el entendimiento con mano palpable, que era hacedero navegar de aquí a las Indias, y me abrasó la voluntad para la ejecución de ello, y con este fuego vine a Sus Altezas. Todos aquellos que supieron de mi empresa, con risa y burlando la negaban. Todas las ciencias que dije no aprovecharon, ni las autoridades de ellas. Sin embargo, después de haber andado muchos años por tierras de Portugal y de Castilla, Isabel la Católica, iluminada por el Espíritu Santo escuchó mi proyecto de llegar a las Indias por el Occidente.

Imagen de Cristóbal Colón: *Mirabilis elations maris. Mirabilis Dominus in altis.*

Cristóbal Colón: ¿Qué dijiste?

Imagen de Cristóbal Colón: Los versos que escribiste en la *Geografía* de Ptolomeo: Maravillosos son los impulsos del mar. Maravilloso es Dios en las profundidades.

Cristóbal Colón: (Volviendo al tema) El año de 1492, después de Sus Altezas haber dado fin a la guerra de los moros, que reinaban en Europa, y haber acabado la guerra en la muy grande ciudad de Granada, adonde por fuerza de armas vi poner las banderas reales de Sus Altezas en las torres de la Alhambra, y vi salir al rey moro a las puertas de la ciudad, y besar las manos reales de Sus Altezas y del Príncipe mi Señor.

Imagen de Cristóbal Colón: Abrevia, abrevia.

Cristóbal Colón: Así que después de haber echado fuera todos los judíos de todos nuestros reinos y señoríos, mandaron Sus Altezas a mí que con armada suficiente me fuese a las dichas partidas de India, y para ello me hicieron grandes mercedes y me anoblecieron, que dende en adelante yo me llamase Don y fuese Almirante Mayor de la Mar Océana y Visorey y Gobernador perpetuo de todas las islas y tierra firme que yo descubriese y ganase.

Imagen de Cristóbal Colón: Y así sucediese con tu hijo mayor, y él así de grado en grado para siempre jamás.

Cristóbal Colón: Confesados y comulgados todos los marineros, salí de la villa de Palos, que es puerto de mar, a 3 días del mes de agosto de 1492 en un viernes, antes de la salida del sol media hora, y llevé el camino de las islas de Canaria a Sus Altezas, que son en la dicha mar océana, para de allí tomar mi derrota y navegar tanto que yo llegase a las Indias, en tres carabelas, la *Niña*, la *Pinta* y la *Santa María*... A partir del domingo 9 de septiembre acordé contar menos leguas de las andadas, porque si el viaje fuese largo no se espantase ni desmayase la gente. Dejábamos la costa del mundo conocido.

Imagen de Cristóbal Colón: Veo que siempre navegas en dos planos, en el real y en el sobrenatural.

Cristóbal Colón: El domingo 16 de septiembre andaríamos treinta y nueve leguas, pero no conté sino treinta y seis. Tuvimos aquel día algunos nublados, lloviznó. De allí adelante hallamos aires temperantísimos, que era placer grande el gusto de las mañanas, que no faltaba sino oír ruiseñores.

Imagen de Cristóbal Colón: Conozco bien el viaje.

Cristóbal Colón: El lunes 17 de septiembre tomaron los pilotos el Norte marcándolo, y hallaron que las agujas noruesteaban una gran cuarta, y temían los marineros y estaban penados y no decían por qué. Al conocerlo yo, mandé que tornasen a marcar el Norte amaneciendo, y hallaron que estaban bien las agujas, la causa fue que porque la estrella que parece hace movimiento y no las agujas.

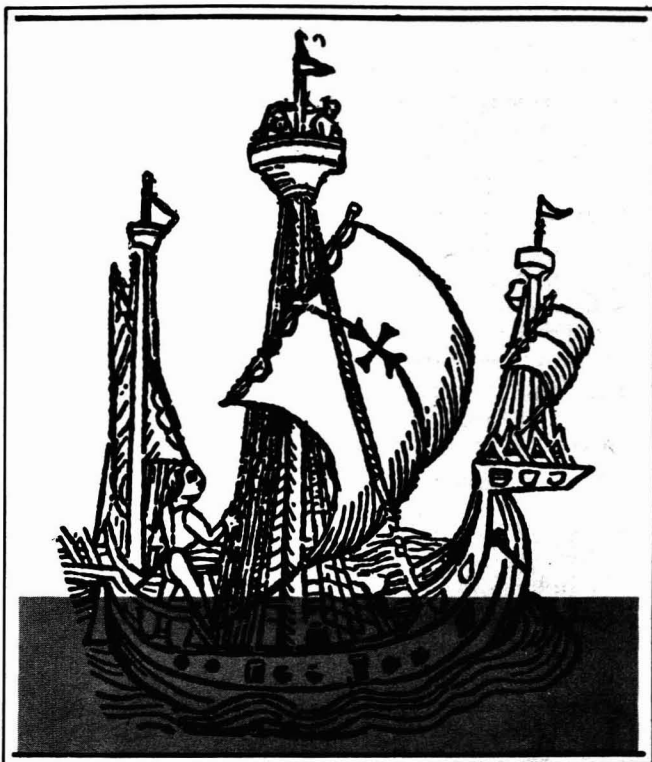
Imagen de Cristóbal Colón: Abrevia, abrevia.

Cristóbal Colón: (Inmerso en su relato) El miércoles 10 de octubre la gente ya no lo podía sufrir: quejábase del largo viaje. Y los tres maestros de las tres carabelas me dieron un plazo de tres días para encontrar tierra y, si no, volver a España. Hasta que el jueves 11 vimos pardelas y un junco verde junto a la nao *Santa María*. Vieron los de la carabela la *Pinta* una caña y un palo. Los de la *Niña* también vieron otras señales de tierra y un palillo cargado de escaramojos... Puesto el sol, navegamos hacia el oeste y dos horas después de medianoche andaríamos noventa millas. Y porque la *Pinta* era la más velera iba delante, halló tierra e hizo señas que yo había mandado. Esta tierra vio primero un marinero que se decía Rodrigo de Triana.

Imagen de Cristóbal Colón: Te digo que no me cuentes más, conozco bien el viaje.

Cristóbal Colón: A la primera isla que hallé puse nombre San Salvador. A la segunda puse nombre de Santa María de la Concepción; a la tercera, Fernandina; a la cuarta Isabela; a la quinta isla Juana, y así a cada una un nombre nuevo.

Imagen de Cristóbal Colón: Atrás quedaron los cabos y los ríos, las lluvias y los vientos. Atrás quedó Caniba y el Gran Can, Cibao y el Río del Oro, el "Chuque, chuque" de los nativos. Atrás quedaron los indios desnudos, descubiertos y esclavizados; las islas de las mujeres, los caciques y los reyes. Atrás quedaron la *Pinta* y la *Santa María*, encallada en Punta Santa la noche de Navidad. Atrás quedaron los plei-



tos y las bulas papales, los memoriales de agravios recibidos y los permisos para viajar en mula para ir a la corte. Atrás quedaron los reyes soberanos, convertidos en polvo y en palabras; atrás el escudo con el castillo de oro de Castilla y el león púrpura de León. Quedas tú, espectral, vacío de todo, como siempre has estado. Almirante de tu propia sombra, navegante de la noche uniforme. Ven.

Cristóbal Colón: Todavía no, porque aún espero en Nuestro Señor de divulgar su Santo Nombre y Evangelio en el Universo.

Imagen de Cristóbal Colón: Ven, ganarás estas tierras que son verdaderamente el otro mundo; haciendo uso de toda tu fantasía comenzarás el alto viaje, el último.

Cristóbal Colón: ¿Quieres decir que, en el nombre de la Santa Trinidad, comenzaré ahora el cuarto viaje, que están prestas las cuatro carabelas?

Imagen de Cristóbal Colón: Quiero decir que zarparás ahora hacia ti mismo, que vendrás hacia mí.

Cristóbal Colón: Espera, aún no termino mi relato, aún tengo que contarte el regreso, el triunfo. Tres horas antes del alba comenzó el retorno del Golfo de las Flechas. Tuvimos tempestad en las islas de los Azores. El miércoles 13 de febrero la mar se hizo terrible, las olas atormentaban los navíos. Al día siguiente, desapareció Martín Alonso con la *Pinta*. Creyéndome perdido, para que los reyes hubiesen noticias de mi viaje, tomé un pergamino, y escribí en él todo lo que pude de todo lo que había hallado, rogando mucho a quien lo hallase que lo llevase a los Reyes. Este pergamino envolví en un paño encerado, atado muy bien, y mandé traer un barril de madera, y púsele en él sin que ninguna persona supiese qué era, sino que pensaron todos que era alguna devoción; y así lo mandé echar en la mar.

Imagen de Cristóbal Colón: Y después de unos días en manos de los portugueses desembarcaste en Palos, punto de partida de tu viaje.

Cristóbal Colón: Llegué a Sevilla en Semana Santa, con siete indios, papagayos verdes, muy hermosos y coloreados,

carátulas de pedrería de huesos de pescado, y cintos de lo mismo, con mucha cantidad y muestras de oro finísimo y otras muchas cosas, nunca antes vistas en España ni oídas. Y comenzó la fama a volar por Castilla, que se habían descubierto tierras que se llamaban las Indias, y gentes tantas y tan diversas, y cosas novísimas, y que por tal camino venía el que las descubrió, y traía consigo de aquella gente.

Imagen de Cristóbal Colón: Ya sé, y en Barcelona salieron a tu encuentro todos los que estaban en la ciudad y en la corte, y los Reyes Católicos te esperaban públicamente, con toda majestad y grandeza en un riquísimo trono bajo un dosel de brocado de oro, y cuando fuiste a besarles las manos se levantaron como a gran señor, te pusieron dificultad en darte la mano, y te hicieron sentarte a su lado.

Cristóbal Colón: Los indios fueron bautizados, con padrinos como el rey, la reina y el infante don Juan, y fueron llamados Fernando de Aragón, Don Juan de Castilla y Don Diego Colón.

Imagen de Cristóbal Colón: También trajiste con tus hombres a Europa la espiroqueta *Treponema pallidum*. Y luego volviste a Sevilla, pero esta vez en cadenas. En verdad, dicen que bastante fantasía tuviste. Pero no necesitas presentarte más, te conozco bien y estás muerto desde hace siglos.

Cristóbal Colón: Hay muertos que no mueren.

Imagen de Cristóbal Colón: Y otros que siguen muriendo.

Cristóbal Colón: (Se pasa la mano por el pelo como si se mesara cenizas) Como tú.

Imagen de Cristóbal Colón: Sí, como yo, aunque soy el original y tú la copia.

Cristóbal Colón: (Hace el intento de avanzar hacia la imagen, pero se detiene) Por san Fernando, que llegaré a mí mismo pasando a través de ti.

Imagen de Cristóbal Colón: (Abre su traje para recibirlo) Ven aquí, gotoso, pasa a través de mí, si puedes mover las manos y las rodillas. Tienes enfermedad de rico, a causa del mucho comer y del poco ejercicio. Espero que no tengas también *morbus comitalis* y la gota caiga sobre tu corazón.

Cristóbal Colón: Podagra y chiragra me han tenido en cama, atado y capturado de manos y pies.

Imagen de Cristóbal Colón: (Al ver que el Almirante se ha quedado detenido frente a ella, lo remeda) Yo estoy tan perdido como dije. Yo he llorado hasta aquí a otros. Haya misericordia ahora el cielo y llore por mí la tierra. (Con otra voz, pero imitándolo) El oro es excelentísimo; del oro se hace tesoro, y con él, quien lo tiene, hace cuanto quiere en el mundo, y llega a que echa las ánimas al Paraíso. (Con otra voz) El diezmo que me dan no es el diezmo que me fue prometido. (Con otra voz) Pero démos gracias a Nuestro Señor que ha pensado que somos dignos de tantas cosas buenas. (Con voz normal) Pero para no pelear más, de ahora en adelante digamos que somos el mismo individuo en dos formas semejantes portando la misma sombra.

Cristóbal Colón: El mismo Cristo.

Imagen de Cristóbal Colón: Dije sombra.

Cristóbal Colón: Y yo que pensaba que como aquel santo Cristóbal de la leyenda me llevarías sobre tus hombros para cruzar el río de los muertos.

Imagen de Cristóbal Colón: Y tú, como a Cristo, me llevarías de cuatro modos: sobre tus hombros, en tu cuerpo, en tu corazón y en tus labios.

Cristóbal Colón: Así te llevo.

Imagen de Cristóbal Colón: Veo que eres obstinado. Pero te diré un secreto: yo ignoraba tu existencia, aunque las sombras y los fantasmas saben bien quién eres.

Cristóbal Colón: También te diré un secreto: parecido espectralmente a mí mismo, si yo me borro tú te desvaneces aquí, allá y acullá. Pero dime una cosa: ¿eres tú el que habla o eres la emanación de otro, invisible?... Y, ¿por qué andas vestido de mí mismo?

Imagen de Cristóbal Colón: En otras partes de este mundo hay hombres-águilas, hombres-jaguales, hombres-caimanes y hombres-serpientes que viajan del hombre al animal, y viceversa, transformándose uno en otro y llevando la vida del humano y la bestia al mismo tiempo, pero yo me transformo en mí mismo, en mi propio fantasma.

Cristóbal Colón: De que te transformas en mí mismo lo veo, pero, ¿qué otra cosa sabes hacer?

Imagen de Cristóbal Colón: Puedo llevar diarios, escribir cartas, redactar memoriales, hacer testamentos y navegar siguiendo las ideas de Toscanelli de que se puede llegar al Oriente por el Occidente... También puedo hacerme invisible, atravesar árboles y rocas, sobrevivir al tiempo, ganar batallas después de muerto y figurarme en muchas partes a la vez: ser uno en Génova, otro en Portugal, otro en Castilla, otro en la Santa María, otro en la isla Guanahaní, otro en Santo Domingo, otro en La Gorda y otro en este momento.

Cristóbal Colón: Basta con eso, no repitas más los lugares en los que he sido.

Imagen de Cristóbal Colón: Puedo ser pirata al servicio de René d'Anjou, llegar a la isla de Quíos y después de una batalla salvarme a nado de un barco incendiado con la ayuda de un remo y llegar a las costas de Portugal. Pero no navegaré más. El misterio del mar es demasiado grande para un navegante que buscando los techos de oro de Cipango llegó a un *Orbe Novo*. Por lo demás, cansado estoy de mis nombres: Colombo, Colomo, Colom, Colón...

Cristóbal Colón: Y *Christo Ferenis*.

Martín Alonso Pinzón: (Se coloca a su lado) Vayámonos de aquí, no lo oigas más, cuídate de esta imagen, cuídate de los reflejos de ti mismo, ya ves que la vanidad te perdió.

Imagen de Cristóbal Colón: (A Martín Alonso Pinzón) Y tú, ¿quién eres?

Martín Alonso Pinzón: Yo soy de Palos de la Frontera y a mi regreso de las Indias morí en La Rábida de cansancio. Tenía carabela propia, embarcaciones pequeñas y vivía en la calle de Nuestra Señora de la Rábida con mi mujer María Álvarez. Ya había navegado por los mares viejos y por los mares nuevos cuando encontré a Cristóbal Colón en el monasterio de La Rábida y me contó sus proyectos. Cuando los reyes soberanos apoyaron su empresa, mis hermanos y yo lo ayudamos en mucho a encontrar las naves y reclutar marineros para el viaje, así como con dinero y experiencia náutica. A tres días del mes de agosto de 1492, abastecidos con muchos mantenimientos, con 90 hombres marineros, salimos del puerto y barra de Saltes, río de Palos, camino de Occidente. Yo capitaneaba la *Pinta*, con mi hermano Francisco Martín como maestro, y mi nave fue la primera en avistar tierra por ojos de mi marinero Rodrigo de Triana.

Rodrigo de Escobedo: De Rodrigo de Triana cuentan que al no recibir los 10,000 maravedís ofrecidos por los reyes soberanos al primero que avistara tierra, decepcionado porque se adjudicó la recompensa el Almirante mismo, partió para África y se hizo mahometano.

Martín Alonso Pinzón: Descubrí en la costa de la Isla Española el río Martín Alonso, al que Colón cambió luego por el nombre de río de Gracia. Y porque desaparecí de su vista poco más de un mes, hacia una isla que se llamaba Baneque, él me acusó de traidor; llegando a decir que Vicente Yáñez y yo, y otros que nos seguían, estimábamos que todo

era ya nuestro, no mirando la honra que el Almirante nos había hecho y dado, y que hacíamos y decíamos muchas cosas no debidas, contra él. Sin embargo, otra vez juntos, emprendimos el regreso a España del Golfo de las Flechas, hasta que una tormenta nos volvió a separar y llevada por el viento mi nave llegó primero a Galicia.

Imagen de Cristóbal Colón: Hay quien dice que un piloto de Palos llamado Pinzón contrajo el mal de la Española; y no fueron los trabajos del mar ni las hambres y mal pasadas los que lo trajeron a la tumba, antes de partir para Barcelona.

Martín Alonso Pinzón: Si el piloto de Palos y el Pinzón de quien hablas son el mismo que yo, debo decirte, contra los chismes póstumos, que ni mal de simiente, ni bubas, ni sarna de Castilla, del modo que llames esta enfermedad pegajosa, me trajeron en la *Pinta* doliente; tampoco ya en España fui yo quien pegó esa dolencia a mujeres cortesananas como hicieron muchos otros que habían dormido con las indias, inficionando la ciudad, hasta el extremo de que en las huertas donde lavaban sus ropas pasaba el contagio a las plantas, sino que de fatiga morí, sin requerir nunca ser curado con el guayacán o palo santo.

Imagen de Cristóbal Colón: (A Vicente Yáñez Pinzón) Y tú, ¿eres descubridor o destruidor?

Vicente Yáñez Pinzón: Yo soy Vicente Yáñez Pinzón, hermano de éste que hablaba, y participé en el primer viaje a las Indias al mando de la *Niña*, la mejor de las tres carabelas. Fui leal al Almirante, y a mi regreso a España, muerto Martín Alonso, firmé capitulación para emprender por mi cuenta un nuevo viaje para descubrir y recatar donde él no hubiese estado. Con mi sobrino Arias Pinzón, armé cuatro carabelas y abastecido de gente, artillería y vituallas, salí de Palos el 13 de noviembre de 1499. A fines de enero, llegamos al cabo de San Agustín y tomamos posesión de esa tierra en nombre de los reyes de Castilla. Después de muchas peripecias, corriendo la costa hasta llegar al golfo de Paria, tocamos en Cabo Primero, en río Maraón y río de Orellana, río Dulce y otras partes. Luego de diez meses de viaje, volvimos con 20 esclavos, 3000 libras de brasil, la madera de color encendido que da color a los paños, varios juncos gruesos para báculo como aquellos que el pueblo por burla pone en la mano por cetro a un bobo o tonto que hace rey; trajimos anime blanco, cuya lágrima o resina sirve para perfumar la cabeza, y cortezas de arbustos odoríferos parecidos a la canela. Ocho años después, con Juan Diez de Solís, Américo Vesputio y Juan de la Cosa, salí en busca de un estrecho hacia la Especiería por las costas de Yucatán.

Imagen de Cristóbal Colón: (A Luis de Torres) Y tú, ¿eres mareante o mareado?

Luis de Torres: Yo, señor, soy Luis de Torres, que he sido judío, y sé diz que hebreo y caldeo y aun algo de arábigo. Vine en esta empresa como intérprete para hablar con el Gran Can y convertirlo a la fe de Nuestro Señor y a la obediencia de los reyes soberanos. Mi señor Almirante me envió a Cubanacan, junto con Rodrigo de Jerez y dos indios, con sartas de cuentas para comprar de comer y con instrucciones de preguntar por el rey de aquella tierra y lo que habíamos de hablar de parte de los reyes de Castilla.

Marinero 1: (Detrás de él) Al llegar a una población de cincuenta casas fuimos recibidos con gran solemnidad, según su costumbre, y todos, hombres como mujeres, nos venían a ver, y nos aposentaron en las mejores casas.

Marinero 2: (Detrás de él) Los cuales nos tocaban y nos besaban las manos y los pies maravillándose y creyendo que veníamos del cielo.

Luis de Torres: Nos llevaron de brazos los más honrados del pueblo a la casa principal, y diéronos dos sillas en que nos sentamos en el suelo alrededor de nosotros.

Marinero 1: El indio que con nosotros iba les notificó la manera de vivir de los cristianos y cómo éramos buena gente.

Marinero 2: Después, saliéronse los hombres, y entraron las mujeres y sentáronse de la misma manera en derredor de nosotros, besándonos las manos y los pies palpándonos, tentándonos para ver si éramos de carne y hueso como ellos.

Luis de Torres: Luego, hallamos por el camino mucha gente que atravesaba a sus pueblos, mujeres y hombres, con un tizón en la mano, yerbas para tomar sus sahumeros que acostumbaban.

Marinero 1: Unas yerbas secas metidas en una cierta hoja, seca también... y encendido por una parte de él, por la otra chupan o sorben o reciben con el resuello para adentro de aquel humo, con el cual se adormecen las carnes y cuasi emborracha, y así diz que no sienten cansancio.

Marinero 2: Estos mosquetes llaman ellos tabacos.

Cristóbal Colón: Son gente muy sin mal ni de guerra, desnudos todos, hombres y mujeres, como sus madres los parió. Verdad es que las mujeres traen una cosa de algodón solamente, tan grande que le cobija su natura y no más.

Luis de Torres: Y son ellas de muy buen acatamiento ni muy negro, salvo menos que Canarias.

Imagen de Cristóbal Colón: Basta ya. (A Rodrigo de Escobedo) Y tú ¿quién eres?

Rodrigo de Escobedo: Yo, señor Almirante, soy Rodrigo de Escobedo, escribano de toda la armada.

Imagen de Cristóbal Colón: (A Rodrigo Sánchez de Segovia) Y tú, ¿quién eres?

Rodrigo Sánchez de Segovia: Yo, señor Almirante, soy Rodrigo Sánchez de Segovia, veedor del rey y de la reina.

Imagen de Cristóbal Colón: (A Cristóbal Colón) Entonces pueda el señor difunto Martín Alonso Pinzón ser tu capitán en esta ceremonia; pueda el señor difunto Vicente Yáñez Pinzón ser tu capitán en esta ceremonia; pueda el señor Luis de Torres ser tu intérprete en esta ceremonia; puedan el señor Rodrigo de Escobedo y el señor Rodrigo Sánchez de Segovia ser tu escribano y tu veedor en esta ceremonia, porque desde este momento navegaremos hacia el otro mundo.



Cristóbal Colón: Gracias por tu ofrecimiento de viajar bajo tus órdenes hacia el otro mundo, señor Almirante Mayor del Mar Océano, pues no sabía que ahora funges como señor de los vivos y los muertos, que sopesas en la misma balanza mar y tierra, fuego y aire... pero prefiero navegar solo.

Imagen de Cristóbal Colón: ¿Estás listo?

Cristóbal Colón: ¿Adónde vamos?

Imagen de Cristóbal Colón: A la tierra de gracia.

Cristóbal Colón: ¿Al río y lago que allí hallé? ¿Al río que si no procede del Paraíso viene de tierra infinita?

Imagen de Cristóbal Colón: No, a otra muy distinta, a través del mar.

Cristóbal Colón: Pero el mar no se mueve, las olas encantadas se han quedado fijas reverberando al sol.

Imagen de Cristóbal Colón: Ven.

Cristóbal Colón: (Aparte) Yo no tomo que el Paraíso Terrenal sea en forma de montaña áspera; hallé que el mundo no era redondo en la forma que escriben, salvo que es de la forma de una pera. Muy conocido tengo que las aguas llevan su curso de Oriente a Occidente con los cielos.

Imagen de Cristóbal Colón: Pregunté si estabas listo.

Cristóbal Colón: Estoy listo.

Imagen de Cristóbal Colón: (Con otra voz) Bienvenido imagen de mí mismo al mundo de las sombras... Tú que te levantaste al alba y te acostaste en la noche de tu cuerpo, ahora vas a descansar en ningún lado, porque no hay lecho de muerte ni reposo para el hombre; el mundo en tus ojos ya no tiene edad... Aunque haya una cuenta del mundo según los judíos...

Voz sin cuerpo: Vivió Adán 120 años y entonces engendró Aset. Vivió Aset 105 años y entonces engendró Enos. Vivió Enos 90 años y entonces engendró Cainán. Vivió Cainán 70 años y entonces engendró Malachel.

Otra voz sin cuerpo: Vivió Malachel 65 años y entonces engendró Jared. Vivió Jared 162 años y entonces engendro Enoch. Vivió Enoch 65 años y entonces engendró Mathusalén.

Otra voz sin cuerpo: Vivió Mathusalén 187 años y entonces engendró Lamech. Vivió Lamech 182 años y entonces engendró Noé. Noé vivió 500 años y entonces engendró Sen. Y Sen había ciento cuando fue el diluvio. Así que de la creación del mundo hasta el diluvio son 1656 años.

Cristóbal Colón: Ya lo dije una vez: la Sacra Escritura testifica en el Testamento Viejo, por boca de los profetas, y en el Nuevo por Nuestro Redentor Jesucristo, que este mundo ha de haber fin. San Agustín dice que en el fin de este mundo ha de ser en el séptimo millar de los años de la creación de él. Y según mi cuenta no faltan salvo ciento y cincuenta y cinco años para cumplimiento de siete mil. Aunque Nuestro Redentor dijo que antes de la consumación de este mundo se habrá de cumplir todo lo que estaba escrito por los profetas.

Imagen de Cristóbal Colón: (Con otra voz) Veo que este islote que ignora la era del mundo y la voz de los profetas, te ha recibido bien con sus nativos desnudos y sus papagayos espectrales, a pesar de que no distingues frente a ti a los vivos de los muertos, ni a los espíritus reales de los irreales. (Femeninamente) Ahora la ausencia es tu escenario y el pasado tu voz; en la distancia tienes dos horizontes, el del mar y el de la luz, los dos llevan a un abismo distinto, pero procura no equivocarte tu dirección, porque en tu mirada se confunden.

Cristóbal Colón: Si tengo que elegir en este momento el horizonte hacia el que debo dirigirme para siempre, pueda una vez última tocar el cuerpo humano en una de estas nativas harto mozas o ver la forma luminosa levantarse en el

Oriente, pues, según he aprendido desde niño se debe admirar el sol sobre las demás cosas.

Imagen de Cristóbal Colón: Tu corazón deshecho aún está lleno de sueños, pero como tus padres son sombra y tu imagen es sombra, imposible concederte lo que pides. Sin embargo, si cierras los ojos un momento, a lo mejor puedes tocar el cuerpo de esa moza y mirar el sol levantarse en el Oriente... (Colón cierra los párpados, pero los abre luego). La gracia sólo dura un segundo. Ahora, navegarás de una parte a otra de ti mismo, hasta que el Triana de tu ser grite tierra en tu noche. Ven conmigo, hagamos un sólo montón de ceniza y olvido.

Cristóbal Colón: (Avanza hacia él, pero en el camino se detiene) Un instante más..., dime una cosa, tú que te pareces a mí mismo, en algún lado he oído que el hombre ha matado al hombre, ¿es cierto?

Imagen de Cristóbal Colón: Es cierto. Tu vieja enemiga la serpiente ha dado al hombre el conocimiento del mal para destruir los cielos y la tierra, y el hombre ha incendiado con sus ojos el espacio y ha quemado con sus manos todo lo vivo.

Cristóbal Colón: Pueda yo aplastar a la serpiente en esta hora, pueda yo persuadir al hombre que no arroje fuego sobre el mundo.

Imagen de Cristóbal Colón: Valiente marinero eres, pero sólo eres sombra de hombre.

Cristóbal Colón: Pueda yo mirar la tierra como era, anterior a la luz y a la palabra; pueda yo volver a la oscuridad y al silencio y podamos comenzar de nuevo.

Imagen de Cristóbal Colón: Te he dicho ya que la canción del final está hecha de silencio y ceniza. La destrucción ha sido consumada, los hijos del hombre no se levantarán ya más de su lecho de muerte.

Cristóbal Colón: Pueda mi ser atravesar el tiempo y detenerlos, pueda el hombre entero que habla en mí perderlos que no lo hagan, que se reconstruya la destrucción ya consumada, y no ha pasado nunca nada.

Imagen de Cristóbal Colón: Ya no hay mucho que hacer.

Cristóbal Colón: Los profetas escribiendo hablaban de diversas maneras...

Imagen de Cristóbal Colón: Ya cállate... Entra en mí... Desde ahora andaremos para siempre juntos en silencio.

Martín Alonso Pinzón: ¿Puede entonces el Almirante retirarse a sus bateles? ¿Podemos nosotros retirarnos?

Imagen de Cristóbal Colón: No, la dirección es hacia mí, pero vendrá él solo.

Cristóbal Colón avanza hacia su imagen, que se inclina para recibirlo y montarse sobre sus hombros. Los hermanos Pinzón, los Rodrigos, Luis de Torres y los marineros lo siguen. Los nativos los rodean.

Imagen de Cristóbal Colón: No, ustedes no.

Rodrigo Sánchez de Segovia: (Cuando Colón está a punto de desaparecer en su imagen, desclavando el estandarte real) Señor Almirante, se te olvida la bandera.

Cristóbal Colón: (Como si reparara distraídamente en la omisión) Ah, sí. (La coge y la coloca en la mano de la imagen; con la cual, montada sobre sus hombros hace un sólo cuerpo, una sola figura radiante.) *In manus tuas, Domine, commendando spiritum meum.*

La imagen empieza a caminar; caraboleros y nativos se abren a su paso, la siguen. Al entrar en la barca se queda inmóvil, de perfil, envuelta en sus propios destellos. Los otros se van quedando quietos, en diferentes posiciones y en distintos puntos del paisaje, como si los desanimara la luz de la mañana, que por todas partes cubre de blanco todo.

JULIO ORTEGA

AMÉRICA LATINA Y LA CRÍTICA TEXTUAL

"No se le puede reprochar a nadie el no ser un crítico textual", dijo A. E. Housman, queriendo subrayar las dificultades y penurias de la crítica filológica y textual, una disciplina de las humanidades que fue privilegiada en el pasado pero que modernamente parece haber sido relegada por tendencias críticas más interesadas en su propia aventura hermenéutica que en las tareas supuestamente menores del establecimiento de los textos. No es casual que la crítica textual haya casi desaparecido del curriculum académico a pesar de ser, como sin duda es, la base misma de las disciplinas literarias. En efecto, la crítica textual no sólo es una actividad crítica por la discusión que promueve de la historia textual de una obra sino también por el discurso literario analítico, interpretativo y documental —con el que reconstruye la autoridad de esa obra en la tradición.¹

En América Latina esta es una actividad crítica particularmente sensible. En primer lugar, porque carecemos de repertorios bibliográficos solventes en prácticamente todas las áreas documentales de nuestra cultura, esto es, de nuestra identidad. A pesar de valiosos esfuerzos editoriales, sólo contamos con las obras completas de muy pocos de nuestros clásicos. Se han reunido las obras de Martí, sin aparato crítico, y también las de Bello. Pero aún no las de Sarmiento y González Prada. Las de Mariátegui se han publicado con escaso criterio textual, y las de Vallejo requieren todavía un establecimiento documentado. Raros son los casos de las *Obras completas* de Alfonso Reyes, proyectadas por él mismo y continuadas escrupulosamente por Ernesto Mejía Sánchez; y de Miguel Ángel Asturias, debidas al celo de la Asociación Amigos de Asturias (París). En segundo lugar, la crítica textual es entre nosotros especialmente necesaria porque su labor no es sólo bibliográfica sino que parte de un trabajo crítico más amplio: tiene que ver con la reconstrucción de nuestras fuentes y, por ello, con la relectura orgánica de la configuración histórica de nuestra especificidad cultural. Mientras no contemos con repertorios bibliográficos autorizados, que manifiesten la letra viva de la tradición, estaremos privados también de este espacio de reconocimiento. A veces creo que si Pedro Henríquez Ureña pensó que nuestra cultura estaba en busca de su expresión, y si Lezama Lima respondió que esa expresión estaba ya hace mucho encontrada, es quizás porque el último tuvo a la mano más repertorios americanos de los que pudo revisar el crítico. Aunque es más probable que Henríquez Ureña pensara que ese repertorio era un proyecto que debía cuajar en otros (la ideología spenceriana de su tiempo imponía la versión de un continente joven, por madurar), mientras que Lezama Lima leía la tradición como una fuente de la diferencia ya americana, haciendo del repertorio un espacio abundante.

En esa relectura que da continuidad, lógica y sentido a la

tradición, el trabajo de la crítica textual se inscribe con provecho. De modo que si es cierto que mucho requiere ser establecido, y es prudente pensar que no podremos resolver con seguridad todos los problemas textuales pendientes, es cierto también que mucho se ha avanzado en el área editorial, en el establecimiento del repertorio, desde las ya viejas colecciones americanistas de Blanco Fombona y García Calderón, planeadas en París en un privilegiado momento, paralelo al actual, en el que la madurez de nuestras letras parecía demandar una nueva lectura virtualizadora de la tradición. Una demostración de estos progresos editoriales es la Biblioteca Ayacucho, publicada por el gobierno venezolano y coordinada por el crítico Ángel Rama, así como la serie de reediciones de revistas mexicanas, planeada por José Luis Martínez, debida al Fondo de Cultura Económica de México y, por mencionar sólo otro caso, la serie de autores nacionales publicada por el Instituto de Cultura en Bogotá.

Un ejemplo que dramáticamente ilustra las dificultades y posibilidades de este trabajo crítico es el del cronista indio peruano Felipe Guamán Poma de Ayala, cuya *Nueva crónica y buen gobierno* fue escrita en el siglo XVII como una carta al Rey Felipe III. El texto permaneció desconocido hasta 1908 en que fue encontrado en la Biblioteca Real de Copenhague, y apareció en edición facsimilar del Museo del Hombre, París, en 1932. La primera transcripción paleográfica salió en La Paz en 1944, y sólo en 1981, en Siglo XXI de México, la primera edición crítica, debida a los profesores Rolena Adorno, John Murra y Jorge Urioste.² Este largo camino de una carta que cuestiona la situación colonial nos hace destinatarios no sólo de su mensaje crítico sino también de su propia historia textual, que es, evidentemente, otro mensaje crítico sobre el destino del discurso en nuestros países.

No menos diferido y dramático es el camino seguido por los textos de Juan del Valle y Caviedes, uno de los grandes poetas de la Colonia. En la Biblioteca Ayacucho está por salir, finalmente, la primera edición crítica de sus obras completas, preparadas por el profesor Daniel Reedy, de la Universidad de Kentucky, luego de veinte años de trabajar con los manuscritos. Reedy tuvo que discriminar entre ocho manuscritos, con distinta evidencia de autoridad, y organizarlos en familias, dado que unos derivan de otros, para sobre los tres grandes núcleos presuponer la existencia de un código original, inexistente hasta ahora pero que el crítico debe tratar de reconstruir a partir del código más solvente a la mano. Este caso es, por decirlo así, el más clásico, ya que corresponde a la situación característica de la crítica textual: la de trabajar con copias derivadas de copias.

La edición crítica, después de todo, es el intento de construir textos que logren una jerarquía de la que carecen las ediciones previas. De allí que la definición de esas jerarquías

sea fundamental. Si es posible contar con las intenciones del autor, el criterio será de fidelidad (las indicaciones de Mallarmé en las galeradas del *Coup de dés* permiten una mejor atención a los espaciamentos, por ejemplo). Si sólo tenemos copias derivadas de copias, el criterio será establecer un código autorizado según las evidencias internas y externas (los editores de las *Obras* de Tomás de Aquino, una orden casi en extinción, son el mayor ejemplo de pulcritud y perseverancia). Como explican Tanelle y Thorpe, el trabajo crítico reclama una racionalidad de los procesos y procedimientos; la que va de la decisión sobre las prácticas de puntuación, ortografía, etc. (los famosos "accidentals and substantives" de Greg), al descubrimiento de lecturas erradas que hay que corregir aun cuando se cuente con un solo texto; y, en fin, al caso más importante de tener que escoger qué lectura se preferirá cuando hay variantes en varios textos de una obra; de este proceso saldrá, naturalmente, el texto-copia. Últimamente, añadiré, la crítica textual prefiere no modernizar la ortografía, atenerse a las ediciones que pudo controlar el autor más que a las póstumas, y desplazar el aparato crítico al final del libro para permitir la lectura fácil y la reproducción.

El trabajo crítico textual es, bien lo sabemos, de una necesaria prolijidad, cuya ambición de exactitud es una forma de la modestia, y, a la vez, del rigor académico que esperamos de una investigación inteligente y honesta. (Un ejemplo pa-

tético de supuesta edición crítica es el de Juan Larrea con la *Obra poética* de César Vallejo publicada por Barral Editores; aquí el aparato crítico utiliza, no sin violencia, los textos para demostrar las propias ideas, generalmente fijas, del abusivo editor.) Es a partir de su precisión, que, no obstante, podría ser contestada por documentación futura, que la crítica textual puede ir más allá del eclecticismo —que actualmente quiere ser superado por el modelo de probalidades de la nueva crítica textual a partir de las computadoras—; y más allá también del cálculo de los errores, ejercitando, sobre aquella precisión, el saber y la sensibilidad que asociamos al cultivo del arte literario. (Sin embargo, cuando la tradición textual es grande, el eclecticismo puede ser una forma de la prudencia: en su edición en curso de *La Celestina* Peter Russell explicaba recientemente en una charla que evitará ingresar al debate conflictivo y sin solución sobre el texto para optar por una edición pragmática de lo que positivamente sabemos...)

Entre nosotros, ese ejercicio, esa *función histórica* de la crítica textual, podría seguir un plan de trabajo parecido al siguiente:

1. Reconstruir la historia textual de la obra para establecer la autoridad de su texto a través de la crítica del original o el código, las ediciones, revisiones, variantes y, en algunos casos, incluso traducciones. Esto supondría establecer lo que se llama el árbol genealógico del texto.



César Vallejo

2. Reconstruir la historia editorial de la obra a través de las cartas del autor, memorias o diarios, notas del impresor, prólogo y notas de otros editores o antólogos. Esto nos daría el mapa de la producción del texto.

3. Reconstruir la historia pública de la obra a partir de la crítica contemporánea, cartas a periódicos, polémicas, reseñas, etc. Este sería un mapa de la recepción del texto.

4. Reconstruir el sistema de referencias de la obra, enorme tarea que incluye la biografía, la tradición literaria, la historia y, en general, el espacio de referencia permanente que es la cultura.

Toda proporción debida, estos trabajos son para equipos, no para una sola persona. Y si es posible partir de un seminario graduado que trabaje sobre un texto, o de un programa de investigación institucional, se habrá garantizado el éxito de su proceso. Por lo demás, y como en cualquier trabajo crítico, el principio metodológico fundamental es el de la pertinencia; algunas ediciones que no lo siguen derivan a veces en el humor involuntario al hacer de su sistema de notación un diccionario indistinto. De hecho, el sistema de notación transparenta la calidad de la lectura crítica del editor, esto es, su relación con el texto. Las prolijas notas de Luis Astrana Marín pueden demostrar que la erudición es una forma del ocio, pero las ediciones sin una sola nota al texto y con bibliografías exhaustivas pueden probar un ocio más incivil.

Dos últimos casos ilustran bien situaciones distintas. La obra de César Vallejo debe ser una de las más difíciles de editar. Al menos yo, hace varios años que trabajo en una edición posible de *Tiniebla*; y, con ayuda de mis estudiantes, apenas he avanzado en el 3er. punto, la tradición crítica sobre el texto, que en este caso de un texto hermético demanda por la historia crítica de cada poema. En cambio, en una edición de *España, aparta de mí este cáliz* he avanzado menos. Aquí ha sido necesario reconstruir el horizonte discursivo del texto y, en una suerte de arqueología literal del discurso, reconocer las polémicas culturales, políticas y morales; los reordenamientos de la tradición literaria (hay escritores y libros que pelean de uno y otro lado en la guerra civil española); pero también el lenguaje cotidiano (en la prensa o en los carteles, por ejemplo), porque es un habla exacerbada por los hechos. Uno de estos niveles es la poesía popular de la guerra, donde he encontrado muchos de los tópicos que Vallejo transformó luego. Cuando Vallejo dice que Quevedo es el abuelo de los dinamiteros, debemos anotar que éstos eran los héroes populares de la defensa republicana; cuando dice que Calderón duerme en la cola de un anfibio muerto, podemos suponer que alude oblicuamente a la dicotomía barroca de vida y sueño; pero cuando hace decir a Cervantes "mi reino es de este mundo pero también del otro" (lema que repite en su discurso en el congreso de intelectuales anti-fascistas), el sistema de notación entra en crisis ante la posibilidad de más oblicuas derivaciones y referencias. Y no quiero ya detenerme en los mismos problemas textuales que presentan los poemas póstumos, conocidos como *Poemas humanos* según la edición descuidada de 1938, como *Poemas en prosa* y *Poemas humanos* según la edición facsimilar de 1968, y como *Nómina de huesos* y *Sermón de la barbarie*, de acuerdo a la edición "crítica y exegética" de 1978 preparada por Juan Larrea, donde la obra termina siendo menos importante que la interpretación del editor.

El otro caso que quiero presentar es el de José Lezama Lima, pero no el de *Paradiso* (en el cual habría que corregir todos los términos alemanes para aliviar al escandalizado profesor germano que los listó) sino el de *La expresión americana*,

que es una de las más inteligentes y fecundas teorías de la cultura hispanoamericana con que contamos. Este texto requiere algunas enmiendas sintácticas, pero sobre todo reclama un aparato crítico de referencias. En efecto, Lezama, al igual que en otros libros, se complace en citar o parafrasear a no pocos autores, tanto como discute pintores y obras de arte, ideas y corrientes estéticas; pues bien, podemos tener la certeza de que cuando Lezama describe un cuadro no lo ha visto en un museo sino en un tomo de su biblioteca. Se requiere, por lo tanto, de un catálogo descriptivo de esa biblioteca para poder reconstruir el verdadero palimpsesto que es este libro. Gracias al catálogo de la biblioteca del Inca Garcilaso podemos reconstruir, siquiera en parte, sus lecturas; la viuda de Vallejo nos cuenta que la policía parisina se llevó varias veces sus libros, y recuerda algunos títulos que dejaron pero no nos dice cuáles se llevaron. En cambio, la biblioteca de Lezama se conserva íntegra al cuidado de la Biblioteca Nacional de Cuba, donde sabemos por Cintio Vitier que está en proceso de catalogación técnica.

Si nuestras pobres y heroicas bibliotecas nacionales dedicaran esfuerzos a la conservación y catalogación de bibliotecas privadas tendríamos una base documental de primer orden. Ya no es casual que varios de los manuscritos de las obras de Caviedes estén en bibliotecas universitarias norteamericanas y que el códice de Guamán Poma se encuentre en Copenhague; y no hemos podido todavía localizar otra copia del texto de Guamán en el Perú, aunque su existencia es probable. También en los Estados Unidos hay fondos bibliográficos de primera calidad, como el fondo peruano que Hiram Bingham llevó a Yale en 1911, o el mexicano de Genaro Estrada en Austin. La verdad es que están en perfecto estado y al acceso de cualquier investigador. Tenemos, pues, que incluir a esas bibliotecas en nuestros esfuerzos de coordinación. Y seguir reclamando políticas más serias de conservación de fuentes bibliográficas en nuestros países. El hecho de que los archivos de la revista *Sur* no puedan ser aún consultados, a pesar de los recursos de que disponía Victoria Ocampo, demuestra que el problema no es sólo económico. En verdad, la preservación, ordenamiento y difusión de la información documental son procesos no sólo técnicos sino, sobre todo, etapas de un estado de conciencia cultural y nacional. De algún modo, dependen de la situación histórica general de nuestros países y subrayan, con su mayor o menor presencia, la calidad de la cultura en un periodo dado. Porque si la cultura es el intercambio de información, y los modos de conservarla y distribuirla, en nuestros países —tan postergados también en el consumo de una información identificatoria, formativa y creativa— la circulación de la cultura tiene todavía que forjar sus canales, procesos y accesos.

La labor común es, así, enorme. Pero es también un trabajo en el sentido constitutivo de nuestra cultura diferente. Documentar esa diferencia nos permite dar cuenta de nuestra responsabilidad y nuestra pertenencia.

Notas

1. Ver G. Thomas Tanselle, "Textual Scholarship", en Joseph Gibaldi, ed., *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures*, New York, MLA, 1981, pp. 29-52. Así mismo, James Thorpe, *The Aims and Methods of Scholarship in Modern Languages and Literatures*, 2a. ed., New York, MLA, 1970; D'Arco Silvio Avalle, *Introduzione alla critica del testo*, Torino, G. Giappichelli, 1970; E. J. Kenney, *The Classical Text*, Berkeley, University of California Press, 1974; Christopher Kleinhenz ed., *Medieval Manuscripts and Textual Criticism*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1976.

2. El historiador peruano Franklin Pease editó el mismo año una versión ligeramente modernizada del texto en la Biblioteca Ayacucho en dos tomos.

DE LIBROS

PASADO Y PRESENTE: UNA CONVERGENCIA

Los diez textos reunidos por Enrique Krauze en su libro *Caras de la historia* revelan un gusto por los juegos de palabras que ya se manifiesta en el título: hay "la historia como proceso vital y la historia como ciencia o género literario", y en consecuencia tenemos por un lado los rostros de algunos personajes auscultados por el autor (Federico Gamboa, Torri, Vasconcelos, los integrantes de las generaciones que se distinguen en lo que va del siglo en el país) y por otro las distintas maneras de practicar la historia, es decir de escribirla, pero también de leerla, porque, salvo los dos últimos, estos textos son reseñas de libros. Los primeros cinco se relacionan sobre todo con el segundo de los sentidos del título mientras que los cuatro siguientes más bien responden al primero y el décimo es más ambiguo; además, de los primeros cinco, los dos iniciales tiene un carácter teórico y general mientras que los otros tres son mucho más concretos. Todo el volumen, en realidad, se abre como una escalera cuyos escalones se desdoblarán en un momento revelando nuevos peldaños, por lo que el libro es también comparable a un acordeón.

Esto se puede apreciar ya en el primer ensayo, donde se plantea la oposición entre los que buscan el conocimiento del pasado para utilizarlo de algún modo en el presente y los que piensan que es interesante por sí mismo; éstos buscan "el cuándo, el qué y sobre todo el cómo de los hechos, y pierde(n) poco el tiempo en rastrear los infinitos porqués de lo que existe", mientras que a los otros se les acusa por su especial interés en la casualidad de "abstraer los acontecimientos de su contexto para organizarlos como mejor convenga a un sistema explicativo previo que nada tiene que ver con el sentido original de los

hechos y sus protagonistas". (Esta actitud pragmática se desdobra, por lo demás, mostrando dos caras: la reverencial, que recoge los acontecimientos que suelen moldear estatuas y celebrarse en fiestas patrias, y la crítica, que se encarga de demoler y abolir.) La disyuntiva que se presenta primero de un modo teórico se replantea en seguida en relación con los ensayos editados por Alejandra Moreno Toscano en *Historia, ¿para qué?*, donde, por un lado, se alinean los que piensan, como Florescano, que en todo tiempo y lugar la recuperación del pasado antes que científica, ha sido primordialmente política, y los que encuentran muchas otras motivaciones; Krauze reivindica con ellos el amor a la verdad. "Verdades sobre la mentira" es una reseña del libro de Bernard Lewis, *La historia recordada, rescatada, inventada*, que parece apoyar la tesis enunciada por Florescano acumulando pruebas pero que, paradójicamente, demuestra que el historiador (en este caso Lewis) puede no tener una motivación política y trabajar científicamente.

Los tres ensayos siguientes se opo-

nen de una manera distinta. "Mascarada histórica" es una reseña de México, el trauma de su historia, de Eduardo O'Gorman, en el que éste atribuye el conflicto entre liberales y conservadores a un malentendido: ambos querían los beneficios de la modernidad, pero no la modernidad misma; ese conflicto oculta el verdadero problema: la diferencia entre Iberoamérica y los Estados Unidos, que es resultado de la diferencia entre catolicismo y protestantismo. La tarea de O'Gorman es reductora, encuentra lo que hay de común detrás de la aparente diversidad, en cambio, Jean Meyer, en *La revolución Mexicana*, muestra que "los zapatistas no son iguales a los villistas, ni éstos parecidos a los carrancistas" y que por eso "no hubo una sino varias revoluciones mexicanas, luchando entre sí o sobreponiéndose como aluviones", con lo que rompe con la versión oficial; además, enseña la manera en que la lucha perturbó la vida aldeana y la de la clase media urbana, es decir la cara oscura de la Revolución y ésta contrasta, a su vez, con *Los días del presidente Cárdenas*, aclarados por Luis González. Por



Enrique Krauze

▲ Enrique Krauze: *Caras de la historia*. Joaquín Mortiz, México, 1983.

otra parte, este libro se diferencia de los anteriores por su escepticismo; O'Gorman escribe convencido y Meyer lo hace con vehemencia; en cambio, y en el libro de Luis González, "en vez de porque (el lector) hallará un quizá, en vez de seguro, díque; en vez de siempre, según y cuando; en vez de así, tal vez, puede ser, sepa Dios". Aquéllos manejan los hechos para demostrar algo, éste sobre todo quiere mostrar. Por otra parte, el libro de O'Gorman se opone a los otros porque "es la única historia de México sin fechas, acontecimientos, instituciones, batallas, cronologías, procesos económicos y sociales, notas de pie de página, bibliografía y donde el número de personas citadas no llega a cinco"; es un libro más abstracto que los otros, con los que hay una gradación; en O'Gorman casi sólo hallamos algunas tesis, en Meyer hay tesis apoyadas por hechos, en Luis González casi no hay tesis o están subordinadas a los hechos y no al revés.

De los siguientes textos, "Cuatro estaciones de la cultura mexicana" se distingue de los tres que lo preceden —"Un porfirista literario", "Nuestro hermano el diablo" y "El regreso del Ulises"— porque no es una reseña sino un ensayo y también porque en vez de individuos trata de generaciones; es por eso un trabajo propiamente histórico, mientras que los otros se refieren a biografías y géneros afines: el diario y la correspondencia. En "El regreso del Ulises", Krauze analiza *Se llamaba Vasconcelos*, de José Joaquín Blanco, y *José Vasconcelos y la cruzada de 1929*, de John Skirius, que contraponen, debido, entre otras cosas, a que Blanco "recorre los libros de Vasconcelos, pero ignora prácticamente toda la hemerografía, archivos y bibliografía secundaria", mientras que para escribir un libro de menos páginas —doscientas contra doscientas treinta y cinco— Skirius "entrevistó varias veces a 37 personas; husmeó 14 archivos en México y Estados Unidos; hojeó 7 diarios americanos y otros tantos mexicanos; leyó la obra completa de Vasconcelos (17 libros); fichó 108 artículos periodísticos escritos por el Ulises entre 1924 y 1934 y consultó escasas 163 obras secundarias: libros, hojas sueltas y artículos"; además, Blanco reescribe prácticamente toda la vida de Vasconcelos, aunque se concentra en los mismos periodos sobre los que éste ya había escrito, y Skirius

se limita a un periodo comprendido entre diciembre de 1927 y marzo de 1930 despachando en un capítulo introductorio los primeros cuarenta y cinco años de la vida de su personaje. Por último, Blanco incurre en algunas interpretaciones caprichosas que Krauze rechaza, si bien no deja de reconocer algunos aciertos, en tanto que, "siempre mesurado, Skirius se niega a ensayar grandes interpretaciones en torno al vasconcelismo y casi ninguna sobre Vasconcelos". La comparación de estas obras puede parecer poco piadosa, pero es escrupulosamente justa y uno sólo lamenta que Krauze no comente también el libro de Hugo Pineda sobre el mismo periodo que trata Skirius y la tesis de Claude Fell sobre los tres años de Vasconcelos en el Ministerio de Educación.

En los otros textos de esta parte encuentro una oposición tal vez involuntaria, pues al comentar la selección prologada y anotada por José Emilio Pacheco del *Diario* de Federico Gamboa, que "nos ahorra la lectura de los cinco tomos originales sin restarle interés y equilibrio" y en la que Krauze encuentra una "combinación de piedad, pulcritud y fidelidad histórica", éste pregunta por qué no se orienta la investigación académica a este tipo de empresas editoriales; sin embargo, en el siguiente artículo sólo se menciona "una edición francesa" de la correspondencia Reyes-Vasconcelos, el hecho de que el Fondo de Cultura Económica prepare una edición de la de Reyes y Henríquez Ureña, así como que "la misma editorial publicó el año pasado *Diálogo de los libros*, cuya sección final reproduce las cartas entre Reyes y Torri", pero no dice nada de los editores de estos epistolarios, y esto me llama la atención porque, por ejemplo, Serge I. Zaïtzeff se ha dedicado precisamente a este tipo de trabajo y, además de los textos del *Diálogo de los libros*, reunió y editó en un volumen publicado por la UNAM varios artículos desafortunadamente bastante repetitivos sobre ese humorista mexicano cuya principal obra es quizá la leyenda que tal vez sin darse cuenta contribuyó a forjar con algunos críticos que por lo general no pasan de hablar de su perfeccionismo y de la brevedad de sus textos y que sólo de vez en cuando nos obsequian alguna anécdota hasta entonces desconocida y que muy bien podría ser apócrifa. Como lector de la co-

rrespondencia, Krauze contribuye primero a la leyenda señalando algunas vetas que Torri no explotó —"Es una lástima que Torri no integrara a su literatura esas 'infames aventurillas'... a Torri le faltó también integrar su negatividad literariamente, hacer literatura de mala leche, criticar"—, pero al final observa que "además de ser un espléndido motivo literario, la esterilidad es, también, esterilidad".

El último texto es a la vez sobre un personaje y una manera de escribir la historia porque se trata de una reseña del sexto informe de López Portillo en el que éste admitió ser responsable del timón, pero no de la tormenta; Krauze demuestra que pudo no tener la culpa de ésta —"Todos fuimos víctimas o cómplices de la alucinación (petrolera)"—, pero sí de encallar la nave porque "el Plan (de Desarrollo) y el Informe comparten un fetichismo de la inversión y el crecimiento como fines en sí mismos", cuando "es obvio que crecer, invertir y emplear son metas deseables, pero el problema es cualitativo: *cómo, a qué precio, para qué*". Así, Krauze rechaza la pretensión de López Portillo de que había que aprovechar el petróleo para acelerar el desarrollo del país aumentando la deuda externa; además, le reprocha haber olvidado a los marginados y especialmente al campo y permitido la corrupción y la fuga de divisas, de tal modo que la estatización de la banca resulta una jugada cuya utilidad económica es incierta, pero cuya utilidad política fue inmediata. Por eso el texto presenta y rechaza una versión de la historia y se opone en cierta forma a todos los demás porque lo que se muestra aquí es una desfachatez. (Hay allí, además, unas líneas en que Krauze bosqueja lo que podría ser una historia de la corrupción en el país, el germen de un libro original y que hace falta.)

En resumidas cuentas, *Caras de la historia* no es una recopilación cualquiera de reseñas sino un conjunto de textos inteligentes que constituyen un repertorio de lo que puede hacer un historiador y es también una escalera escheriana por la que al mismo tiempo que se desciende de la teoría a las prácticas, el lector se remonta desde la confusa lucha de conservadores y liberales hasta la crisis del presente y el porvenir esperanzado.

Juan José Barrientos

FIGURACIONES DE BERGAMÍN

Por fin, después de un retraso de varios años, están llegando a México las reimpresiones facsímiles que la Editorial Turner ha estado editando de libros y revistas originalmente publicados en España durante los años 20 y 30. Entre estas bellísimas reimpresiones se encuentra uno de los primeros libros de José Bergamín y también uno de los más atractivos: *Caracteres*. En vista del vivo interés que ahora está despertando la obra de este escritor recientemente desaparecido quizás conviene dedicar algunos párrafos a la reaparición de este librito.

Publicado originalmente en 1926 como suplemento de la revista *Litoral*, *Caracteres* nos permite ver una de las facetas menos conocidas de Bergamín: la de su trabajo como poeta en prosa. Como otros miembros de su generación (Luis Cernuda y Jorge Guillén, por ejemplo), desde el principio de su carrera se vio tentado a experimentar con la prosa como vehículo de expresión poética. También como otros poetas de su generación, en gran parte fue llevado a hacerlo por la admiración que sentía hacia la obra del gran maestro de todos ellos, Juan Ramón Jiménez. Porque, como se sabe, Jiménez se había distinguido no sólo por sus composiciones en verso sino también por su poesía en prosa; como prueba de ello, ahí estaban *Platero y yo* (1914) y su *Diario de un poeta recién casado* (1917). En *Caracteres* la influencia de Jiménez es evidente de principio a fin, pero se palpa de modo especial en el último poema del libro, "El admirable", texto dedicado precisamente al poeta mayor:

Parecía que las estrellas se reflejaban en el fondo de sus ojos como en el pozo de su goce profundo. El agua quieta de sus pupilas transparentaba la creación invirtiéndola en su mágico espejo para volverla a crear de nuevo; el universo era una figuración suya perfeccionado en cada instante por su lírico empeño. Todo lo hacía bello, poéticamente, sólo con mirarlo. Contemplaba su pensamiento, en la soledad, como un cuerpo desnudo.

Poseía la virtud diamantina de cortar el cristal sin romperlo y sin herirse; se aislaba sobre sus cristales —instrumento vivo—, para obtener, como el sonido musical, la belleza pura y exacta.

No conozco otro texto que resuma con tanta claridad y concisión la poética que perseguía Jiménez en sus poemas. Pero más que de una nota de crítica literaria se trata de un poema en que, utilizando el lenguaje juanramoniano, Bergamín reproduce perfectamente "la belleza pura y exacta" de la poesía del otro. Sería difícil concebir un gesto de mayor respeto, de mayor veneración.

Sin embargo, *Caracteres* es algo más que un simple homenaje que rinde el discípulo a su maestro. Esto lo podemos comprobar si comparamos el libro de Bergamín con el modelo en que éste se habrá inspirado a la hora de escribirlo. Me refiero a las "caricaturas líricas" —retratos de diferentes poetas, artistas e intelectuales de lengua española— que desde 1922 Jiménez venía publicando por separado en cuadernos y revistas y que años más tarde habría de reunir en un libro bajo el título de *Españoles de tres mundos* (Losada, 1942). Hasta cierto punto el propósito que motivaba los dos libros era el mismo: hacer un retrato de tal o cual figura que fuera a la vez una crítica literaria de su obra; y no sólo esto, sino también verter este retrato y esta crítica dentro del molde de un poema en prosa. Obviamente, los peligros que corrían los dos autores al hacerlo eran muy grandes: existía, por una parte, el riesgo de hacer una confusión injusta entre el escritor y su obra y, por otra, el de distorsionar ambas cosas en función del propósito poemático subyacente. Bergamín parece haber sido mucho más consciente de estos peligros que Jiménez; de ahí su decisión de esconder el nombre de la persona que le hubiera inspirado su poema. De modo que lo que se proponía, en realidad, no era hacer retratos en que el lector reconociera al retratado sino simplemente escribir poemas, basándose para ello en los diferentes "caracteres" que tal o cual persona conocida pudiera sugerirle. Así, no se veía obligado a restringir el vuelo de su imaginación. Jiménez, en cambio, por querer hacer retratos que fueran a la vez "verídicos" y poéticos, muchas veces

terminó escribiendo semblanzas que no fueran plenamente ni una cosa ni la otra. De esta distinción habla Bergamín en el prefacio a sus prosas:

Aunque, en realidad, casi todas ellas se motivaron en personas reales, escritores y amigos o conocidos míos, la figuración que yo les daba las irre-realizaba, más que realizarlas, imaginativamente. Por lo que preferí, aun en los casos de mayor parecido aparente, omitir sus nombres; ya que esas imágenes evocadoras, como figuraciones mías, no debían suponer un juicio, en ningún caso, inmovilizándolas o estampándolas en imagen muerta; fijándolas o quitándolas de ese modo su vivacidad misma.

Según cuenta Bergamín, a pesar de sus esfuerzos por mantener sus textos en la esfera de la abstracción poética, muchas de las figuraciones fueron reconocidas como retratos por sus lectores y no fueron apreciados por lo que realmente eran: "fantasmales reflejos de un espejo ilusorio". Él mismo recuerda el nombre de algunas de las personalidades en que sus *Caracteres* estaban inspirados: Rafael Alberti ("El alegre"), Antonio Marichalar ("El temeroso"), Vicente Aleixandre ("El incandescente"), Gerardo Diego ("El descubierto"), Enrique Díez-Canedo ("El alborozado"), Eugenio D'Ors ("El fantasmón desbaratado"), Ramiro de Maeztu ("El espantapájaros"), Cipriano Rivas ("El avispa-do"), Manuel Abril ("El maligno") y Juan Ramón Jiménez ("El admirable"). Pero después de hacer esta pequeña delación, el autor vuelve a insistir en el propósito esencialmente poético o creativo que motivan sus prosas: "Si algún valor tienen todavía estas epigramáticas semblanzas figurativas de entonces es el de no haber sido reales; su propio carácter se lo impide. Quisieran serlo vivamente por literarias o ficticias. Por sus trazas como por su traza al escribirlas." Y es así, en calidad de poemas y no de documentos históricos, la manera en que nosotros también deberíamos apreciarlos.

Esta diferencia de propósito entre los dos libros lleva naturalmente a cierta diferencia de expresión; si, como vimos, Jiménez influye en *Caracteres*, no es por el estilo que utiliza en *Españoles de tres mundos*. Para captar la diferen-

cia, basta comparar un poema suyo con otro de Bergamín. Tomemos como ejemplos las piezas que cada uno escribió inspirado en la figura de Rafael Alberti. En las últimas líneas de su poema, Jiménez escribe:

Cuando se descuelgue su sétimo manto de amanerada elocuencia, tire al abismo su varita de habilidad, se evada netamente de su actual sobrerromanticismo, y en la ramazón de su disgregada labia escesiva aísle otra vez la hermosa ave fresca de su voz una, como tiene además en su último piso esa trampa natural por donde saca, atravesando lámparas de techo con cubo de plata y oro, cosas de fuego diamantino del centro de la tierra. Rafael Alberti le va a decir a lo no mirado una gran cosa del tamaño por lo menos del mar de Cádiz, el más bello mar, para mí, del mundo, el golfo más rico de poesía sudoeste que yo conozco. Cosa que no va poderse repetir sin esa descarga de dedo en el zigzag del rayo, sin ese escalofrío de acariciar una celeste desnudez que tiritita, caída en la tierra, con carne malva de gallina.

Como Jiménez confiesa en el Prólogo a su libro, su estilo aquí es netamente barroco. El discurso avanza por un proceso de amontonamiento más que por un proceso de selección: el brillo de cada una de las imágenes acumuladas es más importante que la coherencia o la organización del poema considerado como un todo. De hecho, tan densa e impenetrable es la maleza de frases subordinadas que, al leer estas líneas, el lector tiene la impresión de haber perdido de vista al retratado. Este defecto, que no se limita por cierto a este poema, fue algo que señaló alguna vez Cernuda al ocuparse de la obra de Jiménez: "Dan a veces sus poemas en prosa o en verso la impresión de una hermosa jaula de palabras donde debía contenerse la realidad, mas por un defecto de construcción o por un descuido del constructor, la realidad, el pájaro que iba a alojarse en ella, ha huido." El poema de Bergamín, en cambio, por contar con una construcción mucho más rigurosa, sí logra captar la realidad clara y concisamente:

Cuando decía sus cancioncillas, poniéndose la mano ante la boca como

una bocina para pregonarlas, todo se llenaba de alegría, de la alegría del pregón matutino: una alegría frutal verde y fresca; alegría de mercado, de feria y de banderola; la alegría del cielo radiante en el que se dispara un clarín falso; la alegría de su risa, juvenil y humana, derramándose claramente de todo y llenándolo todo, en su locura, como si se hubiese roto su cañería conductora y no tuviésemos a mano ninguna consigna mágica para evitarlo.

La influencia de Jiménez se ve claramente aquí, sobre todo en la dicción ("una alegría frutal verde y fresca", por ejemplo). Pero no encontramos en estas líneas lo que Cernuda llamó esa "exuberancia efectista" que tiende a anular los contornos en la prosa del poeta mayor. Por supuesto, resulta un poco injusto comparar un poema entero con tan sólo un fragmento de otro; sin embargo, no cabe duda de que la prosa de Bergamín tiene una frescura y una transparencia expresivas que no se encuentran en el poema de Jiménez.

Lo cual no implica, por otra parte, que la obra de Bergamín estuviera libre del barroquismo, tan de moda por esa época. Al contrario, fue uno de sus mayores exponentes, y no sólo entonces sino a lo largo de su carrera. Lo que ocurre es que la versión del barroquismo que elaboraba Bergamín en su obra no coincidía exactamente con la que Jiménez elaboraba en la suya. Aunque los dos se inspiraban en cierta medida en el conceptismo de Quevedo y Gracián, fue mucho mayor en este respecto la deuda de Bergamín; por otra parte, esa complejidad sintáctica y metafórica que Jiménez tomaba de Góngora, apenas si se vislumbraba en la obra de Bergamín. Dos poetas neo-barrocos, pero dos poetas distintos. El conceptismo mayor de Bergamín se hizo evidente desde la publicación de su primer libro, *El cohete y la estrella* (1922), una breve colección de aforismos llena de "agudezas". En *Caracteres* este conceptismo se ve claramente en esas dos magníficas creaciones quevedescas que son "El espanta-pájaros" y "El fantasmón desbaratado". Pero también es notorio en otros poemas, sobre todo por la forma paradójica en que muchas veces se expresa el autor. Por ejemplo: "Nada podía salvarle de su involuntaria y voluntariosa insistencia" ("El insistente");



José Bergamín

"Tenía razones para todo aunque en nada tuviese razón" ("El evasivo"); o "No hacía más que esperar y desesperarse" ("El impaciente"). El gran riesgo de este estilo es que se vuelva pesado a fuerza de sentencioso. Pero en *Caracteres* esto nunca pasa. Quizás siguiendo el ejemplo dado por Gómez de la Serna, Bergamín inyecta sus conceptos con una fuerte dosis de humor que les salva de cualquier pedertería, a la vez que las coloca dentro de un contexto inmediatamente reconocible para el lector moderno. Véanse, por ejemplo, estas líneas tomadas del poema "El bondadoso":

Todo él vivía protegido del exterior, almohadillado y acolchonado en la blanda textura de su cuerpo como en una cabina telefónica; parecía que iba a tener que pedir comunicación para hablarnos desde su involuntario aislamiento, desde su interior sordo y neumático.

Es este aspecto irónico de Bergamín lo que más le diferencia de Jiménez. Jiménez podía ironizar, pero siempre a expensas de los demás, nunca ponía en duda la validez de sus propios sentimientos ni de sus propias impresiones. (No por nada pensaba originalmente poner el título de *Héroes españoles* a sus retratos, confirmando así la concepción exageradamente romántica que tenía del poeta y del lugar que le correspondía en la sociedad.) La modernidad de Bergamín, en cambio, consiste precisamente en su irónica aceptación del carácter relativo de todas sus percepciones. Sabe que su visión de las cosas participa de la verdad, pero que no es toda la verdad; sabe que tiene la razón y que no la tiene. Es decir, el poeta vive una contradicción interna, una duplicidad que en sus textos se resuelve en un juego de paradojas y de agudezas: en conceptismo. En este conceptismo, entonces, no hay nada trivial ni gratuito; al contrario, constituye la forma en que el poeta intenta acercarse a la verdad contradictoria de su visión del mundo.

Dentro de la producción total de Bergamín, *Caracteres* podría parecer un libro un poco apartado de las preocupaciones centrales de su autor. Nada más falso. Aunque no lo parezca, semilla de los grandes ensayos literarios y filosóficos de Bergamín se encuentra aquí en este libro, concretamente en

este juego de ingenio que caracteriza su estilo. Porque como había de señalar Pedro Salinas en 1934 al reseñar otro libro suyo, *La cabeza a pájaros*: "Bergamín es en la España intelectual de hoy el representante más cabal de un pensar preocupado que lo juega y se lo juega todo con la apariencia, para el frívolo, de simple diversión mental o verbal, pero en su profunda realidad, terrible lucha del hombre con su duda y por la fe" (reseña luego recogida en *Literatura española siglo XX*). Así, en estos poemas realmente admirables de *Caracteres*, al perfeccionar en conceptismo, Bergamín pone fin a su aprendizaje poético y empieza a establecerse como una de las conciencias más lúcidas y más críticas de su tiempo.

James Valender

EL LUGAR DE LA IMAGINACIÓN

Ha llegado el tiempo en el que todo se va de las casas, y ellas no pueden conservar nada

R M Rilke

En un mundo atestado de objetos, de ruinas y recuerdos, es difícil hablar del vacío. El poeta tuvo que buscar un adjetivo que concretara la imagen y escribió *sólido vacío*. Otras personas han creído, al contrario, que el vacío sólo es un poco de soledad o de pobreza y silencio. Yo creo que, así sea por un instante, el vacío se parece mucho al terror. Es un sentimiento de miedo o algo más, como la ausencia de un fin práctico directo que puede encontrarse alrededor de uno, de acuerdo con Wilhelm Worringer, quien vio en el hombre primitivo un "oscuro terror espiritual del mundo externo", que no desaparece nunca por completo. En el hombre gótico descubrió parte de ese terror, "producto de una inquietud terrenal y de una angustia metafísica".

Pocos años después de publicadas las ideas de Worringer sobre el gótico, Rainer Maria Rilke encontró el lugar donde tuvo la certeza de la intensidad de lo bello, una certeza cuya aprehen-

▲ George Kubler: *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

sión le reveló además que esa intensidad es terrible. El castillo de Duino y sus alrededores, un lugar apartado, enorme, silencioso, era allí donde las evocaciones de la infancia de Malte Laurids Brigge podían ayudar a la maduración del decir poético de Rilke. Imágenes terribles eran bellas; lo eran a pesar de ser atroces e insoportables. Pienso en escenas como la de la muerte del chambelán Christoph Detlev Brigge o la fantasmal aparición de Cristina Brahe, que murió al parir, a la que Malte Laurids Brigge "miraba con un sentimiento completamente nuevo de curiosidad y de atracción". Es esta mirada de lo terrible la misma que le hace describir una alta pared de una zona destruida en París —similar a las superficies que representan la destructividad humana en las pinturas de Antoni Tàpies

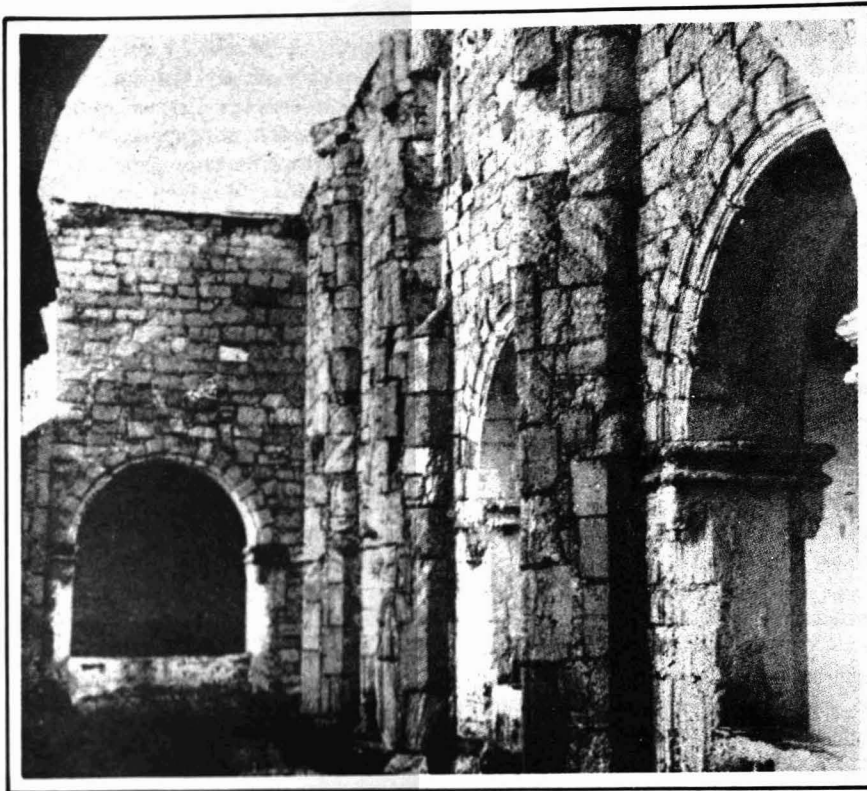
Van a pensar que estuve mucho tiempo ante el muro, pero juro que eché a correr en cuanto lo conocí. Pues lo terrible es que lo reconocí. Todo lo que aquí está lo reconozco bien, y por eso entra en mi ensiguída como en su casa

Los apuntes de Brigge necesitan de las paredes para contener su evocación.

No he vuelto a ver nunca esta extraña morada, que cayó en manos extrañas cuando murió mi padre. Tal como la encuentro en mi recuerdo infantilmente modificado no es un edificio, está toda ella rota y repartida en mí () Es como si la imagen de esta casa hubiera caído en mí desde alturas infinitas y se hubiese roto en mi fondo

Todavía tengo que transcribir otro fragmento de los apuntes de Brigge para comprender la vida terrible que vive Rilke en París, la cual une a los recuerdos de su infancia en Alemania, enfrentando en todo ello su propio miedo, y ahí, como un espanto, también está la belleza. En el vacío percibe una vibración del arte.

Estas habitaciones de invitados se encontraban unas al lado de otras, bajo el hastial de Ulsgaard, y como en este tiempo no recibíamos más que escasas visitas, estaban casi siempre vacías. Pero al lado de ellas



había ese gran reducto abuhardillado que ejercía sobre mí tan gran atracción. No se veía más que un viejo busto que representaba, creo, al almirante Juel, pero en todo el rededor los muros estaban guarnecidos de armarios profundos y sombríos, dispuestos de tal manera que la ventana misma se hallaba colocada encima de ellos, en el muro vacío y blanqueado con cal.

No creo que sea un exceso interpretar la repetición de la palabra *vacío* como parte de ese terror del mundo que se encuentra también en otros autores y que no desaparece nunca por completo. Las habitaciones están vacías y en ellas los muros también están vacíos —como el castillo de Duino y los acantilados que lo rodean. Es entonces cuando Brigge abre uno de los armarios y ese vacío se colma de pasado, se llena de la luz del presente. Junto al terror del vacío él vive un placer del vacío. Y la presencia de uno obliga a la búsqueda del otro. O qué son los objetos del pasado sino una ausencia de razón cuya tangible vaciedad, para quien los interroga, significa la posibilidad de disfrutarlos en sí mismos, primero, sin un fin práctico directo. Pero, además, el viejo busto

del almirante y los armarios, ¿no eran al mismo tiempo parte de un vacío terrible y pretexto para una relativa anulación de ese vacío, señales muertas del pasado que aparecen como Cristina Brahe, imagen viva en el presente de quienes la recuerdan?

Estar frente al último muro de casas que ya no están y reconocer ahí algo que sale de uno mismo; estar en el interior de una arquitectura vacía, es algo tan excepcional como reconocer la sensación que ella produce: ¿es terrible o placentero? Los apuntes de Brigge indagan en la disyuntiva de ese estar. Ahí adentro se puede olvidar lo que cuentan los muros históricos; ahí puede distraerse la atención para ver la fría oscuridad de un pasillo y una escalera que conduce no se sabe adónde; se oye por primera vez el viento encerrado; de bóvedas semidestruidas cae una polvosa luz... El museo se desnuda y el templo enmudece; la casa se pierde bajo el peso de su vejez imprevista. Todo se arruina, aunque alguien recuerde todavía. Y muy poco tiempo después el olvido edifica nuevas construcciones y ya no sirve a nadie la memoria. Dentro de un cuarto vacío alguien escribe incontables poemas de amor a los muros, terribles y bellos.

Inermes, los muros de diferentes épocas mexicanas han conservado su vacío frente a sucesivos desdenes, de origen político la mayoría. De seguro por ello, con cautela, Justino Fernández escribió en su libro, destinado a un lector aprendiz, *Arte mexicano* (1958; 3a. ed., corregida, 1968) que "es un error, sólo explicable por la ignorancia o la mala fe, desconocer los grandes valores del arte de la Nueva España." A esta denuncia, o advertencia, se agrega la actitud de enseñanza de otros esforzados autores, que cumplían su labor de tipo casi evangelizador escribiendo libros de divulgación necesarios en el recapitular postrevolucionario. Por ejemplo, entre otros, Julio Jiménez Rueda, en su *Historia de la cultura en México*, inconclusa, en el tomo dedicado a *El virreinato* (1950; 3a. ed., 1960) ocupa ocho páginas con el tema de "La arquitectura religiosa y civil", que es en realidad un señalamiento de la importancia de una cuestión que, pensaba, más tarde se completaría con estudios más profundos y extensos. O como Manuel Romero de Terreros, en su resumen de divulgación *El arte en México durante el virreinato* (1951; 3a. ed., 1960) da noticia de tres siglos de arquitectura en 17 páginas, incluyendo un muy breve párrafo acerca de los materiales de construcción. (Evidentemente, es un caso aparte el de Manuel Toussaint y otros especialistas o el propio Justino Fernández en obras específicas.) Pero también en otros ámbitos de América sucedían estas condensaciones obligadas por el imperativo de la obra didáctica pequeña —que a la larga ocasionaban si no un desdén sí una preservación de la ignorancia—: Pedro Henríquez Ureña, en *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo* (1936; ed. del FCE, 1960) resuelve en dos páginas el tema "Los conventos", si bien agrega casi siete páginas de notas. En fin, lo que importa ahora es repetir las palabras con que inicia su trabajo el eminente maestro.

En toda la América española, el movimiento de independencia y las preocupaciones de la vida nueva hicieron olvidar y desdeñar durante cien años la existencia colonial, proclamándose una ruptura que sólo tuvo realidad en la intención.

Y quizás sobre todo la vida política renovada fue la que dirigió la oposición al pasado en un actuar público belicoso que buscaba imitar la destructiva guerra de conquista. Por fortuna, no todo ha sido el ocultamiento de esa parte de nosotros mismos. (Es el caso de Pablo Neruda. En su *Canto general* (1950), por sobre la desventura de la Conquista, considerada en términos absolutos como una sucesión de crímenes y de heroicas rebeldías, el poeta aceptó, "a pesar de la ira", el canto recién llegado, simiente de algunos libertadores, y escribió: "La luz vino a pesar de los puñales.")

La pasión por el vacío permite, en suma, imaginar el terror contemporáneo o, como hizo George Kubler, llevar a cabo el acucioso estudio. Ordenar y equilibrar los datos que le dan sentido a la arquitectura que explosivamente se levantó en la Nueva España y que poco a poco se fue vaciando, no es más que renocer la atracción del terrible vacío. La tarea empezó con la noticia de algo lejano, perdido: una cultura enmudecida por otra que luego también sería enmudecida... Además estaban por aquel lugar arruinándose las paredes abandonadas. Había que ocupar los edificios y no temer a los dioses de nadie.

Arquitectura mexicana del siglo XVI, el libro de George Kubler publicado en inglés en 1948, consta en su actual edición en español (¿tardía?) de ocho capítulos, 683 páginas, 468 ilustraciones... Los nombres de colonizados y colonizadores no podían ser terribles para Kubler. Había un gran placer en el enorme trabajo que se propuso y que cumplió a la perfección. Se nota el placer de erudito en cada párrafo y en cada nota. Por ejemplo, cuando discute una fecha declarada por Motolinía que es posterior a las estimadas por Kubler; no duda de sus argumentos aunque acepta que no puede demostrarlos; finalmente, escribe, como si el mismo Motolinía pudiera reclamarle:

Pero si se insiste en la objeción, puede anotarse que la bóveda de nervadura de la capilla abierta en Tlaxcala fue terminada por la Pascua de 1539, y que, bajo presión, podemos adelantar la fecha del claustro en Ocuituco a 1541.

Sólo con una paciencia como la de Kubler puede trazarse el camino rilkeano que va del horror a la admiración de la

belleza. Minuciosamente, Kubler ofrece las pruebas de un arte que sobrevivió a los daños producidos por su realización. No olvida ninguna de las circunstancias de esos daños, pero su búsqueda desemboca en la concordia de los protagonistas. Creo que la lectura de este libro propicia la desaparición de extraños "sentimientos de culpa"; desaparecen de la escena los vencidos y los vencedores o, de otra manera, las depredaciones anteriores nos obligan más a pensar en las actuales que a buscar su paralelo, ya que éstas sólo se diferencian de aquéllas en que todavía están al alcance de un juicio muy severo ya que no están aún vacías.

Después de estudiar sucintamente a las órdenes mendicantes (franciscanos, dominicos y agustinos, que "trazaron los pueblos, construyeron las iglesias, gobernaron las comunidades y educaron a los indios"), Kubler observa los problemas demográficos de ese siglo inicial de la Colonia, bajo la consideración de que cada hecho histórico "constituye un proceso inmerso en las más intrincadas relaciones humanas". El siglo XVI fue, en efecto, un tiempo de destrucción tanto como de construcción: "urbanizar a la población indígena significaba destruir sus normas de vida y de cultura"; "los indios aprendían las técnicas de la construcción en la práctica". Kubler encuentra que la cultura prehispánica fue propicia a la asimilación de nuevas costumbres; su hipótesis supone "la necesidad que tenía el indígena del ceremonial cristiano", así como la aceptación, individual y colectivamente, de la tecnología e instituciones de los españoles. Considera además que muchos puntos de vista convencionales "sobrestiman o subestiman el papel de una respuesta autónoma de los indígenas ante la colonización" y que "el hecho escueto es que los indígenas no fueron exterminados en México por la colonización, y que su trabajo produjo una intrincada y abundante cultural material de calidad." Sin embargo, no deja de anotar una distinción básica entre la obra de arte que continúa una tradición cultural y la que es producto de la destrucción de una cultura: "El que recibe este arte nuevo, en última instancia, lo acepta de manera impositiva, y por lo tanto pierde todo vínculo social con su pasado."

A pesar de que se extirpe la ira o se reconozca el hecho escueto, parece di-

ficil aceptar el cambio de nuestra simpatía por los vencidos, que son el sustrato más profundo de la historia del Occidente americano. No hemos pensado mucho en que esta historia ha tenido luego otros vencidos y que ignoramos cuántas veces puede el hombre resurgir de las guerras. Mientras, la arquitectura del presente confía en sustratos más cercanos —que Kubler enumera— tratando de subsistir con ello, como si las formas fueran eternas cuando están llenas, pues no se enfrenta a los problemas de los improvisados constructores del siglo XVI. Acerca de esto último puede decirse que el libro de Kubler es asimismo ameno. En el capítulo dedicado al trabajo, materiales y técnicas, Kubler recoge una frase que ejemplifica cómo el drama del pasado puede llegar a ser después motivo de regocijo: debido al desconocimiento de las especies de árboles, se utilizó cerca de Oaxaca una variedad de pino demasiado frágil, aunándose a esto la existencia de insectos igualmente desconocidos y muy destructivos. Así, las vigas de la techumbre de un edificio dominico fueron atacadas por insectos barrenadores a tal grado que en los huecos se instalaron colonias de murciélagos "con indecible indecencia". La frase es de Francisco Burgoa, nacido en Oaxaca cerca de 1600, que sabía bien el zapoteco y el mixteco y que escribió crónicas a fines de la década de 1660. De él dice Kubler que "es prolijo e inexacto y sus referencias cronológicas son imprecisas."

La parte más extensa del libro es la que ocupa la descripción de la arquitectura civil —de importancia menor en el siglo— y la religiosa. En las conclusiones, Kubler señala la década de 1540 como el verdadero eje del periodo, clímax de la evangelización. "Para 1550, los artesanos indígenas habían sido adiestrados en las técnicas de construcción europea. Varios textos de la época indican que, sin necesidad de coerción, los indígenas habían tomado la iniciativa arquitectónica, y que los logros en este campo eran motivo de orgullo para las comunidades indígenas." En fin, la reconstrucción de la historia depende tanto más de los documentos cuanto menos los sólidos vestigios arruinados puedan decir de sí mismos.

Ante el inevitable reproche de Kubler por "la desintegración económica de la ciudad mexicana de nuestros días,

y el evidente descuido de su fisonomía", nos preguntamos cómo cargar con esa culpa. En la ciudad repleta el tiempo parece indiferente, pero las ruinas de hoy, como las de ayer, pueden ser colmadas mediante la más viva imaginación.

Jaime G. Velázquez

CUATRO FABULACIONES SOBRE LO REAL

Formular una definición que delimite los contornos exactos del género novela, representa, hoy día, una tarea difícil e inagotable: sobre todo si pensamos que cada vez la experiencia novelesca se vuelve más crítica y que, en muchos sentidos, busca fundirse con la poesía. Pero, de cualquier manera, un rasgo característico de este género ha sido la coincidencia de su desarrollo con las transformaciones sociales, y principalmente en los dos últimos siglos se ha ofrecido como una de las formas más aptas para expresar los conflictos del hombre con su sociedad. En la novela del siglo XIX, los universos novelescos poseen límites definidos: la historia de un héroe literario en un mundo y momento dados y las convulsiones de una burguesía que mira el futuro aunque aparecen ya los primeros síntomas de su falsedad. En el siglo XX —fundamentalmente a partir de Proust— la novela asume muchas veces una visión regresiva hacia el pasado y propone una tarea de mayor desentrañamiento por parte del lector. La novela ha convertido las contradicciones sociales en un conflicto personal interponiendo, entre el mundo y la conciencia individual, el papel creador del lenguaje. Los héroes son ahora testigos de la desintegración de un mundo y los cambios de una realidad ambivalente. Si en la novela tradicional la "realidad objetiva" servía de marco a la silueta del personaje, o bien, en nuestro realismo telúrico, funcionaba como el antípoda bárbaro contra el que luchaba el hombre civilizado, para

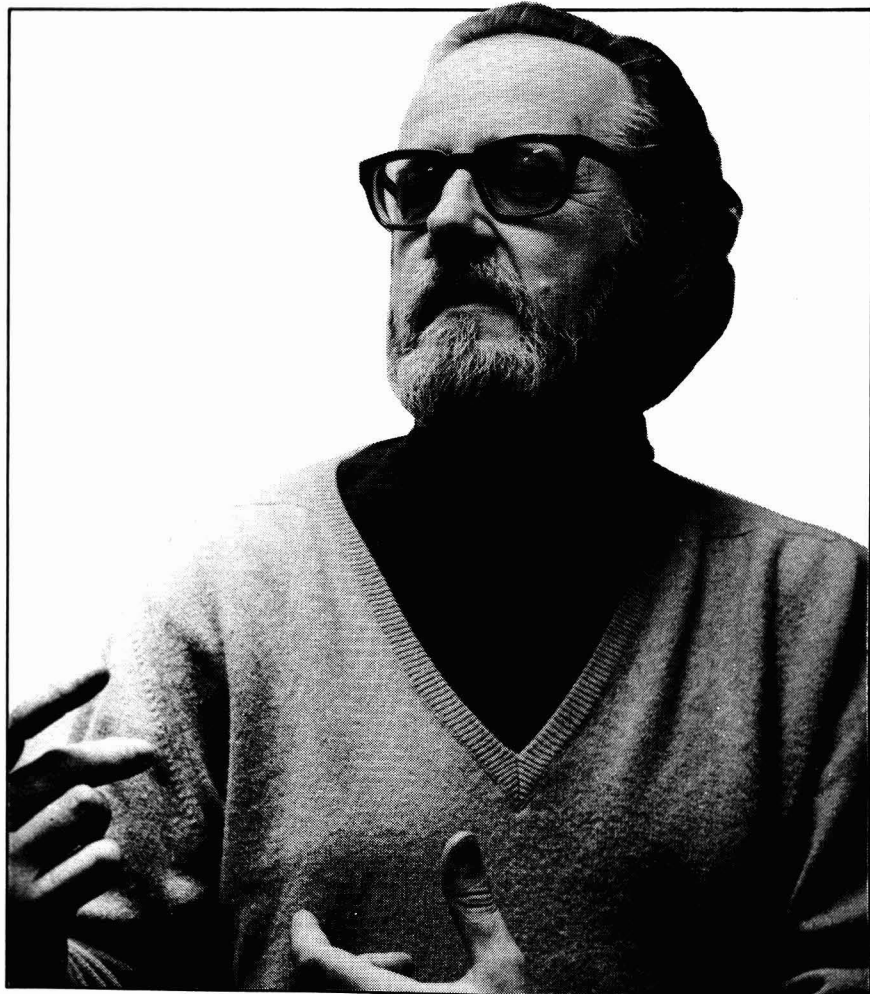
los nuevos narradores la realidad es cuestionada por la conciencia subjetiva del personaje y la presencia objetiva del lenguaje. El hombre y el mundo se trascienden; la realidad no existe por sí misma sino en la medida en que es transformada por la acción de las palabras.

Concretamente, por lo que a nuestra narrativa toca, la renovación de la novela hispanoamericana tuvo lugar en los años cuarenta, y fue más conocida con el estallido del llamado "boom" que, como afirma Rodríguez Monegal, fue "el fenómeno exterior de un acontecimiento mucho más importante: la mayoría de edad de las letras latinoamericanas".

Por un lado heredera de la gran narrativa occidental, y por otro, tratando de recuperar las raíces primitivas del mundo americano, la nueva novela ha incursionado en niveles distintos al de la lucha del hombre con la naturaleza. La experimentación, las dimensiones

del sueño, el gusto por lo fantástico y el descubrimiento de una realidad sobrenatural, la creación de universos cerrados, la reinvención de sucesos históricos vueltos mitos, la actualidad cosmopolita, la recuperación de la cultura popular y la revaloración del lenguaje coloquial como una forma estética, son rasgos que constituyen la multiplicidad de preocupaciones y formas de la actual novela latinoamericana.

En el conjunto de las obras representativas de la literatura latinoamericana, la narrativa de José Donoso se sitúa en un lugar destacado. Salvo *El obscuro pájaro de la noche* (1970), en que Donoso muestra el dominio de su arte en el nivel de la experimentación plena y realiza el juicio crítico acerca del propio autor de la novela, o sea sobre sí mismo (Donoso se refiere a este libro como a "una novela laberíntica, esquizofrénica, donde los planos de la realidad, irrealidad, sueño, vigilia, lo onírico y lo fantástico, lo vivido y lo por vivir, se mezclan y



José Donoso

▲ José Donoso: *Cuatro para Delfina*. Barcelona, Seix-Barral, 1982.

se entretejen y nunca se aclara cuál es la realidad...") la obra del narrador chileno parece desenvolverse en una línea más conservadora.

Hace años, la visión "embrollada" de la imagen novelesca contemporánea llevó a algunos a pensar que las posibilidades del género estaban agotadas. Por esos años, Julieta Campos escribió un ensayo sobre la novela mexicana, intitulado *¿Realismo mágico o realismo crítico?*, que concluía con una reflexión acerca de las relaciones entre la realidad del Continente Americano, el quehacer de sus nuevos narradores y el posible destino de la novela en nuestro ámbito: "...al novelista hispanoamericano de hoy toca una labor llena de sentido, de posibilidades y riqueza: integrar con la cohesión de la forma tradicional y los hallazgos de la novela contemporánea en la exploración más profunda del hombre, ese mundo en transformación, con todas sus contradicciones y todo su dinamismo." Reflexión que viene a ser, en el caso de la literatura de Donoso, precisa.

La estrategia que ha consolidado la originalidad del estilo de Donoso se funda en la conciliación equilibrada de los recursos heredados de ambas tradiciones. Aun cuando el tema de la desintegración de la vida en las relaciones de la sociedad burguesa se ofrece como una constante en cualesquiera de sus obras, son la coherencia de todos los elementos de la narración y el manejo de estructuras complejas en secuencias aparentemente sencillas, los que le confieren el justo calificativo de narrador.

La materia narrativa del último libro de Donoso se integra con las preocupaciones características del escritor chileno. Las narraciones que constituyen *Cuatro para Delfina* difieren en cuanto a sus tonos, pero no así en la común imagen del mundo burgués. En *Madame Jolie* nos asomamos a la vida vacía de los buenos burgueses a través del mundo femenino. Tres esposas-muñecas, ocupadas en el cuidado de la figura o en toda clase de actividades que no trascienden la superficialidad de sus existencias, deciden desaburrirse en juegos que no implican ninguna rebelión sino que, por el contrario, confirman su papel de objetos. No obstante que las relaciones mecánicas de sus vidas sufren una transitoria inversión que desmascara la violencia escondida en los

falsos convencionalismos, precipitando la aparición de la pesadilla real, la trivialidad del sobrevivir diario termina por imponerse.

Sueños de mala muerte es otra metáfora de la desintegración general de esta sociedad. Olguita Riquelme y Osvaldo Bermúdez viven en una pensión modesta soñando con deseos irrealizables. Las historias que se entrelazan en ella son la historia del amor desdichado entre los cuarentones y la historia de la búsqueda de la identidad de Osvaldo. En la primera el tono irónico alcanza gradaciones grotescas en la serie de transmutaciones risibles que perfilan, poco a poco, las personalidades grises de los protagonistas. Olga vive obsesionada con poseer una casa o departamento propios y se propone casarse sólo con un propietario o alguien que aspire serlo. Aunque está enamorada de Osvaldo, la situación estrecha de éste —ha perdido su *bolichito* y a su edad no tiene posibilidades de tener empleo— defrauda sus esperanzas. Paulatinamente el afán de la casa va siendo desplazado, tanto en la vida de Olga como en la de los otros huéspedes que se conforman con realizar a través de Riquelme lo que no pueden hacer con sus propias existencias, por la ficción de la posible propiedad de Osvaldo: un mausoleo familiar a perpetuidad.

Las truculencias amorosas están condicionadas por la importancia que adquiere la propiedad privada para la consecución del amor. La propiedad privada se erige para ellos, que han tenido que cambiar de residencia periódicamente, como símbolo de permanencia, solidez y estabilidad; pero, curiosamente, la ley en este mundo burgués es la temporalidad de seres y objetos, de Olga, del *bolichito* y del mismo mausoleo. En consecuencia, esta persecución infinita de cosas para asegurar la permanencia resulta absurda. En un mundo autoenajenado en la posesión material, vida y muerte están cosificados.

Mientras que la mediatización de la existencia se agiganta en el personaje femenino de Olga —siempre acaba por conformarse con actos sustitutivos, la casa por el macabro consuelo de una tumba que en su final trágico tampoco le pertenece—, la mediocridad de Osvaldo es a medias sublimada. Osvaldo quiere poseer el mausoleo porque en él recupera su pasado y se integra a sus orígenes aristocráticos, pero su imposi-

bilidad de integración radica en que es el último descendiente que testimonia la ruina de un linaje.

Sueños de mala muerte y *Madame Jolie* retoman la vida familiar y cotidiana, recreando irónicamente los motivos que mueven a una sociedad artificial. Ambas ejercen una función contrastiva, pues mientras que en una los "rotos" intentan formar parte de la clase alta, o media alta, en la otra aparecen los protagonistas de esa clase instalados en su mundo material, cuyos signos decadentes bien pueden sintetizarse en la marca de un perfume.

Los habitantes de una ruina inconclusa, a diferencia de las anteriores narraciones, metaforiza la destrucción en los niveles de lo extraño y fantástico. El temor de Francisco Castillo y su mujer Blanca ante la amenaza que representa la construcción de un edificio de condominios junto a su casa enclavada en un barrio residencial, va transformándose conforme el matrimonio establece nexos con el submundo de los vagabundos. Francisco y Blanca van cambiando en forma misteriosa e inexplicable y se van despojando de la comodidad de su mundo. La tensión de la historia aumenta progresivamente con la presencia de seres indeterminados que habitan la construcción abandonada y de los cuales sólo se perciben voces acaloradas que discuten en un lenguaje indescifrable. El momento en que Blanca y Francisco comprenden ese lenguaje marca su incorporación a las exigencias de una realidad distinta y su irresoluble destrucción física.

En las tres narraciones el material verbal está manejado desde la posición de un narrador que cuenta los acontecimientos en tercera persona, un recurso muy usado en la novela tradicional. Generalmente este recurso sirvió a los novelistas para describir la exterioridad de las circunstancias que rodeaban al personaje y sus repercusiones en su fuero interno. Donoso lo utiliza en un sentido opuesto; siendo su interés especificar los cambios de la realidad —casi siempre la descomposición de un mundo— a través de la complejidad de la conciencia, penetra en los comportamientos humanos de una manera diferente al monólogo interior o a la omnipresencia ilimitada del narrador tradicional.

En gran medida, en estas narraciones la voz del narrador se interpone entre el personaje y el lector. Conocemos

DE ARTES PLÁSTICAS

PETER MILTON: UNA PERSONALIDAD

la expresión directa de los personajes en diálogos perfectamente medidos, porque el narrador en el transcurso del relato desempeña las modulaciones psicológicas, voz, léxico, matices emocionales, que cada personalidad exige; el lector recibe la impresión de que son los personajes quienes le cuentan su historia *indirectamente* a través de un narrador que guarda los límites objetivos. Si bien las tres narraciones hurgan en órdenes sociales diferentes, todos sus personajes comparten por igual la mediocridad de sus vidas y la crisis desesperada de una sociedad que se hunde. La estandarización de sus propósitos carece de dimensión profunda por lo que no pueden expresar directamente un yo personal.

El proustiano de *El tiempo perdido*, aun cuando resulta nimio como los demás, cuenta personalmente su historia dado que la intención inicial de la narración es implantar la confusión entre la realidad de la literatura y la realidad de lo real. En la mente de este aspirante a escritor y, entre sus compañeros provincianos, único afortunado que obtiene una beca para estudiar en París, la novela de Proust se convierte en un personaje de ficción que se entromete constantemente en la captación de la realidad. A lo largo de la narración los ingenuos pseudo-intelectuales que habían sido transfigurados en los personajes de Proust, van mostrando la incoherencia de estos rasgos con los atributos y defectos propios. Lentamente lo real se impone sobre la ficción y va confirmando la aseveración que inicia la narración: "Las cosas, por desgracia, jamás suceden como deben suceder, es decir, como en la buena literatura, y la realidad se empeña en no asumir su papel de tributaria de la ficción..."

Como todo buen fabulador Donoso proporciona en cada una de las narraciones que componen este libro, la iluminación de zonas diversas de la realidad, pero ahora se trata de una percepción más inmediata del país natal al que ha retornado. Excluyendo las designaciones evidentes, recrea la atmósfera decadente que prevalece en todos los estratos de la sociedad chilena. La presencia cruel del Chile contemporáneo se impone como un personaje más a través de los matices circunstanciales.

Rocío Montiel

Descubrir en una obra literaria el artificio nos devuelve a la incomodidad de la silla de lectura, a pensar en aquel hombre rodeado de escenografías y palabras que pierden la nitidez de sus significados. Un escritor con estilo es un hombre que hace obras por encargo.

Peter Milton es un grabador norteamericano. Sus cuadros carecen de estilo, poseen sólo personalidad. Andrew Wyeth, George Segal, Edward Hopper, son obras ensimismadas, que expanden el aura de lo que nombran, y después se vuelven hacia sí mismas: se alimentan de su propia luz. También aspiran, y lo logran, a llevarse los objetos y los seres que nos rodean al espacio inmantado, y triste, de su propia estancia irreal: diáfana de soledad esencial de Wyeth, desolada de Hopper, y dolorosa en Segal.

Milton es diferente. Sus cuadros no tienen una textura: no podemos tocar la luz (como en Hopper), ni el viento (como en Wyeth), ni la respiración de una persona (como en las esculturas de Segal). Hay una distancia, un cristal, un tiempo diferente al nuestro, que hacen imposible ese contacto directo con la materia de su obra. Es como un mundo evocado por la inteligencia, un trozo de vida, de objetos y edificios brutalmente significativos pero esquivos, inalcanzables: sólo podemos verlos, y no retornar a ellos, porque son los fragmentos que sustentan una vida, una memoria demasiado intensa para detenerse a dar explicaciones. Además, no hay nada qué comprender: de toda una vida es esto lo que queda, y aquí está: una calle que se angosta; un estrecho corredor nocturno, tal vez un muelle, tal vez la estación del tren, vacía y profunda, en donde corren unos niños; el interior de una casa entreabierta y la luz reflejándose en el pasamanos de la escalera; una fotografía de gente ya muerta, tal vez sus padres, tomada frente a su

casa, en el parque donde jugaba por las tardes; una reja interminable que encierra un bosque oscuro, y contra la cual seguramente hacía golpear una rama corriendo al salir del colegio... Estas son especulaciones. Pero hay una carga de infancia, de cosa ida, en cada objeto que Milton reproduce, que es imposible eludir los propios recuerdos incompletos que llegan al ver sus cuadros; Milton hace inevitable que nuestros recuerdos vayan paralelos a los suyos. Y, sin embargo, todo carece de sentido ¡Qué sentido va a tener! Son tan inesperados los sitios a donde vuelve la memoria, que, como dice Eliseo Diego, "quién vio jamás las cosas que yo amo".

En Milton, a pesar de la nitidez del mundo que evoca, no hay sentimientos. Es un intenso misterio, una realidad demasiado clara y profunda —y demasiado real—; tanto, que no se puede ver sin sentir el surgimiento de nuestra propia realidad ya inexistente; quisiéramos no mirarla, porque nos lleva a lo inaprensible. Pero tampoco podemos dejar de verla porque el tiempo ha quedado transformado, y el ahora se hace insignificante, porque en el momento que graba Milton cabe toda una vida, sin necesidad de que haya una historia; es como reconocerse en el espejo, y al mismo tiempo no estar allí.

La poesía siente, canta, injuria, sustituye, piensa, grita, se duele o se enamora (que es todo lo mismo)...

Milton habla, y no pronuncia una sola palabra.

Es la infancia, y las garras de un águila.

Es como cortar con una navaja el aire; hallarlo con una forma conocida, e innombrable.

No hay cielo, ni alivio ni desgarramiento. Su delirante belleza no es la Belleza, es la franca versión de un hombre del por qué no se ha ido de la vida, del por qué permanece y no engaña, ni crea artificios, más que el de su oficio, necesario para hacernos visible su verdad, invisible como todas, porque él sabe que su lugar es una estancia muerta; pero que tiene una luz interior, diáfana, blanca, brillando en el acero.

Santiago Mutis Durán

Nuestro México

150 PESOS

EL INICIO DEL SIGLO

1

LAS HUELGAS DE
CANANEA Y RIO BLANCO

2

LA REVOLUCION
MADERISTA

3

LA DECENA TRAGICA

4

LA OCUPACION DE LA
CIUDAD DE MEXICO
(1914-1915)

5

LAS BATALLAS DE
CELAYA Y TRINIDAD

6

EL CONGRESO
CONSTITUYENTE

7

MEXICO Y LA PRIMERA
GUERRA MUNDIAL

8

LA MUERTE DE ZAPATA

9

LA REBELION DE
AGUA PRIETA

10

DE LA HUERTA CONTRA
OBREGON Y CALLES

11

EL MOVIMIENTO
INQUILINARIO EN
VERACRUZ (1922)

12

EL CONFLICTO RELIGIOSO

13

SERRANO Y GOMEZ:
LA OPOSICION LIQUIDADA

14

LA AUTONOMIA
UNIVERSITARIA

15

LA CAMPAÑA DE
VASCONCELOS

16

EL ASESINATO DE
TROTSKY

17

LA REPUBLICA ESPAÑOLA
Y EL EXILIO

18

LA EXPROPIACION
PETROLERA

19

MEXICO DURANTE LA
SEGUNDA GUERRA
MUNDIAL

20

Publicación quincenal
DE VENTA EN LAS
LIBRERIAS UNIVERSITARIAS
TIENDAS UNAM
Y EN LAS  TIENDAS
conasupo

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Maestros y alumnos universitarios
con credencial 50% de descuento
en ediciones UNAM.

NOVEDADES

LA MEDICINA TRADICIONAL EN MEXICO.
Proceso histórico, sincretismos y conflictos.
María del Carmen Anzures y Bolaños

UN ESLABON PERDIDO EN LA HISTORIA.
Piratería en el Caribe, Siglos XVI y XVII.
Martha de Jármay Chapa

DE MUSICA Y MUSICOS.
Jorge Velazco

UN HOMOSEXUAL, SUS SUEÑOS.
Santiago Ramírez
Enrique Guarner
Isabel Díaz Portillo.

**DIALOGO EN LA VISITA DE LOS
INQUISIDORES, REPRESENTADO EN EL
COLEGIO DE SAN ILDEFONSO**
(Siglo XVI), Y OTROS POEMAS INEDITOS.
Bernardino de Llanos.

REEDICIONES

EL SUICIDIO.
Emile Durkheim.
(Nuestros Clásicos 39).

LA REPUBLICA
Platón.
(Nuestros Clásicos 12).

PRINCIPIA ETHICA.
George Edward Moore.

**LA FILOSOFIA DEL DERECHO
DEL MUNDO OCCIDENTAL.**
Alfred Verdross.

**CULTURA MEXICANA MODERNA
EN EL SIGLO XVIII.**
Bernabé Navarro B.



**DISTRIBUIDORA DE LIBROS
DE LA UNAM**



EXTENSION UNIVERSITARIA

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

TOMO XXX

Números 1 y 2

Revista semestral publicada por El Colegio de México

Fundadores

Amado Alonso, Alfonso Reyes, Raimundo Lida

Director

Antonio Alatorre

Los números correspondientes al tomo XXX de la **Nueva Revista de Filología Hispánica** incluyen 30 artículos de prestigiados especialistas en temas hispanohebreos e hispanoárabes. Desde perspectivas literarias, históricas y lingüísticas, estos ensayos ofrecen una rica gama de información de dos de las más importantes vertientes que configuran la cultura hispánica.

Favor de enviar el cupón adjunto a **El Colegio de México**, Departamento de Publicaciones, Camino al Ajusco 20, Col. Pedregal de Santa Teresa, 10740 México, D.F.

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Adjunto cheque o giro bancario
núm. _____ del
banco _____

por la cantidad de _____

a nombre de **El Colegio de México, A.C.**, importe de mi suscripción por dos años a la **Nueva Revista de Filología Hispánica.**

Nombre _____

Dirección _____

Ciudad _____

Estado _____

País _____

Código Postal _____

Suscripción bienal (4 números)

México: 2,800 pesos

E.U.A., Canadá, centro y sur de América:

71 U.S. Dls.

Otros países: 80 U.S. Dls.