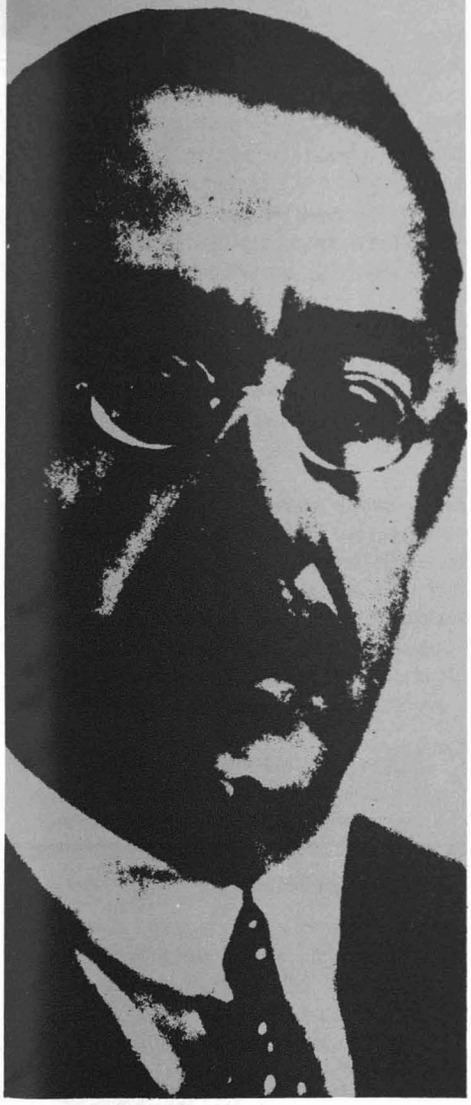
REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

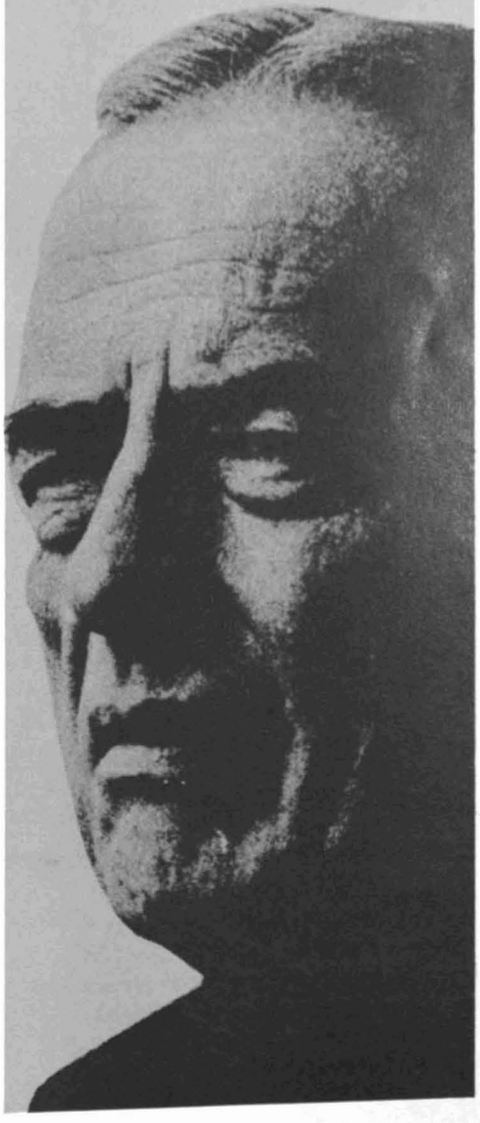
DEMOGRAFIA Y MESTIZAJE
DE LA POBLACION IBEROAMERICANA
CORRIENTES DEL ARTE ACTUAL
EL APOCALIPSIS EN LA COLONIA
E. SÖDERGRAN/W. S. MERWIN/SAFO
E. POUND/H. LAVIN CERDA/LIBROS

LEOPOLDO
LUGONES



MANUEL
M. PONCE

WITOLD
GOMBROWICZ



SUMARIO Volumen XXVIII, número 10 / junio de 1974

Leopoldo Lugones
Los caballos de Abdera, 1
Luis Emilio Soto
Leopoldo Lugones, 5
Edith Södergran
Poemas, 8 (traducidos del sueco por Javier Sologuren y Pierre Naeret)
William S. Merwin
Poemas, 9 (traducción de Homero Aridjis)
Hernán Lavín Cerda
Tres poemas, 10
Daniel Chávez L.
La traducción del Apocalipsis de Gregorio López, 11
Juan Comas
Demografía y mestizaje de la población iberoamericana: siglos XVI y XIX

I Manuel M. Ponce, por Julio Estrada

Francisco Beverido Duhalt
Grombrowicz, Yvonne absurda, 25
Carmen Galindo
Marxismo o estructuralismo, 31
Armando Torres Michúa
El arte a cien años del impresionismo, 34
Antonio Murga Frassinetti
Militarismo y dependencia en Colombia, 40
Jorge Witker V.
Empresas multinacionales latinoamericanas, 41
Rafael Segovia A.
El amor en la aventura del espíritu, 41
Enrique Jaramillo Levi
"La gozosa revolución", de Alberto Dallal, 42
Jorge Velazco
La magia oculta de los muertos, 44
Safo, Ezra Pound
Comedia (3a. de forros)
(traducciones de Carlos Montemayor)

Universidad Nacional Autónoma de México
Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo / Secretario General: Lic. Sergio Domínguez Vargas
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organo de la Dirección General de Difusión Cultural
Director: Diego Valadés / Jefe de Redacción: Carlos Montemayor / Secretario de Redacción: Manuel Núñez Nava
Editores: Armida de la Vara y Joana Gutiérrez / Dirección artística: Vicente Rojo, Bernardo Recamier

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

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

LEOPOLDO LUGONES

LOS CABALLOS DE ABDERA

Abdera, la ciudad tracia del Egeo, que actualmente es Balastra y que no debe ser confundida con su tocaya Bética, era célebre por sus caballos.

Descollar en Tracia por sus caballos, no era poco; y ella descollaba hasta ser única. Los habitantes todos tenían a gala la educación de tan noble animal; y esta pasión cultivada a porfía durante largos años, hasta formar parte de las tradiciones fundamentales, había producido efectos maravillosos. Los caballos de Abdera gozaban de fama excepcional, y todas las poblaciones tracias, desde los cicones hasta los bisaltos, eran tributarios en esto de los bistones, pobladores de la mencionada ciudad. Debe añadirse que semejante industria, uniendo el provecho a la satisfacción, ocupaba desde el rey hasta el último ciudadano.

Estas circunstancias habían contribuído también a intimar las relaciones entre el bruto y sus dueños, mucho más de lo que era y es habitual para el resto de las naciones, llegando a considerarse las caballerizas como un ensanche del hogar, y extremándose las naturales exageraciones de toda pasión, hasta admitir caballos en la mesa.

Eran verdaderamente notables corceles, pero bestias al fin. Otros dormían en cobertores de biso; algunos pesebres tenían frescos sencillos, pues no pocos veterinarios sostenían el gusto artístico de la raza caballar, y el cementerio equino ostentaba entre pompas burguesas, ciertamente recargadas, dos o tres obras maestras. El templo más hermoso de la ciudad estaba consagrado a Arión, el caballo que Neptuno hizo salir de la tierra con un golpe de su tridente; y creo que la moda de rematar las proas en cabezas de caballo, tenga igual provenencia; siendo seguro en todo caso, que los bajos relieves hípicos fueron el ornamento más común de toda aquella arquitectura. El monarca era quien se mostraba más decidido por los corceles, llegando hasta tolerar a los suyos verdaderos crímenes que los volvieron singularmente bravíos; de tal modo que los nombres de Podargos y de Lampón figuraban en fabulas sombrías; pues es del decir que los caballos tenían nombres como personas.

Tan amaestrados estaban aquellos animales, que las bridas eran innecesarias; conservándolas únicamente como adornos, muy apreciados desde luego por los mismos caballos. La palabra era el medio usual de comunicación con ellos; y observándose que la libertad favorecía el desarrollo de sus buenas condiciones, dejábanlos todo el tiempo no requerido por la albarda o el arnés, en libertad de cruzar a sus anchas las magníficas praderas formadas en el suburbio, o la orilla del Kossínites, para su recreo y alimentación.

A son de trompa los convocaban cuando era menester, y así para el trabajo como para el pienso eran exactísimos. Rayaba en lo increíble su habilidad para toda clase de juegos de circo y hasta de salón, su bravura en los combates, su discreción en las ceremonias

solemnes. Así, el hipódromo de Abdera tanto como sus compañías de volatines; su caballería acorazada de bronce y sus sepelios, habían alcanzado tal renombre, que de todas partes acudía gente a admirarlos: mérito compartido por igual entre domadores y corceles.

Aquella educación persistente, aquel forzado despliegue de condiciones, y para decirlo todo en una palabra, aquella *humanización* de la raza equina, iban engendrando un fenómeno que los bistones festejaban como otra gloria nacional: la inteligencia de los caballos comenzaba a desarrollarse pareja con su conciencia, produciendo casos anormales que daban pábulo al comentario general.

Una yegua había exigido espejos en su pesebre, arrancándolos con los dientes de la propia alcoba patronal y destruyendo a coces los de tres paineles cuando no le hicieron el gusto. Concedido el capricho, daba muestras de coquetería perfectamente visible.

Balios, el más bello potro de la comarca, un blanco elegante y sentimental que tenía dos campañas militares y manifestaba regocijo ante el recitado de exámetros heroicos, acababa de morir de amor por una dama. Era la mujer de un general, dueño del enamorado bruto, y por cierto no ocultaba el suceso. Hasta se

Leopoldo Lugones ■ *Córdoba, Argentina (1874-1938) Poeta y prosista. Máxima figura del modernismo argentino y una de las principales influencias en los grandes poetas actuales de habla española. Autor de* Himno a la Luna, Odas seculares, Las montañas de oro, Lunario sentimental, La guerra gaucha, *etc. La* Revista de la Universidad de México *publica este trabajo en ocasión del primer centenario de su nacimiento.*

creía que halagaba su vanidad, siendo esto muy natural por otra parte en la ecuestre metrópoli.

Señalábase igualmente casos de infanticidio, que aumentando en forma alarmante, fué necesario corregir con la presencia de viejas mulas adoptivas; un gusto creciente por el pescado y por el cáñamo cuyas plantaciones saqueaban los animales; y varias rebeliones aisladas que hubo de corregirse, siendo insuficiente el látigo, por medio del hierro candente. Esto último fue en aumento, pues el instinto de rebelión progresaba a pesar de todo.

Los bistones, más encantados cada vez con sus caballos, no paraban mientes en eso. Otros hechos más significativos produjéronse de allí a poco. Dos o tres atalajes habían hecho causa común contra un carretero que azotaba su yegua rebelde. Los caballos resistíanse cada vez más al enganche y al yugo, de tal modo que empezó a preferirse el asno. Había animales que no aceptaban determinado apero; mas como pertenecían a los ricos, se refería a su rebelión comentándola mimosamente a título de capricho.

Un día los caballos no vinieron al son de la trompa, y fué menester constreñirlos por la fuerza; pero los subsiguientes, no se reprodujo la rebelión.

Al fin ésta ocurrió cierta vez que la marea cubrió la playa de pescado muerto como solía suceder. Los caballos se hartaron de eso, y se los vió regresar al campo suburbano con lentitud sombría.

Media noche era cuando estalló el singular conflicto.

De pronto un trueno sordo y persistente conmovió el ámbito de la ciudad. Era que todos los caballos se habían puesto en movimiento a la vez para asaltarla; pero esto se supo luego, inadvertido al principio en la sombra de la noche y la sorpresa de lo inesperado.

Como las praderas de pastoreo quedaban entre las murallas, nada pudo contener la agresión; y añadido a esto el conocimiento minucioso que los animales tenían de los domicilios, ambas cosas acrecentaron la catástrofe.

Noche memorable entre todas, sus horrores sólo aparecieron cuando el día vino a ponerlos en evidencia, multiplicándolos aún.

Las puertas reventadas a coces yacían por el suelo, dando paso a feroces manadas que se sucedían casi sin interrupción. Había corrido sangre, pues no pocos vecinos cayeron aplastados bajo el casco y los dientes de la banda en cuyas filas causaron estragos también las armas humanas.

Conmovida de tropeles, la ciudad obscurecíase con la polvareda que engendraban; y un extraño tumulto formado por gritos de cólera o de dolor, relinchos variados como palabras a los cuales mezclábase uno que otro doloroso rebuzno, y estampidos de coces sobre las puertas atacadas, unía su espanto al pavor visible de la catástrofe. Una especie de terremoto incesante hacía vibrar el suelo con el trote de la masa rebelde, exaltado a ratos como en ráfaga huracanada por frenéticos tropeles sin dirección y sin objeto; pues habiendo saqueado todos los plantíos de cáñamo, y hasta algunas bodegas que codiciaban aquellos corceles pervertidos por los refinamientos de la mesa, grupos de animales ebrios aceleraban la obra de destrucción. Y por el lado del mar era imposible huir. Los caballos, conociendo la misión de las naves, cerraban el acceso del puerto.

Sólo la fortaleza permanecía incólume y empezábase a organizar en ella la resistencia. Por lo pronto cubríase de dardos a todo caballo que cruzaba por allá; y cuando caía cerca, era arrastrado al interior como vitualla.

Entre los vecinos refugiados circulaban los más extraños rumores. El primer ataque no fue sino un saqueo. Derribadas las puertas, las manadas introducíanse en las habitaciones, atentas sólo a las colgaduras suntuosas con que intentaban revestirse, a las joyas y objetos brillantes. La oposición a sus designios fue lo que suscitó su furia.

Otros hablaban de monstruosos amores, de mujeres asaltadas y aplastadas en sus propios lechos con ímpetu bestial; y hasta se

señalaba una noble doncella que sollozando narraba entre dos crisis su percance: el despertar en la alcoba a la media luz de la lámpara, rozados sus labios por la innoble geta de un potro negro que respingaba de placer el belfo enseñando su dentadura asquerosa; su grito de pavor ante aquella bestia convertida en fiera, con el resplandor humano y malévolo de sus ojos incendiados de lubricidad; el mar de sangre con que la inundara al caer atravesado por la espada de un servidor...

Mencionábase varios asesinatos en que las yeguas se habían divertido con saña femenil, despachurrando a mordiscos las víctimas. Los asnos habían sido exterminados, y las mulas sublevároнse también, pero con torpeza inconsciente, destruyendo por destruir, y particularmente encarnizadas contra los perros.

El tronar de las carreras locas seguía estremeciendo la ciudad, y el fragor de los derrumbes iba aumentando. Era urgente organizar una salida, por más que el número y la fuerza de los asaltantes la hiciera singularmente peligrosa, si no se quería abandonar la ciudad a la más insensata destrucción.

Los hombres empezaron a armarse: mas, pasado el primer momento de licencia, los caballos habíanse decidido a atacar también.

Un brusco silencio precedió al asalto. Desde la fortaleza distinguían el terrible ejército que se congregaba, no sin trabajo, en el hipódromo. Aquello tardó varias horas, pues cuando todo parecía dispuesto, súbitos corcovos y agudísimos relinchos cuya causa era imposible discernir, desordenaban profundamente las filas.

El sol declinaba ya, cuando se produjo la primera carga. No fue, si se permite la frase, más que una demostración, pues los animales limitáronse a pasar corriendo frente a la fortaleza. En cambio, quedaron acribillados por las saetas de los defensores.

Desde el más remoto extremo de la ciudad, lanzáronse otra vez, y su choque contra las defensas fue formidable. La fortaleza retumbó entera bajo aquella tempestad de cascos, y sus recias murallas dóricas quedaron, a decir verdad, profundamente trabajadas.

Sobrevino un rechazo, al cual sucedió muy luego un nuevo ataque.

Los que demolían eran caballos y mulos herrados que caían a docenas; pero sus filas cerrábanse con encarnizamiento furioso, sin que la masa pareciera disminuir. Lo peor era que algunos habían conseguido vestir sus bardas de combate en cuya malla de acero se embotaban los dardos. Otros llevaban jirones de tela vistosa, otros collares; y pueriles en su mismo furor, ensayaban inesperados retozos.

Desde las murallas los conocían. ¡Dinos, Aethon, Ameteo, Xanthos! Y ellos saludaban, relinchaban gozosamente, enarcaban la cola, cargando en seguida con fogosos respingos. Uno, un jefe ciertamente, irguióse sobre sus corvejones, caminó así un trecho manoteando gallardamente al aire como si danzara un marcial balisteo, contorneando el cuello con serpentina elegancia, hasta que un dardo se le clavó en medio del pecho...

Entretanto, el ataque iba triunfando. Las murallas empezaban a ceder.

Súbitamente una alarma paralizó a las bestias. Unas sobre otras, apoyándose en ancas y lomos, alargaron sus cuellos hacia la alameda que bordeaba la margen del Kossínites; y los defensores volviéndose hacia la misma dirección, contemplaron un tremendo espectáculo.

Dominando la arboleda negra, espantosa sobre el cielo de la tarde, una colosal cabeza de león miraba hacia la ciudad. Era una de esas fieras antediluvianas cuyos ejemplares, cada vez más raros, devastaban de tiempo en tiempo los montes Ródopes. Mas nunca se había visto nada tan monstruoso, pues aquella cabeza dominaba los más altos árboles, mezclando a las hojas teñidas de crepúsculo las greñas de su melena.

Brillaban claramente sus enormes colmillos, percibíase sus ojos fruncidos ante la luz, llegaba en el hálito de la brisa su olor bravío. Inmóvil entre la palpitación del follaje, herrumbrada por el sol casi hasta dorarse su gigantesca crin, alzábase ante el horizonte como uno de esos bloques en que el pelasgo, contemporáneo de las montañas, esculpió sus bárbaras divinidades.

Y de repente empezó a andar, lento como el océano. Oíase el rumor de la fronda que su pecho apartaba, su aliento de fragua que iba sin duda a estremecer la ciudad cambiándose en rugido.

A pesar de su fuerza prodigiosa y de su número, los caballos sublevados no resistieron semejante aproximación. Un solo ímpetu los arrastró por la playa, en dirección a la Macedonia, levantando un verdadero huracán de arena y de espuma, pues no pocos disparábanse a través de las olas.

En la fortaleza reinaba el pánico. ¿Qué podrían contra semejante enemigo? ¿Qué gozne de bronce resistiría a sus mandíbulas? ¿Qué muro a sus garras?...

Comenzaban ya a preferir el pasado riesgo (al fin era una lucha contra bestias civilizadas) sin aliento ni para enflechar sus arcos, cuando el monstruo salió de la alameda.

No fue un rugido lo que brotó de sus fauces, sino un grito de guerra humano –el bélico ¡*alalé*! de los combates, al que respondieron con regocijo triunfal los *hoyohei* y los *hoyotohó* de la fortaleza.

¡Glorioso prodigio!

Bajo la cabeza del felino, irradiaba luz superior el rostro de un numen; y mezclados soberbiamente con la flava piel, resaltaban su pecho marmóreo, sus brazos de encina, sus muslos estupendos.

Y un grito, un solo grito de libertad, de reconocimiento, de orgullo, llenó la tarde:

–¡Hércules, es Hércules que llega!

LUIS EMILIO SOTO

LEOPOLDO LUGONES

Un cuarto de siglo representa un considerable trecho de posteridad para ver la obra de Lugones de cuerpo entero. Constituye una nueva, aunque temprana perspectiva para apreciar su poder de supervivencia. Lo saben quienes siguieron más o menos de cerca la trayectoria de su vida pública y los avatares de la producción. Cuantos se mezclaron en las controversias literarias y extraliterarias que él se complacía en provocar, tienen ventajas e inhibiciones como jueces. Corren el riesgo de ser víctimas de espejismos subjetivos si no se ponen en guardia contra ellos. Los antiguos admiradores incondicionales y lo mismo los reticentes, propenden a reconocer, en consecuencia, la fama póstuma de Lugones o su declinación según el invariable encomio o los propios preconceptos. Configura, por otra parte, un fenómeno generalizado en la literatura universal, tratándose de justipreciar la obra conclusa de fuertes personalidades que siempre son objeto de correlativas atracciones y resistencias.

Sin embargo el juicio de la posteridad, bien entendido, no es exclusivo de los contemporáneos del autor por el mero hecho de sobrevivirle; menos aún de los jóvenes y tardíos iconoclastas sólo porque llegaron después. También en el caso de Lugones el doble enfoque de integración supone una experiencia aleccionadora. Exige una confrontación de sus ideas e ideales estéticos con los surgidos a partir de la segunda guerra mundial en cuanto anuncian salidas al futuro. Otro tanto es indispensable acerca del proceso de la crisis argentina que tampoco alcanzó a ver. Cabe dar un testimonio sobre la vigencia póstuma que es perceptible hasta aquí, sin pretender atribuirle el peso de un veredicto.

El funámbulo de *El lunario sentimental* (1909) impuso la moda de la selenofilia en nuestras letras, pero por desgracia, cerró los ojos antes de que se inaugurara la era atómica y se lanzaran hombres al espacio con próxima escala en la Luna. Pese a los atisbos del autor de *Las fuerzas extrañas,* median profundos cambios de perspectivas entre su imagen del mundo renacentista y la transición de esta última a la que ya se ha convertido en incipiente realidad. Nuestro juicio retrospectivo, incluso en el dominio estético, está pues condicionado por imponderables distancias. En parte las determina, simbólicamente, el auge de la cibernética y el cúmulo de transformaciones humanas, sociales y culturales que trae aparejadas.

Lugones sobrevivió a Rodó, Herrera y Reissig, Rubén Darío, Nervo, Jaimes Freyre, Ingenieros, Payró, Quiroga y otras figuras cimeras de su generación. Pudo prever así los giros de veleta de su propia posteridad comprobando los fallos dictados después de la muerte de sus "hermanos en el misterio de la lira", como lo llamó Darío. Presenció la memoria viva de algún afortunado excepcional junto a la mayoría de los artistas desaparecidos víctimas de la indiferencia o el olvido tan frecuente en los desmemoriados pueblos jóvenes. El nombre de José Enrique Rodó, reverenciado en vida como maestro de la juventud latinoamericana, sufre un largo eclipse. Otro tanto ocurre en Europa con tres ídolos de ayer: Anatole France, Maurice Barrés y Gabriel D'Annunzio. Los dos últimos eran particularmente caros a Lugones por sus afinidades ideológicas con el nacionalismo y el cesarismo.

La acción del tiempo que no es siempre deterioro, somete la fama póstuma de un autor a una prueba de resistencia: debe trasponer los ciclos purificadores de un indefinido purgatorio para salvarse. Paralelamente el mismo transcurso del tiempo opera sobre los lectores del vate de *Odas seculares* que cotejan nostálgicos las impresiones de un pasado inmediato y las de ahora. No en balde atestiguan la escasa curiosidad de los jóvenes acerca de su obra. Todo ello los mueve a confrontar reacciones espirituales que corresponden a distintos momentos de la experiencia vital y estética. La posteridad pone a la obra ante públicos diferentes por más que hayan coexistido con el autor. Sufren agudamente este impacto revalorativo los poetas y escritores coetáneos y aun los que surgidos alrededor de 1920, acusaron su inmediata influencia. Permanecen unidos por comunes ideales filosóficos y fórmulas de arte, sin excluir a los disidentes cuyos fermentos polémicos los vinculan al clima emocional de la época.

DESCREIMIENTO DE LA FAMA POSTUMA

Lugones comprobó, en efecto, el desapego de las nuevas promociones con respecto a los más talentosos cofrades de su generación ya desaparecidos. Sólo dos nombres mantienen ahora un renovado predicamento inclusive entre los escritores jóvenes: Roberto J. Payró y Horacio Quiroga, pero Lugones no alcanzó a ser testigo de ese significativo culto a la literatura de arraigo popular. Vio cómo el ascendiente de muchos iba debilitándose y casi extinguiéndose en algunos. Del renombre antes ruidoso, quedaban vagas reminiscencias entre los colegas amigos, fuera de las papeletas perdidas en el fichero de los historiadores literarios. Quizás ese convencimiento de Lugones acentuó su displicencia acerca del éxito y su escepticismo sobre la fama póstuma, especialmente cuando la decretan los honores y ceremonias oficiales. El eco rezuma amargura y protesta en una página famosa de la *Historia de Sarmiento.* "Irreparable, efectivamente, ese dolor de los pobres grandes muertos –profiere– a quienes ni la salva de cañón, ni el féretro en la cureña, ni la calle denominada, ni la estatua que los embalsama en bronce, van a quitar un solo minuto de las miserias que pasaron, de la ingratitud que devoraron, de la soledad que padecieron. . ." Este arranque, sin duda confesional, aflora varias veces en forma indirecta porque era refractario a exhibir estados de ánimo quejumbrosos. Reaparece como rasgo autobiográfico en el fraterno elogio de Rubén Darío cuando dice exaltándolo: "su despreocupación de la popularidad era absoluta, su desinterés de la gloria mayoritaria. . ."

Luis Emilio Soto ■ *(1902-1970) Ha sido el más importante crítico de la literatura argentina en los últimos cuarenta años. Profundo conocedor de todas las literaturas modernas. Profesor de Literatura Hispanoamericana en las Universidades de Michigan y Boston.* Premio Municipal *por su libro* Crítica y estimación. *Publicó además* Región y querencia en la poesía argentina

POLEMISTA Y TEORICO

El autor de *Mi beligerancia* practicaba con un entusiasta entrenamiento casi deportivo, cierto desplante de polemista dentro y fuera de la literatura. Era un gesto menos de jactancia que de euforia vital. El cultor del "helenismo en la caballería andante", el estudioso del orden medieval y el vindicador de juglares y paladines, se complacía en el ejercicio de la justa dialéctica. La adaptaba a las modalidades del escritor moderno, doblado de periodista, que no rehuye la controversia, antes bien la busca. Lugones poseía una personalidad arremetedora que se empleaba a fondo sea cuando afirmaba los valores de la civilización greco-latina o negaba el "dogma liberal" después de su crisis ideológica, sea cuando asumía actitudes a contrapelo, no exentas del gozo de contrariar a la mayoría. Luego con la misma franqueza, rayana a veces en la arbitrariedad, salía ufano al paso de los impugnadores.

No todo, claro está, se resolvía en prurito discrepante ni en filigranas de alegato. Aquel temperamento de artista era inseparable del ideólogo desde los exabruptos juveniles del diario *La Montaña*. Su predominante naturaleza estética perseguía sin tregua la originalidad y amaba el juego de los contrastes. Ya en el deslumbrante primer libro *Las montañas del oro* había hecho estallar la gruesa de cohetes y bengalas metafóricas con reminiscencias de las antítesis de Víctor Hugo, a quien siempre protestó fiel admiración, salvo el liberalismo. A raíz del cincuentenario de su muerte, celebró el soplo épico de *La leyenda de los siglos* en una artículo titulado "Barro de Titán" (1935).

Antes de escribir *Didáctica* (1910) ejercitaba los hábitos docentes, hasta en el ardor de la polémica, como lo demostró en 1903 su temprana y filosa requisitoria contra "un ministro y doce académicos". El joven Lugones del sonado opúsculo *La reforma educacional* proyectó más tarde en otros planos de la actuación pública, esa tendencia a contrarreplicar adoctrinando. Equivocado o en la pista del acierto, rehuía las posiciones ambiguas, seguro de que con ello se enajenaba las simpatías de las almas neutras. La conducta del ciudadano, combativo y a la vez combatido, respondía a insobornables convicciones, aunque la mayoría las repudiara y la minoría destinataria, se cuidara de aprobarlas en privado. Lugones terminó por parapetarse no tanto en la soledad, refugio de tranquilas y compensadoras meditaciones, como en el aislamiento del reducto donde su obcecación beligerante dilapidó energías morales e intelectuales. Su ostensible altivez enfatizaba la voluntad de resistir, aun cuando sus defensas interiores luchaban contra el asedio de un descreimiento progresivo. Por último se rindió ante sí mismo, pues en el fondo no ignoraba que sostenía ideológicamente una causa impopular y regresiva.

Tal disposición de ánimo del autor de *Prometeo* se transformaba en un rigor cercano a la rigidez normativa cuando codificaba valores del espíritu. Los incontables artículos publicados en sus dos últimos lustros sobre problemas estéticos, definen al obstinado preceptista. La monocorde insistencia en torno a la estructura tradicional del verso y el oficio de la rima, ostentan el corte expeditivo de decretos, sin perjuicio de las infaltables y sagaces acotaciones. Consistía en una andanada de réplicas lanzadas con rejuvenecidos arrestos cuando los iracundos de turno de la llamada "nueva sensibilidad" lo hicieron blanco de la ofensiva literaria. El ilustre antagonista que a fines de siglo acaudillaba con Darío y Jaimes Freyre la vanguardia del Modernismo, hubo de afrontar luego a los efervescentes recién venidos. Respondió entonces a los teorizantes de la nueva generación con acopio de doctrina estética. Más aún, contestó a los todavía inconfesos herederos del *Lunario sentimental* (1909) y a sus travesuras de buen humor con "pastiches" también pintorescos del flamante estilo. Lugones, propenso por lo general al empaque austero, se entretuvo con alardes de ingenio no sólo en prosa, sino hasta en verso de calculado malabarismo caricatural. Circuló entre risueños comentarios de cenáculo un capricho alusivo intercalado en "Loa del fuego alegre": "Y ahora – juglar que en el verso fragua – la singularidad – de una rima – forzada en equilibrio, – para inevitable ludibrio – de la Nueva Sensibilidad" (*Poemas solariegos,* 1928).

Las severas –casi puritanas– normas estéticas de Lugones facilitan la revisión de sus fundamentales y cambiantes aportes a la poesía, a la literatura narrativa y al ensayo histórico. A tales fines corresponde recoger su propia lección de ética intelectual: el reiterado desdén de la beatería del elogio fácil. Algún día deberá ser objeto de estudio, por separado, su labor como teórico del arte y la literatura. Todo ello permitirá examinar a fondo la unidad íntima dentro de la variedad de inquietudes y tendencias, frustraciones y hallazgos que alternan en la cantera lugoniana.

APROXIMACIONES

Infranqueables diferencias de sensibilidad se interponen entre los cánones modernistas y las direcciones líricas del presente. Quedan pocos puentes de comunicación entre el culto al refinamiento preciosista y la música verbal por un lado y por el otro, el hermetismo de los poetas actuales. Muchos jóvenes argentinos e hispanoamericanos de hoy no leen a Lugones incomunicados por la disparidad de gustos; algunos hasta lo ignoran sin disimular siquiera la falta de interés por conocerlo. Creen acaso que la literatura empieza con el advenimiento de ellos. En compensación, ciertos exguías de los belicosos grupos de vanguardia, ahora en la madurez, reconocen dignamente su deuda. Aquellos francotiradores que irrumpieron hacia 1925 jaqueando jovialmente al autor de *El Lunario Sentimental,* reivindican la originalidad de este libro como precursora del "ultraísmo". Por lo demás Ghiano, Guillermo Ara y

César Rosales, surgidos después de la muerte del poeta, le dedicaron libros y ensayos donde analizan metódicamente la estructura de su fantasía creadora y los procedimientos estilísticos. Noé Jitrick agregó su aporte a los implacables juicios socioculturales, demasiado esquemático como enfoque crítico, aunque demostrativo de la independencia de opinión con que los jóvenes escritores vitalizan el debate, pues suscitan réplicas fecundas. Esos contados libros sobre la multiforme producción lugoniana, concurren a completar la revisión de conjunto de los valores históricos y estéticos. Sirven asimismo para dilucidar y de paso documentar un fenómeno previo: la notoria apatía de las recientes promociones ante el incansable creador y polemista.

LUGONES Y LA CONCIENCIA LATINOAMERICANA

A la distancia de un cuarto de siglo, la repercusión de la obra de Lugones no se ha extendido en una magnitud considerable. La verdad es que tampoco era muy leído en vida si se recuerda la lenta salida de sus ediciones. Continúa compartiendo el remanso común al modernismo literario, antes tema de monografías eruditas que objeto de la frecuentación viva de lectores en sucesivas y acrecentadas tandas, ávidos de ir a las fuentes. Este retraimiento salvo algunos títulos, mantiene el ingente repertorio lugoniano lejos de grandes sectores del público culto, lo cual es lamentable en la propia patria del autor donde su nombre circula profusamente de oídas. Tal carencia de masa lectora en vasta escala, justificaría análoga falta de difusión más allá de nuestras fronteras. Hay además otros factores relativos a la compleja personalidad del poeta, escritor, polígrafo, periodista y, más que nada, a la trascendencia continental de su cambiante ideología. Llama la atención en Lugones, corifeo del modernismo literario que tuvo tanta resonancia en los centros culturales de Hispanoamérica, su indiferencia respecto a los intereses comunes de estos pueblos. Era notoria su posición esquiva frente al concepto de "magna patria" que arranca de los prohombres de la independencia, pero que fue reelaborado programáticamente desde comienzos de siglo por Rodó, Ingenieros, Varona, Henríquez Ureña, R. Rojas, A. Reyes, Leopoldo Zea y otras destacadas figuras.

Cada vez apasiona más en la América denominada latina el conocimiento objetivo y exacto de la unidad de origen y destino histórico a través de sus particularismos. Esa inquietud toma cuerpo en la década 1920-1930 cuando Lugones estaba en plena actividad creadora, si bien había producido ya buena parte de sus obras mayores: *La guerra Gaucha, Odas seculares, Historia de Sarmiento, El Payador.* Bastarían ellas coronadas por el libro póstumo *Romances del Río Seco,* colmado de dones, para señalarlo a la posteridad. Acreditan por excelencia la raigambre de su sentimiento americano en diversos niveles de la maestría narrativa y el impulso poético. Sin embargo, Lugones permaneció al margen de los problemas americanos cuyos coherentes planteos nada tienen que ver con los tópicos. Sucesivas generaciones de intelectuales contribuyen a esclarecerlos, desechando la retórica "americanista" y sus aprovechados profesionales. Espíritus de distinta formación, científicos y técnicos se adentran en el examen de la realidad concreta de veinte pueblos salidos del tronco ibérico. Por lo pronto, cuestionan la designación de "latina" aplicada a más de la mitad del continente donde viven 200 millones de almas, de los cuales 90 son indios y 10 gentes de color. El autor de *El imperio jesuítico,* lleno de admirables páginas descriptivas, analizó el régimen de esclavitud y la despiadada explotación del indígena bajo los encomenderos cuya voracidad de lucro agudiza el drama de los países subdesarrollados. La defensa de esas masas oprimidas infundió nueva savia a la moderna narrativa latinoamericana y movilizó a agudos ensayistas que actualizaron la generosa prédica del Padre Bartolomé de las Casas. Una de las voces, estremecida de inteligencia y de fervor de justicia, fue la de José Carlos Mariátegui. Cuando el gran peruano falleció, Lugones se asoció al homenaje y tuvo el gesto noble de honrar las virtudes morales e intelectuales del adversario. En aquel artículo (mayo de 1930) condenaba indiscriminadamente las "falacias de igual jaez como el nacionalismo continental y el americanismo indo-americano". La errónea e injusta apreciación de este último consistía en equipararlo al declamatorio panamericanismo y no denunciar el caballo de Troya.

Desde el mexicano Vasconcelos hasta el brasileño Gilberto

Freyre, pasando por el peruano Luis Alberto Sánchez, crece la tendencia a hablar de América mestiza, echando por la borda el complejo de inferioridad, causante de tanta literatura híbrida. Mestiza o mulata como prefería denominarla el novelista cubano Novás Calvo. Por su parte, Lugones no disimulaba cierta reticencia frente al hijo primitivo del nuevo Mundo. Un artículo suyo publicado en 1928 lleva el despectivo título de "Los indólatras". Sale enérgica y oportunamente al paso de los precursores de la Hispanidad, aunque luego reincide en la confusión peyorativa: "Basta ya de majadería hispano-americana, latinoamericana, indoamericana y demás voces de charnela que expresan el artificio con su propia invertebración. Lo que cuenta y vale acá es ser argentino, exclusivamente." Tales salidas de tono no lo recomendaban, por supuesto, a la estima de la fraterna comunidad de este hemisferio ni eran un aliciente para difundir sus libros.

Lugones ha compartido con Darío la jefatura del modernismo literario, pero no puede afirmarse que ese movimiento, tomado en bloque, haya sido prescindente con respecto a la conciencia de la liberación latinoamericana. Rodó la proclamó a su manera y Manuel Ugarte militó entre los primeros adalides que denunciaron planes de hegemonía continental. Aquellos innovadores, con pujos de aristocracia intelectual, se movían preferentemente en el plano de la emoción estética. Ello no le impidió al alto poeta nicaragüense trascender dicho dominio. Darío, camarada íntimo de Lugones, confesaba llevar sangre de indio chorotega y dio la medida de su intuición latinoamericana en inolvidables poemas como "Salutación del optimista" y, principalmente "A Roosevelt".

En octubre de 1922 José Ingenieros fue el vocero de los escritores argentinos que ofrecieron el banquete en honor de José Vasconcelos. Ese resonante discurso constituyó el acta de fundación de la "Unión Latino-Americana", organismo encaminado a integrar el viejo ideal bolivariano dentro de nuevos esquemas económicos, jurídicos, políticos y sociales. Era un programa trazado con criterio realista y claros conceptos sobre una solidaria acción cultural de contornos continentales. Lugones con su franqueza habitual, publicó un extenso artículo donde sostuvo su categórica oposición a tales principios. Su excluyente individualismo nacionalista y los reiterados desafíos al espíritu de confraternidad, echaron leña al fuego que había encendido dentro y fuera del país con el insólito bando "la hora de la espada".

Sanin Cano, V. García Calderón y Alfonso Reyes, entre otros prestigiosos escritores hispanoamericanos, rubricaron su admiración al influyente poeta de *Odas seculares* y de tantas páginas antológicas. Los recientes trabajos del ensayista venezolano Picón Salas y del crítico uruguayo Zum Felde lo situaron en el panorama de las letras continentales. Alfredo Roggiano acaba de dar a conocer en EE. UU. una bibliografía de y sobre Lugones donde registra los últimos comentarios aparecidos. Todo ello contribuye a acercar al público los libros que son representativos del vigoroso narrador de *La guerra gaucha.*

TENSIONES

Al cabo de un cuarto de siglo de silencio de Leopoldo Lugones, la pasión de la inteligencia y el fervor poético trasmiten los valores permanentes de su personalidad. Muestran al desnudo la lucha que libraban en su intimidad los ímpetus creadores y los raptos incontrolados del ideólogo, la quinta columna subjetiva. Acalladas las baldías controversias, ya podemos auscultar a través de sus libros perdurables la trayectoria de un espíritu al vaivén de violentas tensiones. Dejado atrás el cosmopolitismo y preciosismo de la primera época, se descubre en comunión con la tierra y las arraigadas tradiciones. Luego, cuando Lugones traspone la edad del recogimiento y las memorias, vuelve otra vez los ojos a la querencia cordobesa. Ni siquiera entonces escapa al cerco de los antagonismos: su poesía tiende tanto más a lo popular, a la vena pura de los *Romances del Río Seco,* cuanto el doctrinario martilla sinrazones contra el pueblo.

Visto en lejanía, Lugones condensa cierta imagen del país: exuberante, contradictorio, intuitivo, desencontrado, impulsivo, impresionable, derrochador de riquezas interiores. A ratos parece un símbolo de los vicios y virtudes de nuestra cultura; una síntesis de la rápida asimilación de modelos, de la inmadurez presa de súbitas iluminaciones, de la prodigiosa plasticidad verbal para describir nuestras crisis de crecimiento y agotarnos absortos en sus laberintos.

La obra proteiforme y deslumbrante de Lugones afronta la inexorable decantación del juicio histórico y estético. Se perfila de modo más claro la impaciente búsqueda de la originalidad a ultranza. Abarcamos en conjunto el espectáculo del artista consumado y el fecundo desasosiego de su saber enciclopédico, de sus incursiones de erudito desde la filología hasta la matemática.

A la distancia de un cuarto de siglo, continuamos dialogando con él, incluso para discrepar a trechos, si bien bajo la nueva luz que proyecta el tiempo que no ha transcurrido en vano. Dialogamos para comprender los últimos cincuenta años de nuestra literatura dado el desplazamiento de su personalidad y el volumen de su influencia. En cuanto a las flamantes promociones, deben interpretarlo para conocer una de las rutas de circunvalación de la literatura argentina de medio siglo a esta parte. Les corresponde replicar con su obra y desmentir al propio Lugones, quien en 1920 lanzaba un reto de polemista a larga distancia, quizás presintiendo este cuarto de siglo de su desaparición: "Comprendo pues, lo merecido de mi impopularidad, y no pido a la mayoría soberana consideración ni clientela. Esto no comporta menosprecio, sino reserva de la dignidad ante omnipotencia tan cortejada."

POEMAS DE EDITH SÖDERGRAN

Traducción del sueco por Javier Sologuren en colaboración con Pierre Naeret.

El retrato

Para mis pequeñas canciones
graciosamente lastimeras, rojas
de tarde,

la primavera me dio el huevo de un
pájaro ribereño.
Rogué a mi amante que pintara mi
retrato sobre la gruesa cáscara.
Pintó un tierno bulbo en el
mantillo moreno,
y en la otra cara, un redondo y suave
montículo de arena.

Las estrellas

Cuando la noche llega,
estoy en la escalera y escucho;
en el jardín las estrellas enjambran
y yo me hallo en la oscuridad.
¡ Escucha, una estrella cayó
resonando!
No vayas con los pies desnudos
por la yerba:
mi jardín está lleno de fragmentos
de estrellas.

Se acaba el día. . .

I

Se acaba el día y desciende la
frescura. . .
Bebe el calor de mi mano,
mi mano tiene la misma sangre
que la primavera.
Toma mi mano, toma mi brazo blanco,
toma el deseo de mis frágiles
hombros. . .
Sería tan maravilloso, tan extraño
sentir,
una sola noche, una noche como ésta
el peso de tu cabeza contra mi
pecho.

II

Arrojaste la rosa roja de tu amor
en mi blanco seno;
aprieto en mis ardientes manos
la rosa roja de tu amor, la rosa
que pronto se marchita. . .
¡ Oh emperador de fríos ojos! ,
acepto la corona que me tiendes,
es tan pesada que la cabeza
se inclina sobre el corazón. . .

III

Hoy he visto a mi dueño por vez
primera;
temblorosa, en seguida lo he
reconocido .
Ahora ya siento su pesada mano
sobre mi brazo ligero. . .
¿Dónde está mi risa clara de
doncella,
mi libertad de mujer de erguida
cabeza?
Ahora ya siento la presión de sus
brazos en torno de mi cuerpo
estremecido,
y oigo el duro sonido de la
realidad
contra mis sueños rosas, rosas. . .

IV

Buscabas una flor
y hallaste un fruto.
Buscabas una fuente
y hallaste un mar.
Buscabas una mujer
y hallaste un alma:
estás descepcionado.

La luna

Cómo todo lo que está muerto
es maravilloso
e indecible:
una hoja muerta y un hombre muerto
y el disco de la luna.
Y todas las flores saben un secreto
y el bosque lo guarda,
es la carrera de la luna en torno
a nuestra tierra
la vía de la muerte.
Y la luna teje su maravilloso tapiz
amado de las flores,
y la luna teje su feérica red
alrededor de todo lo que vive.
Y la hoz de la luna siega las flores
en las noches de fines de otoño,
y todas las flores aspiran al beso
de la luna
en una espera infinita.

Javier Sologuren ■ *Lima, Perú (1921) Poeta. Editor de las espléndidas publicaciones de* La rama florida. *Premio Nacional de Poesía 1960. Entre sus libros:* Bajo los ojos del amor, Estancias, La gruta de la sirena *y* Surcando el aire oscuro.

10 POEMAS DE WILLIAM S. MERWIN

Traducción del inglés por Homero Aridjis

Invocación

El día cuelga de sus pies
con un agujero en su voz
y la luz corre hacia la arena

Aquí estoy otra vez con la boca seca
frente a la fuente de los cardos
preparándome para cantar

Palabras

Cuando el dolor del mundo halla
palabras
suenan con alegría
y las seguimos a veces
con nuestros pies de tierra
aprendiéndolas de corazón
pero cuando la alegría del mundo
halla palabras
son dolorosas
y a veces las ahuyentamos
con nuestras manos de agua

In the Gorge

Señor del arco,
nuestras manos en jirones
como los cabos de un puente roto
se buscan ciegamente en silencio
sobre el agua suelta.
¿No nos has dejado más que tu
ceguera?

Marica Lart

Ahora
aún no sabemos
qué pedir para ti
Oh sueña mecida
en una mano vacía

Tercer salmo: la visión de septiembre

Veo la mano en la que el sol se levanta
una memoria buscando
una mente
Veo días negros días negros
las mentes de las piedras
irse
y volver
sellado su camino
Veo una jaula de pájaro vacía
una memoria buscando
un corazón
al que se le pide sentir más
sienten menos
Veo un pájaro vacío volando
y su canción me sigue
con mi propio nombre
con el sonido del hielo
rompiéndose
Veo los ojos de ese pájaro
en cada luz
en la lluvia
en los espejos
en los ojos
en las cucharas
Veo lagos claros flotar sobre nosotros
tocarnos con sus bordes
y se llevan lejos los secretos
que nunca trajeron
Veo lenguas ser divididas
y el nacimiento de la palabra
que debe crecer
con dolor
y partir para Nínive
Veo una polilla aproximarse
como la oreja de un animal invisible
pero yo no la llamo
Veo campanas que cabalgan sobre caballos muertos.
y nunca hubo silencio como éste
oh objetos vengan y hablen
con nosotros mientras pueden

W. S. Merwin ■ *New York, (1927) Poeta, ensayista y traductor del francés, español, latín y portugués. Ganador del Premio Pulitzer. Ha publicado numerosos libros de poemas, entre ellos* The Lice *y* The Carrier of Ladders. *Entre sus traducciones al inglés están el* Lazarillo de Tormes *y la* Chanson de Roland.

Homero Aridjis ■ *Michoacán, México (1940) Poeta. Becario del CME. Premio Xavier Villaurrutia 1964. Entre sus libros de poesía:* Los ojos desdoblados, Antes del Reino, Mirándola dormir *y* Ajedrez. *Agregado cultural de la Embajada de México en Holanda.*

POEMAS DE HERNAN LAVIN CERDA

El drama y la comedia

Gracias te doy, Santa Agueda
por mantener vivos sus pechos
y aceitarlos de noche
y bañarlos de día
Compañera Santa Agueda, sin que ella lo sepa
tú alimentas
en su pecho derecho el drama
y en su pecho izquierdo la comedia
Que el tiempo no pase por su piel
y que bajo cada pezón suyo
aceche siempre la vida

Camas

Reconozco que hay camas diferentes,
reconozco clases sociales.
La cama de Enrique VIII se hizo para ocho,
la cama de Julieta terminó en un Valle de Lágrimas:
Romeo se mató una tarde y nadie sabe.
Luis XVI despertó un día sobre una cama llena de baba
y a mí me fue imposible ver la contracama de Jan Hus.

No te ilusiones Napoleón con Josefina.
Lo que interesa es que la cama sea ella misma
por sí sola. Ahí usted puede pegarse un balazo
o jugar su descendencia.

Aunque la cama al fin no existe:
no es más que un estado de ánimo del cuerpo,
una forma de ponerse.

En Acolman no hay nadie

Abro la celda del monasterio y una voz
tu voz
sale aullando desde el fondo del pozo
No hay nadie aquí en Acolman
el templo está vacío
Los naranjos no se mueven
¿en qué tiempo estamos?
No existe el futuro aquí en Acolman
no vive un alma
no vive un triste cuerpo
y vacía
y desolada está tu voz que sube y sube
no existe y sube
es un sadismo
es un suplicio
y el aullido pasa el límite
y el silencio es tenebroso

Cierro la puerta de la celda
trato de huir
grito
echo mi voz al fondo del pozo
No hay nadie aquí en Acolman
la sangre no corre
es el vacío
es un sadismo
es un suplicio
El cuerpo que se azota no es un cuerpo
¿adónde vas?
Una voz que no existe baja al pozo
¿Quién anda por ahí?
No hay Acolman
no hay templo
No hay un pájaro que viene a picotear las naranjas
que no existen
nadie vuela
no se oye un solo aullido
nadie pide socorro
no está la celda que yo abro
no vive nadie aquí
no está esa voz que sube y sube
ni el vacío que nos mira con sus ojos de búho
El vacío no existe
pero mejor vámonos
vámonos ya de aquí
antes que prendan fuego a la Cruz

Hernán Lavín Cerda ■ *Nacido en Santiago de Chile en 1939. Ha publicado varios libros de poesía y narrativa. Está próximo a aparecer su libro de cuentos* El que a hierro mata *en Barcelona. Actualmente reside en México.*

DANIEL CHAVEZ

LA TRADUCCION DEL APOCALIPSIS DE GREGORIO LOPEZ

México fue el primer lugar en el continente americano en que se estableció una imprenta y una universidad; también el primer lugar en que se hizo una traducción al español de un libro de la Biblia. Esta traducción salió a luz en 1586, antes de que se estableciera la primera colonia en territorio que ahora pertenece a los Estados Unidos, y escasos tres años después de la fundación de la colonia de Newfoundland en el Canadá.[1] El libro de la Biblia traducido en ese tiempo en la Nueva España fue el *Apocalipsis*, y su traductor fue Gregorio López, que también escribió un comentario acerca de él.

Varios factores pueden contribuir a que se ignore esta obra: 1) que el traductor sea desconocido, 2) el efecto de la inquisición y su índice de libros prohibidos, y 3) la falta de interés en temas bíblicos como temas de investigación en los centros de estudios superiores del país.

El propósito de la presente investigación es: 1) analizar la traducción del *Apocalipsis* de Gregorio López con relación a la fuente que usó 2) comparar su obra con la de Casiodoro de Reina hecha en 1569, 3) descubrir si tuvo acceso a algún Nuevo Testamento en el idioma original, y 4) investigar su conocimiento de los idiomas originales.

Sería algo notable que en la Nueva España se hubiese conocido el griego o el hebreo bíblico, y mucho más lo sería que hubiese existido una copia del *Antiguo Testamento* en hebreo o del *Nuevo Testamento* en griego.

Vida y tiempos de Gregorio López

Aunque el propósito de la presente investigación no es presentar una biografía de Gregorio López o una descripción de los tiempos en que vivió, ya que ambas cosas han sido hechas en una forma bastante amplia por otros investigadores, aquí haré un bosquejo solamente para ubicarlo y formar el marco histórico de la investigación principal de nuestro estudio.

Gregorio López nació en Madrid el 4 de julio de 1542. Aunque no se registre el nombre de su padre o de su madre, existe sobrada razón para sospechar que fuera hijo ilegítimo de Felipe II y de una mujer judía o cristiana nueva de ascendencia judía. Gregorio López sirvió como paje en la corte de Felipe II en Valladolid. En ella hacía fuertes penitencias. En 1562 se trasladó a la ciudad de México. Viajó extensamente por la Nueva España hasta 1589. Desde esta fecha hasta su muerte, acaecida en 1596, se radicó en una ermita en Santa Fe.[2]

La situación en España. Gregorio López pudo haber recordado los eventos que transcurrieron en su vida desde los doce años de edad, y debería reseñarse algo de los transcurrido allá entre 1554 y 1562, cuando se embarcó hacia la Nueva España. Esto significa que López podría recordar la abdicación de Carlos V (1556), así como su muerte (1558) y los primeros años de Felipe II, en cuya corte sirvió.

López vio la división de Europa en bandos religiosos. Esto sucedió con el tratado de Passau (1552)[3] y el de Cateau-Cambresis (1559).[4] Aunque salió de España antes que saliera a luz la versión de la Biblia de Casiodoro de Reina (1569), ya hacía algún tiempo que había salido a luz la versión de Francisco de Enzinas (1543) del *Nuevo Testamento.* Durante los años en consideración, salió también la versión de Juan Pérez de Pineda (1556). Esta también era del *NT.*[5]

Pequeños grupos de protestantes existían en España durante los años de la juventud de López. No puede asegurarse que él haya llegado a estar en contacto con ellos. Sí puede haber conocido sus escritos. Durante los años en consideración, hubieron dos autos de fe (1559, 1562).[6]

■ *La situación en la Nueva España.* Durante los 34 años en que Gregorio López vivió en la Nueva España hubo ocho virreyes. Tres de ellos fueron trasladados al Perú. Esto era considerado una promoción. Uno de ellos fue miembro del clero.

En esos años se celebró el quincuagésimo aniversario de la conquista en 1571. También vió López la muerte de muchos indígenas en la epidemia de tifoidea que se desató en los años de 1576 y 1577. Algunas partes de la Nueva España estaban siendo colonizadas o "pacificadas". Algunas ciudades fueron fundadas durante los años en que López vivió en México.

La inquisición formó parte del escenario de su vida. Fue establecida en la Nueva España en 1571.[7] El primer auto de fe se celebró en 1574,[7] con cinco piratas ingleses que murieron en la hoguera condenados como luteranos.[8] Otro auto de fe se celebró en 1596,[9] el mismo año en que murió Gregorio López.

Fecha y texto del Apocalipsis de López

■ *Ediciones.* Se conocen varios manuscritos y ediciones del *Tratado del Apocalipsis* de Gregorio López.[10] La edición usada para la presente investigación se encuentra en la biblioteca universitaria "Alfonso Reyes" en la ciudad de Monterrey. Fue impresa en Madrid el 28 de octubre de 1727. El título de la obra es el de *Vida y Escritos del Venerable Gregorio López.* Incluye su *Tesoro de Medicinas* en la misma obra.[11] En vista que el interés de la presente investigación gira sólo en torno de su traducción del Apocalipsis, se citará de su obra como *Tratado del Apocalipsis.*

■ *Fecha de Escritura.* En su comentario sobre *Apocalipsis 20,* López revela la fecha en que escribió su comentario de ese libro:

> Antes que pasemos adelante, será bien decir, porqué dejo en silencio mil años este libro, habiendo pasado en este tiempo cosas notables; por lo cual este capítulo ha de ser más largo que los otros; y no es maravilla.

Daniel Chávez ■ *México. Doctor en Teología por la Andrews University. Traductor del* Libro del Profeta Jeremías *para la nueva edición popular de la Biblia que preparan las Sociedades Bíblicas en América Latina. Entre otros trabajos publicados tiene el estudio de la* Primera epístola a los corintios *(1968).*

porque él solo contiene muchas veces más tiempo que todos los otros juntos; que los otros ocupan desde Trajano a San Silvestre 216 años no más, y este solo desde San Silvestre, que ha 1270 años hasta hoy;. . .[12]

Fijando a Trajano en el año 100 de nuestra era, esto colocaría la escritura del *Tratado del Apocalipsis* en 1586.

Esto se notará en una forma más clara en la siguiente cita:

. . .San Silvestre ató a Satanás, que es la idolatría, y persecuciones de los idólatras contra los cristianos, año de 316. . . vamos corriendo ahora con el tiempo de mil, y daremos con el año de 1316. . . desde Nerón el primero, hasta Diocleciano el postrero, pasaron 237 años, y este (los Turcos) ha que dura 270 años. . .[13]

En otras palabras, López escribió su comentario 270 años despúes de lo que para él era el fin del *milenario.* Este terminó para él el año 1316. Añadiendo a ésto 270 años se llega a 1586, que era el año en que estaba escribiendo la obra que hoy consideramos.

■ *Texto.* El texto del *Tratado del Apocalipsis* ha sido descrito como una traducción del texto Bíblico del *Apocalipsis* "del Latín al Castellano con su explicación interlineal por el venerable Gregorio López. . ."[14] En otras palabras, el texto bíblico es constantemente interrumpido por la explicación dada por López.

En la edición usada para la presente investigación el texto bíblico se imprimió en signos de letra bastardilla. En esta forma puede distinguirse el texto bíblico del comentario de López.

Esto parecería resolver el problema de cuál era el texto bíblico según López y cuál era su comentario. Con todo, no puede definirse si la distinción fue hecha por López mismo o por el impresor. Al examinar el libro se nota que en varios casos algunas palabras del texto bíblico aparecen como comentario, y algunos comentarios aparecen como texto bíblico. Para el presente estudio se tomará el texto bíblico genuino eliminando partes presentadas como tal en la edición que está a la mano y añadiendo algunas partes que en la edición aparecen como comentario. Por el otro lado, considerando que los editores acertaron en la mayoría de las veces acerca de cuál era el texto bíblico, en muchos casos se toma exclusivamente lo que ellos presentan en itálica.

Para ilustrar esto, a continuación se presenta el texto de López de los primeros tres versículos del Apocalipsis:[15]

Apocalypsi, (que quiere dezir, Revelación) de Jesu-Christo, el qual le dió Dios: Porque la Divinidad lo reveló a la Humanidad de Nuestro Redemptor, *para manifestar a sus siervos* (los Christianos) *lo que conviene al servicio de nuestro Dios, y provecho de ellos, que se haga presto* (porque luego comenzó a efectuarse) *y lo significó hablando* (por significaciones, y figuras) *embiando por su Angel a su Siervo Juan* (el Evangelista) *el qual dió testimonio del Verbo de Dios* (en quanto a la Divinidad) *y testimonio de Jesu-Christo* (en cuanto a la Humanidad) *y de todo lo que vió.* Y mostrando la excelencia de este Libro dize: *Bienaventurado el que lee, y oye las palabras de esta Profecía* (y porque no basta solo esto, añade) *y guarda las cosas, que en él están escritas* (obrando lo que manda, y creyendo lo que promete.) *El tiempo cierto está cerca* (para que se comience a efectuar). . .

Puede notarse que el comentario de López, aparte de estar en letra común, normalmente se encontraba entre paréntesis. Por otro lado, la palabra *Revelación*, que es traducción y, por lo mismo, repetición de la primera palabra *Apocalypsi*, se encuentra dentro del paréntesis.

En la expresión *"lo que conviene al servicio de nuestro Dios, y provecho de ellos, que se haga presto"* puede notarse que se incluyó como texto bíblico una parte que corresponde al comentario de López. La traducción del texto bíblico sería *"Lo que conviene que se haga presto"*. No puede definirse si el error fue de López o del impresor. Lo que sí se aclara es que éste será tratado como texto de la traducción de López y será analizado, eliminando la otra parte como comentario, aunque se encuentre en letra bastardilla. Lo mismo sucede con la palabra *"hablando"* en *y lo significó hablando embiando por su Angel. . .*

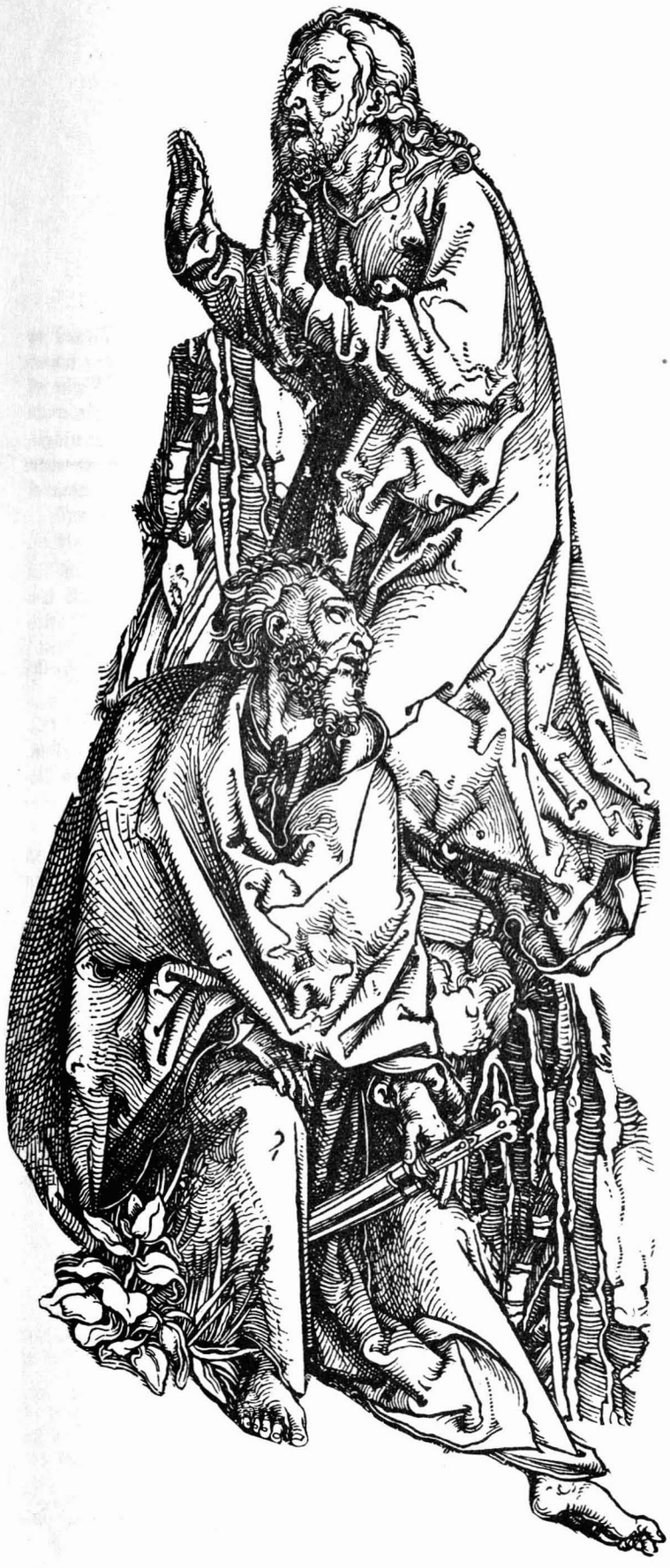
Como ha sido considerado anteriormente, la traducción original de Casiodoro de Reina salió a luz siete años después de la de López de España (1569). Aunque ésta no estuvo al alcance de López, se harán comparaciones entre las dos, ya que ambas están a nuestro alcance.

El tiempo y el espacio no han permitido un análisis completo de la traducción de López. Lo que se ha hecho es un análisis de la traducción de los primeros tres capítulos del *Apocalipsis.* Estos se analizarán desde el punto de vista de la *Vulgata*; desde el punto de vista de las libertades que se permitió López al traducir, y desde el punto de vista del texto griego. Finalmente, se harán unos breves comentarios del uso del hebreo en algunos apuntes de López en estos tres capítulos. Esto será suficiente para notar la extensión de los conocimientos de López con relación a los idiomas originales.

López y la Vulgata

Ya se ha notado que en la edición del *Tratado del Apocalipsis* usada por Toro se establece que López tradujo el *Apocalipsis* del latín.[16] En la edición usada por el presente investigador no se hace tal aseveración. Es lógico, de todos modos, reconocer que López hizo su traducción del latín, ya que esta era la única versión del *NT* accesible para él en la Nueva España.

■ *López más cerca de la Vulgata que del texto griego.* Hay varios pasajes en que se nota la dependencia de López en la *Vulgata.* Los que se presentan a continuación son los más notables:



1. En Apocalipsis 1:3, según López, se dice *Bienaventurado el que lee, y oye las palabras de esta Profecía . . .y guarda las cosas, que en él están escritas.*[17] Debe notarse que "lee", y "oye" y "guarda" están en el singular. Lo mismo sucede en la *Vulgata, Beatus qui legit, et audit,. . . et servat.*[18] Por el otro lado, en el texto griego sólo la primera palabra está en el singular mientras que las últimas dos veces en que aparece la forma verbal se encuentran en el plural.[19] En otras palabras, debería traducirse *el que lee, los que oyen. . . y los que guardan.*

El texto griego dice: ὁ ἀναγινώσκων καὶ οἱ ἀκούοντες. . καὶ τηροῦντες.

2. Ese mismo versículo termina según la versión de López *El tiempo, cierto está cerca.* La traducción del griego sería *Porque el tiempo está cerca.* La palabra que López traduce "cierto" es la palabra "enim" que aparece en la Vulgata y no en el texto griego. Esta es definida como *Es verdad, evidentemente, sin duda, por cierto.*[20]

3. *Pero tengo contra ti un poco en que te has descuidado; y es, que tienes. . . a los que tienen la doctrina de Balaan. . . que enseñaba a Balac embiar escandalo delante de los hijos de Israel. . .* es la forma en que López traduce *Ap.* 2:14. La palabra traducida "enviar" es *mittere* en la *Vulgata.* Entre otras definiciones que se dan a este vocablo está el de "enviar".[21] Por otro lado, la palabra βάλλω es la que se encuentra en el *NT* en griego. Esta se define como "arrojar" o aun "poner", como se encuentra en la versión original de Casiodoro de Reina,[22] pero nunca como "enviar".[23]

4. López traduce una parte de *Ap.* 2:15 *Assí tienes tú a los que tienen la doctrina de los Nicolaitas.* En el griego aparece también la palabra ὁμοιως que Reina incluyó en su versión, llamada "del Oso". Este traduce esta parte del texto. *Ansí también tu tienes a los que tenen la doctrina de los Nicolaytas.* El vocablo griego ὁμοίως es correctamente traducido "también". Jerónimo no lo incluyó en la *Vulgata,* y por lo mismo fue eliminado por López.

5 En Ap. 2:19 López presenta la lista de lo que el Señor conoce de Tiatira como sus obras, su fe, su caridad, su ministerio, etc. Sucede que en el griego "fe" viene entre "caridad" y "ministerio". La *Vulgata* presenta el mismo orden que presenta Gregorio López.

6. Hablando de lo que el Señor hace con Jezabel, López dice *Yo la embio a la cama Ap.* 2:22. Aquí se usan las mismas palabras como en el cuarto caso que ha sido considerado. En

realidad, el Señor la echa a la cama para que sus mismas fornicaciones representen su castigo. No la envía a ella como si le pidiera un favor.

7. Continuando en el mismo versículo, López traduce *Pero los... que fornicaron con ella, ...serán en gran tribulación.* El verbo "serán" está añadido en la *Vulgata,* al igual que en la versión de López.

8. Un poco más adelante (2:24) López y la *Vulgata* traducen *A vosotros digo.* El original antecede esta frase con la preposición "pero".

9. Casi para terminar este capítulo, López sigue a la *Vulgata* en la traducción *les daré una Estrella de la mañana.* En esto sigue la característica del latín en el cual prácticamente se pierde el artículo. El original griego sí contiene el artículo.

10. La traducción de López de *Ap.* 3:9 es muy interesante: *Mira que daré de la congregación de Satanás...* Una parte de esta traducción será considerada más adelante. Lo que interesa en esta sección es que López tiene el verbo en el tiempo futuro, al igual que la *Vulgata.* El texto original tiene el verbo en el tiempo presente.

■ *Casiodoro de Reina y la Vulgata.* Los diez casos presentados son las ocasiones sobresalientes en que López se encuentra más cerca de la *Vulgata,* y Casiodoro de Reina más cerca del texto griego en los primeros tres capítulos del *Apocalipsis.* Lo inverso llegó a suceder, aunque en una forma más exigua.

1. *La Biblia del Oso* Traduce *Ap.* 1:8 *Yo soy* αγω: *principio y fin, ...* López trató de traducir la expresión completa más bien que hacer una transliteración. Su traducción es *Yo soy principio, sin principio, y fin, sin fin:...*

Este quizá es el único caso en estos tres capítulos en que podría decirse que López está más cerca del griego que Reina. Como se ve, no es un acercamiento muy notable. Por el otro lado, hay algunos casos en que Reina está más cerca de la *Vulgata* que del texto griego, y López también está más cerca de la *Vulgata* juntamente con la *Biblia del Oso.*

1. En *Ap.* 2:1 según la versión de López se describe al personaje que está hablando con Juan como *El que tiene las siete Estrellas en su diestra, ...* En la versión del Oso se usan precisamente las mismas palabras excepto que la palabra "Estrellas" no se presenta con mayúsculas.

El verbo traducido "tiene" en la *Vulgata* es *tenet.* "Tiene" es la traducción lógica del vocablo latino. Este es definido como "Tener, tener cogida una cosa, asir. ...Poseer..."[24] En el original en griego aparece κρατων. Es la raíz que es definida como "gobierno" en "democracia", "autocracia", etc. En ninguna manera se define la palabra griega como simplemente "tener".[25] La Versión Hispano-Americana trató de recalcar el significado del vocablo griego usando la traducción "retiene".

2. "Caridad" es una palabra bastante común tanto en las versiones católicas de la *Biblia* como en las evangélicas. Se usa esta palabra como traducción de *caritas* en la *Vulgata.* Tanto López como Reina la usan en *Ap.* 2:4. En este caso, tanto como en la mayoría de los demás, el vocablo griego usado es ἀγάπη. Su significado es el de "amor". Como se notará más adelante, López hace una explicación en su comentario que aclara el significado de *caritas.* Como la *Biblia del Oso* no tiene comentario, puede decirse que al usar "caridad" como traducción de ἀγάπη está más cerca de la *Vulgata* que del texto griego original.

Como puede notarse, Reina también se fio de la *Vulgata* en estos tres capítulos de su traducción. Con todo, esto no es tan marcado como en López.

■ *Algunos paralelos entre López y Reina.* Existen algunas expresiones en las traducciones de López y de Reina. Esto es natural, pues ambos tradujeron de la misma fuente, aunque uno tuviera acceso al original y el otro sólo a una versión del original. Sería un estudio muy provechoso en sí el comparar la ortografía en las dos traducciones, tanto por sus similitudes como por sus diferencias.

Debe citarse por ejemplo que la palabra "iglesias" está escrita con mayúscula (1:4,20; 2:1,8,12,23; 3:1,7,14). En ninguno de estos casos debería tenerla. Lo mismo sucede con la palabra "ángel" (1:20; 2:1,8,12,23; 3:1,7,14).

Los siguientes casos son interesantes tanto por el paralelismo como por las diferencias que existen:

López: "Y oí detrás de mí una gran voz, como de trompeta."
Reina: "Y oí detrás de mí una gran boz, como de trompeta." (1:10).
López: "Y bolvíme para ver quién hablaba conmigo, y buelto, vi siete Condeleros de Oro".
Reina: "Y bolvíme para ver la boz que hablaba conmigo, y buelto, vide siete candeleros de oro". (1:12)
López: "El que tiene orejas... oyga lo que el Espíritu... dize a las Iglesias: El que venciere... darle he a comer del Arbol de la Vida que está en el Parayso de mi Dios."
Reina: "El que tiene oreja, oyga lo que el Espíritu dize a las Iglesias: Al que venciere, daré a comer del árbol de la vida, el qual está en medio del Parayso de Dios." (2:7)

Podrían citarse otros casos, pero estos son suficientes para notar la ortografía similar de "bolvíme" y "buelto" (1:12); "oyga", "dize" y "Parayso" (2:7). Al mismo tiempo nótese la diferencia entre "voz" (López) y "boz" (Reina) (1:10); y "vi" (López) y "vide" (Reina) (1:12). Nótese también que las analogías son mucho más frecuentes que las diferencias. Nótese la sucesión exacta de palabras en el primer caso citado.

Todo esto indica que ambas traducciones fueron hechas en un mismo tiempo de la historia de la literatura castellana. También indica el cuidado con el cual se han hecho las versiones a través de los siglos, ya que una traducción del original se asemeja tanto a una traducción de una versión como se ha indicado arriba.

Traducción libre de López

En las traducciones modernas se trata de traducir conceptos y no palabras. Es muy interesante notar que López hacía esto desde el siglo XVI. Naturalmente, este método de traducción tiene sus ventajas y sus desventajas. En una traducción técnica, el lector podría ver el concepto del traductor en su interpretación y no el del escritor. Obras como la Biblia deberían tener traducciones libres o "populares" para el público en general y técnicas para los lectores serios que no tengan el dominio de los idiomas originales.

Tomando algunos de los casos más notables, pueden hacerse algunas comparaciones nuevamente con la versión de Reina:

López: "Yo Juan, vuestro hermano... y también participante en la tribulación; pero también en el Reyno de Dios, y en la paciencia en Jesu-Christo, fuy desterrado en la Isla de Patmos por aver predicado la palabra de Dios, y aver dado testimonio de Jesu-Christo".

Reina: "Yo Ioan vuestro Hermano, y participante en la tribulación, y en el Reyno, y en la paciencia de IESVS el Christo, estaua en la isla que el llamada Patmos, por la palabra de Dios, y el testimonio de IESVS el Christo". (1:9)

Este texto no tiene profundo significado doctrinal. Por lo tanto, se presta para analizar la precisión de la traducción sin el temor de ofender a nadie.

En la frase "y también participante en la tribulación" puede notarse que la palabra "también" no se encuentra en la *Vulgata* o en el texto original. Es una añadidura de López en la que hace

uso de su privilegio como traductor. En este caso se puede decir que lo hace en una forma muy acertada, pues esta frase es seguida por la que dice *pero también en el Reyno de Dios.* La palabra "pero" en este caso no existe en la *Vulgata* o el griego original. Por el otro lado, "también" es una traducción muy acertada de la conjunción griega[26] así como de la latina.[27] Debido a esto, no puede indicarse que esté fuera de lugar en la primera frase.

En la frase que sigue, "Pero también en el Reyno de Dios, y en la paciencia en Jesu-Christo" se nota otra vez esta característica. Tanto en el original como en la *Vulgata* ambas palabras se encuentran sin el artículo. López, al igual que Reyna lo añade, aunque la versión Hispano-Americana traduce "vuestro hermano y partícipe con vosotros en la tribulación, y reino, y paciencia. . ." Esta podría considerarse una traducción técnica, mientras que las otras son populares. Cada una tiene su lugar.

La palabra "desterrado" no se encuentra ni en el original ni en la *Vulgata*. El apóstol ciertamente estaba desterrado en Patmos cuando escribió el *Apocalipsis.* Tampoco se encuentra en las fuentes la palabra "predicado", y ciertamente Juan se dedicaba a la predicación del evangelio de Jesucristo. Todos éstos son casos del uso de ciertas libertades en la traducción de López que no afectan el significado teológico del texto.

Otra de las ocasiones en que más claramente se nota la traducción libre de López es en *Ap.* 2:10. En este caso traduce *Mira, que he de embiar el Diablo para vuestro provecho, y a la cárcel algunos de vosotros para que seais tentados.* La idea del texto más bien era que el Diablo enviaría a algunos de ellos a la cárcel.

En el siguiente capítulo también tiene cuando menos otro caso notable en que hace uso de su licencia de traductor. En el versículo 7 traduce López una parte *el cual abre . . . y ninguno podía cerrar. . . cierra. . . y por eso al tal ninguno podrá abrir.* Sucede que el verbo "poder" es añadido por López, no encontrándose ni en el original ni en la *Vulgata.*

Las mismas características se encontraron en la versión de Casiodoro de Reina. Algunos de los casos más notables incluyen el caso en que presenta la traducción *Ninguna cosa temas de las persecuciones y trabajos que has de passar.* (2:10). Ni "persecuciones" ni "trabajos" son mencionados en el original o en la *Vulgata.* Un poco más adelante (vers. 13) raduce *Yo sé tus obras, y dónde moras. . .* En el original y en la *Vulgata* sencillamente diría "Yo sé dónde moras".

Esto indica que si bien López se tomó ciertas licencias como traductor, otros también lo hicieron. López lo hizo más que sus contemporáneos, adelantándose a sus tiempos tanto con relación al número de veces en que lo hizo como con relación a torcer el sentido del texto. Con todo, es notable la existencia de un texto tan interesante en español, traducido en México en 1586. Ciertamente había interés en la *Biblia* en la Nueva España.

Los idiomas originales y la versión de López

Como se ha indicado, López basó su traducción del *Apocalipsis* en la *Vulgata.* Esto no significa que no conociera los idiomas originales. Al igual que en los casos anteriores, se presentarán las evidencias de que López conoció estos idiomas al considerar su traducción de los primeros tres capítulos del Apocalipsis. Queda para una consideración posterior un análisis de toda su traducción desde este punto de vista exclusivamente. Ahora presentaremos las evidencias completas de su traducción de estos tres capítulos.

■ *El griego bíblico.* López evidentemente no tuvo acceso al *NT* griego. A pesar de esto, cuando reconoció el origen griego de algunas palabras, las tradujo o las explicó en una forma en que no lo hicieron traductores posteriores a su época.

1. Esto se nota primeramente en su explicación del significado del nombre del libro. "*Apocalypsi* (que quiere dezir *Revelación*)"[28] en su forma de expresarlo. Pabón y Echauri definen la palabra como "descubrimiento, revelación. Apocalipsis".[29] La forma verbal relacionada a este sustantivo ἀποκαλύπτω es definida como "descubrir, desnudar; revelar, dar a conocer".[30]

2. En Ap. 2:2 López traduce . . . *no puedes sufrir a los malos* . . .Esta traducción es similar a la de Reina; . . .*no puedes sufrir los malos. . .*". La palabra griega traducida "sufrir" tiene ese significado[31] mientras que el vocablo usado en la *Vulgata* no tiene ese concepto.[32]

3. La traducción de López de *Ap.* 2:5 parecería indicar una desviación del griego, mientras que su comentario indica un conocimiento profundo de esa lengua. La parte a la que se hace referencia dice:[33]

> . . .*haz penitencia* (pesándote de aver dexado mi amistad,. . .) . . .*si no hizieres penitencia* (arrepintiéndote, y tornándote a la amistad passada. . .

La palabra "penitencia" no tiene el concepto de arrepentimiento o tristeza por el pecado que López presenta aquí en la difinición popular que se da a esa palabra. Mucho menos la idea de tornarse a una experiencia anterior como también la presenta López.

Por otro lado, definiciones del diccionario sí incluyen la idea del arrepentimiento. Aun un diccionario relativamente elemental define "penitencia" como "Sacramento en el cual, mediante la confesión y el arrepentimiento, se perdonan los pecados. Arrepentimiento y expiación."[34] El Diccionario de la Real Academia presenta los siguientes conceptos como definición de la palabra:

"1. Sacramento en el cual, por la absolución del sacerdote, se perdonan los pecados cometidos después del bautismo al que los confiesa con el dolor, propósito de la enmienda y demás circunstancias debidas. 2. Virtud que consiste en el dolor de haber pecado y el propósito de no pecar más. 3. Serie de ejercicios penosos con que uno procura la mortificación de sus pasiones y sentidos para satisfacer la justicia divina. 4. Cualquier acto de mortificación interior o exterior. 5. Pena que impone el confesor al penitente para satisfacción del pecado o para preservación de él, y ésta se llama medicinal, y es parte integral del sacramento. 6. Dolor y arrepentimiento que se tiene de una mala acción, o sentimiento de haber ejecutado una cosa que no se quisiera haber hecho. 7. Castigo público que imponía el tribunal de la inquisición a algunos reos. 8. Casa donde vivían estos penitenciados. . . .[35]

Puede notarse que en esta definición sí existe el concepto de tristeza de haber hecho el mal y el propósito de enmienda. Con todo, el temor de la definición no es éste. La nota tónica que se destaca es la mortificación exterior o interior practicada con castigos o cuando menos preocupaciones y planes para imponerse esos castigos.

Este no era el aspecto principal en la definición de la palabra latina:[36] "Arrepentimiento, sentimiento. . . .Arrepentimiento, compunción, contricción". Puede notarse que en ésta no existía la idea de imponerse un castigo para conseguir el perdón. Lo mismo sucede con el vocablo griego que significa "cambiar de opinión, cambiar de opinión y reflexionar . . .arrepentirse, convertirse, hacer penitencia."[37] Esta última definición sería en el sentido latino de la palabra. Sebastián también incluye la idea de "penitencia" en su definición de la forma nominal de la palabra griega. Define la forma verbal como "Reflexionar. Cambiar de opinión. Arrepentirse de." La forma nominal como "Cambio de sentimientos; arrepentimiento, pesar. *Ret.* Corrección. Penitencia."[38] Esta queda entonces como una definición retórica y no como el sentido auténtico de la palabra. Podría quizá decirse que aún era una reflexión posterior del sentido religioso de la palabra en la vida moderna, y no su sentido original o aun el sentido de la traducción de la misma al latín.

López sigue usando en varias ocasiones la expresión "hacer penitencia". Cada vez debería pensarse que para él esto significaba sentir pesar de una acción, arrepentirse, y tornar a una vida pura. Al notar las penitencias hechas por las personas que en su presencia eran condenadas por el santo oficio puede recalcarse que no fue afectado por esas acciones al considerar el significado de la palabra que traducía, mucho menos al extenderse al significado en la lengua original.

Cuando menos en una ocasión traduce "*poenitentiam*" claramente como arrepentimiento: ". . . y con todo, no quiere arrepentirse de su fornicación." (2:21). Esto debe considerarse en añadidura a las reflexiones anteriores.

4. López traduce una porción de *Ap.* 2:9 . . .*mas son congregación de Satanás*. La versión de Reina dice "synagoga" al igual

que casi todas las versiones modernas y antiguas en español.[39] La palabra sinagoga aunque aplicada a los judíos es de origen griego y significa "congregación". Es notable considerar que mientras que los demás traductores hicieron una transliteración de ella López la tradujo en una forma tan precisa.

5. El último caso en que se nota el conocimiento del griego de parte de Gregorio López es uno similar al de su uso de la palabra "penitencia" que ya ha sido considerado. Está en la oración en que traduce ". . .*dexaste* (por tus muchas ocupaciones) *tu primera caridad, con la qual me amabas*;. . ."[40] En la misma forma en que la palabra "penitencia" ha perdido su concepto original de arrepentimiento y enmienda, la palabra "caridad" ha perdido su concepto de amor. Este se encuentra en los diccionarios. " Amor al prójimo. Limosna."[41] "Una de las tres virtudes teologales, que consiste en amar a Dios sobre todas las cosas, y al prójimo como a nosotros mismos. 2. Virtud cristiana opuesta a la envidia y a la animadversión. 3. Limosna que se da, o auxilio que se presta a los necesitados. 4. Refresco de vino, pan y queso y otro refrigerio, que en algunos lugares se da por las cofradías a los que asisten a la fiesta del santo que se celebra. 5. Agasajo que se hacía en muchos pueblos pequeños, con motivo las honras de los difuntos. . . ."[42]

Como puede notarse, no se niega el significado de "amor", pero en la vida práctica se ignora. López no ignoró ni negó este significado en su explicación del texto.

La palabra latina es definida como "Carestía, escasez; precio caro de las cosas . . .precio subido de la mano de obra. Amor, cariño, afecto. . . .Vulg. Caridad, amor divino. . . ."[43] Esta última definición se acerca a la que se podría dar a la palabra griega que significaría en este caso " amor desinteresado".

El hebreo. El Apocalipsis no fue escrito originalmente en el idioma hebreo. Por lo tanto, sería difícil encontrar tantas alusiones a este idioma en una traducción de este libro. Esto sucede con la traducción de López de los primeros tres capítulos de este libro bíblico. Al mismo tiempo, las explicaciones que López hace del hebreo son mucho más claras y directas que las que hace del griego.

1. El primer caso en que López descubre claramente su conocimiento del hebreo es en uno de los textos que ha sido citado arriba. Su traducción, con la explicación en que se descubre dice ". . .son congregación de Satanás, (pues contradizen la verdad, que Satanás adversario quiere dezir). . ."[44] Quizá el mejor diccionario hebreo es el de Koehler y Baumgartner. Este define la palabra S.T.N. como "llevar un sentimiento; acariciar animosidad . . .Adversario".[45]

2. La siguiente ocasión en que se nota el conocimiento del hebreo de López es con relación a una palabra que no es tan común como la anterior. Traduciendo y comentando Ap. 3:7 López dice ". . .*del verdadero David*, quiere dezir amado. . ."[46] En otras palabras, el nombre "David" significa "amado".

Cabe notar que el mismo diccionario citado arriba presenta a D.D. como probable etimología. Esta palabra tiene el significado de "amor".[47] Formas de este vocablo son usadas en las expresiones "Mejores son tus amores" (*Cant*. 1:2, 4; 4:10) y "Mi amado (*Cant*. 1:13; Is. 5:1).

3. La última ocasión en que se nota el conocimiento del hebreo de parte de Gregorio López en su traducción de estos tres capítulos del *Apocalipsis* es en su traducción de *Ap.* 3:14. En este caso se nota su conocimiento del hebreo en su traducción del texto bíblico y no sólo en su comentario. Esta traducción dice . . .*esto dize: La verdad*. . . La palabra que él ha traducido como "verdad" es la palabra "Amén", ampliamente conocida en el cristianismo y en el judaísmo. Como sucedió anteriormente con la palabra "sinagoga", la mayoría de los traductores bíblicos han acostumbrado hacer una transliteración de esta palabra. De las citadas anteriormente sólo tres traducen la palabra: *Esto dice la misma verdad*. . . (*FTA*); *Esto dice la misma Verdad*,. . . (*Herder*); *Así dice el Verdadero*. . . (*VP*). Casiodoro de Reina aún presentó una interpretación en su traducción que no es tan precisa como los demás traductores : *He aquí, el que dice Amén*,. . .

La traducción común de esta palabra es "Así sea", "De cierto". Al traducirla como "La verdad" López estuvo muy acertado. Los léxicos hebreos indican que era una fórmula solemne mediante la cual se aceptaba la validez de una maldición o un saludo. Su significado básico sería "Seguramente".[48] Después de presentar varias definiciones, uno de ellos dice "En todas estas cosas, NMA es el reconocimiento de una palabra que es válida, y la validez de la cual es obligatoria. . . . . así . . . significa lo que es seguro y válido."[49] Indica que en la Septuaginta la traducción común era γένοιτο pero reconoce que una vez se usó ἀληθως (Jer. 35:6). La traducción más común nuevamente significa "Lo que sobrevive, o es verdadero, de la palabra hablada de Dios en el sentido de permanecer firme,. . ."[50] Finalmente indica entre otras cosas que en el *NT* "El Amén de la comunidad (o sea, de la iglesia) hace que el sí divino sea válido para ella."[51]

Scío de San Miguel tradujo esta oración "Esto dice el Amén". A pie de plana escribió la siguiente nota: "*Amen* es palabra hebrea: y significa *verdaderamente*, o lo que es verdadero y cierto. En este lugar significa *la verdad misma,* o por esencia:. . .".[52] Esto concuerda con lo que López incluyó en su traducción dos siglos antes.

Conclusión

Solución a los problemas presentados. Al principio de este estudio se presentaron varios asuntos que serían cubiertos en su desarrollo. El primero fue con relación a la fuente usada por López. No puede negarse que su traducción fue basada en la *Vulgata* latina. El segundo fue una comparación de su traducción con la de Casiodoro de Reina. Con relación a esto puede indicarse que ambos usaron de licencias propias como traductores, en algunos casos desviándose del significado exacto del texto original. Esto fue mucho más marcado en López que en Reina. Reina se acercó más al griego original que López, pero hay evidencias que se basó también considerablemente en la *Vulgata* En cuanto al tercer punto, no puede comprobarse que López tuviera acceso al *NT* en griego. Lo contrario más bien fue el caso. Con todo, cada vez que encontró palabras griegas o hebreas en una transliteración en la *Vulgata*, López manifestó su conocimiento de ambas lenguas, haciendo en algunos casos una traducción, más bien que una transliteración, y en otros mostrando su conocimiento de ellas en sus explicaciones.

Investigaciones futuras. En realidad, este estudio solamente ha abierto las puertas a cuando menos dos temas que son de mucho interés. El primero sería el de una comparación más completa de las traducciones de López y Reina, tomando todo el libro del *Apocalipsis*. Esto traería a luz un amplio horizonte relacionado a los usos del castellano del siglo XVI aparte de la literatura más conocida. El segundo estudio sería el de una investigación en todo su *Apocalipsis* de su uso del griego y del hebreo. Lo que ya ha sido analizado indica su conocimiento de esas lenguas. Un estudio más completo indicaría su conocimiento en una forma más amplia así como su interés en las mismas.

Quizá una de las cosas más interesantes que quedan demostradas en este estudio es que la Biblia no fue desconocida en la época colonial. Ciertamente no existe razón para que sea ignorada en este tiempo, como literatura, como historia, y como orientación para la vida.

Notas

1 Gary Jennings, "Newfoundland Trusts in the Sea". *National Geographic,* enero de 1974. vol. 145, número 1, pág. 122.

2 Artemio de Valle-Arizpe, *Gregorio López, hijo de Felipe II,* págs. 15, 164, 18, 20, 107.

3 Ricardo Vera Tornell, *Historia de la Civilización,* tomo II, págs. 51, 38.

4 *A Brief History of Ancient Peoples,* pág. 444.

5 Hazael T. Marroquín, *Versiones Castellanas de la Biblia,* pág. 122.

6 Preserved Smith, *The Age of the Reformation,* págs. 415, 516.

7 Vicente Riva Palacio, *Resumen integral de México a través de los siglos,* tomo II, págs. 200-280.

8 Alfonso Toro, *La familia Carvajal,* tomo I, pág. 253.

9 *Ibid.,* tomo II, pág. 253.

10 *Op. cit.,* pág. 193.

11 Gregorio López, *Tratado del Apocalipsis,* pág. 312.

12 *Ibid.,* pág. 296.

13 *Ibid.,* págs. 293, 294.

14 Alfonso Toro, *La familia Carvajal,* tomo II, pág. 193.

15 Gregorio López, *Tratado del Apocalipsis,* pág. 203.

16 Toro, *loc. cit.*

17 López, *loc. cit.* (no se seguirá dando página en citas bíblicas).

18 Alberto Colunga y Laurentio Turrado, *Biblia Sacra iuxta Vulgata Clementina,* pág. 1575 (no se harán más referencias de pie de plana en citas bíblicas).

19 Kurt Aland *et al., The Greek New Testament,* pág. 836.

20 Agustín Blánquez Fraile, *Diccionario Latino-Español,* pág. 417.

21 *Ibid.,* pág. 716.

22 Casiodoro de Reina (tr), *La Biblia* (1569).

23 José M. Pabón S. de Urbina y Eustaquio Echauri Martínez, *Diccionario Griego-Español,* pág. 92; Florencio I. Sebastían Yarza, *Diccionario Griego-Español,* pág. 262.

24 Blánquez Fraile, *op. cit.,* págs. 1177, 1178.

25 Pabón-Echauri, *op. cit.,* pág. 304.

26 Pabón-Echauri, *op. cit.,* pág. 275.

27 Blánquez Fraile, *op. cit.,* pág. 427.

28 López, *op. cit.,* pág. 225..

29 Pabon y Echauri, *op. cit.,* pág. 63.

30 *Loc. cit.*

31 *Ibid.,* pág. 93.

32 Blánquez Fraile, *op. cit.,* págs. 1156, 1157.

33 López, *op. cit.,* pág. 209.

34 Atilano Rancés, *Diccionario de la Lengua Española,*

35 *Diccionario de la Real Academia Española,*

36 Blánquez Fraile, *op. cit.,* pág. 802.

37 Pabón y Echauri, *op. cit.,* pág. 333.

38 Sebastián Yarza, *op. cit.,* pág. 890.

39 Scío de San Miguel, Félix Torres Amat, Nácar y Colunga, Bóver y Cantera, Straubinger, Padres Paulistas, Editorial Herder, Editorial Regina, AFEBE, Fuenterrabía, Biblia de Jerusalén; Reina, Moderna, Hispano-Americana, Latino-Americana, Valera, Nuevo Mundo ... todas traducen "sinagoga". Sólo la Popular traduce "congregación" al igual que López.

40 López, *op. cit.,* pág. 207

41 Rancés, *op. cit.,* pág. 154.

42 *Diccionario de la Real Academia Española*

43 Blánquez Fraile, *op. cit.,* pág. 196.

44 López, *op. cit.,* pág. 210.

45 Ludwig Koehler y Walter Baumgartner, *Lexicon in Veteris Testamenti Libros,* pág. 918.

46 López, *op. cit.,* pág. 214.

47 Koehler y Baumgartner, *op. cit.,* pág. 205.

48 *Ibid.,* pág. 61; William L. Holladay, *A Concise Hebrewand Aramaic Lexicon of the Old Testament,* pág. 20.

49 Eberhard Kittel *et al., Theological Dictionary of the New Testament,* tomo I, págs. 335-338.

50 *Loc. cit.*

51 *Loc. cit.*

52 Felipe Scío de San Miguel (tr), *La Biblia,* tomo V, pág. 819

JUAN COMAS

DEMOGRAFIA Y MESTIZAJE DE LA POBLACION IBEROAMERICANA: SIGLOS XVI-XIX*

¿Cuál fue la población aborigen de ese sub-continente a fines del siglo XV? Como decía Rosenblat (1954, p. 11) "el problema ha tentado a la fantasía y a la investigación científica. Alrededor de cifras imaginarias e hipotéticas han contendido belicosamente los apóstoles de la leyenda negra, los apologistas de un glorioso pasado indígena, los detractores y defensores del conquistador". "Las cifras han servido para juzgar una política pasada y hasta para hacer vaticinios sobre el porvenir cultural del continente."

Sin embargo es necesario cuantificar lo más aproximadamente posible la población del Nuevo Mundo el iniciarse su conquista, pues ello podrá servir de base para comprender mejor la complejidad demográfica de siglos posteriores hasta llegar al momento actual.

Fue una actitud generalizada en esa primera época la exageración numérica por motivos muy diversos: los conquistadores, deseosos de hacer resaltar la heroicidad de sus hechos de armas; los clérigos, con el fin de acrecentar ante los extraños la importancia de su obra misionera; los polemistas, por el afán de presentar un cuadro sombrío de las actividades del conquistador; los indigenistas, poco objetivos, ansiosos de idealizar o engrandecer hiperbólicamente el pasado indio; y los hispanistas obcecados, por el insidioso anhelo de mostrar al indio como un sujeto biológica y culturalmente inferior. En fin Rosenblat (1954 p. 101) aporta una nueva explicación a las ya mencionadas: "el afán universal de agrandar las cosas nuevas que se describen. Al encontrarse con el Nuevo Mundo el descubridor y el conquistador tuvieron una primera visión deslumbradora" y de ahí que se expresaran con gran exageración cuando se referían al número de habitantes, o de casas de una ciudad, o hacían el cómputo de una muchedumbre o de un ejército. Daremos unos pocos ejemplos de esta tendencia a deformar el cuadro demográfico de la época:

a) Colón exageraba al hablar de su lucha con 100 000 indios en Vega Real; al referir que en La Española hay un puerto capaz de albergar todas las naves de la Cristiandad; al describir un río donde cabían "cuantos navíos hay en España"; o al afirmar que vio "las montañas más altas del Globo", y que la isla era tan grande como Portugal, pero con el doble de población;

b) Cortés describía con gran imaginación, la lucha de sus 600 soldados contra 149 000 tlaxcaltecas "que cubrían toda la tierra";

c) Según Fray Toribio de Benavente, Motolinia, "acontecía a un solo sacerdote bautizar en un día cuatro, cinco y seis mil; y en Xochimilco bautizaron en un día dos sacerdotes más de 15 mil"; en carta al Emperador habla "que en un solo templo y en un sacrificio que duró tres a cuatro días" ofreció como víctimas el antecesor de Moctezuma "ochenta mill i quinientos hombres"; "en 5 días que estuve en aquel monasterio otro sacerdote y yo bautizamos por cuenta catorce mil y doscientos y tantos, poniendo a todos óleo y crisma".

d) Gil González Dávila, aludiendo a la Iglesia de México, afirma que "desde 1524 hasta 1539 bautizaron los religiosos dominicos y franciscanos en México y sus contornos 10 millones y 500 000 indios", cuando según los cálculos generalmente aceptados, la Nueva España tenía en esa época no más de 4 500 000 habitantes;

e) Clavigero, historiador mexicano, relataba que seis millones de indios acudieron en 1486 a los festejos de inauguración del templo de la ciudad de Tenochtitlan.

Pese a la exageración que muestran los ejemplos citados y a las contradictorias conclusiones a que unos y otros investigadores han llegado en cuanto al total de población continental a fines del siglo XV e inicios del XVI, se dispone de elementos fragmentarios que permiten establecer un cálculo aproximado: empadronamientos parciales, tributos, repartos de indios en las encomiendas, libros de tasas y tributos, libros de confesión, cálculos de cronistas y misiones, etcétera. A base de toda esta documentación hizo Rosenblat un intento para determinar cuál pudo haber sido la población amerindia en Iberoamérica hacia 1492. A ese cálculo de casi doce millones y medio de habitantes le concede dicho autor un margen de error "que en conjunto no creemos mayor del 20%".

Pero otros investigadores elevan o reducen muy considerablemente el número de aborígenes que suponen habitaban América Latina en el momento de la Conquista. Los datos reunidos en el *Cuadro 1* prueban hasta qué punto es variable e incierto el criterio cuantitativo respecto a la demografía del Nuevo Mundo a fines del Siglos XV: mientras Rosenblat y Steward proponen cifras mas o menos comparables, Sapper *triplica* el número de habitantes, si bien años más tarde reduce a 31 los 35 a 45 millones de 1924; por su parte Kroeber sólo acepta *la mitad* de la cifra propuesta por Rosenblat.

Cuadro 1

Cálculo de la población indigena en 1492, según distintos autores.

	Sapper (1924)	Rosenblat (1945)	Kroeber (1939)	Steward (1949)
México	12 a 15 000 000	4 500 000	3 200 000	4 500 000
Antillas	3 a 4 000 000	300 000	200 000	225 000
América central	5 a 6 000 000	800 000		736 000
América del sur:				
Región andina	12 a 15 000 000	4 750 000	3 000 000	6 131 000
El resto	3 a 5 000 000	2 035 000	1 000 000	2 898 000
Total	35 a 45 000 000	12 385 000	7 400 000	15 590 000

Refiriéndonos a una zona más concreta, específicamente a México, encontramos investigadores como Camavitto (1935) que fija su población, hacia 1500, en 9 085 000 indígenas, es decir el *doble*

Juan Comas ■ *Islas Baleares, España (1900) Investigador Titular "C" de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones Antropológicas. Entre otros numerosos trabajos ha publicado un* Manual de Antropología Física *(UNAM) y una* Introducción a la Prehistoria General *(UNAM). Es director de* Anales de Antropología. *El presente artículo es un resumen de uno de los capítulos de un libro de próxima aparición en España por la Editorial Labor.*

*Versión sumaria del capítulo de la obra *Antropología de los pueblos iberoamericanos*, de inminente aparición, que publica la editorial LABOR, S. A., de Barcelona, España.

del cálculo de Rosenblat; y Othón de Mendizábal, gran conocedor del problema, después de un exhaustivo análisis estableció que para 1577 la población "del territorio de México era en esa época de 3 056 800, y una cifra tres veces mayor (9 170 400) para la población de esa misma área territorial en la época inmediatamente anterior a la Conquista o sea el año de 1519". Coincide, pues, con el cálculo de Camavitto.

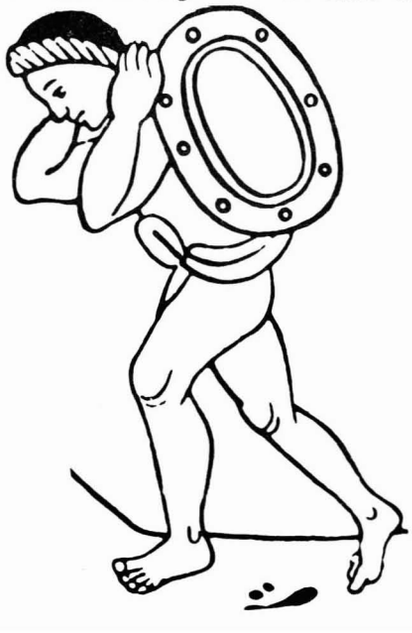
Borah (1962) eleva mucho más sus cálculos sobre la población indígena al inicio de la Conquista; dice: "Para la población del México central en vísperas de la invasión europea, calculamos aproximadamente 25 millones, en esencia el término medio de una serie de posibilidades", o sea 2 y 1/2 veces la cifra dada por Camavitto. Y para la totalidad del Continente escribe: "Surge de todos estos estudios la posibilidad muy real de que la población indígena del Nuevo Mundo a fines del siglo XV haya sido aún mayor que la calculada por Sapper y que haya podido llegar a un centenar de millones." Dobyns (1966) adopta un criterio similar cuando escribe: "En el periodo inmediatamente anterior al descubrimiento, el Nuevo Mundo estaba habitado aproximadamente por 90 000 000 de personas." La población que tanto Borah como Dobyns adjudican a América septentrional (al norte del río Colorado) es reducida y el resto corresponde a América Latina, es decir la región que nos interesa.

En el área andina se observan análogas contradicciones; además de las señaladas en el Cuadro 1, tenemos el trabajo de C.Th. Smith (1970) donde propone para el periodo 1520-1525 el siguiente censo de población:

Andes centrales: Costa	7 498 298
Andes centrales: Sierra	4 641 200
Total	12 139 498

o sea que *triplica* el sugerido por Rosenblat y *duplica* el de Steward.

Estudios posteriores parecen orientarse hacia cálculos demográficos más bien conservadores; por ello nos inclinamos a aceptar como censo de población de fines del siglo XV los datos de Rosenblat y Steward, transcritos en el Cuadro 1. En cuanto a México, por tanto, se trataría de 4 500 000 de h. y no de los 9 millones que propuso Camavitto, o los 25 millones de Borah. Aguirre Beltrán se inclina también a aceptar las cifras de Rosenblat.



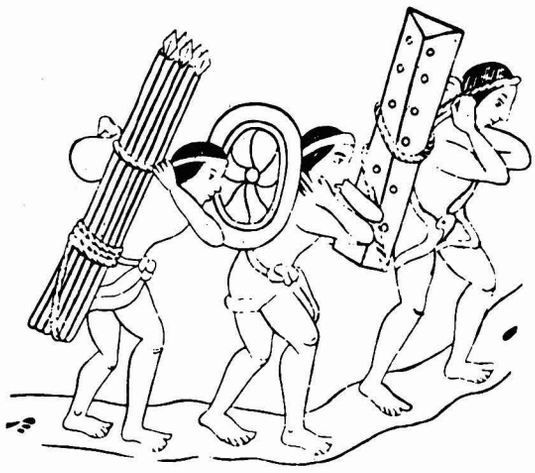
Efectos demográficos del contacto europeo. Formas del meztizaje en las distintas regiones de Iberoamérica.

Aunque se habla del primer contacto con los blancos en 1492 o "hacia 1500", no debemos olvidar que si bien Colón llegó a La Española en 1492, la conquista y colonización del continente fue un proceso escalonado en un periodo de medio siglo: Puerto Rico y Jamaica en 1509; Cuba en 1511; México en 1521; El Salvador en 1523; Santa Marta en Colombia en 1525; Tierra Firme (Venezuela) en 1527; Guatemala en 1528; Brasil en 1530; Perú en 1532; Chile en 1536; Río de la Plata en la segunda mitad del siglo XVI. Datos importantes para la debida interpretación de los informes demográficos que siguen.

El mestizaje biológico se inicia en el momento de la Conquista; la población que encontramos en las distintas regiones geográficas de este sub-continente, engloba por tanto elementos indígena, europeo y mestizo de unos y otros. Además, a medida que se inició e incrementó la importación de esclavos negros africanos, también ese grupo racial intervino en el proceso de mestizaje: la proporción de cada uno de estos elementos raciales que podríamos llamar "primarios" y el lapso transcurrido en un momento dado determinarán en cada caso la forma como se distribuye el total de la población.

Aclara Mörner (1961) algunos puntos de positivo interés en relación con los factores que favorecieron el primer contacto inter-racial en América. Dejando de lado los supuestos –quizá existentes– factores psicológicos y culturales, se pregunta Mörner (1961, p. 29): "¿Era posible para los europeos, llegados a América despues de un largo viaje, satisfacer sus deseos sexuales de otra manera que por relaciones con las mujeres indias y más tarde con las esclavas africanas?" Ya que los cálculos no señalan más de un 10% de mujeres blancas respecto a hombres inmigrados en la época de la Conquista, las relaciones sexuales inter-raciales eran una necesidad biológica para la abrumadora mayoría de los europeos llegados al Nuevo Mundo en esa primera etapa de contacto: poligamia desenfrenada en un primer momento, seguida posteriormente de relaciones más estables, fuera del matrimonio (la llamada *barraganía*).

El desequilibrio que en este terreno significaba la escasez de mujeres blancas, fue desapareciendo paulatinamente ya que el número de europeas inmigradas aumentó mucho desde fines del siglo XVI y principios del XVII; y además intervino un nuevo factor de reproducción: las criollas nacidas en el Nuevo Mundo.



Pero con el contacto cultural y biológico indio-europeo se inicia para el primero de dichos elementos un periodo de decadencia debido a múltiples causas: guerra de conquista con la consiguiente muerte de gran número de nativos, excesos de los dominadores, explotación inmisericorde en los trabajos forzados, y las epidemias para las cuales los indios carecían de defensas naturales; tomando como ejemplo las informaciones sobre la Nueva España conocemos las frecuentes epidemias padecidas, entre las cuales y por su gran mortalidad está la de viruela de 1520, enfermedad que introdujo al país un esclavo negro de las huestes de Pánfilo de Narváez; y se conocen brotes de tal dolencia hasta el siglo XVIII, sobre todo en los años de 1762, 1779 y 1797. Hubo graves epidemias de *cocoliztle* (peste para los españoles) en 1545 y 1576; parece ser que no fueron ni tabardete, sarampión, ni viruela, pensándose más bien en gripe hemorrágica, fiebre amarilla o tifus. También hubo epidemias en 1588, 1595 y 1596.

Junto a estos factores que desde luego contribuyeron al despoblamiento del Nuevo Mundo durante los siglos XVI y XVII (ya que lo dicho acerca de la Nueva España es aplicable a todo el Continente en la medida que el contacto con los blancos fue mayor) debemos recordar que influyó también en ese fenómeno demográfico, en forma quizá preponderante, lo que con gran acierto caracteriza Aguirre Beltrán como *shock psicológico,* consecuencia del contacto y de la acción disolvente de la cultura occidental: destrucción de la cultura nativa, del sistema económico en que se cimentaba, de su organización social cuya base era una familia *poligínica*; de su religión que había derivado en un código rígido de valores morales; de su arte; de su idioma; de sus usos, hábitos y costumbres, etcétera.

Hacia 1570, a los cincuenta años del contacto inicial, el indio en la Nueva España se había desarraigado de sus modos ancestrales de vida, de sus patrones de cultura. Calcula Aguirre Beltrán que el número de indígenas de la Nueva España para esa fecha era de 3 336 860. En verdad el decrecimiento respecto a la población existente hacia 1520 (4 500 000) no era alarmante en cantidad, pero sí en calidad porque se trataba ya de individuos no sólo depauperados físicamente, sino desintegrados mental y emocionalmente. Y el proceso sigue hasta mediado el siglo XVII, cuyo momento parece marcar el límite del despoblamiento; a partir de entonces se inicia una recuperación biológica y de readaptación cultural, lenta en un principio pero que se acelera paulatinamente.

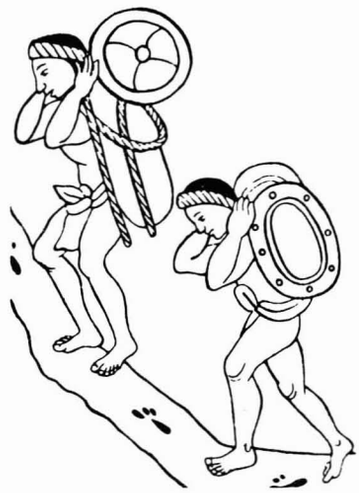
Durante el primer siglo de dominación española, o portuguesa, el elemento humano estuvo básicamente integrado por: 1) conquistadores y colonizadores; 2) aborígenes vencidos; 3) negros esclavos importados en menor y mayor cuantía; 4) frutos del mestizaje de los tres grupos anteriores. Pronto tal sociedad se dividió en *castas* como medio de asegurar para los blancos el dominio y la explotación de los territorios conquistados.

El *Cuadro 2,* correspondiente a la población calculada para 1650, separa ya en grupos independientes a los mestizos y mulatos; el aumento de población respecto al final del siglo XVI se debe a la masiva inmigración de blancos y esclavos negros; en cambio el número de indígenas disminuye.

Cuadro 2

Población de América Latina, hacia 1650

	Blancos	Negros	Mestizos	Mulatos	Indios	Población total
México	200 000	——	150 000	20 000	3 400 000	3 800 000
América Central	50 000	——	30 000	10 000	540 000	650 000
Antillas	80 000	400 000	10 000	114 000	10 000	614 000
Colombia	50 000	60 000	20 000	20 000	600 000	750 000
Venezuela	30 000	30 000	20 000	10 000	280 000	370 000
Guayanas	4 000	20 000	3 000	3 000	70 000	100 000
Ecuador	40 000	60 000	20 000	10 000	450 000	580 000
Perú	70 000	60 000	40 000	30 000	1 400 000	1 600 000
Bolivia	50 000	30 000	15 000	5 000	750 000	850 000
Brasil	70 000	100 000	50 000	30 000	700 000	950 000
Paraguay	20 000	10 000	15 000	5 000	200 000	250 000
Uruguay	——	——	——	——	5 000	5 000
Argentina	50 000	10 000	20 000	10 000	250 000	340 000
Chile	15 000	5 000	8 000	2 000	520 000	550 000
Total	729 000	835 000	401 000	269 000	9 175 000	11 409 000

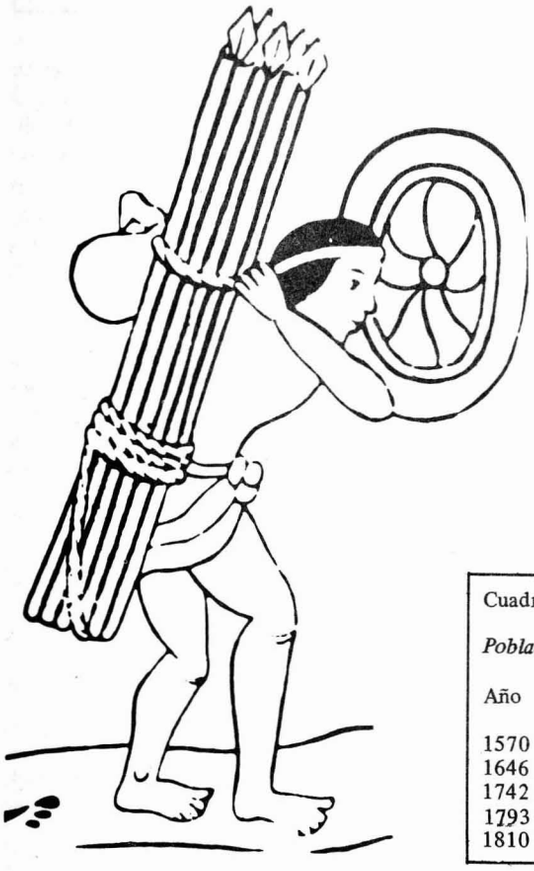


En el siglo XVIII el censo de población de la Nueva España hacia 1793, debido a Humboldt (*Cuadro 3*) muestra que los indígenas suman 2 500 000, o sea dos millones *menos* que los calculados para el inicio del contacto.

Cuadro 3

Población de la *Nueva España,* por castas en 1793.
(Según Humboldt)

Casta	Número absolutos	Números relativos
Indios	2 500 000	51.8%
Europeos	70 000	1.4%
Criollos	1 025 000	21.2%
Africanos	6 100	0.1%
Mestizos	1 231 000	25.4%
Totales	4 832 100	100.00%



Por su parte Navarro Noriega, (*Cuadro 4*), reduce el total de la población en más de un millón, con lo cual los indígenas disminuyen en cifras absolutas, pero en cambio pasan a constituir el 61% del total, en vez del 51,8%.

Cuadro 4

Población de la *Nueva España,* por castas, en 1973
(Según Navarro Noriega)

Casta	Números absolutos	Números relativos
Indígenas	2 319 741	61.0%
Europeos	7 904	0.2%
Africanos	6 100	0.1%
Euromestizos	677 458	17.8%
Afromestizos	369 790	9.6%
Indomestizos	418 568	11.2%
Totales	3 799 561	100.0%

Obsérvese la ambigüedad conceptual de los términos euromestizo, afromestizo e indomestizo, pues cabe preguntarnos cuál es el elemento racial que se hibrida con los españoles (primer caso), negros (segundo caso) e indígenas (tercer caso), falta de precisión que se repite en otros casos ya que tales términos son frecuentes para designar tipos de mestizaje supuestamente distintos desde el punto de vista biológico.

Iberoamérica, a partir del siglo XIX, se recupera de los factores y causas que motivaron el despoblamiento observado en siglos anteriores. Aún adoptando los cálculos más conservadores se tiene para 1825 un total que excede de los 23 millones de habitantes que, *grosso modo,* se distribuyen en 36% indígenas, 20% blancos, 18% negros y 26% mestizos y mulatos.

Ese incremento demográfico queda de manifiesto en *el Cuadro 5* por lo que se refiere a la Nueva España al comparar su población en cinco momentos entre los siglos XVI y XIX.

Cuadro 5

Población, por castas, de la Nueva España (Aguirre Beltrán, 1972, p. 234)

Año	Europeos	Indígenas	Euromestizos	Africanos	Afromestizos	Indomestizos	Total
1570	6 644	3 366 860	11 067	20 569	2 437	2 435	3 380 012
1646	13 780	1 269 607	168 568	35 089	116 529	109 042	1 712 615
1742	9 814	1 540 256	391 512	20 131	266 196	249 368	2 477 277
1793	7 904	2 319 741	677 458	6 100	369 790	418 568	3 799 561
1810	15 000	3 676 281	1 092 367	10 000	624 461	704 245	6 122 354

Queremos llamar la atención respecto a las tres clases de mestizos que se especifican y a las que ya nos referimos antes. Obsérvese además el olvido u omisión que se hace del elemento racial negro cuando se trata de la Nueva España (*Cuadro 2*). En realidad las cifras absolutas de negros que la poblaron en distintos periodos de la Colonia son reducidas. Según discute muy acertadamente Aguirre Beltrán, del total de *población inmigrada* en la Nueva España era

en los siglos XVI y XVII el 71% negra y el 29% blanca;
en el siglo XVIII el 65% negra y el 35% blanca.

No cabe duda que los negros tuvieron influencia en la vida del país; lo cual sin embargo no debe confundirse con el hecho de que toda la población inmigrada (suma de blancos y negros) apenas representaba el 2% de la población total ya que los indígenas y mestizos constituían en todas las épocas la abrumadora mayoría de la nación.

La distinción entre lo que pudiéramos denominar mestizajes "primarios" resulta fácil: *mestizo* propiamente dicho = cruce de blanco e indio; *mulato* = cruce de blanco y negro; zambo o *zambaigo* = cruce de negro e indio. Pero el problema se complicó grandemente al tratarse de hibridaciones entre tales mestizos, lo cual dio lugar a una variadísima gama, con denominaciones variables, no siempre bien definidas y aun distintas de una a otra región. Todo ello traducido en una diferenciación por el color y referida al aspecto socio-económico de la Colonia, con el fin de mantener para la casta "superior" el dominio de la riqueza y del poder político.

La primera y fundamental separación se estableció entre los españoles de origen europeo y los nacidos en América, conocidos como *criollos*. Fue en el siglo XVIII cuando se consideró necesario, en los Virreinatos del Perú y de Nueva España, establecer una taxonomía con las múltiples posibilidades de cruce entre híbridos distintos; de este modo se definieron una serie de tipos cuya jerarquización en la escala económico-social de la Colonia obedecía a la mayor o menor proporción de "sangre" blanca que se le atribuyera, junto a la india o negra; todo ello interpretado sobre todo por el color.

No se trata por otra parte de un intento único y generalizado, sino de diversas clasificaciones por "castas", formando cuadros etnográficos que se conservan en distintos Museos (Madrid, París, México, etc.). Tales tipos de mestizaje ofrecen una aparente objetividad muy ajena a los medios de que disponía la biología humana de la época (en el supuesto de que se hubiera tratado de recurrir a ella). De este modo se fijaron incluso porcentajes de "mezcla" de "sangre".

A modo de ejemplo he aquí los cuadros de mestizaje (colección Riva Palacio) descritos y conservados en el Museo Nacional de Historia de México.

Cuadro 6

Cuadros de Mestizaje, en la Colonia, conocidos como *Colección Riva Palacio.*
Porcentajes. B = blanco; I = indio; N = negro.

1. De español e india, *mestizo* (50 B; 50 I)
2. De mestizo y española, *castizo* (75 B; 25 I)
3. De castiza y español, *español* (87.5 B; 12.5 I)
4. De española y negro, *mulato* (50 B; 50 N)
5. De mulata y español, *morisco* (75 B; 25 N)
6. De español y morisca, *albino* (87.5 B; 12.5 N)
7. De español y albina, *torna-atrás* (93.75 B; 6.25 N)
8. De indio y torna-atrás, *lobo* (46.87 B; 50 I, 3.13 N)
9. De lobo e india, *zambaigo* (23.45 B; 75 I; 1.55 N)
10. De *zambaigo* e india, *cambujo* (11.7 B; 87.5 I; 0.8 N)
11. De cambujo y mulata, *albarazado* (30.85 B; 43.75 I; 25.4 N)
12. De albarazado y mulata, *barquino* (40.43 B; 21.87 I; 37.7 N)
13. De barquino y mulata, *coyote* (45.21 B; 10.94 I; 43.85 N)
14. De coyota e indio, *chamizo* (22.6 B; 55.5 I; 21.9 N)
15. De chamizo y coyota, *coyote-mestizo* (36.3 B; 52.7 I; 11 N)
16. De coyote-mestizo y mulata, *ahi-te-estás* (43.15 B; 51.35 I; 5.5 N)

Es evidente la complejidad, subjetividad y confusión, que se observa al comparar los distintos cuadros de mestizaje, estableciendo *castas* durante el periodo colonial; pero nos muestra la multiplicidad del "mestizaje de mestizajes" que motivó en el transcurso de cuatro siglos el mosaico racial iberoamericano, en el cual se van diluyendo paulatinamente las peculiares características de los tres troncos étnicos primarios (indio, blanco y negro) dando origen a un tipo mestizo de creciente uniformidad que constituye la población mayoritaria en este sub-continente americano:

Alguna Bibliografía

Aguirre Beltrán, Gonzalo
La población negra de México. Fondo de Cultura Económica, México, 1972. 374 pp.
Dobyns, H. F.
Estimating aboriginal American population. 1966, 54 pp.
Esteva Fabregat, Claudio
El mestizaje en Iberoamérica. Madrid, 1964. 75 pp.
León, Nicolás
Las castas del México colonial. México, 1924. 78 pp.
Mörner, Magnus
El mestizaje en la historia de Iberoamérica. México, 1961. 51 pp.
Rosenblat, Angel
La población indígena y el mestizaje en América. Buenos Aires, 1954. Tomo 1. 324 pp.
Steward, Julian H. Y Louis C. Faron
Native Peoples of South America. New York, 1959. 481 pp.

MANUEL M. PONCE

Las composiciones y los escritos de Manuel M. Ponce no han sido cabalmente aquilatados por el público ni en México ni en el extranjero, pues un buen número de sus obras ha sido escasamente interpretado, mientras que sus escritos no fueron reeditados ni traducidos en lengua extranjera. Su producción musical, sin embargo, abarca casi todas las formas: estudio, preludio, fuga, voz y piano, voz y orquesta, sonata, dúo, trío, cuarteto, coro a capella, obra orquestal, concierto, ópera* . . .

Sus escritos sobre la música y los músicos mexicanos; sus análisis de obras, autores y corrientes de la música en todo el mundo, además de las reflexiones sobre su pensamiento musical revelan al musicólogo, ensayista de profundos conocimientos, clara inteligencia y admirable estilo. Su epistolario, que merecería todo un volumen, descubre un aspecto rico de su personalidad a través de sus amistades musicales: Paul Dukas, Manuel de Falla, Pablo Casals, Leopold Stokovski, Marc Pincherle, Gaspar Cassadó, Mario Castelnuovo Tedesco y, sobre todo, Andrés Segovia, con quien sostuvo una gran amistad.

Su labor académica fue la del primer músico universitario, investigador minucioso, profesor consciente de su tarea y, como director de la Escuela Nacional de Música de la Universidad, la del visionario que entendía la importancia de una formación integral que haga del músico un hombre culto, responsable, capaz de entender las necesidades que la educación nacional exige.

Mirar hacia el futuro en busca de nuevas tradiciones es una meta de todo creador. Encontrar los elementos que la hagan perdurar es un ideal. Hacer respetar lo que se ha alcanzado es una obligación.

Ponce tomó la responsabilidad de respetar la tradición de la música mexicana para emprender y permitir el camino hacia nuevas posibilidades de expresión, conservando la identidad, no lo idéntico; buscando los orígenes, no negándolos; creando una historia, no olvidándola.

La vida y obra de Manuel M. Ponce, así como las de Silvestre Revueltas, Julián Carrillo o Carlos Chávez, por citar sólo a los más sólidos pilares de la Música Mexicana del siglo xx deben ser estudiadas, conocidas y difundidas para crear una conciencia crítica que permita a todo músico mexicano del presente y del futuro observar objetivamente sus orígenes. La historia de la cultura de nuestro país se puede describir como una manifestación constante de contradicciones entre dos culturas opuestas: la autóctona y la colonial. Ponce es en la música mexicana el conciliador que entiende que la cultura es una suma y no una resta; unión y no escisión; que la historia ha sido ya escrita y es necesario emprender el camino más difícil: disolver los rencores para abrir y no cerrar el horizonte a toda expresión.

Violenta, breve y demasiado rápida es nuestra historia: todo intento creador ha dejado una huella, analizarlas resulta complejo. Hacer historia es imprimir esas huellas; forjarla sólo es posible cuando, asimilando el pasado y meditando en el futuro, se crean las bases para construir una cultura organizada. Aún no se comprende hasta ahora el papel que Ponce desempeñó en esta cultura nacional porque su modestia era grande y la soberbia resistencia que se le opuso, enorme.

Julio Estrada

* *Patio florido,* ópera inconclusa, cuya partitura se perdió durante la revolución.

Granada, 25 Dcbre. 1931

Señor
Don Manuel M. Ponce,
París.

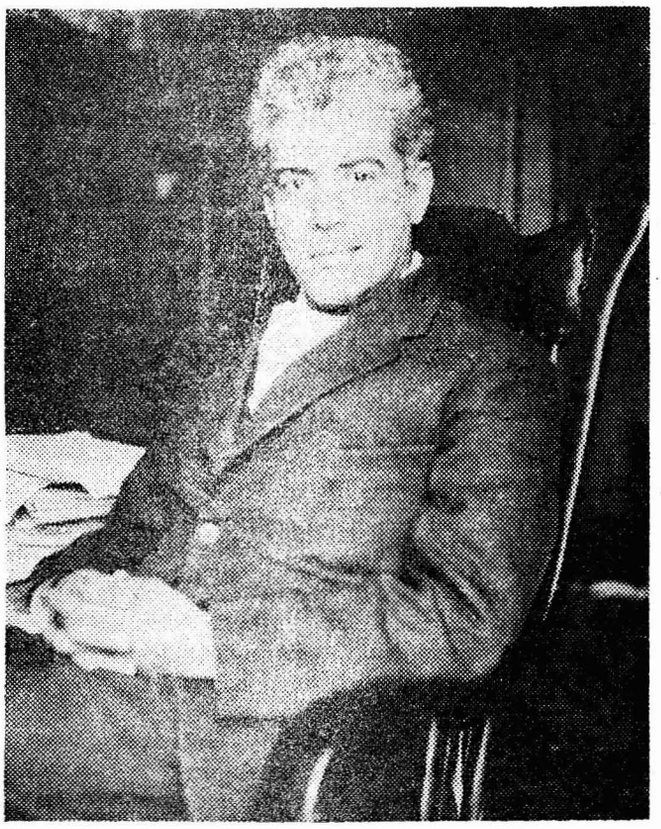
Muy estimado compañero:

Mucho le agradezco su carta y el envío de sus manuscritos, que he leído con todo el vivo interés que usted supondrá y que, si cabe, hacen aumentar en mí el deseo de ver realizadas con éxito completo mis gestiones. Por este mismo correo escribo a Eugène COOLS (director de la Casa Eschig y excelentísimo compañero nuestro de oficio) anunciándole que usted le pedirá una entrevista, y expresándole, no sólo la justicia de mi petición por lo que a la música se refiere, sino también el interés que para la misma casa Eschig debe suponer contarle a usted entre sus autores.

Mañana mandaré a usted sus manuscritos por paquete certificado, pero con el deseo de recuperar su música muy pronto y ya editada . . .

Deseando para usted y para su Señora (c.p.b.) mucha felicidad en estas Pascuas y en el nuevo Año, le envío un muy cordial saludo con mi admiración y mi amistad.

Manuel de Falla



Alta Gracia 5 de Abril 1943

Maestro
Manuel M. Ponce

Mi muy querido amigo y compañero:

Gratísima me fué su carta fecha 25 de Diciembre, llena de generosa bondad para mí, y he estado esperando para escribirle a recibir las obras cuyo envío me anunciaba en ella. Desgraciadamente para mí no han llegado, como tampoco me llegaron la otra carta y el otro envío de música a que Ud. se refiere. ¿Será tal vez a causa de una dirección postal insuficiente? Al fijarme ahora en el sobre de su última me lo hace temer. Mi exacta dirección actual es ésta: Chalet "Los Espinillos" ALTA GRACIA (P. de Córdoba) *Rep. Argentina.*

¿Publicó Ud. aquella admirable pieza, en el estilo del XVIII, que oí a Andrés Segovia hará unos diez años en Granada? Nunca olvidaré la impresión que me hizo . . .

Mi salud que, efectivamente, se iba afirmando, se ha vuelto a resentir a causa del calor intensísimo que aquí hemos sufrido, y aunque gracias a Dios no parece cosa grave, he debido someterme de nuevo a un régimen que apenas me deja tiempo para el trabajo ni me permite moverme de este rincón serrano más que muy de tarde en tarde.

Mucho recordé a Ud. y a su Señora (para quien le envío mis mejores saludos) con ocasión del último terremoto sufrido en ésa, pero pronto recibí noticias tranquilizadoras de Adolfo Salazar y supe que, a pesar de su intensidad nada grave habia ocurrido. ¡Gracias a Dios!

Crea Ud. siempre en la alta estima y el vivo afecto con que le abraza su fiel amigo y compañero

Manuel de Falla

NOTAS SOBRE MÚSICA MEXICANA

¿Tuvo México un pasado musical? ¿Existió alguna vez una música organizada, cuya importancia pudiera compararse a las sorprendentes pruebas de cultura que los astrónomos y orfebres nahuas y mayas nos dejaron en la Piedra del Sol o en las joyas de Monte Albán?

Hay un silencio de siglos, uno de los *barbari silenzi* de que nos habla Carducci, que prolonga indefinidamente nuestra interrogación.

Sin embargo, la voz de los primeros religiosos que convivieron con nuestros antepasados y los instrumentos precortesianos que poseemos, nos dan material para imaginarnos los progresos del arte musical entre las razas que poblaban el inmenso territorio mexicano.

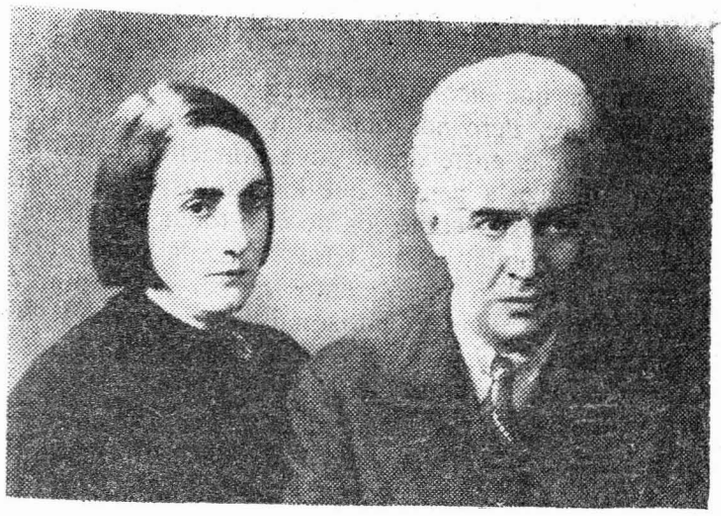
CULTURA AZTECA

Sabemos, desde luego, que era notable el grado de cultura alcanzado por las dos principales razas que habían dominado el suelo de Anáhuac y cuya influencia se extendía por el norte más allá de la actual línea divisoria del río Bravo, llegando por el sur hasta Guatemala y Honduras. Puede ser un buen dato en favor de la cultura de los nahuas el consumo que del papel se hacía en Tenochtitlán. Consumíanse anualmente 24,000 resmas, que la ciudad recibía como tributo, las cuales se destinaban a los pintores que anotaban en él los acontecimientos históricos del año, las cuentas de los tributos, hacían mapas en caso de litigios sobre propiedades y copias del calendario ritual que eran entregadas a los sacerdotes. En el Códice Mendocino, los eruditos han encontrado datos curiosos acerca de la fabricación y usos del papel entre los antiguos mexicanos.

ESCUELAS Y ENSEÑANZA DE LA MÚSICA

Los historiadores, por su parte, confirman lo anotado en los Códices. Sahagún dice que los sacerdotes de *Tlazoteotl*, diosa del amor, "eran adivinos que guardaban los libros de las adivinanzas y de las fortunas de los que nacían, de las hechicerías y agüeros y de las tradiciones de los antiguos que de mano en mano llegaron hasta ellos". La educación de los jóvenes era objeto de grandes cuidados por parte de los sacerdotes que la impartían en el *Calmécac* (colegio o monasterio destinado a los jóvenes nobles) y en el *Telpochcalli,* que era la escuela de los jóvenes de la clase media, en el cual los maestros, además de la enseñanza religiosa, instruían a los alumnos en el arte de la guerra. Después de las faenas escolares del día, iban ellos al *Cuicacalco* (casa del canto) donde cantaban y bailaban hasta media noche. "Había también otros colegios de matronas dedicadas al culto de los templos donde se criaban las doncellas de calidad, guardando clausura y entregadas a sus maestras desde su niñez hasta que salían a tomar estado con la aprobación de sus padres y licencia del rey, diestras ya en aquellas habilidades y labores que daban opinión a las mujeres."[1]

[1] Solís: *Historia de la Conquista de México.*



Motolinia nos proporciona datos de gran importancia relativos al cultivo de la música entre los antiguos mexicanos. Nos dice en sus *Memoriales* que "una de las cosas principales que en esta tierra había, eran los cantos y los bailes" pues "cada señor en su casa tenía capilla con sus cantores y componedores de danzas y cantares", los cuales debían demostrar "buen ingenio para la composición, teniendo en mucha estima a los buenos contrabajos".

La necesidad de sostener una "capilla" se explica si tenemos en cuenta que las fiestas principales se sucedían de veinte en veinte días, amén de otras menos importantes. (Involuntariamente viene a la memoria el recuerdo de los Esterhazy, de los Príncipes —Arzobispos de Salzburgo—, de los grandes señores europeos que tenían sus "capillas", ante cuyos atriles se sentaron Haydn, Mozart, Beethoven . . .). Pero no perdamos el hilo del interesantísimo relato de Motolinía. "Algunos días antes de las fiestas —nos dice— proveían los cantores lo que habían de cantar", es decir, había ensayos para preparar los cantos y bailes y, si había ensayos, es claro que no se trataba de improvisaciones y gritos sin significación, sino de música organizada, probablemente cortas melodías que subrayaban, como indica Motolinia, "alguna victoria nueva" o elogiaban a un nuevo señor o aludían al matrimonio de éste "con señora principal".

LOS BAILES

Agrega el misionero que cuando se trataba de danzas y cantos nuevos y eran muchos los cantores, "ayuntábanse otros con ellos para que no oviese defecto el día de la fiesta". No hay que olvidar que a veces se reunían más de cuatro mil indios para tomar parte en los bailes y, no obstante este crecido número de bailadores, había perfecta unidad en los movimientos del cuerpo y los ritmos musicales marcados por los instrumentos y las voces, pues "traen los pies tan concertados —dice Motolinia— como unos muy diestros danzadores de España; y los que más es que todo el cuerpo, ansí la cabeza como los brazos y las manos, traen tan concertado, medido y ordenado, que no discrepa ni sale uno de otro medio compás, más lo que uno haze con el pie derecho y también con el izquierdo, lo mesmo hazen todos y en un mesmo tiempo y compás: cuando uno baja el brazo izquierdo y levanta el derecho, lo mesmo y al mesmo tiempo hazen todos, de manera que los atabales y el canto y los bailadores todos llevan un compás concertado".

INSTRUMENTAL PRECORTESIANO

La música que acompañaba estos bailes se perdió para siempre. Pero nos quedaron algunos instrumentos, las flautas entre otros, cuya afinación pentafónica nos autoriza a pensar que los cantos de los antiguos mexicanos —como los de casi todos los pueblos primitivos— tenían como base la escala oriental de cinco sonidos. Los instrumentos de percusión marcaban el ritmo, mientras las sonajas (*ayacachtli*), los raspadores (*tzicahuastli*), y las ocarinas (*tlapitzalli*) reforzaban el conjunto vocal.

El *teponaztli* y el *huéhuetl* eran los instrumentos de percusión preferidos de los nahuas. En náhuatl, *teponaztli* quiere decir *hueco, lleno de aire*. Este instrumento se construía, generalmente, con un tronco de árbol ahuecado, obteniéndose de este modo, una caja de resonancia. En la parte superior, por medio de dos incisiones longitudinales y una transversal, se formaban dos lengüetas (*chicahuastli*) que se golpeaban con dos bolillos, cuyas extremidades estaban forradas de hule o resina con objeto de obtener sonidos menos ríspidos que los que producía la madera de los bolillos.

En cuanto al *huéhuetl*, era una especie de tambor de gran tamaño construido en un tronco de árbol ahuecado, en cuya parte superior se colocaba un parche de piel de venado o tigre restirada. El instrumento reposaba en unas bases o patas recortadas en la madera. La palabra *huéhuetl*, según Genin, significa viejo cantor, de *huehue*, viejo y *tlatoa*, cantar o hablar. El sonido del *huéhuetl* se oía a gran distancia y era el instrumento guerrero por excelencia.

CANTARES

Los antiguos mexicanos cantaban poemas tan interesantes como los 69 cantares que el Padre Sahagún recogió de boca de los indios y cuya traducción realizó en parte don Mariano Rojas. He aquí uno de ellos, el undécimo, extraña y poética muestra de la sensibilidad indígena:

1. Desato mi voz en sollozo, me aflijo al recordar que debemos abandonar las bellas flores, los nobles cantos: gocemos por un momento, cantemos, ya que tenemos que partir para siempre, que tenemos que ser destruídos en nuestro lugar de habitación.
2. ¿Saben mis amigos cuánto me duele y enoja el que nunca volverán, el que nunca rejuvenecerán en esta tierra?
3. Un fugaz momento aquí con ellos, después nunca más estaré con ellos, nunca más gozaré con ellos, nunca más los conoceré.
4. ¿Dónde habitará mi alma? ¿Dónde estará mi Morada? ¿Dónde estará mi casa? Soy miserable sobre la tierra.
5. Tomamos, desenredamos las joyas, las flores azules son tejidas sobre las amarillas que podemos darlas a los niños.
6. Que mi alma se envuelva en varias flores: que se embriague con ellas, porque pronto debo ausentarme, llorando ante la faz de nuestra madre.
7. Sólo esto pido: tú, Dispensador de la vida, no te irrites, no seas inexorable con la tierra, déjanos vivir contigo en la tierra, llévanos a los cielos.
8. ¿Qué puedo decir aquí verdaderamente del Dispensador de la vida? Nosotros sólo soñamos, estamos profundamente dormidos; hablo aquí en la tierra, pero aquí no puedo hablar nunca en términos dignos.
9. Aun cuando sean joyas y preciosos ungüentos de discursos, ninguno, sin embargo, puede hablar aquí en términos dignos del Dispensador de la vida.

LOS RELIGIOSOS

Es casi seguro que estos cantares eran acompañados por instrumentos, según las indicaciones que en lengua mexicana y relativas al ritmo que debían marcar los *teponaztlis*, puso el Padre Sahagún al margen de su manuscrito.

Somos deudores a los abnegados religiosos que vinieron con los conquistadores, de haber fomentado en los indios la inclinación que éstos sentían por la música.

Si pensamos en la magna empresa realizada por estos insignes varones al dejar en Europa honores, familia, bienestar, tranquilidad, para lanzarse a una aventura llena de peligros en un país desconocido, cuyos habitantes no podían abrigar otro sentimiento que odio para quienes los habían vencido; si recordamos el desinterés, la inteligencia, la caridad infinita con que llevaron a cabo sus propósitos evangélicos, no podremos menos que dedicarles un recuerdo lleno de gratitud y admiración. ¡Oh, sombras venerables de Fr. Pedro de Gante, de Fr. Toribio de Benavente, de Fr. Bernardino de Sahagún, de Fr. Juan Caro, de Fr. Francisco Ximénez, de tantos otros, cuánto os debe la música mexicana!

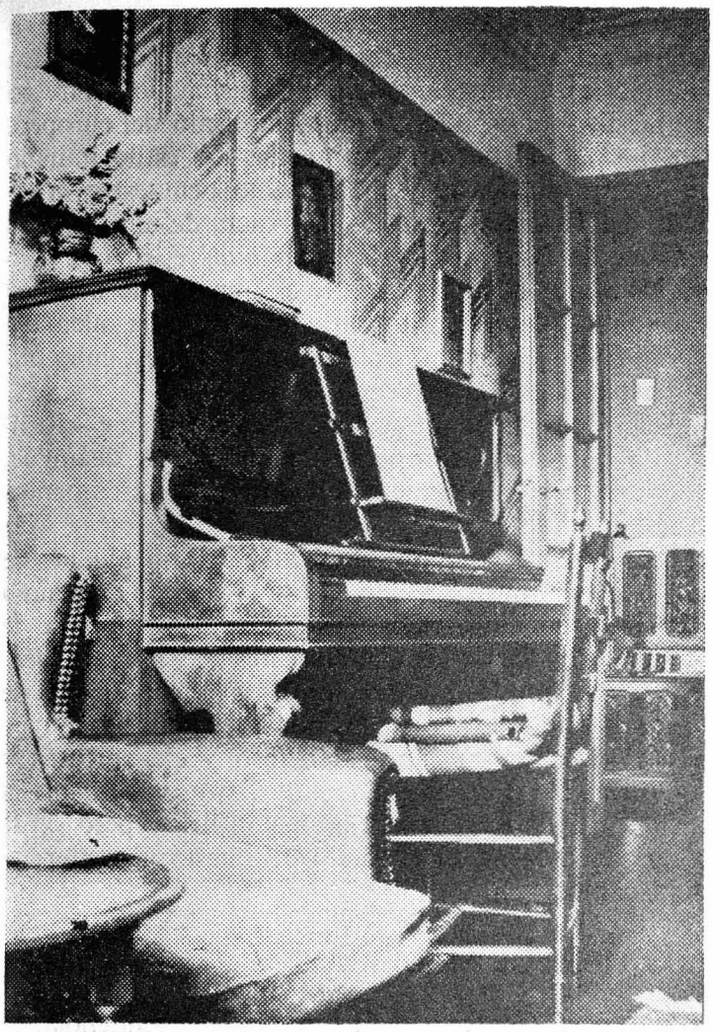
Fray Pedro de Gante fundó la primera escuela en la Nueva España en 1526, en la cual se enseñaba a los indios lectura, escritura, música y canto.

Fray Juan Caro o Haro se encargó de iniciar a los discípulos en estas dos últimas materias.

Los numerosos españoles que se establecieron en la ciudad de México —había dos mil colonos cuatro años después de la llegada de don Hernando Cortés—, trajeron los instrumentos populares de la Península, como arpas, guitarras, violines, chirimías, a imitación de los cuales fabricaron los indios, más tarde, otros semejantes con sorprendente maestría. Hasta hoy, esos instrumentos son los favoritos de nuestros músicos populares.

Así fue efectuándose la mestización que dio origen a nuestra música. Los romances o *corridos* que se cantaban en España fueron los ancestros de nuestros corridos y valonas. Las dos grandes corrientes musicales que llegaron a nuestra tierra —la religiosa y la profana— mezcláronse a los últimos ecos del arte de los nahuas e impulsaron el sentimiento musical indígena.

Mientras los religiosos aprovechaban las aptitudes musicales de los indios para iniciarlos, por medio de cantos con palabras aztecas, en la nueva religión y borrar de sus mentes toda idea pagana, los seglares propagaban la música popular que a su vez habían introducido los árabes en España.



Naturalmente que en esta mestización predominó la música española, más organizada que los primitivos cantos aborígenes. Y esa herencia subsiste hasta nuestros días en la música popular mexicana. Analizad el *Jarabe*, la *Sandunga*, el *Huapango* y encontraréis en ellos el *Zapateado*, la *Jota* o la *Seguidilla*. El ritmo de nuestras conocidas *Mañanitas* está en la *Rosalinda*, canción española de León.

Hay, sin embargo, algo que distingue nuestros cantos de los europeos. Las influencias extranjeras han pasado por el tamiz de nuestra vida, de nuestro clima, de nuestra esclavitud y ha florecido en cantos melancólicos creados por campesinos y provincianos románticos, pues las canciones populares no nacen nunca en las grandes ciudades.

INDIOS MÚSICOS Y MÚSICOS ESPAÑOLES

Los misioneros encontraron en la música una eficaz ayuda para llevar a cabo la conquista espiritual de los pobladores de la Nueva España. Sorprendíales la facilidad que demostraban los niños y los jóvenes indígenas para aprender las melodías gregorianas y las palabras latinas.

El Padre Motolinía nos dice que "pautaban y apuntaban canto llano como canto de órgano, y de éstos que apuntaban hay hartos en cada casa, y han hecho muy grandes libros de canto llano como canto de órgano con sus letras grandes". "El tercer año —continúa— les pusieron en el canto, e algunos reían y burlaban y otros lo estorbaban a los que los comenzaron a enseñar, porque decían que no saldrían con el canto, así porque mostraban flacas voces; y en verdad no tienen tan recias voces, ni tan suaves como los españoles, y creo, la principal causa es andar descalzos y mal arropados los pechos y las comidas tan pobres y flacas; pero como hay muchos en que escoger, siempre hay buenas capillas." Más adelante, el Padre Motolinia escribe que "algunos mancebos de éstos que digo, han ya puesto en canto de órgano villancicos a cuatro voces, y los villancicos en su lengua, y esto parece señal de grande habilidad, porque aún no los han enseñado a componer, ni contrapunto, y lo que ha puesto en admiración a los españoles cantores, es que un indio de estos cantores vecino de esta ciudad de Tlaxcala, ha compuesto una misa entera por puro ingenio y la han oído hartos españoles cantores, buenos cantantes, y dicen que no le falta nada, aunque no es muy prima"... "Hay muchos niños de hasta once o doce años que saben leer y escribir, cantar canto llano y canto de órgano y aun apuntar para sí varios cantos. En lugar de órganos tienen muchas flautas concertadas, que parecen propiamente órganos de palo, porque son muchas flautas. Esta música enseñaron a los indios menestriles de Castilla que pasaron a su tierra, y como no hubiese quien juntos les diese de comer, rogáronles se repartiesen por los pueblos de los indios a los enseñar, pagándoles y así lo enseñaron: e yo vi afirmar a estos menestriles españoles, que lo que estos indios naturales deprendían, no lo deprendían en España españoles en dos años; porque en dos meses cantaban muchas misas, magnificat y motetes, etc. Aquí en Tlaxcala un mancebo cantor antes de esto tañía una flauta, que sin maestro él mesmo se enseñó unos puntos, desque vió los que se habían enseñado, juntos con ellos, y una semana tañó todo lo que la capilla de flautas tañía, que decía su maestro que él no supo tanto en dos años."

Los rápidos progresos que los indios hacían en el canto, los realizaban también en la construcción de instrumentos musicales, como chirimías, sacabuches, rabeles, etc.

LA PRIMERA ESCUELA MUSICAL DE AMÉRICA

Esta sorprendente difusión de la música en los primeros años de la Conquista, se debió en gran parte a la creación de la escuela fundada por Fray Pedro de Gante y sus compañeros, en Texcoco, la cual fue trasladada a la ciudad de México en 1527, donde se continuaron los cursos de artes y oficios y música que se impartían en la primera.

Más tarde, Fray Francisco Ximénez escribió en lengua indígena los fundamentos de la doctrina cristiana y, ayudado de sus discípulos, los puso en canto llano para que los oyentes los aprendieran con más facilidad.

Fue seguramente un gran acierto emplear las lenguas indígenas en los motetes y villancicos que se cantaban en las ceremonias litúrgicas, alcanzando de esta manera dos fines: hacer que los indios olvidasen sus cantos paganos e introducir entre ellos la práctica de la música europea.

Fray Hernando Franco compuso obras muy importantes en estilo polifónico vocal y algunas con texto náhuatl, como la *Plegaria a la Virgen* que Saldívar reproduce en su *Historia de la Música en México*:

El motete está escrito en contrapunto a cinco partes y la letra dice:

In ilhuicac cihuapille tenantzin dios in titotepantlantohcatzin. Mahuel tehuatzin topan xinotlahtolti. In titlahtlacoanime. (Reina celestial, Madre de Dios, abogada nuestra, ruega por nosotros los pecadores.)

En los siglos XVII y XVIII se multiplicaron las escuelas donde se impartían conocimientos musicales que aprovecharon de manera admirable compositores tan notables como Antonio de Salazar y Manuel Zumaya.

MÚSICA PROFANA

Con los primeros conquistadores vinieron algunos músicos aventureros que se dedicaron a enseñar música profana, como Benito Vejel, tocador de pífano; Maese Pedro (citado por Bernal Díaz), arpista; Ortiz, maestro de vihuela y viola; Bartolomé Risueño, Martín Núñez, Juan Bautista de Torres, Juan Ponce de Sopuertas, maestro éste de personas acomodadas y otros. Se bailaban zambras, zapateados, seguidillas, fandangos, sarabandas y, seguramente, se cantaban canciones y tonadillas muy en boga en esa época. Las escuelas de danza se multiplicaron y las nuevas generaciones mestizadas fueron olvidando los cantos de sus antepasados indígenas.

Pero este olvido no se produjo en las rancherías y en lugares montañosos alejados de las ciudades. Quedaron allá los últimos ecos de la música primitiva que aún en la actualidad pueden encontrarse en las tribus yaquis, seris, tarahumaras, coras, otomíes, mayas, etcétera.

EL TEATRO

La música profana encontró en el teatro el mejor vehículo para difundirse entre las masas populares.

Desde los primeros años de la Conquista se introdujeron en las representaciones sacroprofanas motetes *en canto de órgano* y villancicos a varias voces, como en la *Caída de nuestros primeros padres* y en la *Conquista de Jerusalem*, representadas por indios en Tlaxcala en 1538 y 39, según nos informa el señor García Icazbalceta.

Desde la fundación del teatro del Hospital Real, a mediados del siglo XVI, hasta la inauguración del nuevo Coliseo, en 1753, la música formaba parte de las representaciones, ya como *introducción* o *interludio* en las comedias, o en forma de tonadillas y seguidillas, entre las cuales cita Olavarría y Ferrari: *Un majo de chupete, El mar proceloso, Mi muerte con tu ausencia*, y otras.

INFLUENCIAS EXTRANJERAS

A fines del siglo XVIII la música europea había invadido grandes ciudades de la Nueva España, y tanto en las iglesias como en las mansiones aristocráticas se escuchaban composiciones que la moda imponía; la música sacra mostraba el estilo italiano de las óperas en boga; la profana, los cantos y bailes favoritos de las cortes europeas.

Los cantos del pueblo resentían la avasalladora influencia de Europa, y, durante la primera mitad del siglo XIX, los cantos y danzas populares, a pesar de su origen extranjero, contenían el germen de nuestra idiosincracia, la melancolía del indígena, lo picaresco del mestizo, el orgulloso sentimentalismo del europeo. No han podido borrarse las huellas del estilo italiano en nuestra música popular, como lo demuestra la tonada del *Tulipán*, que es copia exacta de una canción italiana de Peruchino (*El barco que se estrella contra las olas*); como se advierte en algunas de nuestras canciones que presentan la vieja melodía alemana *Treue liebe*, y en tantos sonecitos bailables, cuyo origen español es innegable.

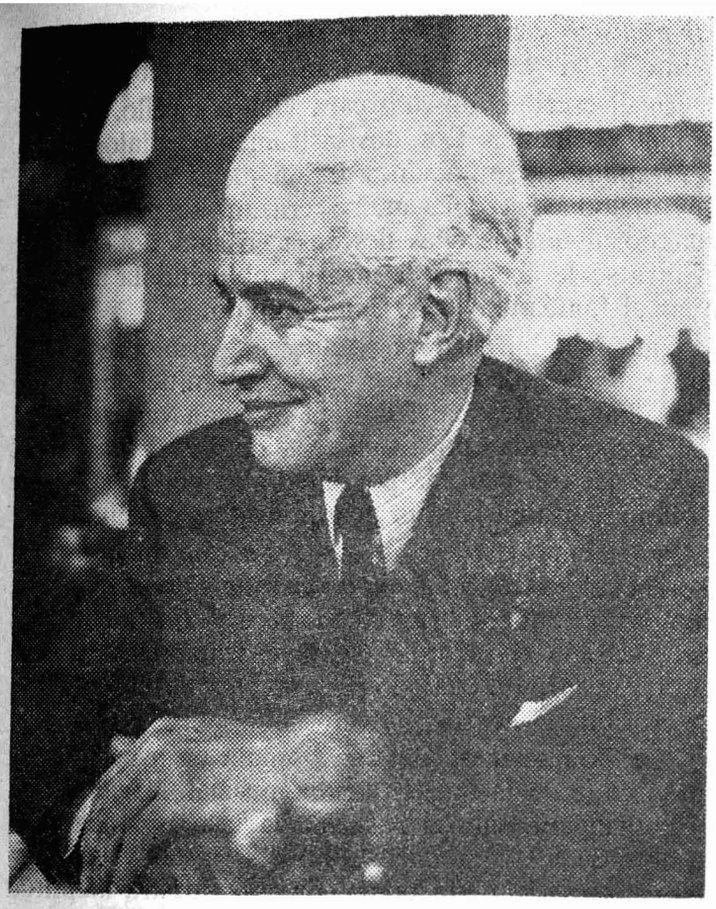
Sin embargo, la música mexicana contiene —dentro de las formas europeas— algo que la distingue, que le imprime un carácter distinto al de otros cantos y bailes extranjeros.

Si comparamos un vals de Strauss con alguno de los que compusieron Juventino Rosas o Abundio Martínez, encontraremos, desde luego, cierto afán de imitación en los de los compositores mexicanos: idéntica forma, en la introducción y en el desarrollo de los *números* o partes usados por los compositores vieneses; el mismo estilo cadencioso y elegante. Pero pronto aparece en el empleo de *sextas* o *terceras* la melancolía, la frase triste, la efusión lírica, pero sin la alegría que existe en el fondo de nuestro carácter indohispánico.

LOS TIEMPOS MODERNOS

A partir del Centenario de nuestra Independencia, en 1910, la canción mexicana pudo entrar en los salones de una sociedad que sólo admitía música extranjera, romanzas italianas, arias de ópera. Se le abrían las puertas en los precisos momentos en que el cañón revolucionario anunciaba en el norte la tormenta inminente. Ésta llegó. Pero entre el fragor de las luchas sangrientas nacían las canciones que los soldados llevaban de un extremo a otro del país. La *Adelita*, la *Valentina*, la *Cucaracha*, son cantos que la revolución hizo populares. La idea nacionalista se impuso. Exhumáronse los viejos sones, los cantos olvidados, y se compusieron nuevas melodías y nuevos *corridos*. Grupos de cancioneros efectuaban el intercambio de las melodías vernáculas, y así fue como en toda la República se sintió la necesidad de cultivar un arte que fuese fiel expresión de nuestra vida.

Pero la rápida y brillante carrera de la canción fue detenida bruscamente por la invasión de una música extranjera cuyos ritmos y melodías nada tenían de común con la nuestra. Vaciados en el molde del jazz, esos ritmos y melodías afro-cubanos y colombianos producían una mala imitación de la música norteamericana. Hechos con ritmos viles, llenos de reminiscencias de obras olvidadas por viejas, esos trozos llamados canciones se popularizaron no por su belleza musical, sino debido a una propaganda bien organizada en radios y revistas teatrales. A esta propaganda ayudó eficazmente el fondo de sensualidad que hay en las palabras de dichas "canciones", y que a veces alcanza los límites de la pornografía y halaga las bajas pasiones de las multitudes. Pero el pecado mayor de tales "composiciones", más que la falta de originalidad y la mortal monotonía de sus ritmos, estriba en el ambiente de cursilería que las envuelve. Ese histerismo literario-musical es indigno de nuestra épo-



ca y opuesto a las tendencias sociales y artísticas del pueblo mexicano.

Esperemos que esta moda absurda pase, como han pasado tantas otras modas insensatas, y que la auténtica música vernácula ocupe nuevamente el lugar de honor que le corresponde, ya que sus melodías representan la expresión más viva de nuestra idiosincrasia, de nuestras luchas, de nuestros campos, de nuestra vida, de nuestro destino, en fin, que se cumple ante la augusta belleza de esta *suave patria*.

A PROPÓSITO DE "LE TOMBEAU DE DEBUSSY"

Treinta y siete años han transcurrido desde que el cisne de Bayreuth enmudeció para siempre en la quietud lacustre de Venecia. En este largo período, el arte musical, contra lo que opinan los espíritus reacios a todo progreso, ha sufrido una importante transformación en sus principales elementos constitutivos: ritmo, melodía y ritmo. En las manos de Wagner, la herencia artística de Beethoven y Weber, alcanzó un desarrollo brillantísimo al formidable impulso lírico del autor de "Tristán".

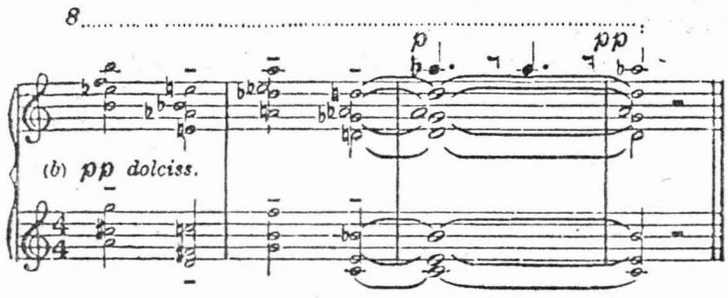
Wagner creó un nuevo lenguaje musical que Europa no pudo comprender sino después de un largo aprendizaje, durante el cual los espíritus selectos lucharon contra la oposición de los adoradores del idioma sencillo de Bellini, Donizetti y Rossini, Wagner, en efecto, amplificó la línea melódica de los maestros italianos hasta constituir la llamada *melodía infinita* destruyendo la vieja *quadratura*; introdujo el cromatismo y las disonancias en sus armonizaciones inusitadas y opuso a los gastados moldes explotados hasta la saciedad por los compositores de ópera de la primera mitad del siglo pasado nuevas combinaciones de valores, en consonancia con las modificaciones armónicas y melódicas realizadas por su genio inquieto y renovador.

El "wagnerismo" se adueñó del mundo y más tarde los compositores en boga —los "veristas" italianos y los representantes de la escuela franco-alemana con Massenet a la cabeza— no pudieron excluir de sus creaciones durante un cuarto de siglo los procedimientos inventados por Wagner.

Pero la imitación constante de estos procedimientos, el abuso que de ellos llegó a hacerse, trajo como consecuencia forzosa el anhelo de algo nuevo, la necesidad de quitarse la librea, de buscar otras fórmulas, otras armonías, otros ritmos, fuera de la dictadura del maestro de Bayreuth.

Y la reacción se inició en las obras de Fanelli y Moussorgsky.

Fanelli, un compositor francés de origen italiano, cuyas obras en gran parte permanecen aún inéditas, escribía el año de 1890 en una de sus originales producciones el fragmento siguiente:[1]



¿No es esto "debussysmo" puro?

Las escalas por tonos, las disonancias agresivas, las sucesiones de quintas y cuartas, la ausencia de una tonalidad definida, el ansia de novedad oculta entre la politonía de sus representaciones sonoras, el cabrilleo de modulaciones extrañas, hacen de este raro tipo de precursor, un vidente musical. Moussorgsky más libre, más genial, producto de la gleba rusa, espíritu audaz que amasaba en sus creaciones los gritos de su pueblo con la opulencia del alma oriental, impresionó fuertemente a Debussy, durante el viaje de éste a Rusia.

En Debussy encontraron campo propicio las rebeldías de Fanelli y Moussorgsky y fructificaron especialmente en una obra que, sin duda alguna, marca una etapa importante en la evolución musical: *Pelléas et Mélisande*. El maestro francés, bien preparado por una sólida instrucción musical y guiado por un admirable instinto de equilibrio en la forma y novedad en la armonía y en el ritmo, llegó a organizar un sistema armónico cuya base, a lo que parece, es la concepción del acorde alterado no como miembro de una familia de acordes, sujeto a determinada preparación y resolución, sino como *entidad* libre, como *valer* armónico, sin más conexiones con los otros acordes que las que el instinto del compositor le señala.

Roto el engranaje secular de los acordes, destruído el sistema tonal elaborado trabajosamente por los teóricos en cinco siglos de especulaciones matemático-musicales, se presentó ante los ojos maravillados de los que creían que con "Parsifal" había desaparecido toda posibilidad de nuevas combinaciones sonoras una extraña música politonal, en cuya armonía estaba abolido el concepto de disonancia. En esta música no existían consonancias, había acordes libres

[1] R. Lenormand. Etude sur l'Harmonie Moderne.

de encadenamientos (de cadenas, diría un panegirista de las nuevas armonías) y de resoluciones preestablecidas. Es decir, la música se encontraba más allá del bien y del mal; era el camino para llegar a la negación de la tonalidad, a la música a-tonal.

Y llegamos. Acabo de tocar las diez composiciones que forman "Le Tombeau de Debussy". Los más brillantes paladines de la "libertad sonora" aportaron los extraños materiales para la construcción del ideal monumento.

Paul Dukas, Albert Roussel, Francesco Malipiero, Eugene Goossens, Béla Bartok, Florent Schmitt, Igor Strawinsky, Maurice Ravel, Manuel de Falla y Erik Satie, firman las composiciones del "Tombeau". En todas ellas se nota, desde luego, la ausencia de los vejos acordes *perfectos*. Paul Dukas, en su "plainte, au loin, du faune", no emplea ni uno solo de ellos. La flauta del faune repite su diseño desolado a lo largo de un sol obsesionante sobre el que se engarzan armonías melancólicas.

Malipiero escribió dos páginas tristes, sin compás determinado. Las barras divisorias encierran ya cinco, ya siete, a veces seis unidades de tiempo. Sin embargo, el ritmo es, en general, simétrico y la composición, a pesar de su autor, descubre el alma melodiosa y apasionada de un italiano.

El compositor inglés Goossens, en un apretado tejido de armonías que un profesor de Conservatorio no vacilaría en calificar de cacofónicas, revela una real maestría en el tratamiento de la moderna técnica de composición musical. No obstante su carácter ultramodernista en esta página hay armonías de una belleza extraña y conmovedora.

El tono rapsódico predomina en la breve composición del húngaro Béla Bartok. Desde el primer compás asoma la melancolía grandilocuente del *Lassan Magyar*. La sombra del gran abate se esfuma entre la niebla de las disonancias . . .

Más importante, por su extensión, es la obra de Florent Schmitt, inspirada en las palabras de Paul Fort: "et Pan, au fond des blés lunaires, s'accouda". En estas páginas escritas en el estilo peculiar del autor del "Quintette" no hay "debussysmo". En la música de Schmitt sorprende tanto el vigor de las ideas y lo moderno de la forma como la exuberencia de los detalles de ornamentación, en los que no encontramos las escalas por tonos, tan caras a Debussy.

"Homenaje para guitarra" se titula la composición de Manuel de Falla. Es un breve pensamiento melancólicamente voluptuoso con discretísimos toques de *españolismo* y en cuyo final aparece un pequeño fragmento de la "Soirée dans Granade" de Debussy.

Ravel escribió un *dúo* para violín y cello, de una refinada sencillez. Los dos instrumentos dialogan en contrapuntos e imitaciones. Es un juego en el que las dos melodías se enlazan, se cruzan, se persiguen y cuando alguna de ellas descansa en una nota *tenida* la otra se le acerca y la arrastra obligándola a continuar el fantástico juego interrumpido.

Una melodía de doce compases escribió Satie "en souvenir d'une admirative et douce amitié de treinte ans". Página desolada, de una extrema vaguedad tonal, armonizada con disonancias de 2as. y 9as. y en la que la voz procede por intervalos de difícil entonación. Termina con un acorde de 5a. aumentada.

Pero el más extraño de los trozos que integran "Le Tombeau" es el fragmento de Igor Strawinsky, sin compás ni matices. Algo de fúnebre y solemne hay en esa sucesión de acordes en cuyo tratamiento se advierte un infinito cuidado para no caer en la tentación de escribir un acorde perfecto.

"Le Tombeau de Debussy" señala un aspecto muy interesante de la nueva estética musical. Negar la importancia que para el porvenir de la música significa la obra de los compositores impresionistas y ultramodernistas, sería tanto como confesar nuestra ineptitud para seguir una evolución que se inicia en forma violenta, agresiva tal vez, pero que merece nuestro estudio y atención.

En Viena, en Berlín, en Londres, en París, en las principales ciudades europeas se aplauden diariamente las obras más audaces de Debussy, Ravel o Strawinsky. El público sanciona con su entusiasmo las temerarias innovaciones de los compositores modernistas. Y es que en música, sobre la Matemática, sobre todas las teorías y reglas, existe un supremo juez: el oído. Cuando el oído de la multitud acepta las nuevas combinaciones sonoras sin los prejuicios que impone el conocimiento de las reglas de composición, puede afirmarse que en el fondo de esas combinaciones, que los doctos calificarían de disparatadas, existe un germen de belleza, germen que se desarrollará, tal vez, y que podrá llegar a ser la base de una nueva estética.

La ciencia de la belleza está todavía en pañales. ¿No escuchamos con la misma emoción un *Motete* de Palestrina que una *Sonata de Beethoven*? ¿No nos deleitamos con una pieza galante de Couperin tanto como con las miniaturas exquisitas de Schumann? ¿Cuándo, al oír una obra que nos emociona hemos pensado en la calidad y encadenamiento de los acordes, en la clase de cadencias empleadas por el compositor, en las faltas a las reglas de armonía que un análisis minucioso pudiera descubrir en ella? Sentimos la emoción sin que nos preocupe la procedencia de la obra de arte ni los detalles que entraron en su estructura, como al recibir el beso del sol no nos interesa saber el número de kilómetros que nos separan de él ni las manchas que hay en su disco.

Si hay belleza real en las obras de los compositores modernistas, si en ellas como en lámparas exóticas arde la llama que enciende el entusiasmo, perdurarán conjuntamente con las más altas creaciones musicales, porque, como se afirma en una profunda frase citada frecuentemente por nuestro Antonio Caso, "la obra de arte es igual a la obra de arte".

FRANCISCO BEVERIDO DUHALT

GOMBROWICZ, "YVONNE ABSURDA"

A propósito de su producción teatral, Witold Gombrowicz ha dicho que no sabe "gran cosa de Ionesco ni de Beckett", que es "un autor de teatro que no ha ido al teatro desde hace veinticinco años, y que no lee piezas, salvo las de Shakespeare", y pregunta: "¿Por qué, entonces, críticos de diferentes países, os empeñáis en decir: 'he aquí una variante del teatro de Ionesco y de Beckett'? O: 'es el moderno teatro del Absurdo, del estilo de Ionesco y de Beckett'." Defiende su teatro diciendo que "no es un teatro del Absurdo, sino un teatro de ideas, con sus medios propios, sus fines propios, su clima particular, un mundo que me es personal". (Esto último, sin lugar a dudas, como toda su obra.)[1]

Sin embargo, entre su obra y el absurdo existe una relación. Trataremos de mostrarla.

■

Es casi seguro que ninguno de estos autores haya tenido conocimiento de la existencia del otro. Esto no impide, empero, las afinidades entre sus particulares dramaturgias. El Absurdo no nació, como el surrealismo, por ejemplo, basándose en un manifiesto publicado por una comunidad más o menos definida de intelectuales. En realidad, cada uno de los autores clasificados en este género se inició separadamente.[2] Flotaba algo en el ambiente que obligaba a tomar la realidad desde un punto de vista determinado, al menos para algunos. Estos la tomaron así y la expusieron. Fue, una vez presentados ante el público sus trabajos, que éste reconoció las semejanzas, las agrupó (la ley del menor esfuerzo), etiquetándolos, a pesar de protestas que pudieron levantar los aludidos (como es el caso concreto de Gombrowicz), para sentirse más confiados al momento de emitir un juicio crítico, para encontrar un marco común de referencia.

No es culpa nuestra, ni de los autores del Absurdo, ni de los críticos (aunque quizá sea más de éstos que de los demás) que la obra de Gombrowicz haya permanecido desconocida por más de veinte años, hasta que el Absurdo –surgido a finales de los 40s y principios de los 50s– estuvo en su apogeo. En este caso, aunque *Yvonne, princesa de Borgoña* haya sido publicada en 1935 (en Varsovia, donde al decir de Gombrowicz, también fue ignorada), al estrenarse en París en 1965 (por un director argentino, tan desconocido en ese momento como el mismo Gombrowicz: Jorge Lavelli), el público estaba acostumbrado a manejar los nombres de Beckett y de Ionesco, y se negaban a considerarlo como un precursor (que tampoco lo era, en realidad), sino más bien como un advenedizo, o dicho en otros términos: un seguidor.[3]

Pero así y todo queremos incluir a *Yvonne* en los cánones del Absurdo (si es que puede hablarse de tales).[4]

■

Yvonne es una obra tan desprovista de una trama intrincada y sutil, de complicadas posiciones filosóficas y posturas políticas, como el teatro del Absurdo; y sus personajes, al menos en la intención de su autor, no pretenden reflejar una realidad social, sino son un conjunto de marionetas con las que juega el dramaturgo.

El príncipe Felipe lo expresa en algún momento:

> Vamos a funcionar funcionalmente en función de nuestra jubilosa animalidad juvenil. Somos jóvenes. Somos chicos. Somos chicos jóvenes. ¡Pues funcionemos como chicos jóvenes! . . . Represento mi papel. Cada uno el suyo: mi padre controla el alma de sus súbditos. Yo hechizo el corazón de las súbditas. (p.8)[5]

Así, mientras Vladimir y Estragón están condenados a permanecer en un lugar donde nunca sucede nada, mientras Hamm y Clov están condenados a permanecer enclaustrados en sus cuatro paredes, y el profesor a repetir su lección y violar (asesinar) a la alumna, y el Sr. y la Sra. Smith a observar cotidianamente el mismo comportamiento; el príncipe Felipe, El Rey Ignacio, la reina Margarita, el Chambelán, Isabel, Cirilo, Valentín, Inocencia, etcétera, están condenados a representar sus respectivos papeles de reyes, nobles, súbditos, viejos o jóvenes.

■

Yvonne "nos lleva a un mundo grotesco, de fantasía romántica –la corte de un rey, que recuerda. . . esos en los cuentos de hadas de Hans Christian Andersen"[6] (aunque quizá nos remita más a la Corte de la Reina de Corazones), en el que además, Gombrowicz debía introducir su toque personal (característico suyo), pues "sólo sabía que debía colaborar con cada elemento deformador, ridículo, turbio, caricatural e inarmónico que naciera de cada elemento destructivo".[7]

Introduce entonces a Yvonne en la Corte, ya que "no somos libres, pero podemos cambiar el curso de las cosas aprovechando una coyuntura en la realidad. En otras palabras, el juego del 'metteur en scène' consiste principalmente en provocar las contradicciones".[8] Sólo que aquí tenemos dos 'metteurs en scène': uno, el propio Gombrowicz, que introduce ese *elemento perturbador,* Yvonne, en la obra;[9] y el Príncipe, que la lleva a la corte. El primero, para provocar un desbalance en el segundo.[10] Este, presentándolo en la Corte, donde "la presencia muda, asustada, de sus múltiples carencias, revela a cada cual sus propias fallas, sus propios vicios, sus propias inmundicias. . . (y que, finalmente) desde toda su altura, la mata",[11] como lo vemos en este diálogo del tercer acto:

> *El Príncipe:* ¿Qué mosca le ha picado al Rey para que se dedique a asustar a mi prometida?
> *La Reina:* ¡Vamos, Felipe, no con ese tono!
> *El Príncipe:* ¿Ah, no? ¿Y con qué tono? ¡Cuando mi padre se arroja sobre mi prometida sin el menor motivo para maltra-

Francisco Beverido Duhalt ■ *Veracruz, México. Ensayista. Redactor de* La palabra y el hombre. *Colabora de nuevo en la* Revista de la Universidad de México.

tarla! ¡Cuando mi prometida se acurruca en un rincón medio paralizada por el miedo! ¡Cuando no puedo alejarme dos pasos sin que os aprovechéis de ella Dios sabe cómo! . . . Madre, quisiera hablarte a solas. . . .

¿Es verdad que mi prometida recuerda al Rey algunos de tus pecados?

La Reina: Ignacio, ¿qué has contado a Felipe?

El Rey: ¡Eh! ¿Yo, contado? ¡No le he contado nada! Me estaba dando la lata, y se lo he dicho.

¿Qué pasa? Total. . . ¿Por qué no? He dicho la verdad. Prefiero que te dé la lata a tí . . . .

El Príncipe: ¿Qué significa ésto? ¿Mi madre tiene pecados sobre la conciencia, y en consecuencia, mi padre se arroja sobre mi prometida? . . .

El Rey: Sí, me arrojo. Yo soy el padre que se arroja. ¿Y qué? ¿Por qué no? ¿Qué te imaginas? ¿Piensas, por casualidad, que hago eso por mis propios pecados? Margarita, ¿por qué me miras así? Si sigues mirándome, voy a mirarte yo también.

El Príncipe: Mis padres se miran a causa de mi prometida. Mi madre mira a mi padre; mi padre mira a mi madre. . ., a causa de mi prometida.

La Reina: Basta ya de insensateces. Hablemos de otra cosa.

El Príncipe: Señora, sé muy bien que son insensateces.

La Reina: Dejémoslo. ¡Perfectamente insensato!

El Príncipe: El colmo de la insensatez. Estúpido. Idiota, incluso. (*Saluda.*)

La Reina: ¿Por qué me saludas?

El Príncipe: (*Confidencialmente.*) Porque soy un poco. . . idiota para con ella. . .

La Reina: ¿Tú, idiota?

El Príncipe: ¡Pues sí! . . . (pp. 55-57)

En otras palabras, la presencia de Yvonne ha roto, saliendo por una tangente, el círculo diario de los acontecimientos, al que hay que regresar de algún modo: describiendo un nuevo círculo, extraño, pero paralelo. Contra lo que sucede en Beckett, donde se está siempre a la espera de ese *elemento perturbador* (o salvador) que jamás llega,[12] en Gombrowicz este elemento es rechazado (quizá acercándolo a Ionesco). La Corte se ve obligada a deshacerse de Yvonne, pues pone en peligro la identidad de una comunidad mantenida durante mucho tiempo en los pilares de la falsedad.

■

Tal vez con la llegada de Yvonne llegue el "tiempo de la Retirada General. Comprenderá el hijo de la tierra que él no se expresa en armonía con su ser verdadero sino siempre en forma artificial y dolorosamente impuesta desde el exterior, ora por otros hombres, ora por las circunstancias. . . El vate repudiará su canto. El jefe temblará ante su orden. El sacerdote temerá al altar más que hasta ahora, la madre enseñará al hijo no sólo los principios, sino también cómo manejarlos. . . y defenderse contra ellos para que no le hagan daño".[13]

■

Este círculo roto nos lleva a otro, que se desarrolla en la obra misma (como la tierra gira sobre su eje mientras se mueve en torno al sol): Yvonne es un problema circular en ella misma, su mal es al mismo tiempo causa y consecuencia:

El Príncipe: ¿Qué le impide volverse un poco más viva?

Tía I: Su sangre, que es demasiado perezosa.

El Príncipe: Entonces, si ella se volviese más viva, su sangre circularía más de prisa, y si su sangre circulara más de prisa, ella se volvería más viva. ¡El perfecto ejemplo del círculo vicioso!

Y el círculo vicioso es sólo el principio; la misma Yvonne lo demuestra más adelante, en una de sus contadas intervenciones:

El Príncipe: ¿Por qué, señorita? ¿Por qué sirve usted siempre de chivo. . ., bueno, de cabra expiatoria? ¿Se ha convertido en una costumbre?

Yvonne: Así es. . . Un círculo. . .

Cirilo: ¿Un círculo?
El Príncipe: ¿Un círculo? ¡No la interrumpas! ¿Un círculo?
Yvonne: Es un círculo. Un círculo. Así es.
El Príncipe: ¿Un círculo, un círculo? ¿Por qué un círculo? Presiento que detrás de todo esto se esconde un concepto místico. Espera, empiezo a vislumbrar... Sí, si, claro que es un círculo: ¿por qué es apática? Porque es antipática. ¿Y por qué es antipática? , pues porque es apática. ¡Te imaginas un círculo! ... ¡Un infierno, no un círculo! (p. 33)

Pero sí un círculo, además de un infierno; un infierno circular del que no podrán salir hasta deshacerse de ella, de Yvonne. El Príncipe intenta saber algo más, quizá descifrar el secreto de ese círculo místico:

¿Por qué tiene miedo? Porque es tímida, y ¿por qué es tímida? Pues porque tiene miedo. De acuerdo. ¿Pero antes, al comienzo, el germen inicial? ... Espera un momento... No es posible que..., debe tener algo positivo.., nadie está completamente lleno de defectos... (p. 34)

Yvonne permanece en su silencio, el Príncipe no consigue nada y se desespera, descubriendo el círculo infernal al decir que:

Ella es..., ella... ¡es una desvergonzada! ¡Es una desvergüenza! ¡Una forma particular de desvergüenza! ¡Te atreves a pegarte a mí, molusco! ¡Pon el fuego al rojo, la daremos vueltas en el asador! , ¡la daremos vueltas en el asador! ... ¡Intolerable! ¡Hay en ella algo de intolerable! ¡Me ofendes! ¡Me ofende usted gravemente, señorita! ¡Sus amarguras no me importan, especie de... de... ¡pesimista! ; especie de... ¡realista! (p. 36)

Con esta última exclamación de desenfreno (*¡realista!*), el *elemento perturbador* que Gombrowicz (a través del Príncipe) ha llevado a la corte, empieza a obrar, primero, sobre el propio Príncipe. Y ambos, Príncipe e Yvonne, o aun más: Yvonne y Corte, llegan a constituirse en un

¡Mecanismo infernal! , ¡dialéctica monstruosa! ...Ella ve claro en todo esto, es evidente..., hace bien en callarse... Imagínate un sistema cerrado, la pesadilla del movimiento perpetuo: un perro y un gato atados a la misma estaca. El perro persigue al gato y el gato persigue al perro; cada uno aterroriza al otro, mientras dan vueltas y vueltas en un círculo demencial.

Y el perro y el gato son la Corte entera, atados por Yvonne a la estaca de su realidad íntima. La cuerda... Yvonne... muda, encadenándolos a esa pesadilla; inmóvil, persiguiendo, atosigando desde su quietud y su silencio, obligando con su gesto permanentemente inexpresivo a que la corte se despedace a sí misma, todos contra todos. Una de las damas lo descubre, aunque equivoca el planteamiento:

Dama II: Ahora lo comprendo todo: se trata de un plan preconcebido, una farsa dirigida contra nosotras. ¡Su Alteza se promete a una muchacha pobre para ridiculizarnos, para castigar a sangre y fuego los defectos de... ciertas damas de la corte! ¡Ah, ya comprendo! ... Yolanda y sus postingues de belleza, sus ungüentos, sus masajes estéticos... ¡Su Alteza debe estar harto y se ha prometido a este montón de harapos para dar una buena lección a Yolanda! ¡Ja, ja! ¡La virtud irónica de esta maquinación salta a la vista! ¡Adiós!
El Príncipe: ¿La virtud irónica?
Dama I: ¡Oh, oh! Ella y sus dientes postizos..., ¡lo sabe todo el mundo! ¡Lo hace para poner en ridículo tu prótesis dental, querida, ja, ja! ¡Sois muy cruel, Alteza! ¡Me largo!
Dama II: ¿Mis dientes postizos? Y ¿qué me dices de tus pechos postizos?
Dama I: ¿Y tu hombro torcido?
Dama II: ¿Y tus aparatos ortopédicos?
Los visitantes: Se hace tarde... ¡Vámonos! (*Todos se van corriendo.*) (p. 39)

Descubrimos entonces a los cortesanos "falsos en su patetismo, horripilantes en su lirismo, fatales en su sentimentalismo, infelices en la ironía, el chiste, la broma, presuntuosos en sus vuelos y repulsivos en sus caídas", y es que "tratados de modo artificial, ¿podían no ser artificiales? Y siendo artificiales, ¿podían expresarse de modo que no fuese infamante? "[14]
Y esa falsedad proviene de los otros, son los demás, siendo falsos, que nos obligan a serlo nosotros, como al final de la pieza, cuando todo mundo está feliz de la muerte de Yvonne, pero deben aparentar lo contario, y llama

El Chambelán: Hay que llamar inmediatamente a las Pompas Fúnebres. Si no, no se la llevarán. Llamadme a las Pompas Fúnebres, es lo más urgente. (*Los criados se acercan al cuerpo.*) Un momento. Voy a arrodillarme. (*Se pone de rodillas.*)
El Rey: ¡Pues es verdad! (*Se pone de rodillas.*) ¡Tiene razón! Es preciso arrodillarse. (*Todos se arrodillan, menos el Príncipe.*) ¡Había que haberlo hecho antes!
El Príncipe: Perdón. ¿Cómo?
El Chambelán: ¿Qué? ((*El Príncipe se calla.*)Arrodillaos.
La Reina: ¡Arrodíllate, Felipe! Es preciso arrodillarse, hijo mío. Es preciso.

El Rey: ¡Venga! ¡No puedes quedarte de pie solo si estamos todos de rodillas! (*El Príncipe se arrodilla.*)

Y terminan todos con las rodillas sobre el suelo, empujados unos por otros, y todos por un convencionalismo, que los enmarca con mayor crudeza en su falsedad.

■

El contacto con los otros, que nos obliga (como a la Corte) a esa falsedad, nos sumerge en la soledad. Los personajes de Gombrowicz están sumidos en la soledad íntima tanto como cualquier ser humano del siglo XX. La soledad, aquí, empero, la provoca esa carencia de sí mismos, esa falsedad que obliga a enmascararse y a perder su propia identidad.[15] Pero, si en el Absurdo las parejas se complementan en su soledad, en *Yvonne*, la pareja Yvonne-Corte se repele.

Los "héroes" de Gombrowicz no son ni los marginados o vagabundos de Beckett (que por estas circunstancias encuentran una justificación a esa soledad), ni la familia pequeñoburguesa de Ionesco (donde la situación se agrava por pertenecer a una comunidad teóricamente orgánica), sino los integrantes de una Corte, que a más de ser una unidad familiar, es un núcleo político, el elemento gobernante de un país, la institución que debe mantenerse en contacto, o mejor, en comunicación (en el más amplio sentido de la palabra) constante. Y ésta no existe. Con lo que su soledad adquiere una terrible pesantez que ellos se niegan a aceptar.

■

El lenguaje, además, ha perdido todo su valor. Yvonne, muda, provoca una serie de reacciones espantosas en la Corte. Jamás pronuncia sino brevísimos comentarios (sólo cinco; el mayor de diez palabras). El Príncipe, el Rey y la Reina, sacan largas tiradas en las que pretenden "desenmascarar" a Yvonne, que es la única que (oh, paradoja) no lleva máscara, y llega así a frustrar a sus "enemigos".

Las situaciones de Yvonne y el Bérenger de *Tueur sans gages* son opuestas, pero conducen al mismo final. Mientras Bérenger trata de defenderse del asesino mudo usando su lenguaje, hasta darse cuenta que éste no le sirve en absoluto, el asesino de la "heroína" gombrowicziana es quien usa ese lenguaje anquilosado y vacío, al tiempo que ella esgrime en su defensa sólo el silencio. Tal vez el delito de Bérenger fue saber demasiado, hacer poco y hablar mucho. El de Yvonne es entonces al contrario: saber muy poco, hacer mucho y no decir palabra.

La Corte quiere obligar a Yvonne a pronunciar lo que puede ser el equivalente de las palabras mágicas que "salvan" a Jacques: "Adoro las papas con tocino" (en *Jacques ou la soumission;* después de todo, el resultado es el mismo: Jacques se somete al decirlas, es decir: pierde; Yvonne muere por no decirlas, es decir: pierde). Pero Yvonne resiste, y los obliga a hablar a ellos. En un momento, el Príncipe cree haber descubierto la forma de dañar a Yvonne, pero al igual que antes la Dama, no sabe interpretar sus intuiciones:

> Te gusta, te gusta que te hagan daño. Tú no te gustas. Te odias a tí misma, por eso provocas a la gente, la excitas contra tí. Resultado: en tu compañía todo el mundo se siente un cochino, un asesino. Te puedes quedar apostada aquí durante un año, oscura, enigmática, que no conseguirás quebrantar mi frivolidad, mi ligereza... La conozco. Lo escencial, mientras esté ahí plantada, es hablar, ¿comprendes? , hablar, hablar de todo y de nada. Y sobre todo con un tono ligero, juguetón... Decirle las cosas peores, las más obscenas, en un tono inocente, frívolo. Esto le impide existir, mata su silencio, hace que su tesón sea inofensivo, la arroja en un sitio en que se disuelve. No tengas miedo, yo estoy ahora fuera de su alcance. He cortado todas las amarras. Fácil, terriblemente fácil: basta con cambiar de tono. Que se quede clavada allí, que se quede a mirar... Además, si no vamos, ¿qué pasaría? Es cierto, basta con marcharse, no me daba cuenta, marcharse simplemente. Ella plantada ahí y nosotros, ¡nos vamos! (pp. 60-61)

La propia potencialidad verbal irrita al Rey haciéndole recordar pecados de juventud, provoca a la reina obligándola a releer sus "poemas", enerva a las damas enfrentándolas unas a otras.

Cuando el Rey intenta romper el círculo en que han sido encerrados, recordando su pecado de juventud (el asesinato de una cortesana, cometido empleando su sexualidad –como el profesor de *La leçon*–), dice a la reina:

> *El Rey:* ...y ahora voy a matar a la zangolotina. También mataré a la zangolotina.
> *La Reina:* ¿Vas a matar a la zangolo...?
> *El Rey:* Sí, ahora le toca a la zangolotina. Seguiré adelante, ¿por qué no? También ella, cada uno en su turno, la rueda sigue girando. Siempre hay alguien para..., aquí o allá.., en un momento u otro..., siempre... Este o aquél, ésta o aquella, la rueda sique girando... ¡Con dureza, por lo alto, sin el menor pudor, magistralmente! Intimidarla y... ¡crac! (p. 74.).

Y es el cuadragésimo segundo crimen del profesor después de haber dejado inconclusa su lección.

■

Además, la función que deberá desempeñar Yvonne, valiéndose de todos esos recursos, incluso el autosacrificio, es la de desenmascarar a los cortesanos. A través de ésto, la Corte se convertirá en esa

incubadora de monstruos, cuyo fin común será asesinar a Yvonne, será cortar la cuerda que los mantiene atados a la estaca, encerrados en el círculo infernal. El Príncipe lo grita a nuestros oídos: "Estamos hundidos en el fango hasta los ojos; hay que limpiarse" (p. 63). Pero nuevamente se equivoca, pues lo que harán será cerrar los ojos otra vez para no ver el fango que los rodea.

La Corte está demasiado acostumbrada a desempeñar sus papeles ante los demás. Yvonne les obliga a encerrarse en sí mismos, a introvertirse, a abrir los ojos. Coloca delante suyo un espejo que no refleja la máscara, sino la realidad que ésta oculta. Y ellos quieren asesinarla porque no quieren huir de esa máscara.[16]

Esa cobardía ante la huída, ante el descubrimiento del verdadero yo (no del que consideramos ser a través de la máscara, que hemos llegado a tomar por el rostro verdadero), llega a "insultar" las reales investiduras de los personajes. Y el asesinato se lleva a cabo, pues el recoger el cabello de Isabel es tomar el cordón del que habrá que tirar para desprenderlas. Si hasta ahora las habían podido conservar ya que Yvonne no había entrado en un contacto más "íntimo" con los demás, ahora la situación cambia, agravándose. El Príncipe se da cuenta de ello:

El Príncipe: . . . ¡Somos nosotros, no el cabello, lo que guarda en su interior (. . .) Estamos allí, en ella. En su interior. En su posesión. . . ¡Cirilo! . . . Retén a Yvonne en palacio.

Cirilo: Ya sabía yo que conseguiría sus propósitos plantada allí. ¡Vamos, olvídate de una vez de todo esto!

El Príncipe: No, quiero acabar para siempre. No te agobies. . . Es preciso que la. . . (*Mima el gesto de quebrar el cuello.*)

Cirilo: ¿Eh? ¿A quién?

El Príncipe: A Yvonne.

Cirilo: Por favor, no pierdas la cabeza. Vamos a ver, todo está arreglado. . .: has roto con ella, se la manda a casa, desaparece.

El Príncipe: Desaparece de aquí, pero existirá en otra parte. No importa en qué sitio, pero existirá siempre. Yo aquí, ella allí. . . ¡Brrr! . . . No quiero. Prefiero matarla de una vez.

. . . . . .

Pero, Cirilo, nos tiene en ella. . ., nos tiene en ella, nos llevará consigo vaya donde vaya. Nos tiene, a su manera. . ., a su manera, ¿entiendes? ¡Puah! No quiero. Voy a matarla. ¿De qué sirve echarla si nos guarda en su interior? (pp. 61-62)

Al final, como el Bérenger de *Tueur sans gages* se somete al asesino; como el de *Rhinocéros* exclama "soy un monstruo, sólo soy un monstruo", ante la masificación; como Jacques termina capitulando ante el conformismo familiar y como el profesor que no puede reprimir sus impulsos, Yvonne acepta comer percas en el banquete. Así, el asesino se libera de su único contrincante racional, la rinocerita obliga a Bérenger a desesperarse (y tal vez, por ejemplo, a suicidarse), Jacques se incorpora al seno de su familia y a una nueva dieta de papas con tocino, el profesor hará a su sirvienta cavar una nueva fosa en el jardín, y la Corte se deshace de Yvonne, ese *elemento perturbador,* para volver a la falsa tranquilidad de su pasado. El círculo se ha cerrado para volver nuevamente a encontrarnos sobre la espiral de que habíamos partido. El círculo se reinicia en su normalidad hasta que una nueva Yvonne penetre en la Corte, un Pepe sea llevado a la escuela, o a la casa de los Juventones, o a la casa de campo de su tía. Se inicia una nueva espera de Godot, levantándose el sol para Vladimir y Estragón que no han podido abandonar el lugar donde nunca pasa nada; Clov permanece junto a la puerta que no ha abierto y responderá a la primera llamada de Hamm, inmóvil en su silla de ruedas.

■

Si Ionesco se considera "as a part of a tradition including Sophocles and Aeschylus, Shakespeare, Kleist, and Büchner precisely because these authors are concerned with the human condition in all its brutal absurdity",[17] las declaraciones de Gombrowicz en las que ha manifestado que "mi teatro parodia a Shakespeare y mi última obra está compuesta sobre el modelo de la opereta. Si me apoyo en las formas tradicionales es porque son las más perfectas y porque el lector ya está habituado a ellas. Pero hágame el favor de no olvidar –es importante– que en mí la forma es la parodia

de la forma. La utilizo, pero me arranco de ella",[18] lo colocan dentro de esa misma tradición en que se incluye Ionesco y en la cual está, indudablemente, Samuel Beckett. Del mismo modo, la gran lucha de Gombrowicz contra la forma y la "gueule", se emparenta en la lucha del Absurdo contra el lenguaje y su búsqueda de la identidad humana. Y al final, en ambos, "y por encima de todo, lo humano se encontrará un día con lo humano".[19]

Las afinidades entre Gombrowicz y el Absurdo son muchas. Estudiarlas más profundamente, o en todo caso, con detenimiento suficiente para delimitarlas con cierta exactitud, llevaría mucho tiempo y mucho espacio. Aquí sólo hemos intentado establecerlas en líneas generales.

Así como Ionesco, Beckett, Adamov, Genet, Pinter, Schehadé; Vian, Albee, Mrozec, Arrabal, Kopit, etcétera, partieron desde distintos puntos (y no uno sólo –que se bifurca o divide– como otros "movimientos organizados"), la obra de Gombrowicz tiene el suyo, avanzando en la misma dirección, siguiendo el mismo paralelaje que (por haber llegado tardíamente Gombrowicz al conocimiento del público, aunque su obra fuera anterior a la mayoría de los otros) se había observado en el resto. Esperamos haberlo establecido.

Notas

1 Dice Esslin que "the Theatre of the Absurd merely communicates one poet's most intimate personal intuition of the human situation, his own *sense of being*, his individual vision of the world". (Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*. Hardmonsworth: Penguin Books, 1968. pp. 392.) Con la que las declaraciones de Gombrowicz, contrarias al Absurdo, nos ayudan a colocarlo mejor en éste.

2 Encontramos en Esslin que ". . .each of the writers in question is an individual who regars himself as a lone outsider, cut off and isolated in his private world. Each has his own personal aproach to both subject-matter and form; his own roots, sources, and background. If they also, very clearly and in spite of themselves, have a good deal in common, it is because their work most sensitively mirrors and reflects the preocupations and anxieties, the emotions and thinking of many of their contemporaries. . ." Esslin, *op. cit.* p. 22), y Genevieve Serreau dice que "le nouveau théâtre issu des années 50 n'est pas une école, pas même un groupement. Si les dramaturges de ce temps-là se retrouvent sur certains points essentiels, c'est qu'ils en ont d'abord, chacun pour soi, isolément, éprouvé la nécessité". (*Histoire du "nouveau théâtre"*. París: Gallimard: 1969. p. 6.)

3 A propósito de las protestas de Gombrowicz, Jacques Lemarchand escribió que "Gombrowicz ne peut faire que son oeuvre antérieure à la leur (refiriéndose a Ionesco y Beckett) ne soit accueillie maintenant avec compréhension et admiration parce que ces deux maudits ont poursuivi leurs travaux parallélement aux siens, et on essuyé les plâtres, et on ici recueilli les injures qui lui seront épargnées. Ni précurseurs ni disciples, les uns et les autres ont adopté une vision du monde des hommes qui leur a été imposée de l'extérieur par le monde, les hommes, leur désespérants rapports". (Cit. en Serreau, *op. cit.*, pp. 155-6)

4 La mejor explicación sobre lo que es el Teatro del Absurdo, sobre lo que intenta o lo que representa, la da Esslin en su citado libro, particularmente en el penúltimo capítulo: "The Significance of the Absurd". (pp. 389-419)

5 (Las citas de *Yvonne* provienen de: Witold Gombrowicz, *Yvonne, princesa de Borgoña*. Madrid: Edicusa, 1968. Trad. Alvaro del Amo.) Esta es una de las ideas básicas de Gombrowicz, pues, al decir de Dominique de Roux (en la "Introducción" a Gombrowicz, *Lo humano en busca de lo humano*. México: Siglo XXI, 1970), él "sabe que no hay espontaneidad ni simplicidad en este mundo, que todo es complicación y artificio. Estamos deformados por la forma. Ser hombre es ser actor" (*Lo humano. . .*, p. 8), pues no por nada se ha aceptado universalmente que "the world's a stage" y que no somos sino parte de "el gran teatro del mundo". Por eso, debemos escuchar a Gombrowicz cuando nos dice "acepta, comprende, que no eres tú mismo, pues no hay quien sea jamás él mismo con nadie; en ninguna situación: *ser hombre es ser artificial*". (*Lo humano. . .*, p. 60. El subrayado es nuestro.)

6 Esslin, *op. cit.* p. 382.

7 Gombrowicz, *Ferdydurke*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964. p. 162.

8 Mario Muñoz, "Gombrowicz: un lenguaje corporal". En *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXVI, No. 4. México: 1971. p. 41.

9 "Yvonne procede más de la biología que de la sociología. . . (y además) viene de esa región de mí donde me asaltaba la anarquía ilimitada de la forma, de la forma humana, de su desenfreno, de su desvergüenza" (*Lo humano. . .*, p. 47.), como pueden serlo muchos de los personajes de Genet, particularmente en *Les bonnes* y –quizá en mayor grado– los de *Haute surveillance*.

10 "Yvonne es torpe, apática, anémica, tímida, medrosa y fastidiosa. Desde el primer momento, el príncipe no puede tolerarla, lo pone nervioso; pero al mismo tiempo, tampoco puede soportar el verse obligado a detestar a la desdichada Yvonne. Y en él estalla la rebelión contra las leyes de la naturaleza que imponen a los jóvenes no amar sino a las jóvenes seductoras". (*Lo humano. . .*, p. 46.)

11 Ibid.

12 Como Godot, como la puerta que Clov jamás abre, como la basura que no cesa de crecer alrededor de Winnie, como el niño que Hamm no quiere que Clov vea, como la liberación de Lucky, etc.

13 *Ferdyduke*, p. 84.

14 *íd.*, p. 52.

15 Para Gombrowicz, "las combinaciones entre los sujetos son infinitas, respondiendo a cada situación nueva. De tal modo que a una palabra, gesto o movimiento de nuestro interlocutor se suscita en nosotros una actitud parecida" (Muñoz, *art čit.*, p. 39), y así, él mismo nos confiesa que "según el lugar, los individuos, las circunstancias, era prudente, estúpido, primitivo, refinado, taciturno, conversador, inferior, superior, pedestre o profundo, ágil, pesado, importante, nulo, vergonzoso, desvergonzado, audaz o tímido, cínico o noble, ¿qué no sería yo? Lo era todo". (*Lo humano. . .*, p. 51.)

16 No quieren huir, lo mismo que los compañeros de escuela de Pepe, pues que "para huir es necesario tener la voluntad de huir. . . entonces comprendí por qué ninguno de ellos podía huir de la escuela; era porque sus rostros y todas sus personas aniquilaban en ellos la misma posibilidad de su huída, cada uno era esclavo de su mueca, y, aunque debían huir, no lo hacían porque ya no eran lo que debían ser. Huir no sólo significaba huir de la escuela, sino, ante todo, huir de sí mismo." (*Ferdydurke*, p. 49.)

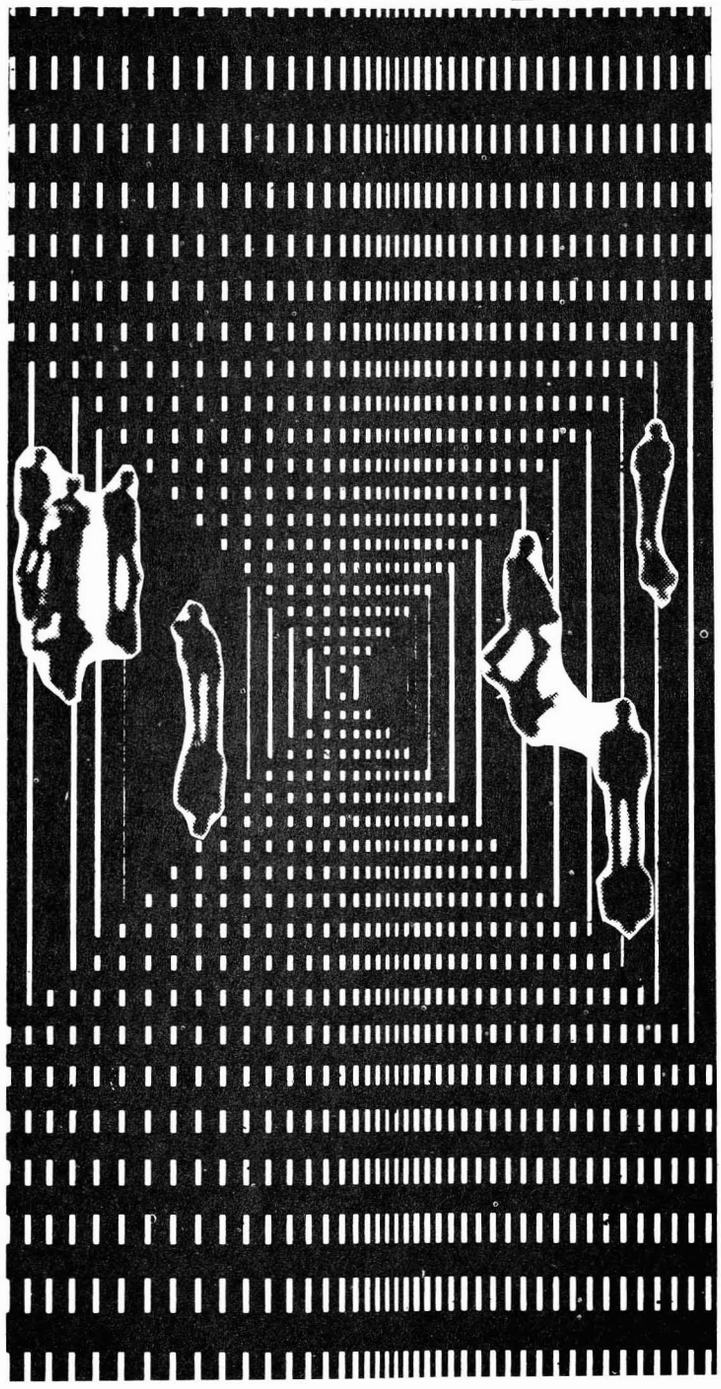
17 Esslin, *op. cit.* p. 194.

18 *Lo humano. . .*, p. 160.

19 *Ferdydurke*, p. 84.

CARMEN GALINDO

MARXISMO O ESTRUCTURALISMO



Desde 1906, Ferdinand de Saussure expuso sus teorías lingüísticas en la Universidad de Ginebra y en 1915, sus discípulos Charles Bally y Albert Sechehaye, entre otros, las recogieron en un libro publicado después de la muerte del maestro. A esa coincidencia fortuita –todas lo son– le debemos numerosos hechos de desigual importancia: el *Curso de lingüística general* atribuido a Saussure, la popularización de la palabra sistema y de la palabra dicotomía, el llamado *boom* lingüístico, el descrédito de los neogramáticos y de los más diversos teóricos de la literatura, un interés desmesurado por el formalismo ruso y también por el idioma del mismo nombre, la redefinición de los conceptos lengua y habla, varios ensayos contra el realismo stalinista, la invención de la diacronía y de la sincronía, el desconcierto o el enojo de algunos marxistas, el que los alumnos de literatura logren reprobar una materia; le debemos, en fin, los trabajos de Lévi-Strauss, Althusser, Barthes, Foucault y Jakobson. Además, el hecho evidente de que el conocimiento en nuestra universidad esté dividido en dos bandos, a ratos amigables: el de los marxistas y el de los estructuralistas.

Averiguar el secreto del mundo ha sido la tarea de todos los hombres. Cada época ha ofrecido diversas soluciones, pero en lo íntimo, nadie ignora que esa labor no ha terminado todavía. Con fatigada confianza, el último siglo ha aventurado dos posibilidades contradictorias: unos, los marxistas, han propuesto cambiar el mundo; otros, los estructuralistas, describirlo. Señalar las pequeñas divergencias, llegar hasta las últimas coincidencias, me ha parecido difícil; deslumbrada por la facilidad, he preferido imaginarlos como dos tendencias enemigas.

Interrogar los textos de unos y otros conduce a comerciar con un alucinante vocabulario de términos homófonos. Un índice, que excluyera las divergencias, obligaría a inventariar los mismos conceptos claves: la estructura, la historia, la contradicción, lo científico, lo concreto. Nombres caros al marxismo y al estructuralismo, su identidad fónica encubre una semántica opuesta.

En el párrafo más célebre de la teoría marxista, aquel que prologa la *Contribución a la crítica de la economía política*, Carlos Marx escribió:

"en la producción social de su existencia, los hombres entran en relaciones determinadas, necesarias, independientes de su voluntad; estas relaciones de producción corresponden a un grado determinado de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción constituye la estructura económica de la sociedad, la base real, sobre la cual se eleva una superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social. El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de vida social, política e intelectual en general." ..."En una fase determinada de su desarrollo, las fuerzas productivas de la sociedad entran en contradicción con las relaciones de producción existentes" ..."De formas

Carmen Galindo ■ *México. Periodista, Licenciada en Lengua y Literatura Españolas. Maestra de Literatura en la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM). Ha publicado diversos trabajos de ensayo y crítica literaria.*

evolutivas de las fuerzas productivas que eran, estas relaciones se convierten en trabas de estas fuerzas. Entonces se abre una época de revolución social. El cambio que se ha producido en la base económica (en la estructura, pues) trastorna más o menos lenta o rápidamente toda la colosal superestructura". '.

En las páginas que Jean B. Fages dedica a la comprensión de Claude Lévi-Strauss pueden leerse las siguientes líneas:

"Un análisis sistemático de los mitos, sólo será posible si se descubren unidades y combinaciones permanentes, es decir, estructuras por encima de las versiones particulares".

Ambos autores mencionan la estructura; Marx privilegia el cambio, vale decir la revolución; Lévi-Strauss, si confiamos en la versión de Fages, lo invariable. (No pretendo con estas citas, naturalmente fragmentarias, ser convincente; apoyan, debilmente, una intuición incierta).

No es discutible que la sincronía ha llamado la atención de los estructuralistas; creo que en alguna parte, Jakobson echa de menos un mayor número de estudios dedicados a los problemas diacrónicos de la literatura; sé, con seguridad, que el concepto histórico de Lévi-Strauss propone una historia no serial, no sucesiva, ya que:

"el código que utilizamos en prehistoria no es preliminar al que nos sirve para la historia moderna y contemporánea: cada código remite a un sistema de significaciones que, al menos teóricamente, es aplicable a la totalidad virtual de la historia humana. Los acontecimientos significativos para un Código no lo son para otro".

Al contrario, y las citas son innecesarias, Marx le otorga preponderancia a la sucesión temporal de la historia e igualmente al hecho concreto, singular.

En el materialismo histórico –valga la reiteración– la historia es el tema central; el estructuralismo, en cambio, le concede una posición jerárquica de menor importancia; como ciencia nueva atribuye esta ausencia a la brevedad del tiempo, no a un culpable descuido, y así debemos aceptarlo.

Un prolijo deslinde de los dos conceptos históricos es imposible aquí; no así una última diferencia que considero imprescindible señalar. Para Marx, el sujeto de la historia es el hombre concreto; para Michel Foucault, estructuralista, el sujeto de las 'ciencias humanas' no es el hombre, sino la episteme.

Dice Marx: "Toda la historia de la sociedad humana, hasta el día, es una historia de la lucha de clases. Libres y esclavos, patricios y plebeyos, barones y siervos de la gleba, maestros y oficiales; en una palabra, opresores y oprimidos, frente a frente siempre, empeñados en una lucha ininterrumpida".

Dice Foucault: "lo que manifiesta lo propio de las ciencias humanas no es, como puede verse muy bien, este objeto privilegiado y singularmente embrollado que es el hombre. Por la buena razón de que no es el hombre el que las constituye y les ofrece un dominio específico, sino que es la disposición general de la *episteme* la que les hace lugar, las llama y las instaura –permitiéndoles así constituir al hombre como su objeto".

Los tratados de filosofía no siempre se demoran en el estudio de la dialéctica, esta omisión no implica, obligatoriamente, que ese tema fundamental esté ausente. Una historia de la dialéctica entrega, sin embargo, un conjunto heterogéneo de nombres, quiero decir, una genealogía ajena o contradictoria. Contrastar la dialéctica hegeliana y la marxista ha sido un largo lugar común, sin embargo, su reiterada evocación no invalida su valor ejemplar, su puesta en escena de los peligros que podría entrañar una identificación superficial y apresurada. Arduo, igualmente, es diferenciar el modo estructuralista del marxista; tal vez, con disimulada pereza, creo que los estructuralistas privilegian el modo binario, ahí donde los marxistas lo hacen con el dialéctico.

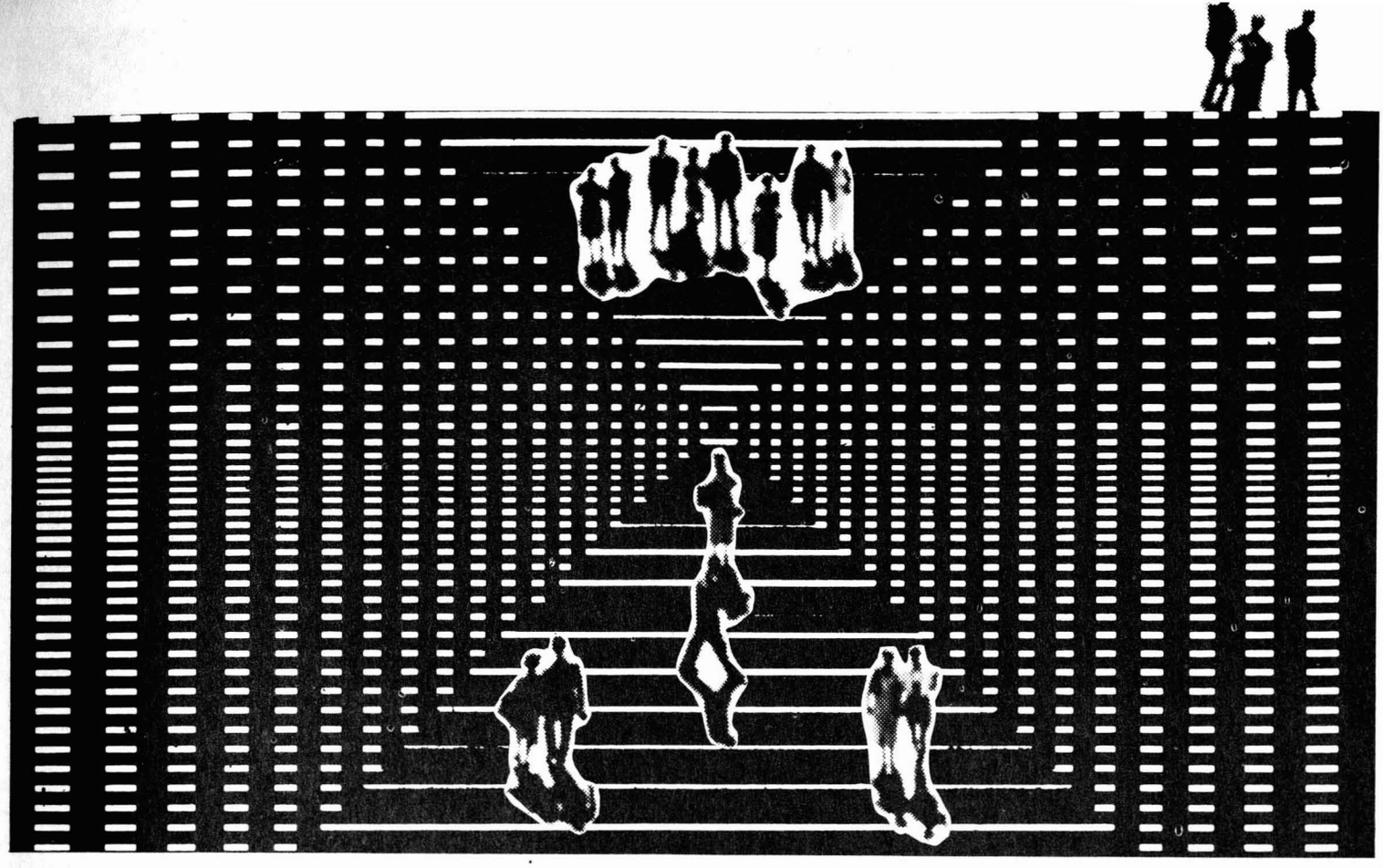
En los "problemas generales" de sus *Ensayos de lingüística general*, Roman Jakobson cita una vez a Rudolf Carnap, uno de los fundadores del positivismo lógico; numerosísimas veces solicita, y lo considera de vital importancia, la cooperación de los lingüistas y los teóricos de la comunicación. (Es curioso observar que Jakobson, profundo conocedor de estas cuestiones, se refiere a los teóricos de la comunicación –la parte realmente teórica– y no a la teoría de la información – la parte aplicada). Más cercanos a los teóricos de la comunicación que los marxistas, Jakobson iguala el principio dicotómico heredado de Saussure a los términos binarios de la cibernética:

"El descubrimiento progresivo de la lingüística de que un principio dicotómico está en la base de todo el sistema de los rasgos distintivos del lenguaje se encuentra corroborado por el empleo como unidad de medida, en el campo de los ingenieros de la comunicación, de los signos binarios (*binary digits* o bits, para emplear la palabra que se ha vuelto popular)".

"La découverte progressive, par la lingüistique, qu'un principe dichotomique est a la base de tout le systeme des traits distinctifs du langage, se trouve corroborée par l'emploi comme unité de mesure, chez les ingénieurs des communications, des signaux binaires (*binary digits* ou *bits*, pour employer le mot-valise devenu populaire)".

Otro concepto depara la dialéctica; en los escritos marxianos, la dialéctica posibilita el devenir, omitir este último término sería no sólo deformarla, sino eliminarla. En la dialéctica, el sí y el no viven una lucha ininterrumpida, no son, pues, como en las soluciones binarias (falso-verdadero, cerrado-abierto, presente-ausente, apagado-encendido) vocablos excluyentes.

Abordaré ahora friamente las dos versiones de la palabra científico. Con desasosiego, con recelo a veces, alguna ocasión con



terror, los mexicanos escuchamos el calificativo de científico cuando en el texto se ha mencionado la corriente positivista. Acusar a los estructuralistas de los delitos neo-positivistas y a éstos de las culpas del positivismo comtiano a la mexicana es perpetrar una trampa, acudir un argumento chovinista. En este país, el positivismo es el otro rostro de Porfirio Díaz; dejemos, entonces, recurso tan barato. Por un momento, olvidemos el lavarse las manos de nuestros científicos de principios de siglo, abandonemos el problema de que la descripción sin tomar partido acaba por justificar el statu quo. Aceptemos unicamente que algunos procedimientos científicos como la abstracción o la observación de lo concreto son comunes a Marx y al estructuralismo.

En ambas tendencias, la pretensión científica alude a la confianza de poseer la verdad. Para Marx, el materialismo histórico es una visión científica del mundo. Los estructuralistas reservan este honor al método estructural. Nadie puede culparlos por su confiada certidumbre, su entusiasmo saca a relucir su sinceridad.

Tzvetan Todorov, el antólogo y más influyente investigador del formalismo ruso, admite que las obras traducidas de los maestros formalistas son, casi siempre, teóricas. De una manera práctica y convincente, Todorov justifica este hecho: la escasa familiaridad –cuando no el desconocimiento absoluto– de los lectores franceses con la lengua rusa o la checa ha hecho inútil o imposible la traducción de los trabajos formalistas aplicados a textos literarios escritos en aquellas lenguas. Por fortuna, los estructuralistas escriben en francés –Lévi-Strauss, Foucault, Barthes– o en inglés –el ruso Jakobson, quien además revisa sus traducciones en todos los idiomas. A ellos, no puede adjudicárseles un problema de orden técnico y si he de ser sincera, su preocupación por lo concreto equivale más o menos, en unos y otros, a sus desvelos por lo teórico. No me atrevo a omitir, sin embargo, que para el marxismo, la praxis no es una elección personal, sino una parte inseparable de su teoría.

Algunas advertencias no sé si prescindibles. La primera. Para los lectores expertos no es necesario aclarar que estas notas han sido escritas por una persona, yo, dedicada a la investigación literaria y no a la filosofía. Explicito esta anomalía para aquellos lectores que no lo hayan descubierto a lo largo del texto y confundan algún error involuntario con una desmesurada e inexplicable pasión contra el estructuralismo. La segunda. Hablar de estructuralismo e incluir una nómina tan heterogénea como la de las líneas anteriores es simplificar demasiado, deja de lado lamentablemente el sabor nietzschiano de Michel Foucault, por citar un ejemplo. No creo invalidar mi texto con esta advertencia, porque escuelas tales como el positivismo o el marxismo tampoco implican la indentificación de unos autores con otros. La tercera. La lectura de la poética de Jakobson, la inteligencia genial de los estructuralistas, revela que si revivir el lenguaje es la obligación inmediata de la crítica literaria marxista. revivir el referente (el mundo real) es la del estructuralismo. La cuarta. En las páginas que Galvano Della Volpe dedica a rebatir a Jakobson se menciona, con frecuencia, el nombre de Platón; en otras, las que Henri Lefevbre dedica a la refutación de Lévi-Strauss, el de Zenón de Elea; utiliza en contra del antropólogo, la teoría de Heráclito, no cita, sin embargo, este fragmento de Saussure que transcribo enseguida:

> "En efecto, la inmovilidad no existe: todas las partes de la lengua están sometidas al cambio; a cada período corresponde una evolución más o menos considerable. Esta puede variar de rapidez o intensidad sin que el principio sea afectado; el río de la lengua corre sin interrupción; que su curso sea apacible o torrencial es una consideración secundaria".

Lejos de intentar desmentir a Lefevbre, esta cita pretende apoyar lo que dije en las primeras páginas: Señalar las pequeñas divergencias, llegar hasta las últimas coincidencias, me ha parecido difícil; deslumbrada por la facilidad, he preferido imaginarlas como dos tendencias enemigas.

ARMANDO TORRES MICHUA

EL ARTE A 100 AÑOS DEL IMPRESIONISMO

En los últimos 15 años han hecho su aparición en el panorama de las artes visuales 19 diferentes movimientos. Entre ellos parece no existir conexión alguna; sin embargo, pueden reducirse a cinco grandes corrientes: la Neofigurativa, la Neoabstraccionista, la Tecnológica, la Reductora y la Expansionista.

CORRIENTE	MOVIMIENTO.
NEOFIGURATIVA:	– Nueva Figuración. – Pop Art. – Neosurrealismo o Neo figuración simbólica. – Hiperrealismo. – Funky Art.
	– Arte Psicodélico.
NEOABSTRACCIONISTA:	– Neoconcretismo. – Nueva Abstracción. – Minimal Art – Op Art – Arte Cinético Lumínico
TECNOLOGICA:	– Arte de la Televisión – Arte de la Computadora
REDUCTORA:	– Arte Conceptual. –Arte Povera
EXPANSIONISTA	– Eventos – Ambientaciones – Espacios

EL INFORMALISMO

El origen de todo el Arte Actual proviene de los planteamientos y consecuencias de la pintura Informalista o Expresionismo Abstracto.

Si el informalismo fue una reacción frente al arte abstracto geométrico (que compartía la atención de público y artistas con el surrealismo hacia la década de los cuarenta); fue también un rescate y un llevar al límite las teorías del subjetivismo y la espiritualidad de Kandinsky. Y aunque a veces no sea posible reconocer las teorías en sus últimas consecuencias, como en el caso de la pintura matérica, el Expresionismo abstracto preconizó la libertad del artista frente al objetivismo y la racionalidad de Mondrian y los constructivistas. Esta libertad de acción frente a la obra de arte tuvo consecuencias técnicas y estéticas que llevarían a la aparición de la pintura gestual, sígnica, espacial o matérica. Modalidades pictóricas (en especial las dos últimas) que anuncia ya un cambio del concepto del objeto artístico.

En ocasiones, pueden encontrarse ejemplos típicos de una u otra modalidad como es el caso de Jackson Pollock o Hans Hartung para la pintura gestual. Los de Tomlyn o Cappogrosi para la sígnica. No obstante, algunas veces, existen elementos de ambas actitudes en la obra de pintores como Franz Kline o Pierre Soulages. Otros resultan inclasificables y es mejor dejarlos como menos informalistas, en el sentido de su clara oposición a la rigidez geometrizante y a lo informe de sus componentes pictóricos: Wols, Fautrier, Jean Paul Riopelle o los mexicanos Fernando García Ponce, Lilia Carrillo, Antonio Peláez, etc. Variante informalista de gran riqueza y lirismo, tanto colorístico como expresivo, se da en la obra de los abstraccionistas líricos –para darles algún nombre– como Ma. Elena Viera, Fernando da Silva o las mexicanas Cordelia Urueta, Antonieta Figueroa o Ma. Teresa Iturralde.

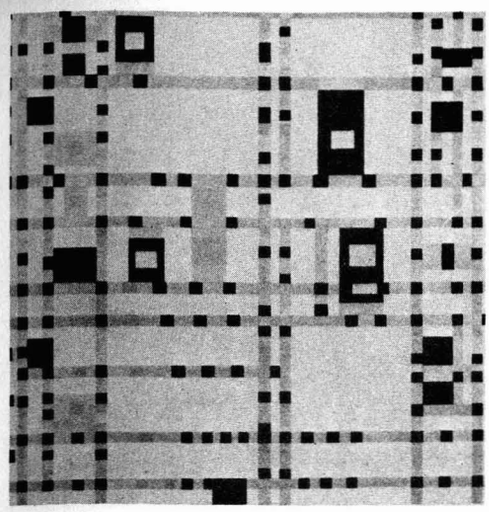
Si bien la pintura gestual, la sígnica (o ambas), fueron en verdad renovadoras y de un gran impacto, estaban íntimamente ligadas al concepto tradicional de cuadro pictórico. No así en las producciones de la pintura espacial o de la matérica, que abrieron nuevos horizontes estéticos en la concepción de la obra de arte.

La pintura espacial, básicamente las obras de Lucio Fontana o de Toti Scialoja, en su búsqueda de una autonomía del espacio físico de la obra de arte, como una realidad separada de la del espacio natural que lo rodea y con formas totalmente abstraccionistas, al igual que la reducción cromática a un solo color y los cortes de Fontana, que "abrían" un verdadero mundo nuevo, fueron una experiencia saludable y actual de la necesidad de buscar nuevos caminos. Válidas como una de tantas soluciones que podían aportarse y no como una receta repetida. Sirvió, en especial, para señalar insólitas vías de experimentación que recogerán los artistas ambientales.

El caso de la pintura matérica es, incluso, más interesante y, sobre todo, innovador; pues al extremar texturas y materiales añadidos a la superficie pictórica provenientes del *collage,* del *objet trouvé;* sobrepasaron los límites de la pintura o la escultura para ingresar al novedoso campo del objeto. Ni pintura ni escultura o, si se quiere, pintura escultórica o escultura coloreada. No fueron ellos los que insistieron en lo objetual de las nuevas manifestaciones artísticas y, tal vez, se debió a su postura meramente estetizante, precursora de ese vigoroso movimiento que fue el arte del ensamblado, que recogería sus enseñanzas para extremarlas de una manera sorprendente, inusual y demoledora.

El hecho más indicativo de una actitud totalmente renovadora se da en la dificultad de establecer límites precisos, estrictos, entre la pintura matérica y los objetos de los ensambladores. Tapiés y Burri son, al menos, los más claros, ya que en sus obras existen aún elementos pictóricos: composición, texturas y color; y es posible, empero, hablar de "cuadros". Con algunos traba-

Armando Torres Michúa ■ *(México, 1944) Profesor de Historia de Arte Contemporáneo, de Historia de las Ideas Estéticas y Teoría de Arte en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad.*



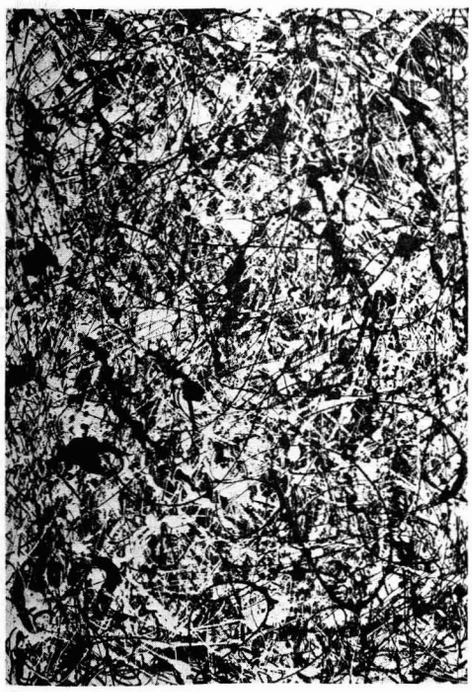
Piet Mondrian
Broadway Boogie Woogie

Franz Kline
Senandoah

jos de Millares surgen ya múltiples dudas, pero son todavía "pinturas", aunque los añadidos han dejado de ser medios y son ya cosas. El material en sí no hace la diferencia; sí la pedacería, las telas (de estambre, de hilo, de alambre) o la arena son meros añadidos a la superficie del cuadro, se tratará de pintura matérica; si por el contrario, los nuevos materiales, los desechos industriales (bulbos, chapas, tuercas, clavos, etc.) forman un objeto bidimensional o tridimensional o son puros y simples objetos fuera de contexto, se estaría en presencia del arte del ensamblado.

EL ENSAMBLADO

La filiación a un movimiento típicamente actual es clara y directa de la pintura matérica al ensamblado. Este, en aquella corriente informalista, destaca su importancia como mudanza a nuevos conceptos del quehacer artístico.



Jackson Pollock
Abstract drawings and water colors

El ensamblado no es un movimiento de transición; es el resultado de esas pesquisas. En él se notan la ruptura -ética, formal, estética– con el concepto tradicional de Arte. Su problemática fue vigente en su momento, y continúa siéndolo. De ahí que se le pueda considerar el primero de la serie de los movimientos actuales. Habría que subrayar que es producto de una necesidad consciente de los artistas por crear un nuevo realismo, acorde a nuestra época. Si resulta excesivo, se debe más bien a las circunstancias y no a la postura de ellos mismos. A muchos artistas les ha servido de puente; es decir, han derivado a otros movimientos y se debe, con toda seguridad, a que las corrientes artísticas de nuestro momento son como casi todo el arte del pasado, un medio de expresión y no un fin en sí mismas.

La materia prima de estas realizaciones es el desperdicio, la basura; elemento primordial de las sociedades de consumo. Provocan asociaciones de una crueldad despiadada; evocan el paisaje urbano de las grandes ciudades; señalan la relación aplastante del hombre actual con sus productos y el maremagnum de objetos inservibles que nos rodea. Robert Rauschenberg y Robert Mallary son buenos ejemplos de esa agobiante relación. Dos casos de gran interés: el de Daniel Spoerri con sus "mesas después de la comida" en donde el sentido del humor, presente en la mayoría de los artistas de esta tendencia, cobra un significado grotesco que culminará en el Schocker Pop; y el de Louise Nevelson, que prueba que aún con la basura se puede ser esteticista.

La inaudita frescura del arte del ensamblado no ha perdido su capacidad de emocionarnos muchos años después de haber aparecido y su particular enfoque de la realidad humana de nuestros tiempos permite celebrarlo, si no como un gran acontecimiento, al menos como una notable aportación al lenguaje artístico de la segunda mitad del siglo XX.

LA TRANSICION

Es imposible dejar de lado a los "artistas de transición" porque buena parte del lenguaje artístico de nuestros días es deudor de sus hallazgos, de sus actitudes. Ante el peligro de no citar a todos, definitivamente, escogemos a algunos y, en primer término, escogeremos al gran escultopintor francés Jean Dubuffet quien, en sus obras de los últimos tiempos, ha suprimido incluso los colores para presentar la masa blanquecina y los bordes contorneados de negro. Lo curioso de su obra es que . . .cae dentro de lo figurativo y, sin embargo, cuando no representa sujetos, son "figuras abstraccionistas" que sugieren árboles colosales o evocan rocas gigantescas: no son imágenes representativas, son figuras de cosas, de personas. Su valor reside en haber revitalizado la figuración, en haberla renovado (literalmente), en haber descubierto un "tipo de figura" que tuviese validez. No recuerdan las del pasado, incluso podría decirse que las anulan.

Su importancia como artista de transición radica en su conciencia de no repetir de no academizarse; en señalar la importancia de la experimentación y en que tuvo la lúcida intuición de volver a la figura. Lo importante es que su obra no fue tan sólo el buscar, sino que hoy muestra la fertilidad y la opulencia visual, intelectual, de sus hallazgos.

El caso de Willem de Kooning es más claro todavía porque marca la importancia del empleo de medios informalistas (mancha, brochazo, rayón, etc.) en la búsqueda de formas figurativas con significado para nuestra época. Si Kandinsky es el ejemplo portentoso de la necesidad de deshacerse de la figura de las cosas, de olvidar el recuerdo de los objetos, de Kooning es la contrapartida: la obligación imperiosa de recuperar la figura como medio expresivo en sí misma. Lo importante es que estos artistas de transición no se propusieron a priori pintar figurativo, sino que las figuras de sus obras son una consecuencia del acto de pintar;

Antoni Tàpies
Dos ángulos sobre gris

Robert Rauschemberg
Mercado negro

por ello la obra de Kooning es típica en ese sentido: pierde y recupera la figura. Es, como en Picasso, una suma de destrucciones. Pero en Picasso era la organización y la estructuración lo que formaba la figura y la obra. En de Kooning se muestran los fragmentos y lo que resulta es una apariencia, tal vez una ilusión. Nunca se está seguro de haberla recobrado totalmente, pero está ahí y eso es significativo.

LA NUEVA FIGURACION

La Nueva Figuración fue producto de una necesidad expresiva al haberse agotado las posibilidades del Informalismo. La reacción desencadenada no ha terminado todavía. El máximo exponente de la Nueva Figuración fue también su predecesor: Francis Bacon. Artista que para algunos puede ser también incluido en la etapa de transformación, de cambio del arte contemporáneo, Bacon fue un recalcitrante pintor figurativo en el momento en que este lenguaje parecía haberse agotado y haber cedido el puesto de honor a las diferentes formas de abstraccionismo. Es por ello que no se le puede considerar de transición, pero su temática y los problemas que en ella aborda han sido y son de gran actualidad. Los personajes que gesticulan y muestran su miseria al espectador, por medio de alaridos aterradores, son parte no sólo de una nueva imaginería, sino que están concebidos con elementos de una gran audacia y novedad. En la representación tradicional, las figuras son accesorios del fondo pictórico. Se ha creado un espacio o un ambiente adecuado para insertarlas. Las figuras se encuentran subordinadas al espacio (a la composición, a la simetría, a la proporción, etc.) Lo innovador del lenguaje beiconiano es la indisoluble relación entre figura y fondo. El espacio en que gravitan sus personajes es una consecuencia de ellos mismos: no se subordinan al espacio; lo engendran. Es una prolongación de su corporeidad. Si en un cuadro de la tradición figurativa (de Boticelli a Dalí, por ejemplo) se quitan las figuras, el espacio, o sea el fondo, tiene aún existencia por sí y para sí mismo. Si alguna de las figuras enjauladas de Bacon se extrajera o se borrara del cuadro, sólo quedarían rayas que carecerían por completo de significación. Esta indisoluble liga es la novedad visual de las obras de Bacon. Ha logrado actualizar a las figuras humanas, a las que agrega una tensión drámatica que imprimen ese sentimiento de soledad, de aislamiento, tanto a los sujetos pictóricos como a las individualidades que los contemplan.

Existen otros artistas de la Nueva Figuración, pero ninguno de ellos ha logrado crear un notable estilo personal. No por ello dejan de tener cierta actualidad y algunos se pueden englobar en extremos como el Hiperrealismo.

EL POP ART

El gran movimiento de nuestra época fue, sin lugar a dudas, el Pop Art, y esto se debe a que los movimientos que lo sucedieron en la jefatura de la vanguardia o son continuación o son reacción frente a él.

Andy Warhol
Jackie

Su importancia radica en que la renovación del arte figurativo, por la que pugnaban los artistas y también la sociedad, la logró plenamente por medio de la incorporación de las imágenes populares, o sea, visto desde la vertiente anglosajona, las imágenes de consumo; lo que abarca las figuras de la publicidad, dirigidas por cualquier medio al consumidor (revistas de monitos, anuncios de periódicos, revistas, televisión, cine, etc.)

Esta recuperación en el terreno artístico de las formas cotidianas, prosaicas y vulgares (dada su máxima difusión) llevó a una trivialización del arte. No sólo de su forma aparente, sino también de su contenido y significación. La sacralización del objeto artístico, que ya había sido vapuleada por matéricos y ensambladores; por no profundizar en su palpable decadencia a partir del Impresionismo, llega a su fin. No cabe duda que después del Pop, el arte se ha convertido en algo distinto y eso, sin vacilar, hay que celebrarlo. Del arte pomposo y demagógico a obras en las que la cercanía y lo cotidiano son sus valores más apreciables. La banalidad del Pop no es sino el reflejo de las actitudes de la mayor parte de los habitantes de este sobrepoblado planeta y se debe a la pasividad y a la destrucción de la cultura seria, en oposición a la nueva provocada por los medios masivos de comunicación: superficial, inocua, de lugares comunes o de sucesos fútiles y que hoy se llama cultura pop.

El Pop Art propone la renovación del término popular; no pretende aludir al pueblo, a las masas, sino a la explosiva civilización urbana, típica manifestación de nuestra época. Carece de posición crítica, es parte de la élite que impone gustos y es la primera de las grandes modas a que se ha llegado en materia de objetos artísticos.

Si antes el arte había inspirado a la moda, hoy es ella la que produce los modelos a seguir por el arte. Su trivialidad proviene exactamente de este aspecto, los objetos

Jean Dubuffet
La cave à liqueurs

Francis Bacon
Cabeza VI

que produce la publicidad y la técnica; las cosas que nos rodean en la vida cotidiana, son exaltadas, tomadas como símbolo estético de nuestro momento; como objetos dignos en sí mismos de ser apreciados, gustados o recreados. Al desentenderse de su significado y fijarse sólo en la forma, no pretendieron negar lo artístico, como los dadaístas; o son provocadores, sino estetas que desean descubrir la belleza de lo feo, lo vulgar, lo cotidiano, ya que a estas alturas es parte de nuestra vida.

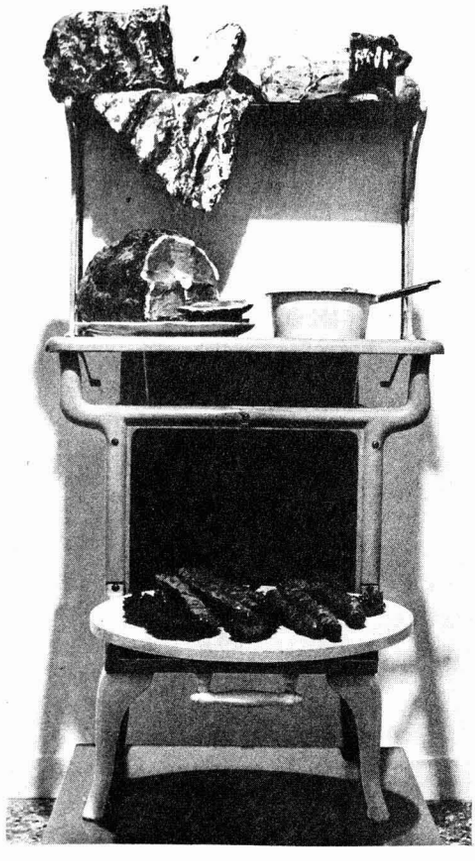
Fue su actitud y no un programa lo que los identificó, y en ese intento de recuperación de los fenómenos típicos contemporáneos se produjo la renovación temática, técnica y estética del arte, lo que ya era tanto saludable como necesario. Despojaron al arte de sentido trascendente, fuese religioso, social, ético o mítico. Aceptaron el carácter de mercancía del objeto artístico como un valor digno de consideración y de ahí su carácter repetitivo, redundante, efímero, impersonal... A veces la imagen que les sirve de sustento se ha considerado como algo serio; otras, es parte de una gran vacilada en la que todos participan. Su vitalidad proviene del rechazo de todas las convenciones anteriores del arte. Mitifican esas imágenes de las que parten y se colocan al margen del problema del valor de esa sociedad. Es difícil distinguir entre los objetos y los objetos arísticos; no sólo se parecen; a veces se incluyen cajas de polvo limpiador o de salsa de tomate. Un objeto determinado puede ser tomado de la realidad circundante o ser una representación de ese objeto.

La influencia del cartel publicitario puede apreciarse en el formato monumental, en los colores planos, en la composición simplificada. El ascendiente de las "comics" es también meramente formal y tan inocuo como el de los medios publicitarios.

En la obra de Claes Oldenbourg se nos entrega un objeto que deja sentir la falta de un contorno y, si bien los objetos varían la referencia es siempre a los restaurantes comunes. Perros calientes, hamburguesas, helados, etc. Aquí, la actividad del espectador es elemento indispensable para captar y completar la obra. Wesselmann toma la sexualidad como caballo de batalla y logra una limpia y propia presentación para pequeños burgueses o sea la clase media norteamericana.

Rosenquist explota al máximo las posibilidades de un fragmento amplificado. Warhol repite series del mismo personaje: Marilyn Monroe o J. F. Kennedy y, a pesar de las variantes, el estereotipo es lo que queda al final. El Pop no inventa sus símbolos o mitos, los toma ya hechos. Lo llamativo no es tanto la cosa en sí como lo que representa. Otros artistas echan mano de los objetos que caracterizan la situación que ocupan los habitantes de las sociedades de consumo, al representar las envolturas de los productos o los objetos del confort, como licuadoras, coches, comida o bebida. Otros prefieren símbolos técnicos de nuestra época: maquinaria, autopistas o ídolos del deporte, estrellas del cine, cantantes de fama, etc. Finalmente, algunos prefieren las acumulaciones de objetos disímbolos en sus representaciones. Esta mezcolanza de imágenes de diferentes épocas, situaciones o lugares pretende aludir a la incoherencia de nuestra sociedad. Rauschenberg, por ejemplo.

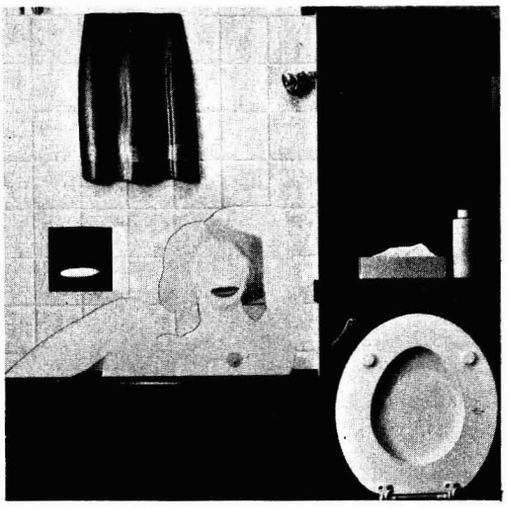
El Pop art puede o no gustar, mas no es posible negar la importancia de la renovación del lenguaje artístico que propone y la necesidad de beber de nuevas fuentes de inspiración más cercanas a la realidad actual. Sus enseñanzas fueron recogidas y continuadas por otros movimientos con mayor o menor fortuna. Pudiera ser que en el futuro tuviera más importancia el estudio de su actitud que el de los objetos por ellos producidos, por haber hecho consciente la necesidad de cambiar, de innovar, siempre presente en todo creador artístico.



Clases Oldemburg
La estufa

EL NEOSURREALISMO Y LA NEOFIGURACION SIMBOLICA

El Neosurrealismo. Si Picasso o Matisse, para citar sólo dos de los artistas de más prestigio e importancia de los años cincuenta, eran la vanguardia de su momento, en 1974 su lenguaje y los problemas incluidos en esas obras, como en todas las de su momento, han sido superadas. Y no es porque carezcan de valor o de sentido (social, estético), sino porque toda valía es histórica; esto es, hace referencia a lo ya sucedido, a procesos cerrados. El problema vital del arte –en esta y en todas las épocas– ha sido encontrar un lenguaje adecuado para transmitir la problemática, los ideales, las esperanzas y aun el desencanto que se experimenta frente a la realidad. De ahí lo imperativo de un lenguaje –como decía Dorfles– actual, vital. El problema básico de la creatividad artística radica en este supuesto que implica el desgaste, la disolución de las formas en el arte y la ineludible tarea de buscar, de crear un nuevo lenguaje. Pintar como los impresionistas o los cubistas, a estas alturas, carece de valor, de sentido; es



Tom Wesselman
Baño

anacrónico, inactual, aunque exista un pequeño matiz en los dos últimos conceptos. Lo anacrónico es lo muerto, lo que ya no tiene el poder de transmitir, de comunicar. Lo inactual es lo ya superado, lo que está fuera de moda; si bien es todavía capaz de hacernos vibrar, de llegar a nuestra sensibilidad. Hacer Art Nouveau o pintar como Picasso es anacrónico en nuestro tiempo, aunque no ha perdido jamás su potencia expresiva; lo único que debe hacerse con ellos es colocarlos dentro de su contexto, de su marco social y así podremos gozarlos y, además, entenderlos. La diferencia entre el Picasso de 1910 o 1937, con el Picasso de 1960 a 1970 es bastante clara. El primero "hacía él mismo" la Historia del Arte; el segundo era ya parte de esa misma historia, primero fue la punta de la vanguardia; después, había dejado de pertenecer a ella. Tómese el caso de Dalí como un ejemplo indicativo; su lenguaje sacudía, sorprendía, innovaba en 1930. Después de todo, volver al preciosismo, la minuciosidad, el trompeoel, etc., era, en ese momento revolucionario, sobre todo al dirigir esa técnica a un enfoque de la realidad distinto, esa meta realidad que como experimento –experiencia si se quiere–, parece no dejará de existir jamás. Mas, ¿no produce ya una fatiga aterradora en el espectador, que sólo encuentra acentos nuevos y no acentos vitales?

Y si Dalí ha perdido actualidad, ¿qué decir del neosurrealismo o la neofiguración simbólica, o de todos los nuevos neo-algo?

El vigor y la calidad son siempre superiores en los movimientos originales que en sus epígonos.

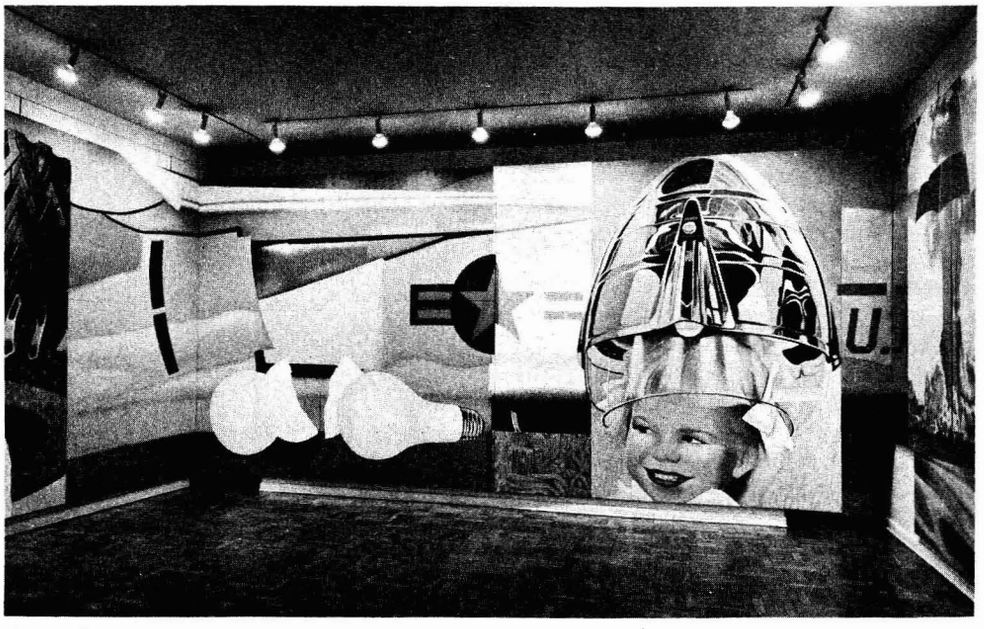
Del neosurrealismo o de la neofiguración simbólica no hay mucho que decir. Existen algunos artistas de alta calidad técnica, expresiva; sin embargo, los elementos repetitivos de sus obras llevan al espectador avezado a una fatiga, podría decirse, enervante; lo sorprendente de estas obras radica en esa infinidad de artistas soñando el mismo sueño. ¿Después de tanto, tanto tiempo? Hay, ciertamente, temas que se agotan. Si existieron ya algunos grandes artistas que emplearon formas abstraccionistas para "hablar" del mundo metafísico es posible demandar una renovación en este terreno.

EL HIPERREALISMO

Curioso caso el de este hiperrealismo. La representación verista y exacta de las cosas había sido abandonada por el arte, debido a la renovación de los lenguajes expresivos y a la introducción de la fotografía. Cien años después, el hiperrealismo de *tradición renacentista* proclama la vuelta a las convenciones estéticas del arte tradicional y eleva al Renacimiento en modelo a seguir. Cabría preguntarse si acaso el tiempo no pasa en balde. Su compañero, el hiperrealismo fotográfico, proclama su servidumbre a la fotografía, y con técnicas del lenguaje pictórico tradicional, copia, literalmente, los positivos fotográficos para no perder detalle de esa pretendida verosimilitud.

Ante el problema del rechazo del lenguaje abstraccionista por las masas, Fernand Leger creó un lenguaje figurativo que aspiraba a comunicarse con esas mismas masas. Su punto de partida fue su convicción socialista. Si el resultado fue también incomprendido, es algo que desborda los límites de esta síntesis; sólo debe subrayarse la *sinceridad* y la belleza de su ensayo. La Motivación hiperrealista es menos noble, más bien nada noble; responde a necesidades comerciales de mercado de galerías y marchantes. Al público le cuesta menos trabajo reconocer que recrear y lo que aquellas desean es una firma que suene (tal vez en metálico). Las galerías no han hecho sino prohijar y lanzar esta tendencia reaccionaria, anacrónica y, por lo demás, muy productiva.

Este movimiento tiene sus antecedentes norteamericanos en esa insulsa pintura rescatada por los museos –en un intento de formar una "cultura americana"– en obras como el *American Gotic* de Grant Wood e incluso en artistas pop como Rosenquist. Su banalidad y prosaicismo no son novedosos, provienen del pop. Lo curioso es su



James Rosenquist
F III

Martial Raysse
L'expression technique d'une pensée

Duane Hanson
Turistas

pretensión de vanguardia (así fue celebrada por las 5 *Documenta* de Kassel en 1972). Su anacronismo reside en su posición romanticista de volver al Renacimiento e ignorar todas las renovaciones del lenguaje artístico desde el impresionismo. Después de todo, la evolución del arte contemporáneo desembocó en la abstracción, lo que señala que toda vuelta no permitirá sino recorrer de nuevo ese mismo camino, lo cual resultaría francamente estéril.

No es menos trágico el caso de los "serviles a la fotografía", la que siempre será mejor que sus propios cuadros; como información, como medio, como fin. Estos artistas, ¡qué duda cabe! , son oportunistas porque sus obras no han sido motivadas por una necesidad social o expresiva.

Ahora bien, lo vulgar, lo ordinario de sus obras es, probablemente, lo único que han rescatado de nuestra época y eso –como producto histórico que es– va a pasar. Creo que dentro de algunos años se verán tan chistosas como las de los prerrafaelistas o –la mención se impone– como los cromos idílicos del realismo socialista burocrático-estaliniano. Tres representantes, que no artistas: Phillip Pearlstein, Alfred Leslie, Richard McLean.

EL FUNKY ART O SCHOCKER-POP

Heredero tanto del Arte del ensamblado como del Pop Art, el Funky adoptó una actitud irónica, mordaz y destructiva, probable producto de la impotencia de los artistas para cambiar a la sociedad que les ha tocado vivir. Fue una reacción frente a las manifestaciones esnobs del arte y la cultura de nuestros días. Producto de una actitud cáustica que esconde una gran desilusión y una profunda amargura. Como movimiento típico de nuestra época no propone soluciones y su actitud crítica desemboca a una anarquía donde el caos refleja su estado de ánimo y la situación de la sociedad que los rodea. Su sátira se limita a señalar las contradicciones entre la riqueza y los grupos marginados; borrachos, vagabundos, jipis y drogadictos son los héroes que opone a ídolos y estrellas del Pop. Así como hechos sangrientos y accidentes a la pretendida seguridad que preconiza el Sistema. La suciedad, la vulgaridad, las heces fecales o cualquier forma de porquería les sirve para subrayar su punzante objetivismo frente a las condiciones de vida de una gran parte de la población de países o ciudades de nuestro tiempo, fenómeno típicamente yanqui que se ha extendido con vigor a otras latitudes debido a la corrosiva fuerza de expresión de "shock" que encierra. Los materiales groseros, burdos, ligados a una técnica de baja calidad, de apariencia desaliñada, mal hecha, hace referencia a la miseria y a la desolación de los habitantes de los ghettos. Por lo regular, componen "escenas" en donde la mordacidad y la apariencia acentúan el efecto de morbidez, de soledad, de angustia. Son conscientes de la naturaleza efímera de sus productos y por ello se ligan a la estética del desperdicio, ya que por lo regular sus obras se destruyen después de las exposiciones.

Abarcan una amplia gama de temas; ridiculizan, en primer lugar, al arte, a la obra bella, bien hecha, y engloban una extensa variedad de asuntos que no son sino los supuestos valores del ayer, desde la religión y la moral hasta la política, pasando por la sexualidad convencional y anodina. Su irreverencia está ligada a los movimientos de los grupos oprimidos, trátese de negros, chicanos, izquierdistas, o drogadictos. Su hincapié en lo feo, lo horripilante, lo sucio, lo obsceno, se dirige a destruir los pretendidos valores de la sociedad de consumo: el éxito, la sexualidad mojigata, la guerra económica disfrazada de patriotismo, etc.

Pueden distinguirse claramente dos tendencias dentro del movimiento. En una predomina el sentido del humor, y en la otra, aparentemente se gozan los objetos o situaciones asquerosas. Sobresalen Kienholtz, Bruce Conner, Niki de Saint-Phalle o Red Grooms.

EL ARTE PSICODELICO

Las manifestaciones de esta corriente hechan mano tanto del lenguaje figurativo como del abstraccionista. En rigor, se le puede insertar tanto en las corrientes neofigurativas como en las neoabstractas, según la obra. Pretendió ser una renovación de la percepción y es el movimiento que mayor distorsión ha sufrido al ser asimilado o sea, comercializado, por la industria de la diversión. Intentó plasmar, expresar artísticamente las experiencias con drogas; de ahí su nombre. Fue en su origen una manifestación estadounidense y pronto encontró imitadores en casi todos los países. Fenómeno derivado del jipismo y de su pretendido rechazo del sistema. Como ese movimiento fue incorporado por el mundo de los negocios fue puesto en boga por tiendas de carteles, boutiques y centros nocturnos, con lo que perdió su intención renovadora.

La mayor parte de sus obras no son conocidas y las mejores son anónimas. Algunos nombres son típicos productos de las galerías de arte, como Fuchs, Abrams, Casen, Okamura, etc. Otros son producto de la industrialización comercial en carteles: Peter Max o Wees Wilson. La manifestación más novedosa e interesante de esta corriente fue la pintura corporal (EP Art = Epidermial Art), que por lo menos no se practicaba en grande desde el derrumbe de los indígenas americanos frente a los europeos. Lo más sobresaliente fue, sin duda, su concepción colorística (brillante, rica, vibrante) y algunas veces un desbordamiento inquietante de la fantasía.Este movimiento, en oposición al hiperrealismo, sí estuvo motivado socialmente (Vid Marcuse) en la intención de los jóvenes de ver y sentir las cosas de una manera distinta, novedosa. No deja de interesar que sea precisamente el arte el que cumpla esta función, y que los jóvenes se sintiesen desligados de las pretensiones de las otras corrientes.

LIBROS

MILITARISMO Y DEPENDENCIA EN COLOMBIA

Antonio Murga Frassinetti

Para nadie resulta un secreto que la situación de dependencia de los países latinoamericanos no sólo es de tipo económico-político sino también cultural, ideológica y militar. Es decir, engloba todos los órdenes de la vida social. Pese a ello sin embargo, los estudios realizados sobre estos problemas de la dependencia latinoamericana han tratado por lo general, los problemas de la dependencia económica y política dejando casi de lado, los otros aspectos de dicha situación (1).

En este sentido, el libro que publican dos jóvenes científicos sociales colombianos sobre este tema –la dependencia militar– si bien se trata de una selección de ensayos y documentos que analizan y muestran la forma, grado y objetivos de la política militar norteamericana en América en general y en Colombia en particular, viene a significar un importante aporte para la comprensión de este orden de problemas.

¿Cómo se expresa la dependencia militar de nuestros países con respecto de los Estados Unidos? Dicen los autores del libro al respecto: "La participación yanqui en el aparato represivo colombiano, en su concepción y mecanismos, se inscribe en el marco de las relaciones económicas, políticas y militares de Estados Unidos con los países del hemisferio. Y en este plano, la intención de utilizar estas políticas por parte de los Estados Unidos para mantener su papel hegemónico a escala mundial, le imprimen su papel decisivo. Los instrumentos para realizar esta intervención, la concepción acerca del papel que los países latinoamericanos han de jugar en la escena mundial y la naturaleza misma de dicha intervención, todos se modelan y reacondicionan atendiendo primariamente a los objetivos de la política imperialista a escala mundial" (p. 6).

En este sentido –por lo que respecta a los países dependientes dentro del orden capitalista– la política exterior norteamericana sobre todo desde el gobierno de Eisenhower, se diseñó para asegurar el orden y la tranquilidad interna en los países llamados en aquel entonces, "tercermundistas"; es decir, como factor de contención de los movimientos populares de liberación.

De allí que la política norteamericana tendiera principalmente, a una creciente militarización que se expresó en la influencia decisiva del complejo militar-industrial y en la masiva presencia militar a escala global por medio de bases, sistemas militares regionales y programas de asistencia militar.

De tal modo, los Estados Unidos al iniciarse la década de 1970, contaban con 429 grandes bases y 2,972 de menor escala, distribuidas por todos los mares y continentes. "Estas ocupan un área de 4 mil millas cuadradas, hospedan a más de un millón de soldados y dan empleo a más de 250 mil personas de otras nacionalidades" (p. 9).

La penetración militar norteamericana se realiza también por otros medios: los programas de asistencia militar que comprenden una serie de programas como son: entrenamiento de oficiales y soldados latinoamericanos en bases situadas dentro y fuera de los Estados Unidos, venta a plazos de armamento, préstamos por períodos determinados de tiempo de cierto tipo de armamento pesado (barcos de guerra), asistencia militar, ayuda a las fuerzas policiales etc. La puesta en marcha de esta serie de mecanismos obviamente acelera y fortalece la dependencia del sistema militar de nuestros países de los recursos e intereses externos de modo de ir satelitizando el aparato militar nativo ya sea por el lado técnico, económico, organizativo e ideológico:

> "Atendiendo a este hecho los Estados Unidos han puesto en marcha un vasto programa de entrenamiento militar, de suministro de materiales y de influencia sobre los aparatos militares locales. Paralelamente con estos desarrollos y en buena parte como consecuencia, la promoción de ventas de armamentos, de los cuales son principal proveedor los Estados Unidos, ha recibido considerable estímulo.. (Asimismo), los nuevos conceptos sobre 'seguridad' también se han traducido en un incremento de los denominados Programas de Seguridad Pública que son administrados por la Agencia Internacional para el Desarrollo (AID) y cuyos objetivos del programa son los de reforzar la capacidad de la policía y de las Fuerzas Paramilitares para que impongan la 'ley' y el 'orden' y para contrarrestar (así) la subversión y la insurgencia de las poblaciones" (p. 11-13).

Todo este conjunto de planes y programas de "ayuda" militar se ha complementado durante los últimos años, con una serie de proyectos de estudios científicos llevados a cabo por psicólogos, sociólogos, cientistas políticos, especialistas en desarrollo de la comunidad etc. Los objetivos de estas "investigaciones" científicas son por lo general, el estudio de las reacciones de las poblaciones nativas frente a los programas de acción cívica puestos en vigor con ayuda de organizaciones cívico-militares norteamericanas.

Tal por ejemplo, el Proyecto Simpático implementado por una institución de investigación socio-políticas de la Universidad de Georgetwon de Washington D. C., en Colombia y cuyos objetivos esenciales eran: "conocer los procedimientos gubernamentales, condiciones internas del Ejército colombiano, tipo predominante de liderazgo, características económicas, políticas y sociales de las comunidades con fines de control y manejo de estas instituciones por parte de quienes financian el proyecto".[2]

Tales pues, las principales ideas que esta colección de ensayos y documentos organizados por Gómez Lleras y Valdés, trata de poner en claro. Si bien es cierto los ensayos allí reproducidos son más de tipo periodístico que análisis rigurosos de la política militar norteamericana, de la estrategia del ejército colombiano, de la ideología de las Fuerzas Armadas etc., pese a ello el libro guarda la importancia de ser un buen documental sobre las formas de penetración y los objetivos que persigue la política exterior norteamericana en estos países llamados dependientes. Asimismo, los documentos sobre los Programas de la Agencia Internacional del Desarrollo, del Pentágono, las entrevistas con algunos de sus directores etc. son testimonios valiosos que ponen muy en claro la política colonialista de los Estados Unidos para Colombia y América Latina en general.

1 Rosa Gómez Lleras y Juan Valdés, La *Intervención yanki en Colombia*, Eds. Frente Social, 1972, 91 p.

2 Este estudio era financiado por el Departamento de la Defensa de los Estados Unidos (Pentágono). Obviamente, dicho proyecto fue cancelado al poco tiempo de ser puesto en marcha debido a las protestas y denuncias de una serie de científicos sociales colombianos muchos de los cuales fueron amenazados por la institución que llevaba adelante la "investigación social", de ser acusados de comunistas y poner en entredicho su futuro profesional.

2 Entre los pocos trabajos sobre el tema destaca el libro de O. Ianni, *Imperialismo y cultura de la violencia*. Eds. Siglo XXI, 1971 (sobre todo, el cap. 3). Asimismo, son valiosos los ensayos y documentos de Mike Klare aparecidos en los últimos tres años en los diversos números de *Nacla Newsletter*.

EMPRESAS MULTINACIONALES LATINOAMERICANAS

Jorge Witker V.

Eduardo J. White,
Empresas Multinacionales Latinoamericanas
Fondo de Cultura Económica
México, 1973

El autor divide la obra en dos partes fundamentales. La primera introductoria al campo conceptural-jurídico de la Empresa Multinacional y la segunda en función del esquema legal vigente en América Latina. En relación al primer punto destaca el autor la imprecisión del concepto derivado del carácter interdisciplinario que rodea la evolución y desarrollo del naciente derecho económico internacional. La empresa multinacional es una de las fuentes más importantes del Derecho Económico Internacional y es, además, sujeto y contenido del mismo. El autor sitúa el fenómeno de las trasnacionales en un contexto del desarrollo de la economía norteamericana, especialmente a partir de la década de los cincuenta, que impacta a la economía internacional y muy concretamente a las áreas periféricas o subdesarrolladas. Coincide tal expansión con el cambio en el giro de las inversiones extranjeras que van lentamente desplazándose de los sectores extractivos hacia la industria de transformación. Uno de los expedientes que aprovechan las empresas transnacionales son las barreras aduaneras con que los distintos países protegen sus producciones nacionales. Así la subsidiaria se ubica en el interior de los mercados protegidos, aprovechando sus ventajas e incentivos, pero mantiene una relación muy verticalizada con sus casas matrices, situadas generalmente en los Estados Unidos. Ayuda a tal proceso el problema de la transferencia de tecnologías que a través de regalías y royaltis permite a la subsidiaria mantener un flujo constante de recursos de los países latinoamericanos hacia el centro inversor. El autor también señala cómo la empresa trasnacional pasa así a constituirse en el principal agente de transferencia de recursos productivos, capital y tecnología entre países desarrollados y subdesarrollados en un contexto de discutible cooperación entre países estructuralmente desiguales. En el campo estrictamente jurídico, el autor sistematiza las diversas modalidades de operación de las empresas internacionales, recurriendo tanto a la experiencia regional como europea. Señala con énfasis que los sistemas legales y los juristas latinoamericanos apegados a las tradiciones lógico-formales del derecho, ante la emergencia de este fenómeno internacional, no han tenido la flexibilidad y abertura necesaria para enfrentarlo con eficacia y agilidad. Mientras cada empresa trasnacional tiene un rígido esquema de conductas y procedimientos emanados de las casas matrices, cada país tiene diversas legislaciones y sistemas para regular la actividad de estos entes, que en poderío, status e influencia de todo orden, incluyendo la política, prácticamente disputan con los Estados y Gobiernos de las áreas periféricas.

En la segunda parte el autor analiza en general la estructura de los códigos comerciales de América Latina en lo referente al derecho societario destacando los elementos de armonización y de distorsión. El centro de su análisis jurídico es la Sociedad Anónima Latina, el que ha servido de expediente legal para la introducción y operatividad de las empresas trasnacionales en la región.

Lo que más destaca el autor es que las sociedades trasnacionales aparecen como un conjunto de sociedades funcionando al mismo tiempo en varios países, bajo diferentes leyes y jurisdicciones nacionales, pero unidas por un fuerte lazo vertical de control entre la sociedad matriz y las sociedades filiales que se expresa por lo general a través de la propiedad del capital representado por acciones. Sugiere que los países latinoamericanos enfrenten desde el punto de vista legal este fenómeno, armonizando sus políticas legislativas a fin de controlar con mayor rigor todo el funcionamiento y actividades de estas empresas geográficamente múltiples y con enorme poderío.

En síntesis, la obra, que se sitúa entre las primeras que aborda un problema desde el punto del Derecho Económico Internacional en la región, es un intento sistemático, tal vez un poco acrítico, de un problema que trasciende a la Ciencia Económica y debe ser abordado en forma interdisciplinaria, pues su acción es hoy día preocupación de cientistas políticos, sociólogos, juristas y publicistas. Para los juristas y abogados es un libro de consulta que abre, desde el punto de vista del derecho, grandes perspectivas de desarrollo e implementación.

Investigador del Instituto de Investigaciones Jurídicas. UNAM

EL AMOR EN LA AVENTURA DEL ESPIRITU

Rafael Segovia A.

¿Qué es la intención de una obra de arte? En todo caso, una intención destinada a perderse en cuanto intención. La necesidad de reconocer una pertenencia del arte al mundo moral, a un estilo, a su propia capacidad exterior de ser un juego de imaginación, y la seguridad que aporta el reconocer en el espacio de la ficción una cotidianidad sin profundidad, son facetas del olvido inmemorial pero intrascendente en que la humanidad ha guardado al arte. Guardado, sí, pero transformado en otro mundo especializado más, que tiene su rincón del universo organizado de las concepciones del mundo. Como si no fuera justamente el arte el que rompe esta estrechez continuamente, en un esfuerzo también inmemorial por recrear siempre de nuevo una relación primaria del hombre consigo mismo, con el mundo. Visto desde esta otra cara –oculta y revelada puesto que el sentido es un sedimento de lo inaparente dentro de lo aparente mismo: el lenguaje–, el hecho artístico no ha dejado nunca de tener esa relación de primigenio –o "mágica"– con el mundo; relación que no es sino la asunción hasta sus últimos límites del espacio del espíritu, dado que todo contacto con la realidad no puede ser, en el contexto *humano*, más que espiritual, que este contacto crea o no la conciencia de sí mismo que pueda sustentarlo en cuanto voluntad.

El lector de *Unión* reconocerá fácilmente el efecto de una historia ajena –y por eso mismo banal– sobre algún hilo invisible de su emotividad. Pero ese efecto no tiene un lugar específico en la conciencia, ni una manera en que se le pueda describir con precisión; ese carácter lo llevará a ser relegado a un discreto olvido o a una reverente indiferencia. Sin embargo, tal vez sea posible encontrar en ese efecto el de la conciencia misma y la precisión misma. Por el momento, la oscuridad del movimiento es el único apoyo a partir del cual podemos pretender buscar una intención. Tal vez el primer desconcierto sea reconocer en Nicole –la figura alrededor de la cual todo gira– un personaje desprovisto de razón. Ninguno de sus gestos dentro de la novela tiene una explicación, o más bien, sólo la aparición de los gestos puede ser su propia explicación; y Nicole no tiene ningún carácter "psicológico": su interioridad es también sus gestos, su cuerpo es toda su presencia, cuando aparece descrito en la fres-

cura inquieta de su belleza, o cuando ella misma se refugia en él para encontrar en él la única realidad que no le escapa. Nicole es, en efecto, un puro producto de la imaginación, y en ese sentido sus actos son el despliegue de la capacidad de representación del artista. ¿Pero qué guía a esa capacidad? ¿Qué nos dicen esos actos?

El amor que busca Nicole es el que la lleva hacia el encuentro consigo misma y hacia la realización de una entrega a través de la cual finalmente toma posesión de ese amor. Lo cual corresponde a ser poseída por su búsqueda. Para Nicole, José su amor de infancia, el marido con el que lleva una vida cerrada al mundo, es el amor. Pero el amor no puede existir en ese espacio del que se rodean, y en el que encuentran un recogimiento con el que pretenden crear la perfección del amor. Un vacío se crea imperceptiblemente, que no es sino la necesidad de afirmar el amor dentro de su fragilidad, por su fragilidad. El espacio cerrado sobre sí mismo se desconoce porque deja de ser parte del mundo. Es por eso que para volver a entrar plenamente en el espacio de su amor, Nicole tiene que abandonar ese espacio, salir de José para volver a él desde su propia posesión. Pero poseerse es ahora desposeerse, entregarse a otros llevada por ellos, por la conciencia que los otros tienen de ella; hacer que su cuerpo pueda ser dado, porque sólo desde esa facultad de donación en la que uno se pierde pero en la que se reencarna, se puede realizar el amor .

Ahora bien, este movimiento de desposesión no puede existir más que en el punto en que toma fín la personalidad, en que Nicole se convierte en pura imágen de sí misma. Su sensualidad le es dada por la mirada ajena en que ella se refleja. Al adoptar ese reflejo, Nicole abandona la posible riqueza de su interioridad para darse a la pura apariencia de su cuerpo, y convertirse así en un ser independiente aún de ella misma, que puede ofrecer a José sin crear la fijeza en que aparece el vacío. Pero si esta vertiginosa figura sin centro no es sino la realidad que le da la mirada ajena, nosotros somos entonces, en una complicidad con el artista de la que no podemos escapar, los que la estamos haciendo ser. Y aquí tal vez nos acercamos al espacio de la intención, si pensamos que el artista pone en su creación esa despersonalización, ese desasimiento que puede llenarse con la sola mirada, pero que entonces ya no pertenece a nadie. La obra de arte, como Nicole, es la seducción de ese espacio sin centro, cuyo centro es la imaginación depositada, arriesgada en la figura. Aquí se pierde toda intención, pero eso es la intención misma. El creador no puede precisar lo que hubiera querido decir, pero la imaginación en la que ha perdido esa posibilidad es la precisión de una aventura, la realización en el mundo del espíritu de una fuerza de la vida. Juan García Ponce nos ha entregado su mirada sobre Nicole para que la veamos desde otro espacio que a él ya no le pertenece. Pero en ese gesto desahuciado ha creado una imagen en la que puede encerrarse el amor.

Unión, de Juan García Ponce
Ed. Joaquín Mortiz, 1974.

LA "GOZOSA REVOLUCION" DE ALBERTO DALLAL

por Enrique Jaramillo Levi

He leído *Gozosa Revolución*, de Alberto Dallal (de quien había podido leer antes, ocasionalmente, trabajos sueltos, interesantes las más de las veces, tratando de no tomar en cuenta el hecho de que tiene publicados varios libros que no conozco (novela, teatro, ensayos). Siempre es preferible haberle seguido la pista a un escritor desde sus primeras publicaciones serias, a fin de tener puntos de referencia o de comparación cuando se examina un libro posterior. En todo caso, debo confesar que este último libro de Dallal ha sido una grata sorpresa; más que una revolución, las ideas que lo alimentan constituyen iluminadores encuentros, gozosas revelaciones.

Resultaría difícil negar que, incluso entre autores de mayor edad y experiencia que Dallal (tanto en México como en el resto de Hispanoamérica), son pocos los buenos ensayistas, cosa que no ocurre en los constantemente renovados campos de la novela y, en menor grado, la poesía en nuestro continente de habla hispana. No es éste el momento de enumerar autores que se han distinguido por sus aportes en el ensayo, pero sí quiero apuntar y clarificar a continuación mi interés por los ensayos que integran *Gozosa Revolución,* de Alberto Dallal.

Para plantearme por qué parece excelente este libro, necesito tener claro lo que, a mi juicio, debe exigírsele a un buen ensayo, sea cual fuere su tema central. Ante todo, que esté bien escrito, con precisión y claridad sintáctica. Cuando se escribe literatura de ficción o se crea poesía, no pocas veces se busca innovar el lenguaje; al encontrar formas de expresión originales, se contribuye a ampliar el goce estético, como lo sabían desde principios de siglo el grupo de investigadores literarios conocidos como los formalistas rusos. Pero un *ensayo* no es búsqueda de nuevas formas, es encuentro de nuevos fondos. Es decir, lo que se pretende es ir reflexionando, sobre la marcha, confrontando argumentos, llegando a conclusiones que de inmediato habrá que ampliar en busca de su autenticidad. Esa autenticidad no es necesariamente una verdad definitiva; sólo es verdad en tanto sustenta coherentemente una teoría. Y cuanto más claro y transparente sea el estilo en el cual está redactado este proceso pensante, mejor se estará logrando un encuentro con las esencias del problema meditado.

Los ensayos de Dallal cumplen este requisito. Su lenguaje posee una precisión y una claridad impresionantes. Las palabras dicen lo que se ha dispuesto que digan, aunque sin renunciar a una cierta elegancia. Las frases suelen ser directas, breves, pero cuando se alternan con otras más largas y complejas es porque lo está exigiendo el pensamiento. Y en ningún momento son frases-adornos, ejercicios de estilo o artificios construidos para añadir un supuesto brillo intelectual. Su meta es exponer ideas y luego desarrollarlas, tratando de hallar una sustentación válida por su coherencia. Hablo en general, claro. Hay brillantes fragmentos de ensayos– la mayoría– pero otros pasajes no lo son tanto. Sin embargo, lo que más sorprende en este libro es, precisamente, su consistencia, la armonía espiritual que lo entreteje. Pienso, por ejemplo, que la tesis central del primer ensayo, "Entre el sueño y el olvido", es la siguiente idea, que cito textualmente:

> La cultura, sustentada por la inteligencia, debe cubrir todos los flancos de la actividad humana. De otra manera cada uno de los elementos, de los aspectos de la ciencia, los medios masivo de información y comunicación, cada uno de los aspectos de la organización y del orden podrían actuar aislados, por sí mismos, y se convertirían en objetivos estériles, en fines animalizados. En esta invasión de la cultura, considerada como energía creativa de toda actividad humana, sitúo yo cualquier tipo de semejanza entre el escritor y el joven estudiante que se expresa a favor de los cambios. Inmersos en un mismo *status*, perciben la "unicidad", la interrelación, la mazcla de las tensiones sociales y culturales, y tanto el escritor como el estudiante se manifiestan interesados en entender y penetrar en el cauce revolucionario, aquel que lucha por instaurar formas de organización más perfectas y nobles. (p. 22-23)

Todo el ensayo no será más que la preocupación meditada del problema actual de la cultura, que en este párrafo se resume. Sin duda alguna Dallal es un romántico; su idealismo apunta hacia las realizaciones que habría que programar para convertirlas en tales cuando apenas son esbozos todavía. Pero es sólida su visión y carece de dogmatismo; esta visión, aunque unitaria, tiene ricas vetas que son innumerables y que tienen que ver, todas, con el mismo fin: el uso práctico de la cultura para lograr un mundo mejor.

Otro de los requisitos del buen ensayo, según yo lo entiendo, sería la presencia ine-

quívoca, a través del trabajo, de un fuerte aliento creativo. Pero no debe confundirse originalidad con creatividad. Se puede ser original teniendo como base ideas creativas; mejor dicho, no puede ser de otra manera: lo original presupone el hálito creativo, proviene de él. En cambio, se puede ser muy creativo sin ser realmente original. O sea que la creatividad es un proceso, una actitud, una manera de hacer las cosas, aunque el resultado no sea original en el sentido que suele entenderse esta palabra, en el sentido de producto nuevo y distinto a los anteriormente conocidos. Los ensayos de Dallal en *Gozosa Revolución* son altamente creativos, están llenos de aciertos, pero no producen resultados nunca antes vistos; esto ocurre por la sencilla razón de que este autor no se ha propuesto la búsqueda de soluciones concretas a los problemas sino, más bien, trata de comprender, mediante el uso indiscriminado de la imaginación, las dimensiones y matices de cada asunto. Y en este sentido logra entusiasmar, picar y absorber finalmente la imaginación del lector, pues sus planteamientos están trazados de la misma manera que sus metas ideales, con mucha creatividad, producto, no pocas veces, de los sueños; refiriéndose a la necesidad de que los beneficios de la sociedad y la cultura sean iguales para todos, señala Dallal: *Objetivo común: enriquecer y transformar simultáneamente las formas de vida y las formas de los sueños.* (p. 24).

Finalmente, yo le pediría a un buen ensayo algo que viene a ser elemento indispensable de toda confesión: la autenticidad. Y es que un ensayo, como los que integran *Gozosa Revolución*, tiene que ser, fundamentalmente, eso, confesión; el tema, en este caso, determina las características y los matices de dicha confesión. Dallal escribe acerca del arte, el amor-pasión, las ciudades modernas, la religión, los cambios sociales. Una idea básica alienta los contenidos elementales de estos temas: la necesidad, impostergable, de construir un mundo feliz. Pero feliz para todos, no para unos cuantos, como siempre había ocurrido y ocurre. Y esta construcción arranca de los sueños, de la juventud, del cuerpo humano transformado en centro motor de la sensibilidad. Esta sensibilidad se origina en la necesidad común de los hombres de establecer relaciones entre los espíritus de cada cual. La confesión, auténtica y sincera si pretende erigirse en portavoz del espíritu de un hombre en busca de la comunicación con sus semejantes, se sustenta en la descripción de los hechos y en su transformación en el recinto de la mente. Dallal arranca de sí mismo, confesándose, para llegar a los demás: *Configurar un minúsculo universo propio equivale* –nos dice– *a conocer la medida de nuestro enfrentamiento a la realidad.* (p. 28).

En el ensayo titulado "Las bestias apocalípticas", Dallal penetra en la mitología, en las leyendas bíblicas, en las antiguas creencias y, haciendo gala de una fecunda y brillante imaginación, intenta establecer relaciones, tanto metafísicas como existenciales, entre la Religión como símbolo de una antigüedad de lenta evolución y las nuevas ideas que son el signo de nuestra actual

modernidad. Es quizá el más especulativo de los ensayos del libro, el único que se apoya en la metáfora para proponer constantes en un devenir convertido en Historia. Pero este estilo es perfectamente compatible con la naturaleza mitológica de los contenidos estudiados por el autor. Lo que se plantea aquí, como simple conjetura, es la desaparición de ciertos valores y el surgimiento de otros, no del todo claros, que solemos remitir, para justificar su falta de concreción, a una supuesta "época de transición". Por lo pronto –señala Dallal– lo único que cabe hacer es *permanecer abiertos a la existencia* (p. 55). Esta actitud se deriva, indudablemente, de la interpretación –discutible– que hace el autor, de la razón de ser de ciertos fenómenos de nuestro tiempo:

> Ahora a la especie humana le es dado quitar la palabra Dios de sus más profundas reflexiones, prescindir del concepto Dios para arribar a sus conclusiones fundamentales. Ahora la intención del hombre consiste en glorificar sus propias obras sin monoscabo de su integridad y sus valores y al margen del acecho del pecado. El vacío dejado por la divinidad se llena de nueva gracia y de nueva salvación: capacidad surgida de la existencia de seres de espíritu joven para los que establecer relaciones con el universo equivale a conocerlo, entenderlo y someterlo. (p. 32)

Las preocupaciones de Dallal se desarrollan, en todo momento, por este camino que busca, por un lado, la verdad científica y, por el otro, el verdadero espíritu humanista que le es consubstancial al hombre en la realización auténtica de sus más esmeradas empresas.

Una de las inquietudes constantes del libro es la que se avoca a la comprensión del fenómeno amor-pasión. Varios de los ensayos de Dallal profundizan en este tema *apasionante.* Se trata de una búsqueda profunda y razonada –sin por eso negar las contribuciones del inconsciente y las de los sueños– de los mecanismos que configuran este sentimiento. Dallal quiere demostrar, pero sin imponerle nada al lector, que *el ser de nuestra pasión no es sino la imagen nuestra sobre la superficie de un espejo opaco. . . nos hemos convertido* en un ser de vibración constante porque la figura que emana del otro ser no es sino la que con anterioridad habíamos configurado. (p. 61) Lo que, a mi entender, se plantea aquí, es nada menos que una arista de aquel célebre mito de Narciso, redescubierto por las teorías psico-analíticas. Y resulta interesante ver cómo la tesis de Dallal logra su propia coherencia cuando, adentrándose en esa confesión anteriormente mencionada y partiendo desde la propia experiencia, se llega a reflexiones de un alto nivel teórico. Nos señala el autor que:

> Aquellos que experimentan el amor-pasión no se satisfacen en las formas que expresan sus estados de ánimo, ni en sus logros en la comunicación, ni en los resultados de sus desvaríos, sino que buscan con desesperación, con ansiedad sim límites, la eterna prueba que los haga dueños del objeto de su pasión, o sea de ellos mismos. En las formas que expresan su violencia, su inquietud persistente, sólo ven caminos para reconocer una mínima definición de su destino. (p. 62)

En el ensayo "Paraíso e infierno de la pasión", Dallal busca afanosamente las claves que expliquen todo el complejo entrecruzamiento de vibraciones humanas tras las diversas manifestaciones de la pasión. Se apunta que la pasión avivada en esta época sólo es comparable con el veloz desarrollo realizado en el área de la cultura al crear la primitiva humanidad los mitos y al otorgarle validez. Asimismo, se nos explica que *la energía que conlleva la pasión, sea experimentada por un hombre o por muchos hombres, constituye una riqueza excepcional a la que no se le han atribuido, hasta la fecha, sino mínimas excelencias*, lo cual sería culpa de los prejuicios religiosos y sociales, incrustados en las instituciones del orden. Pero la humanidad está tratando de entender y dirigir esa energía hacia campos poco conocidos hasta el momento mediante sus experimentos con drogas alucinógenas, el cuestionamiento de valores en el campo de las relaciones sociales y amorosas, etc., señala el autor, entrando con ello a un terreno vastamente polémico, que él resuelve según los lineamientos de una filosofía personal que es realista y a la vez idealista porque viene de una mente joven y va en busca de una verdad; basta que ésta sea coherente, aunque –habría que admitir– este estudio no resulta todo lo científico que podría ser uno más minucioso y documentado. Para Dallal, la humanidad es *naturaleza más pasión*, como él mismo la define. Y esa pasión, aunque la llevamos dentro, no puede escoger su objeto, ya que las características de éste las llevamos dentro también, y sólo se hacen reconocibles cuando estalla la pasión y se realiza.

Hay fragmentos del ensayo titulado "Cuerpo y abstracción", que me parecen

Alberto Dallal. *Gozosa Revolución.* Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, 1973, 233 p.

magistrales, verdaderas muestras de ingenio e intuición bellamente expuestos por la precisión lúcida de la prosa. Me refiero a las secciones dedicadas a la danza. El párrafo que abre este ensayo es una espléndida introducción al tema y, a la vez, todo un conciso resumen, muy personal, del mismo:

> Si todo arte niega y a la vez supera las limitaciones que le impone la realidad, la danza, sólo con ser, con crearse y manifestarse, une, de una manera instantánea, el cuerpo y el alma, el ser objetivo y el ser subjetivo. La danza es, en sí misma, un signo antropológico de la cultura. Su recreación del/en el movimiento esparce la síntesis del pensamiento humano hasta la fecha en que le corresponde existir: por medio del cuerpo, se abre al espacio y hace objetiva una sucesión de imágenes efímeras que se convierten en pensamiento. La danza es un pretexto que el hombre tiene en su proximidad con el espacio para horadarlo y asirse a él, para someterlo y entregarse a él. Ningún género artístico exige la realización de tan increíble y sencilla experiencia. Todos: pintura, arquitectura, literatura, cine, teatro, etcétera, incorporan al espíritu elementos, vivencias y sentidos que se combinan y que una vez transformados, por así decirlo, decantados, imponen a la sociedad, al observador una experiencia configurada, ya hecha, cómoda. La danza exige totalidad, unicidad, todo en el momento de un cambio que va de lo móvil inexpresivo hacia lo inmóvil expresivo. (p. 95)

Siendo poco común encontrar escritos profundos en torno a las diversas manifestaciones dancísticas, salvo una que otra ocasional reseña que se ciñe a presentaciones locales específicas, las ideas que desarrolla Dallal adquieren el mérito especial de ser novedosas. Ha sabido captar muy bien la plasticidad implícita tanto en el movimiento mismo del bailarín como en la perspectiva visual que dicho movimiento ofrece al espectador. Y lo logra porque, además de poseer amplios conocimientos en la materia, es un observador con imaginación y facilidad de análisis y, al mismo tiempo, un fino prosista, más en este ensayo que en los demás del libro. Sus reflexiones acerca de la danza, intercaladas con planteamientos lúcidos sobre las implicaciones de las técnicas de improvisación, la danza como estilo de vida, la dialéctica del espectáculo y el impulso que este arte comunica a la cultura, desembocan en un pensamiento original, que vale la pena meditar: *la sabiduría del cuerpo se halla en su movimiento comunicable. La danza colectiva produciría en nosotros una transformación simultánea a nuestra responsable acción de transformar el mundo;* esto ocurrirá cuando las formas de vida y de organización del hombre actual vuelvan los ojos hacia la danza.

"La mística de las ciudades" es, a mi juicio, el menos interesante de los ensayos que integran *Gozosa Revolución,* a pesar de ser uno de los más extensos. Dallal se explaya aquí sobre múltiples temas urbanos sin lograr centrarse definitivamente en ninguno. Tal vez se deba al exceso de abstracciones en que incurre el proceso mental al volcarse en la escritura. Resultaría demasiado complicado, dada la extensión que lleva ya este comentario, tratar de resumir las características que, para mi gusto, hacen tediosa la lectura de este penúltimo ensayo. Esto no quiere decir que, a ratos, no se encuentren brillantes observaciones; por ejemplo: *El que se apasiona por cualquier aspecto de la realidad del universo y penetra de lleno en el objeto de su pasión, se halla más cerca del entendimiento que aquellos que se limitan a observar o contemplar los hechos sin participar en el fenómeno.* (p. 150) Pero esto poco tiene que ver con la mística de las ciudades, y más bien encajaría perfectamente en el ensayo sobre la pasión como fuerza motivante. La costumbre que tiene Dallal de entretejer todos sus temas aquí resulta contraproducente.

Aunque en "Gozosa Revolución", el ensayo que da título al libro, también se entremezclan temas, aquí están claramente reservados cada cual a una sección subtitulada, lo cual permite una transición mental y un cambio de enfoque en el lector. Se nos habla del impulso erótico, de las novedades juveniles de la música y el espectáculo, de la dialéctica del amor, del redescubrimiento de éste, de la ternura como comunicación y del poder que ha conquistado la actual juventud del mundo. Estos temas sí están, a no dudarlo, relacionados. "La angustia del pequeño burgués", una de las secciones del ensayo, pareciera unir, junto con otras constantes, todo el escrito. Se nos advierte que el joven ofrece una peligrosa disposición a evadirse de un hecho: la lucha de clases. Sólo un análisis racional, que no niegue las nuevas libertades conquistadas por la juventud, permitirá una comprensión sensible y una respuesta unitaria.

En resumen, esta *Gozosa Revolución* de Alberto Dallal ha resultado ser, para mí al menos, una gozosa revelación.

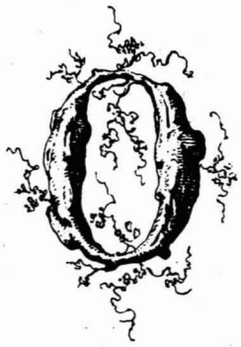
LA MAGIA OCULTA DE LOS MUERTOS

por Jorge Velazco

El *Antiquarian Bookman*, que edita Walker Baylor, ha ofrecido a la venta un famoso y mítico libro de magia negra: "Alhazred, Abdul. *El Necronomicon*. España, 1647. Cubierta de cuero gastada y ligeramente decolorada, pero en excelentes condiciones. Muchos pequeños grabados de madera que representan signos y símbolos místicos. Parece un tratado (en Latín) de magia ritual. Un sello de ex libris en la primera página dice que el volumen ha sido sustraído de la Biblioteca de la Universidad Miskatonic. Se ofrece al mejor postor."

Este extraño volumen es uno de los más buscados, discutidos y codiciados tratados de artes ocultas. Fue escrito en el siglo VIII por el poeta loco de Sanaa, en el Yemen, Abdul Alhazred, con el título original de *Al Azif* (palabra de raíz dudosa que implica la noción de orden, la de esqueleto y la onomatopeya del sonido nocturno, producido por insectos, que se supone es el aullar de los demonios). Abdul Alhazred, de acuerdo a su biógrafo del siglo XII Ebon Khai Ilikan, nació en tiempo de los Califas Omeyas de Damasco, aproximadamente en el año 700 D. C. Visitó las ruinas de Babilonia, los subterráneos secretos de Menfis y pasó diez años en el gran desierto del sur de Arabia (Roba El Khaliyeh), el "espacio vacío" para los antiguos árabes y el "Dahna" o Desierto de Crimson para los modernos. Este desierto se supone habitado por espíritus malignos y monstruos de la muerte y durante el tiempo que Alhazred pasó allí, completamente solo, conoció la mítica Irem, la Ciudad de los Pilares, que halló bajo las ruinas de un pueblo del desierto y donde descubrió los anales y secretos de una raza más vieja que la humanidad, la cual adoraba terribles entes a quienes él llamó Yog–Sothoth y Cthulhu. Abdul desapareció misteriosamente tras escribir Al Azif y su biógrafo nos dice que fue atrapado por un monstruo invisible, a plena luz del día, y espantosamente devorado ante cientos de aterrados testigos.

Se dice que Alhazred vivió en tiempos de Hixem I ben Abdelmelik, o tal vez durante el reinado de Ibraim, si bien la versión más certera, a la vez que más discutida, sostiene que estuvo al servicio de Mernan II el Himar, último Califa de la Dinastía Omeya, quien fue asesinado en 750 D. C., junto con todos los miembros de su familia, por Abdul Abbas el Saffah (el Sanguinario), fundador de la dinastía de



los Califas Abbasíes de Bagdad, a causa de la degeneración que lo había llevado a tener nexos con el Diablo, probada a través de las actividades de Alhazred y otros seguidores de Al Azif. Abd-er-Rahman, el único Omeya que sobrevivió, según la leyenda protegido por malignos y poderosos espíritus, huyó a España donde fundó, en 756 D. C., el Emirato (después Califato) de Córdoba y se cree que alguien que viajó con el Emir (cuyo nombre oficial fue Abderrahman I Omeya Al Dájiol) llevó consigo los conocimientos que permitieron las actividades mágicas que posibilitaron, a su vez, las posteriores impresiones y traducciones españolas del libro, realizadas en el siglo XVII.

Cerca del año 950, *Al Azif* circulaba clandestinamente entre los filósofos y fue secretamente traducido al griego por Theodorus Philetas de Constantinopla, con el título de *Necronomicon.* Durante un siglo indujo terribles experimentos hasta que fue públicamente quemado alrededor de 1050 por el Patriarca Miguel. A partir de entonces sólo hay noticias furtivas del *Necronomicon.*

En 1228, Olaus Wormius lo traduce al Latín y este texto se imprime en dos ocasiones, una con letra gótica, evidentemente en la Alemania del siglo XV, cerca de 1440; y otra en el siglo XVII, probablemente en España. Ambas ediciones carecen de signos de identificación y sólo es posible situarlas geográfica y temporalmente por medio de la tipografía interior. La obra fue anatematizada por el Papa Gregorio IX en 1232, poco después de su traducción al Latín, que fue lo que llamó la atención del Pontífice. El texto árabe se perdió en tiempos de Wormius, a pesar del rumor sobre la existencia de una copia secreta, que se vió en San Francisco en este siglo y que se perdió en el gran incendio de 1906; el texto griego, impreso en Italia entre 1500 y 1550, no ha sido visto desde que la única copia conocida ardió en el incendio de una biblioteca particular de Salem, Massachusetts, en 1692. Una traducción hecha por el Dr. Dee no fue impresa jamás y existen sólo unos pocos y muy deteriorados fragmentos del manuscrito original. Una traducción al español fue realizada alrededor de 1600, pero su texto se perdió después de la horrible muerte de su último propietario, el Marqués de Cubillas, en 1776.

Los textos latinos que se conocen están en el Museo Británico (el del siglo XV), bajo llave y custodia especial y en la Biblioteca Nacional de Paris (el del siglo XVII). Hay otro ejemplar parcialmente destruído en la Biblioteca Widener de Harvard y otro más en la Biblioteca de la Universidad Miskatonic de Arkham. Hubo uno en la Biblioteca de la Universidad de Buenos Aires de donde fue robado en circunstancias de lo más extrañas. Probablemente hay copias ocultas y un insistente rumor dice que la colección secreta de un célebre periodista y millonario norteamericano tiene una copia del siglo XV. Lovecraft reseña la versión que habla de una copia del texto griego del siglo XVI, que poseyó la familia Pickman de Salem, hasta que el pintor R. U. Pickman se desvaneció misteriosamente junto con el libro, en 1926.

El único ejemplar que ha estado antes en el comercio, fue puesto a la venta por Philip Duchesne, con la descripción completa en su catálogo y al precio base de $ 900.00 dólares. Este ejemplar fue adquirido por un millonario de California, al parecer a través del Banco de América; y en 1960, había una tarjeta en el índice de la Biblioteca General de la Universidad de California, que rezaba literalmente:

El 430 Alhazred, Abdul-ca. A. D. 738
A47 NECRONOMICON (Al Azif) of Abdul
Case B Alhazred. Translated from the Greek by Olaus Wormius (Olao Worm) xiii., 760 p. Woodcuts, table sm. fol. (62 cm.) (Toledo), 1647.

la sección BL430 incluye la voz sobre Religiones Primitivas y la Caja B es una caja cerrada con llave dentro de las filas que contienen libros cuya inspección por el público está restringida.

Se piensa que el *Necronomicon* contiene terribles atisbos de la escalofriante existencia de los antiguos dioses anteriores a la historia de la humanidad, quienes acechan más allá de la conciencia del hombre y que se manifiestan de vez en cuando en sus incesantes intentos de subyugar a la Tierra y a los hombres. Uno de sus párrafos contiene la llamada "rima inexplicable" que tiene infinitos retruécanos y una de cuyas posibles traducciones dice:

"No está muerto lo que puede yacer eternamente, y después de extraños eones aun la muerte puede morir."

También contiene cantos rituales, entre los que destaca la célebre cita traducida por Lovecraft:

"En su palacio de R'lyeh, el muerto Cthulhu aguarda soñando."

El mayor y más profundo estudio sobre el *Necronomicon* es sin duda, el realizado por H. P. Lovecraft, publicado en vida de su autor bajo el título *History and Chronology of the "Necronomicon".* The Rebel Press Oakman, Alabama, 1936, del que se imprimieron menos de 100 copias empastadas con cubiertas de cartón y que fue reimpreso en el número correspondiente al invierno de 1948, en el Arkham Sampler, con una nota de apéndice escrita por August Derleth. El penoso fallecimiento de Lovecraft, acaecido en 1937, unos meses después de la publicación dio pábulo a las consejas sobre los graves efectos de la investigación del libro maldito. Arthur Scott, en un artículo publicado en el número de septiembre de 1953 de la revista *Sir!* (*Strange Uses of Human Skin*), habla de una copia del *Necronomicon* escrita en piel humana, pero no parece ser esta referencia nada más que una exageración de la imaginación de un escritor audaz.

El significado de *Necronomicon* es muy dubitativo, pues *nómos* se refiere a ley, costumbre o convención y se puede traducir como "lo que es costumbre entre los muertos" o "el orden del reino de la muerte." El uso de *ónoma,* aquello por lo que es conocido, nombre, fama o reputación, puede vincular la palabra *nekronomatikon,* en cuyo caso la posible traducción sería "aquello por lo que los muertos son conocidos, o distinguidos" o bien "lo que es reputado entre los muertos". La fecha tardía de la traducción al griego admite la posibilidad de un lenguaje ya muy degradado, con ambigüedades a las que el flujo del griego medieval se presta muy particularmente y esto es aplicable al título y al texto por igual. El celebérrimo Ernst von Junzt, autor de *Unaussprechlichen Kulten,* publicado en Basilea en 1839, guarda silencio sobre el *Necronomicon,* a pesar de que plumas tan calificadas como la de Eliphas Levy, decían que sólo él podía entender a fondo el texto maldito. La muerte de von Junzt no hizo sino acrecentar el temor por el contenido horrendo del volumen infernal.

FONDO DE CULTURA ECONOMICA
TITULOS MAS RECIENTES

Hanns-Albert Steger
LAS UNIVERSIDADES EN EL DESARROLLO SOCIAL DE AMERICA LATINA
336 pp. $ 60.00

Augus Maddison
ESTRUCTURA DE CLASES Y DESARROLLO ECONOMICO EN LA INDIA Y PAQUISTAN
216 pp. $ 50.00

Tomás Segovia
TRIZADERO
Letras mexicanas 113.
240 pp. $ 45.00

Antonio Gómez Robledo
PLATON
624 pp. $ 80.00

Varios autores
ESTRUCTURA AGRARIA Y DESARROLLO AGRICOLA EN MEXICO
1178 pp. $ 250.00

Max Sorensen
MANUAL DE DERECHO INTERNACIONAL PUBLICO
826 pp. $ 180.00

Charles W. Anderson
CAMBIO POLITICO Y ECONOMICO EN LA AMERICA LATINA
424 pp. $ 80.00

Jean Cháteau
LOS GRANDES PEDAGOGOS
348 pp. $ 45.00

Damián Bayón
AVENTURA PLASTICA DE HISPANOAMERICA
Breviario 233. 370 pp.
Ilustrado. $ 50.00

Joseph Needham
LA QUIMICA DE LA VIDA
Breviario 338 pp. $ 40.00

PIDALOS EN LAS LIBRERIAS DEL FONDO DE CULTURA ECONOMICA Y EN TODAS LAS BUENAS LIBRERIAS Y TIENDAS DE AUTOSERVICIO. LLAMENOS AL TEL. 524-49-24.

DIALOGOS

artes / letras / ciencias humanas

Número 58 (julio-agosto 1974)

Gabriel Zaid
Mircea Eliade
Gustavo Sainz
Francisco Ayala
Antonio Alatorre
Juan García Ponce
Oscar Wong

Director:
Ramón Xirau

Venta y suscripciones: El Colegio de México
Librería: Guanajuato 131, México 7, D. F.
Tel: 574-65-17

UNAM/DIFUSION CULTURAL
VOZ VIVA DE MEXICO

siglo veintiuno editores sa

NOVEDADES

TOURAINE, A.
Vida y muerte de Chile popular
224 pp.
$ 54.00

BARRACLOUGH, S.
Diagnóstico de la reforma agraria chilena
332 pp.
$ 34.00

BARQUERO, E.
El poema negro de Chile
104 pp. (C.M. No. 66)
$ 12.00

PEDRAO, F.
Planificación regional y urbana en América Latina
(Texto: ILPES-ILDIS)
426 pp.
$ 110.00

LENIN, V.
La información de clase
256 pp.
$ 39.00

ELLIOT, J.
La Europa dividida 1559-1598
448 pp.
$ 35.00

OGG, D.
La Europa del antiguo régimen
1715-1789, 402 pp.
$ 35.00

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

LA VIDA LITERARIA

COLABORADORES:

EDUARDO LIZALDE
LUIS ALBERTO SANCHEZ
ENRIQUE ANDERSON IMBERT
ANGEL RAMA
RICARDO SILVA SANTISTEVAN
(traducción de un fragmento de *Finnegan's Wake*)
JAVIER SOLOGUREN
MANUEL MEJIA VALERA
JORGE CRUZ

DIRECTOR: MARCO ANTONIO MONTES DE OCA

EDICIONES ERA
NOVEDAD

Peter Nettl
Rosa Luxemburgo

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

JOAQUIN MORTIZ
libros recientes

Efraín Huerta
LOS EROTICOS Y OTROS POEMAS
$ 36.00

Víctor Sandoval
PARA EMPEZAR EL DIA
$ 30.00

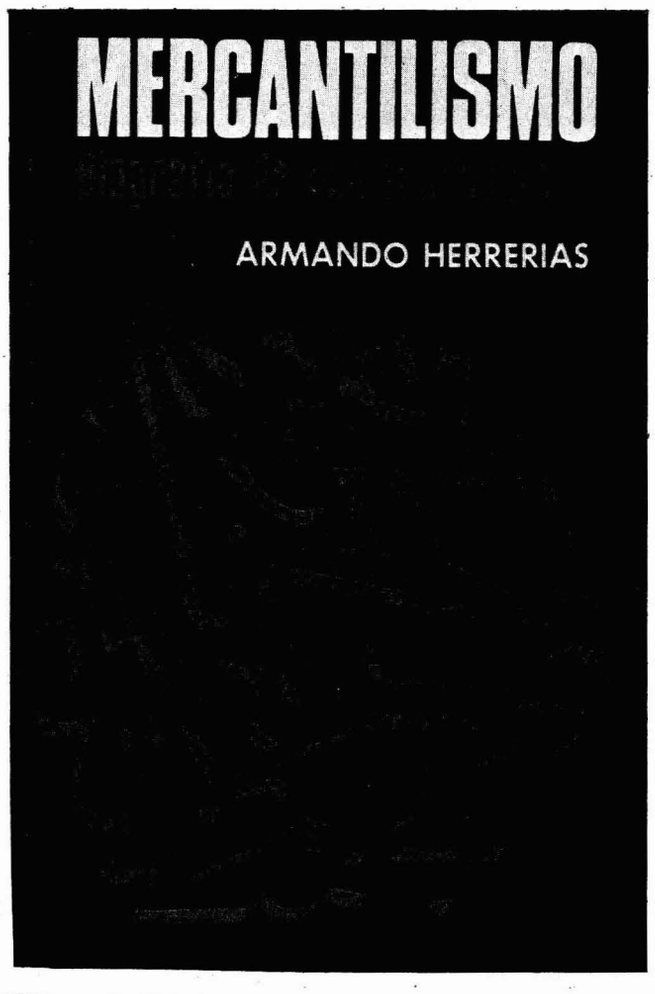
Alejandro Aura
VOLVER A CASA
$ 15.00

Maruxa Vilalta
EL OTRO DIA, LA MUERTE
$ 20.00

Héctor Gally
EL AGUA DE LOS ARROYOS
$ 20.00

Oscar Mata
PALABRAS
$ 20.00

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



plural
CRITICA / ARTE / LITERATURA

Número, 34 — julio 1974

Juan García Ponce: *La divinidad poseída*
Giordano Bruno: *Poemas*
Héctor Bianciotti: *Fragmento de una novela*
Tomás Segovia: *Poemas*
Saúl Yurkievich: *Poemas*
José Olivio Jiménez: *La poesía de Adoum y Becerra*
Juan Acha: *Las estratificaciones de Günther Gerzso*
Elsa Arana Freire: *Entrevista a José Donoso*
Julio Cortázar: *Homenaje a una joven bruja*
SUPLEMENTO ARTISTICO Jean-Clarence Lambert / *Jean Adhémar: Krasno*
Celso Furtado: *Objetividad e ilusionismo en economía.*
SUPLEMENTO LITERARIO Gaëtan Picon: *Picasso y el erotismo*
Henry Munn: *Quetzalcóatl y la hormiga*
Gabriel Zaid: *Cinta de Moebio: La reforma secreta*
Alejandro Rossi: *Manual del distraído: Enseñar*

Director: Octavio Paz
Jefe de redacción: Kazuya Sakai

Reforma 12-505, México 1, D. F.