

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

FEBRERO 1966

SIMBOLISMO Y ESTÉTICA:
EL ARTE DE LA INDIA

POEMAS DE SABINES

TEILHARD DE CHARDIN



Volumen XX, Número 6

México, febrero de 1966

Ejemplar: \$ 3.00

S U M A R I O

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector:

Doctor Ignacio Chávez

Secretario General:

*Doctor Roberto L. Mantilla Molina*REVISTA DE LA UNIVERSIDAD
DE MÉXICO

Director:

Luis Villoro

Jefe de Redacción:

Juan García Ponce

Secretario de Redacción:

Alberto Dallal

Administrador:

Rodolfo Roiz

Oficinas:

Torre de la Rectoría, 10º piso
Ciudad Universitaria
México 20, D. F.

Tel. 48-65-00

Ext. 123 y 124

Toda solicitud de suscripciones debe
dirigirse a:Tacuba 5, 2º piso
México 1, D. F.
Tel. 21-30-95

Precio del ejemplar \$ 3.00

Suscripción anual „ 30.00

Extranjero Dls. 5.00

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

PATROCINADORES

BANCO NACIONAL DE COMERCIO
EXTERIOR, S. A.—UNIÓN NACIONAL
DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—
FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA,
S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIA-
DOS, S. A.—(ICA).—NACIONAL FI-
NANCIERA, S. A.—BANCO DE MÉXICO,
S. A.Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

SIMBOLISMO Y ESTÉTICA EN EL

ARTE INDIO

Hilda Chen-Apuy

SOBRE JAIME SABINES

Jomi García Ascot

CUATRO POEMAS

Jaime Sabines

ORÍGENES DEL TEATRO EN BRASIL

Joel Pontes

LA OBRA DE TEILHARD DE CHARDIN

Alberto de Ezcurdia

CORRIENTE ALTERNA

Octavio Paz

ARTES PLÁSTICAS

Jasmin Reuter

LIBROS

*Luis Rius, Margo Glantz,**Jasmin Reuter, José de la**Colina, Armando Suárez,**Raúl Béjar Navarro, Juan**Vicente Melo, Sergio de la**Peña, Luis Estrada*

PORTADA

*Bodhisattva Padmapani,**Cueva I, Ajanta*

NUESTROS COLABORADORES

Hilda Chen-Apuy. Profesora de Historia de la Cultura en la Universidad de Costa Rica. Estudió arte indio en la Universidad Hindú de Benarés. Maestra en estudios orientales de El Colegio de México. Ha publicado ensayos sobre el arte de la India en la Revista *Cultura* de El Salvador.*Jomi García Ascot.* Poeta, crítico literario y de cine. Realizador de la película *En el balcón vacío*. Autor de *Baudelaire, poeta existencial* y *Un otoño en el aire*.*Jaime Sabines.* Ha escrito varios libros de poemas: *Horas, Tarumba, La señal, Diario semanal* y *Recuento de poemas*, recopilación de los anteriores.*Joel Pontes.* Investigador y profesor en diversas universidades de América Latina, entre ellas la de Pernambuco. Es autor de un libro y de numerosos artículos sobre el teatro en Brasil. Actualmente imparte un curso de literatura del Brasil en el Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Texas.*Alberto de Ezcurdia.* Doctor en Teología y licenciado en Filosofía. Profesor de tiempo completo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se ha especializado en filosofía de la ciencia.

Simbolismo y estética en el arte indio

Por Hilda CHEN-APUY

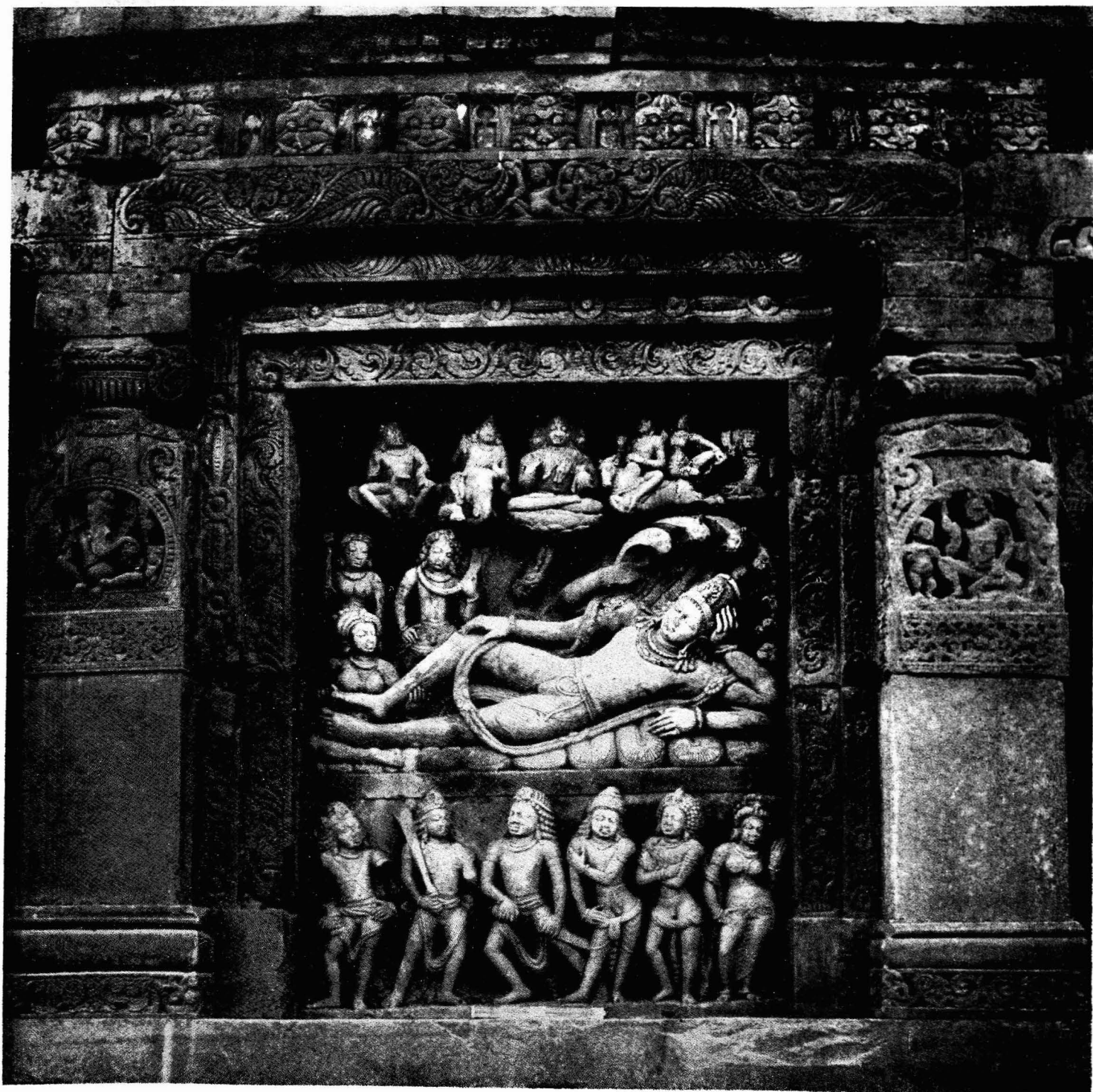
Cuando tratamos de comprender el arte de la India y los ideales que lo inspiran, nos sorprendemos por sus contrastes y, al mismo tiempo, por algunas semejanzas en las obras de los diversos periodos. En una tierra tan extensa como lo es el subcontinente indio, con una historia que se remonta a varios siglos antes de Cristo, es imposible hallar un desarrollo uniforme de la creación artística; sin embargo, hay algo puramente "indio" en las obras producidas en ese subcontinente cuando las contrastamos con el arte de otras tierras y pueblos. ¿Qué hace al arte de la India un arte distinto —a pesar de la variedad que muestra— cuando se le opone al arte de Europa, Egipto, América y otras partes de Asia? ¿Hay una tradición continua en el arte de la India? ¿Es posible hablar del arte indio como hablamos del arte griego?

Además de estas preguntas, existe otro problema. Los eruditos de la India generalmente encuentran el simbolismo reli-

gioso en todas las obras artísticas de su patria; algunos eruditos occidentales también descubren la relación del arte indio con las ideas filosóficas, y en general pensamos en términos de "arte hindú", "arte budista" y "arte jainista". No hay duda de que una gran cantidad de las obras de arte de la India ha sido creada en relación con el culto religioso; pero muchas de las pinturas y esculturas muestran también el gozo de la vida y actividad humanas de índole profana. Entonces, ¿es el arte de la India profano a pesar del aparente propósito religioso para el cual gran parte de él fue creado? ¿Cómo explicarnos las esculturas eróticas en los muros de algunos templos de la India?

Podría contestarse de diversas maneras a estas preguntas.

* Este ensayo fue elaborado en el Departamento de Estudios Orientales de El Colegio de México, que gentilmente ha permitido su publicación en esta Revista.



El dios Vishnú reclinado en la serpiente cósmica Ananta



"...el dios elefante Ganesa monta una rata..."

Me parece, sin embargo, que no hay una verdadera división entre lo profano y lo religioso en la India: los rituales están presentes en la vida cotidiana de cualquier hindú ortodoxo, y de la misma manera los propósitos mundanos son sancionados por el hinduismo: *Artha* y *Kāma* tienen su lugar en la vida hindú, aunque subordinados a *Dharma* y *Moksa*; y aunque se supone que la liberación es el fin más noble en la vida del individuo, se sobreentiende que el ascetismo es posible sólo para unos pocos, y no para la mayoría. La aceptación de una vida mundana para la mayor parte de los hindúes se completa con la idea de la transmigración de las almas, que permite la esperanza de un perfeccionamiento gradual que puede ser alcanzado a través de una serie indefinida de reencarnaciones.

Hay otro factor que debemos tener presente cuando tratamos de entender el arte de la India, y es el ambiente en el cual se ha desarrollado: una tierra sujeta a drásticos cambios debidos al "monzón" o estación de lluvias. La naturaleza es suprema y los hombres tienen que adaptarse al calor enervante, a la sequía, o al despertar de la vida animal y vegetal durante la época de las lluvias. ¿Es entonces el hombre el amo o el esclavo de la naturaleza? El gran orientalista francés René Grousset explica el carácter de la cultura de la India como una reacción al ambiente geográfico, en un intento por conquistar la naturaleza o de explicársela por medio de la especulación intelectual. Esta especulación acerca de la realidad absoluta tiene su paralelo en los ascetas que abandonan el mundo para retirarse a los bosques. Pero sea como fuere, tenemos que aceptar que la llegada de las lluvias trae un milagroso despertar de todas las formas de vida, y con ese despertar de la vida animal y vegetal, una exaltación semejante en los seres humanos. Sin embargo, como bien sabemos, la estación de las lluvias es a la vez la estación de las epidemias, y esta unión de creación y destrucción se refleja en el simbolismo religioso de los diferentes aspectos de la divinidad. Esta comprensión cíclica de la naturaleza, de la vida humana y de la divinidad, nos impresiona como algo peculiar de la cultura de la India.

De este modo, en el arte de esa tierra hallamos la afirmación de los placeres de la vida, pero también encontramos el ideal de trascender este mundo. Quizás los artistas no han tenido una idea clara de ese dualismo, pero consciente o subconscientemente han reflejado fines opuestos en sus obras, y han retratado los diferentes aspectos del carácter indio, sus propósitos, íntimos deseos y la vida de cada época. En una tierra donde la naturaleza parece ser la que domina sobre todos los seres, ha

existido el ideal de conquistarla, aceptándola y amándola, pero con un deseo nunca olvidado de elevarse sobre ella y de vencerla.

SIMBOLISMO

Aunque no todo lo que los artistas indios han creado es necesariamente simbólico, sin embargo, el estudio de algunos de los símbolos propios de ese arte es indispensable para la adecuada comprensión de la obra artística de la India. Algunos de estos símbolos pueden encontrar su antecedente en épocas más antiguas, como en la cultura del Valle del Indo o en características del arte mesopotámico; sin embargo, en la época histórica de la India, un simbolismo propio se desarrolla y sirve de inspiración a los artistas que esculpen las obras iconográficas. Ese lenguaje simbólico tiene su belleza y da un sabor peculiar a muchas de las obras que aparecen en las diversas épocas de la historia artística india.

Yaksas o genios, con sus respectivas consortes; *nāgas* y *nāginis*, o serpientes reales, divinidades de los grandes ríos, *vaksa devata* o diosas de los árboles; elefantes sagrados, etcétera, forman parte de los símbolos propios de este arte. En forma resumida trataré de analizar algunos de los símbolos principales.

En una tierra en la cual el agua es de suprema importancia —ya que en la época de sequía y calor su presencia o ausencia es condición de vida o muerte— la mitología tiene que enriquecerse con la personificación de ese poder vital que se encuentra en el agua. De ahí que dioses tan importantes como Vishnú y su consorte Laksmi sean asociados a ella.

Una de las formas iconográficas más interesantes y que ha servido de inspiración a escultores de la India, es la de Vishnú reclinado en la serpiente cósmica Ananta (sin fin), la cual forma una especie de lecho para el dios que reposa, cuando un ciclo de existencia ha llegado a su fin y la sustancia cósmica descansa en esa noche del universo que es la "no existencia": *asat*. El dios reposa en la quietud sobre la serpiente que también es Vishnú, y flota sobre el océano divino, tres manifestaciones de la sustancia imperecedera, plena de energía cósmica. Del cuerpo del dios surge un loto con mil pétalos de oro radiante como el sol, y en la corola de la flor, Brahma, el dios creador del universo. Ese loto es la entrada a la entraña del universo, y en su simbolismo, es el órgano generador de la sustancia cósmica. Este loto representa a su vez a la diosa de la tierra o diosa madre, por medio de la cual el Absoluto precede al ciclo de la creación.

La diosa madre o Padmā (loto) es también llamada Shri y Laksmi, la bienamada esposa de Vishnú. Vishnú reclinado en Ananta aparece como una graciosa figura, en fácil posición de descanso, cual si soñara en sí mismo todo el proceso de la creación. La diosa Laksmi está a sus pies, como esposa fiel y devota. Los capuchones de la serpiente cósmica protegen los hombros y la cabeza del dios. Amanta es también Sesa, residuo, o sea lo que permanece después de la creación de la tierra, de todos los seres, y de las diversas regiones celestiales o infernales. Sesa, parte de la sustancia divina que es el cuerpo de Vishnú, es el rey de todas las serpientes.

Y entramos así al simbolismo de este animal que tiene un lugar importante en la iconografía de la India y de los lugares que han recibido la influencia de esta cultura. Las serpientes simbolizan las aguas vivificadoras, y a menudo son representadas con figura humana, y se les reconoce por el halo de capuchones de cobra, formando parte de su cuerpo y protegiéndoles la cabeza. Son los *nāgas* —príncipes serpientes— y las *nāginis*, sus consortes. Se supone que son seres superiores a los hombres, y que habitan los paraísos subacuáticos, en el fondo de los ríos, lagos y mares, y que sus palacios resplandecen de piedras preciosas y perlas. Son los guardianes de la fuente de energía que se manifiesta en las aguas, y también protegen las riquezas del mar. Es tal su importancia que incluso el tener una *nāgini* o un *nāga* en el árbol genealógico resulta motivo de orgullo. En las leyendas las princesas-serpientes aparecen como mujeres de gran encanto e ingenio.

En la escultura clásica de la India los *nāgas* aparecen con figura humana en actitud devota o meditativa, y a menudo sus figuras sirven de guardianes (*dvārapāla* a las entradas de los santuarios hindúes y budistas. Las representaciones en ambos casos son en esencia iguales. Algunas de las más bellas figuras de *nāgas* en su función de *dvārapāla* se encuentran en el arte budista de Ceilán, al pie de las gradas de stupas como la Ruanweli Dāgaba en Anurādhapura, o en otras en Polonnaruwa.

Los budistas no sienten repulsión en asociar al Buda con las serpientes. Los *nāgas* también sienten el llamado divino, y están dispuestos a servir al gran Maestro. Incluso en las leyendas relacionadas con Gautama se dice que cuando el Buda empezó

a predicar su doctrina, comprendió que los hombres no estaban preparados para aceptarla en su totalidad; en consecuencia entregó a una audiencia de *nāgas* lo más profundo de su doctrina para que la conservaran hasta que la humanidad estuviera en capacidad de recibirla. No fue sino hasta pasados siete siglos que el gran sabio budista Nāgārjuna, o Arjuna de los Nāgas, fue iniciado por los reyes-serpientes en la verdad que ellos habían mantenido secreta.

Otra asociación del Buda con las serpientes se cuenta en la leyenda de la serpiente Muchalinda, una cobra que protegió a Gautama de la lluvia y el viento con su cuerpo mientras éste permanecía en meditación. Cuando la tormenta cesó, Muchalinda se transformó en un hermoso joven que con las manos juntas se inclinó en signo de veneración ante el Buda.

Este simbolismo de la serpiente ha sido relacionado con el arte de Mesopotamia, pues se cree que es allí donde se encuentra su antecedente. En la copa ritual del Rey Gudea de Lagash (cerca de 2.600 a.C.) aparece un par de serpientes entrelazadas frente a frente. En esta obra sumeria también aparecen dos monstruos en forma de aves con patas de león y pezuñas de águila. Según la interpretación que el gran indólogo Heinrich Zimmer ha dado, tales figuras aladas representan el firmamento, en tanto que las serpientes son el elemento fertilizante de las aguas terrestres. La serpiente se arrastra por la tierra como los ríos; habita en los huecos y surge como una fuente. Es por eso que personifica al agua que brota de la tierra. Además, la serpiente representa también la fuerza vital y tenaz, que se resiste a morir, y se rejuvenece con cada cambio de piel.

En la India el antagonismo de pájaro y serpiente halla su expresión en el pájaro mítico Garuda, devorador de serpientes. Garuda es representado con alas, brazos humanos, patas de buitre y nariz en forma de pico curvo. Simboliza la fuerza del sol que devora las aguas. Como el enemigo implacable de las serpientes se supone que tiene poderes mágicos contra el efecto de su veneno, y de allí que se le venera en algunos lugares como salvador de las víctimas de mordeduras de serpientes.

Pero Garuda es también el vehículo o *vāhana* de Vishnú. El dios supremo monta sobre los hombros de su *vāhana*, mientras en su mano levantada lleva el disco del sol o la *cakra* que arroja a sus enemigos. De este modo en la iconografía hindú Vishnú no se asocia únicamente con la serpiente Ananta o Sesa, símbolo de las aguas, sino también con Garuda, su incan-

sable enemigo; porque Vishnú es el principio eterno, en él puede unirse lo antagónico, el ciclo de creación y destrucción.

Ahora bien, Vishnú puede ser multiplicidad, vencer la fuerza del agua representada por la serpiente. En su *avātara* como jabali, el dios logra salvar a la tierra recién nacida. Ésta, como un loto sobre la quietud de las aguas de la creación, flota suavemente; pero las fuerzas antagónicas que van unidas al proceso de la evolución aparecen en la forma de una serpiente gigantesca que, en el eterno drama del juego de fuerzas opuestas, sumerge a la joven diosa en el océano cósmico. La serpiente, fuerza primitiva, sostenedora y destructora de la vida, puede hacer devolver la creación a su momento primigenio, cuando todo era quietud y silencio, a la noche cósmica en que Vishnú reposaba. Pero el dios, como principio regulador, aparece en el jabali divino que se sumerge en la profundidad de las aguas para salvar a la joven Tierra que surge radiante de belleza en el amanecer de la creación. La gran serpiente vencida por Vishnú implora el perdón del dios con sus manos unidas en actitud de ruego. Este tema puede verse en un relieve en Udayagiri, Madhya Pradesh, del siglo V de nuestra era.

Vishnú aparece así como el dios que mantiene y conserva, como el moderador de fuerzas antagónicas y activas en el proceso vital del universo.

Hemos mencionado ya a Garuda como vehículo o *vāhana* de Vishnú. Pero no sólo este dios tiene su montura; también los demás dioses de la mitología hindú aparecen montados sobre un animal que se asocia siempre a ellos. Según algunos eruditos, esta fórmula iconográfica es de origen pre-ario. También se cree que sea de origen mesopotamio. Sea como fuere, en la iconografía hindú encontramos que los otros dioses principales, Siva y Brahma, usan como monturas al toro Nandi y al cisne, respectivamente. El vehículo o *vāhana* indica la esfera de la influencia del dios, el elemento o el aspecto sobre el cual tiene poder. En realidad es una especie de duplicado de la energía de la divinidad. Así Siva, dios que destruye pero que también se asocia con las fuerzas creadoras —no en vano se le venera en el *lingam* o símbolo fálico— va asociado al toro; su consorte Durgā monta el león, símbolo de fuerza; su hijo, el dios elefante Ganesa, monta una rata. Esta combinación de elefante y rata parece ilógica a primera vista, pero Ganesa es el dios que vence los obstáculos, como lo hace el elefante en la selva; y también la rata, en su pequeñez, es vencedora de obstáculos. Ambos animales representan el mismo poder del dios.

En cuanto a Brahma, montado en el cisne, se convierte en el símbolo de la libertad espiritual. Este animal puede nadar en el agua sin estar ligado a ella; puede volar libremente por el espacio abierto de un lugar a otro. Como los ascetas que han roto sus lazos con su familia, es ambulante, sin estar atado ni al agua ni al cielo. Por eso es el símbolo de la liberación espiritual. De allí que los ascetas que han alcanzado un alto grado de santidad reciben el título de *paramahansa*: *parama* = el más alto; *hansa* = cisne. Pero ya hemos dicho que Brahma también aparece en la iconografía hindú sentado en el loto que surge del cuerpo de Vishnú reposando en Ananta. El loto es la diosa Tierra o Laksmi, diosa de la prosperidad, de la fortuna, de la humedad. De ella surgen las grandes montañas, moradas de dioses y de santos: los Himálaya, el monte Kailāsa, el monte Meru. De los Himálaya bajan los ríos sagrados Ganges, Yamunā y el desaparecido Sarasvatī, considerados como diosas.

Así como las divinidades antes nombradas tienen su respectiva montura, también la diosa Padmā (Loto) o Laksmī, se yergue o está sentada en la flor que es su réplica. El loto es signo de su presencia, y a veces se la representa con la flor en la mano (*padmapāni* = loto en la mano). Esta forma iconográfica fue copiada por los budistas de la Escuela Mahāyāna, dando origen al Avalokitesvara-Padmapāni, el más famoso Bodhisattva, cuyo culto se extendió a China y Japón, en donde se convirtió en la divinidad femenina Kwan Yin (en Japón, Kwannon).

De la misma manera que el "loto en la mano" llega a desligarse de la representación de Laksmī pasando a otras divinidades, también el pedestal en forma de loto es utilizado en la representación de Parjñā Pāramitā, divinidad del Budismo Mahāyāna, diosa que representa la "culminación de la virtud de la sabiduría trascendental que ilumina". Como Laksmi es la consorte de Vishnú, Prajñā Pāramitā es el aspecto femenino del Buda Universal.

Al hablar de los animales que sirven de apoyo a los dioses no se puede dejar de mencionar al elefante. Según las leyendas, Airāvata, elefante divino, llegó a ser el vehículo de Indra, dios del firmamento, dispensador de la lluvia. Airāvata, el primer elefante de la creación, nació de la cáscara de un huevo en la



El Siva-Nataraja: Éxtasis y unión

mano derecha de Brahma. De allí también surgieron luego otros siete elefantes. Después, de la otra mitad de la cáscara, en la mano izquierda del dios nacieron ocho elefantes hembras, y formaron así las ocho parejas que constituyeron los antepasados de los demás elefantes celestiales y terrestres. Se convirtieron además en los sostenes del universo. Como caríatides han sido usados también en el arte de la India. Esto se puede ver en el gran templo de Siva en Ellora, que data del siglo VIII de nuestra era.

El elefante es, sin duda alguna, uno de los elementos decorativos que con más amor han esculpido y pintado los artistas de la India. En los relieves de los templos aparece siempre, y también como punto de apoyo para muchas figuras. Sea que mantenga siempre su simbolismo, o que se le represente como simple elemento de decoración en el conjunto, es difícil que se le olvide o se le represente mal. De especial valor han sido en la India los elefantes blancos, porque se creyó que tenían la propiedad de atraer las nubes, y en consecuencia, la lluvia. En cierto modo, eran como nubes caminando sobre la tierra que atraían a sus parientes celestiales.

Airāvata, el elefante divino *vāhana* de Indra, dio como resultado el que también para montura de los reyes se utilizara a sus parientes, los elefantes terrestres. Se les usó en procesiones oficiales y en la guerra.

El elefante ha sido además asociado al budismo, especialmente en los cuentos llamados Jātakas. También se le relaciona con la diosa Yaksmi: en representaciones iconográficas aparecen dos elefantes con sus trompas levantadas derramando agua sobre esta diosa de la fertilidad; por lo tanto el culto del elefante proporciona las bendiciones que pueden dar prosperidad y fortuna.

Quizás una de las más bellas representaciones del dios Siva, en la cual podemos ver la importancia de los símbolos en el arte de la India, es la de Natarāja o Siva como Señor de la Danza. Esta figura es propia del arte del sur de la India, en donde el gran Yogī, creador y destructor, empezó a ser muy venerado desde el siglo VIII de nuestra era. La popularidad de este culto llegó casi a suprimir los cultos budista y jainista en el curso de pocos siglos.

El Siva-Natarāja aparece corrientemente en imágenes de metal y algunas de piedra, y es tal vez el más bello icono de los bronce del sur de la India del siglo X al XII de nuestra era.

La danza de Siva llega a ser para la imaginación hindú el compendio de todas las fuerzas cósmicas, la representación de la energía divina en el universo en su perenne proceso de transformación. En la danza, como puede observarse en muchas culturas antiguas, se puede llegar al éxtasis y a la realización de la propia naturaleza para unirse con las fuerzas de la divinidad. Por lo tanto, la danza podía relacionarse con el dios que simboliza la máxima austeridad y ascetismo; la danza es también una forma de yoga, de disciplina espiritual. Así, el Gran Yogī Siva, es consecuentemente el dios de la danza. En ella el dios crea y destruye, y resume todas las fuerzas del universo en su danza eterna.

De acuerdo con la tradición hindú el icono de Natarāja es toda una alegoría compleja. En su mano derecha superior lleva un pequeño tambor, instrumento del ritmo. A ello va asociado el sonido, instrumento del habla, de la revelación de la verdad divina. Además, el sonido se asocia en la India al éter que es la sustancia primera, manifestación de la sustancia divina. De acuerdo con la tradición hindú de ella surgieron luego los demás elementos, aire, fuego, agua y tierra. De este modo, el sonido y el éter fueron los primeros momentos de la creación, la energía creadora del Absoluto.

La mano superior izquierda, en la *ardhacandra-mudrā*, o posición de media luna, lleva una llama, porque el fuego es el elemento destructor, ya que se supone que al final de cada *kalpa* (4.320.000.000 de años) el fuego destruirá la creación para que vuelva a la quietud, al vacío, al no-ser, en el eterno ritmo de creación y destrucción, de existencia y no-existencia. En las manos superiores del dios está explicado ese equilibrio eterno, el juego cósmico de la divinidad.

En la mano derecha inferior vemos el gesto de no temer, o *abhaya-mudrā*, que otorga la protección y la paz; la izquierda inferior señala hacia el pie izquierdo levantado. Ese gesto simboliza la liberación que puede encontrar el devoto de Siva. La mano imita el tronco de un elefante y puede asociarse al hijo de Siva, el dios elefante Ganesa, el que quita los obstáculos.

Natarāja aparece también realizando su danza sobre el cuerpo de un demonio en forma de enano. Este demonio es el símbolo de la ignorancia humana, cuya conquista es necesaria para alcanzar la sabiduría que libera, que nos libra de todas las ataduras.

El círculo de fuego que rodea al dios se supone que representa el proceso vital del universo y de sus criaturas: Prakṛti o la naturaleza activada por la danza de Siva. Pero también se dice que significa a la vez el conocimiento de la verdad que surge de la personificación de lo divino.

Esta imagen del dios de la danza resume en sí el simbolismo y el ideal de belleza sobrehumana creados por la mente y la intuición artística hindúes, en una pureza de forma pocas veces alcanzada en el arte de la India. En su danza Siva aparece en un escenario sin lugar ni tiempo, porque es en el universo lo mismo que en lo recóndito del corazón de sus devotos, y en este instante o en la eternidad, que Natarāja realiza su frenético acto de creación y destrucción.

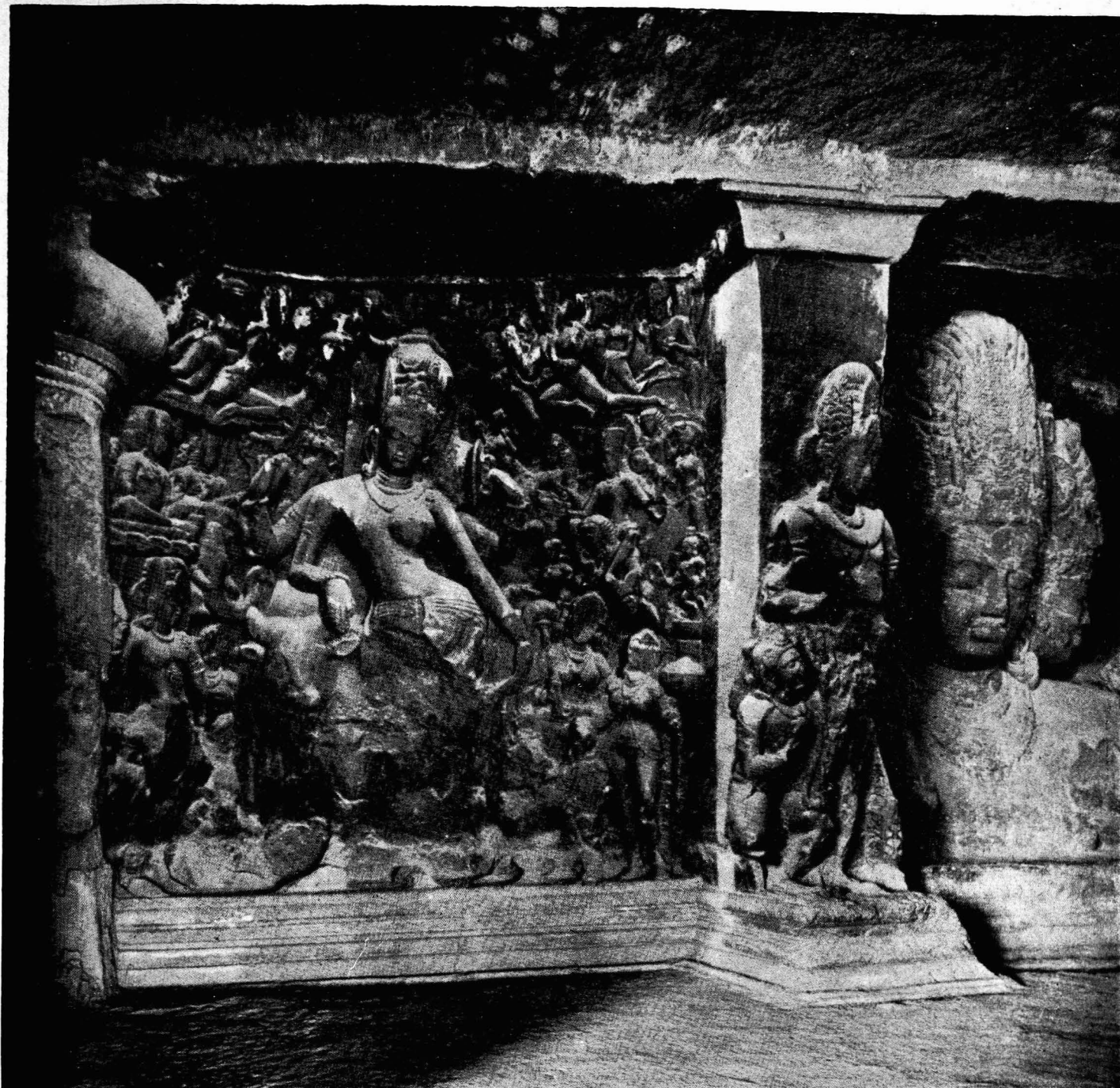
IDEAS ESTÉTICAS

Tratar de las ideas estéticas en el arte de la India es una empresa bastante difícil, ya que debemos comprender no sólo lo que los *Silpa Śāstras* o textos usados por los artesanos nos indican, sino también la actitud misma del pueblo de la India ante la vida, la religión, el amor y la muerte expresada en muchas obras. Esas ideas estéticas aparecen relacionadas con otras artes como la poesía y la danza, de modo que un estudio exhaustivo de este tema requeriría no sólo un conocimiento profundo y extenso a la vez, sino además el tiempo necesario para meditar sobre una teoría del arte en su totalidad. Lo que a continuación expondré es apenas un modesto asomo a campo tan vasto e interesante.

El arte de la India nos asombra y nos intriga cuando por primera vez tenemos contacto con él. Las normas que lo rigen, las ideas que lo animan son tan distintas de lo occidental en la mayoría de los casos, que es necesario penetrar un poco en su estudio antes de tener alguna comprensión de obras tan ricas en su forma y en su contenido. Sin caer en la exageración de considerar que todo lo que produjeron los artistas de esa tierra tiene un sentido religioso, no podemos, sin embargo, desligar la producción artística de los sentimientos y creencias del hinduismo, budismo y jainismo. Pero a la vez debemos tomar en cuenta los ideales y costumbres de cada época y los intereses que animaban a las gentes a las cuales iba dirigida la producción de los artistas.

Comparando la pintura y la escultura de la India con el arte clásico europeo, nos llama la atención la diferente manera de concebir las composiciones pictóricas o escultóricas ya sea en Ajantā en Amarāvati, Māmallapuram, o cualquiera de los otros lugares de gran valor artístico en la India antigua y medieval. Si observamos las pinturas de las cuevas de Ajantā, nos impresionan el alto valor estético de esas obras, pero también el modo distinto de tratar la composición de los grupos. Sentimos que en esas pinturas no han buscado los artistas al crear obras "cerradas", sino que hallamos un dinamismo inquietante en composiciones "abiertas" que nos hacen pensar en un paralelismo con el sentido de lo infinito propio del pensamiento indio, a diferencia del pensamiento griego, en el cual no había campo sino para el concepto de lo finito. Esta vocación de la India para concebir lo infinito en su filosofía, en su matemática, en su religión, nos parece presente también en sus obras artísticas: siempre hay algo que no está dado en la escultura o en la pintura, porque el espectador debe completarlo: no se nos da absolutamente todo, y queda lugar para la imaginación. Esta condición la encontramos en algunas de las grandes obras artísticas de la India; por ejemplo, en los grupos pintados en los muros de Ajantā el cuadro no se cierra, no se enmarca, como tampoco se enmarcan o se limitan muchos de los relieves escultóricos. Aun en obras tan clásicas como el famoso Buda de Sārnāth, sentado en la posición del loto, en el cual podríamos creer que nada falta para cerrar una composición tan perfecta, los ojos entrecerrados de la imagen, mirando hacia adentro, nos lanzan hacia algo profundo, sin fin, cual es la meditación del "Despertado" (o "Iluminado") en la perfección de lo que no puede expresarse. Sus manos, en el gesto de predicación, también sugieren el mensaje budista; y aunque la imagen aparece en una posición de profunda serenidad, los detalles de la escultura nos llevan fuera del límite de la piedra. Esta obra maestra de la escultura de la época Gupta, en su clasicismo, tiene rasgos auténticamente indios que la hacen incomparable. Algo semejante podríamos decir del Bodhisattva Padmapāni de la Cueva N° 1 de Ajantā, que en su infinita piedad mira hacia abajo, hacia los seres que él debe ayudar.

En la gracia con que está concebida esta imagen, en el ritmo sutil de la figura, en el bello ladear de la cabeza, en la pureza del dibujo, es una obra que puede recordarnos al gran pintor renacentista Botticelli; pero en la pintura del florentino, las normas renacentistas lo llevan a composiciones cerradas, como



"...un dinamismo inquietante en composiciones 'abiertas'..."

la del Nacimiento de Venus, cuya hermosa figura central nos hace recordar a este hermoso Bodhisattva de Ajantā; pero hasta allí la semejanza, porque las diferencias son innumerables. Comparando la composición de ambas obras vemos que diversas figuras rodean al Bodhisattva y llenan el espacio, con un sentido de ritmo y movimiento que hacen de esta obra algo muy distinto de la pintura europea. En la obra de Boticelli el movimiento de las figuras a los lados de la Venus va en forma circular, creando así una composición cerrada.

Es muy probable que los artistas que esculpieron o pintaron en los templos de la India no hayan tenido conciencia clara de este sentido dinámico y abierto de muchas de sus composiciones, pero aun las ideas de la transmigración de las almas pueden considerarse como un estímulo más en un ideal estético que llevaba hacia lo infinito, hacia lo abierto; para el hindú, budista o jainista, esta vida no está encerrada entre los dos momentos del nacer y el morir: la vida presente es una entre muchas del largo peregrinar de las almas a través de innumerables vidas. Un momento, cualquier momento, no es sino parte de un proceso cuyo principio y cuyo fin no se puede vislumbrar fácilmente. De esta manera, pensadores, místicos, matemáticos y artistas se unieron en la India en una fraternal comprensión de un universo que se transforma, pero cuyas fronteras no pueden ni siquiera concebirse.

En cuanto a los ideales de belleza, los artistas de la India tuvieron también metas distintas de las de los artistas griegos: la belleza de sus imágenes no debía necesariamente ser el compendio de todas las bellezas humanas, porque la idealización del dios o de la diosa, del hombre o de la mujer, más

que sintetizar las perfecciones humanas debía incorporar todo lo bello de la naturaleza. El poeta Kālidāsa, al describir la hermosura de la diosa Pārvati, dice que sus miembros fueron creados por Dios en consonancia con todo lo que es bello en la naturaleza; en su poema Megadhūta, la gracia del cuerpo de la mujer amada se parece a las enredaderas; sus ojos, a los del ciervo; su rostro, a la luna; su cabello, a las plumas del pavo real; los movimientos de sus ojos, al movimiento del río, etcétera.

Así como en la literatura de la India la belleza se inspira en todas las gracias de la naturaleza, también los pintores y escultores se inspiraron en ella para representar sus figuras; hay un hermanarse de lo humano con lo vegetal y lo animal, porque el hombre no es un ser único, prototipo de belleza. También aquí vemos la influencia de las ideas de la transmigración de las almas. Toda la creación en sus diversos aspectos participa del elemento divino, y quizás esto haya hecho a los escultores representar a los animales con tanta ternura, como podemos ver en los relieves de Māmallapuram, o en cualquiera de las obras maestras de la escultura india: monos, elefantes, y otros animales tienen tanta vida como las flores, las plantas, los hombres y los dioses.

En un texto literario del siglo xiv de nuestra era, el *Sahitya Darpana* de Visvanātha, se dice que "el arte es una exposición informada por la belleza ideal". El cuerpo es la exposición, mientras que "*Rasa*" es el alma de la obra de arte, pero ambas van unidas y no pueden separarse. Y aquí entramos al problema fundamental de la estética de la India, o sea la teoría de "*rasa*".

La palabra "*rasa*" significa "gusto, esencia", pero según A.



Mithuna erótica: "esa actitud positiva del hinduismo..."

K. Coomaraswamy puede también interpretarse como "belleza ideal". La experiencia estética se considera como el experimentar o gustar de esa esencia que es el "*rasa*". Esa palabra se usa en relación a ocho o nueve condiciones emotivas: amor, alegría, pena, cólera, energía o vigor, temor, repugnancia, sorpresa e indiferencia a los objetos mundanos. En consecuencia se clasifican los "*rasa*" o gustos en erótico, cómico, patético, furioso, heroico, terrible, repulsivo, maravilloso y tranquilo.

La persona que experimenta el "*rasa*" es "*rasika*", y la obra de arte es "*rasavat*".

Ahora bien, el *rasa* no es una cualidad objetiva en la obra de arte, sino más bien una actividad espiritual que nos lleva a una verdadera identificación con el objeto. Así como el artista por medio de la intuición se identificó con el objeto que iba a reproducir, también el espectador debe identificarse con la obra de arte. En cierto modo, esta teoría artística nos recuerda la teoría del "*Einfühlung*" en la estética occidental; es decir, la simpatía del espectador ante la obra de arte.

Esta identificación desinteresada sólo es posible en el espectador capacitado, que posee la necesaria sensibilidad para llegar al éxtasis estético. Pero tal capacidad supone una superioridad espiritual basada en la pureza, según A. K. Coomaraswamy.

Esta teoría del arte basada en el concepto de "*rasa*" debe haber estado ya completa hacia fines del siglo X d.C., pero es posible que sus orígenes sean más antiguos puesto que la teoría de "*rasa*" se enuncia ya en el *Nāṭya Sāstra* de Bharata, que puede ser bastante anterior a esa época.

La comprensión de esta teoría del *rasa* es de suma importancia no sólo para la poesía y el drama, sino también para las artes plásticas, la danza y la música. El *rasa* tiene que ser experimentado, e incluso se le compara al éxtasis producido por la comprensión de lo Absoluto o Brahman.

Otro aspecto importante en el arte de la India es el ritmo, la fuerza vital, la alegría del espíritu. El amor a un sentido de armonía, de ritmo cósmico, si se quiere, es aparente en las obras artísticas de la India. Este ritmo está expresado en los templos lo mismo que en los relieves y pinturas. Aun en los frisos esculpidos en las paredes de los templos hay un ordenamiento rítmico a pesar de lo sobrecargado de algunos ejemplos de ese arte. Hay una multiplicidad que sin embargo no es un amontonarse de las figuras, aunque los vacíos sean casi

inexistentes. Y con pocas excepciones, las figuras no son estáticas sino que parecen moverse y vivir; esta característica es la que hace de la escultura y la pintura de la India —por lo menos de gran parte de ellas— artes bastante relacionadas con la danza. En las formas artísticas hindúes el universo encuentra su representación dinámica.

Finalmente, en este breve asomo a las normas e ideales que han regido el arte de la India, es necesario mencionar un aspecto que llama la atención a los occidentales, o sea, el erotismo de algunas esculturas de templos medievales de la India.

Para explicar esto debemos recordar que lo sexual ha jugado su papel en el simbolismo religioso indio. La representación de *mithunas* en posiciones amorosas no sorprende a los hindúes, como tampoco el *lingam* o símbolo fálico, venerado en los templos de Siva. Recordemos también que el amor es aceptado como función lícita dentro de la fórmula "*dharma-artha-kāma-moksa*"; y el arte no podía dejar de reflejar esa actitud positiva del hinduismo que comprende las necesidades de la naturaleza humana. Ya en las *Upanishads* el éxtasis físico de la unión amorosa sirvió de ejemplo para explicar el regocijo del conocimiento de Brahman. En la *Brhadananyaka Upanishad* se dice: "Como el hombre unido a su amada no es consciente ni de lo interno ni de lo externo, así es cuando el ser mortal abrazado por el Absoluto no conoce ni lo que está dentro ni lo que está fuera. Esa es su forma."

Los artistas de la India, cualesquiera que fuesen sus razones, esculpieron con deleite todas las formas vitales, y el amor tuvo su lugar en la representación de los dioses en amorosa contemplación o abrazo de la amada; músicos y ninfas celestiales cantaron en la piedra su himno al amor, y es en esos muros de los templos en donde vemos con claridad la íntima unión de lo humano y lo celestial; de todas las características de la tolerancia y la comprensión de las religiones de la India, que no se avergonzaron de dar cabida a cuanto es propio del hombre. En el unirse de los cuerpos, sin embargo, hay la misma vitalidad que en las enredaderas y plantas que se enlazan entre sí.

El arte de la India, en una línea que se proyecta desde hace unos cuatro mil años, ha seguido su curso con sus melodías principales que se descomponen en múltiples variaciones; como su música llena de sutiles matices, de un refinamiento que no percibe el oído occidental no acostumbrado a ese arte; como sus grandes ríos sagrados que fluyen incansables y refrescan y purifican a los peregrinos que se bañan en sus aguas: arte para el ayer, el hoy y el mañana; arte rico y pleno de amor a la vida, pero que busca trascender nuestra mísera carne, nuestras limitaciones, nuestra ignorancia, en las grandes obras maestras que aspiran a lo universal e imperecedero.

BIBLIOGRAFÍA

1. H. Zimmer, *The Art of Indian Asia*, New York, 1960.
2. H. Zimmer, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, New York, 1962.
3. A. K. Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art*, New York, 1957.
4. A. K. Coomaraswamy, *The Philosophy of Ancient Asiatic Art* (ensayo incluido en el libro *The Hindu Vies of Art* de M. R. Anand. Bombay, 1957).
5. A. K. Coomaraswamy, *Christian and Oriental Philosophy of Art*, New York, 1956.
6. S. N. Dasgupta, *The Fundamentals of Indian Art*, Bombay, 1954.
7. H. Goetz, *The Art of India*, New York, 1959.
8. B. Rowland, *The Art and Architecture of India*, London, 1956.
9. A. Basham, *The wonder that was India*, New York, 1959.
10. P. Brown, *Indian Painting*, Calcuta, 1953.
11. J. M. Riviére, *El Arte y la Estética del Budismo*, México, 1958.
12. R. Grousset, *La face de l'Asie*, Paris, 1955.
13. C. Sivaramanurti, *Indian Sculpture*, New Delhi, 1961.
14. J. Auboyer, *Les arts de l'Extreme Orient*, Paris, 1949.

Sobre Jaime Sabines

Por Jomi GARCÍA ASCOT

Siempre he creído que al escribir sobre una obra determinada se debe tratar de *mostrar* algo que quizás no aparece en ella a primera vista, o cuya trasposición a un diferente plano se revista de un doble significado, de un carácter alusivo. Esta es la gran dificultad que presenta todo comentario sobre la obra de Jaime Sabines. En efecto, en esta obra increíblemente clara y directa, todo está a la vista, todo en un solo plano aparente. La principal característica de esta poesía es su inmediatez, su absoluta carencia de toda ocultación, su ser-para-nosotros.

Por otra parte tampoco nos queda la posibilidad de una clasificación u ordenación de la obra de Sabines partiendo de su temática. Si el poeta nos lo dice todo, también nos dice acerca de todo. Suerte de largo diario salteado que se enfrenta a su poético y diverso pan de cada día, su obra abarca lo que su vida misma. Sabines mira y toca las cosas que lo rodean, y las siente y nos habla de ellas, de todas ellas. ¿Cómo ordenar la realidad, los momentos, los estados de una vida? Sin embargo, si hay algo que esta obra, admirable y aún increíblemente poco conocida, hace, es no invitar al silencio. Es demasiado entrañable, resulta demasiado parte de nosotros mismos para no insistir en su calidad. Pero su comentario exige una responsabilidad. No puede ser, como el entusiasmo lo pide, sólo exégesis. No quedando el recurso de la búsqueda de sus valores ocultos —pues todos están presentes en cada línea—, tratemos por lo menos de ordenar algunos de sus elementos, de remontar su múltiple corriente hacia las bases elementales de su grandeza.

El verdadero poeta no inventa; descubre una distinta dimensión en el conocimiento de la realidad: el conocimiento de su misterio.

El verdadero poeta no trama ni resuelve: describe el misterio que permanece intacto, pero visto.

El verdadero poeta no crea: tan solo vierte su conocimiento del misterio en el ser de la palabra.

Poesía es descubrimiento y fenomenología del misterio. Poesía es ontología del misterio, encarnada en el verbo.

Todo verdadero poeta nos hace ver ("donner à voir" decía Eluard) el mundo por primera vez, nuevamente por primera vez. Esto ocurre con Homero con Góngora, con Donne o con St. John Perse. Pero hay poetas que, además (o aparte), nos remiten también a nosotros mismos, reinvierten su videncia hacia el espacio de sombra que todos llevamos, donde yace el pulso de la sangre, los crepúsculos de la memoria, el deslizarse del tiempo y la imagen permanente de la muerte. Esto ocurre con Quevedo, con Manrique, con Rilke o con Emilio Prados. Esto ocurre también con Jaime Sabines. Cada uno de estos poetas nos revela entre otras cosas una parte de nuestro mundo, y nos lo reintegra como vivencia propia: Quevedo y Manrique nuestro "ser para la muerte", Rilke nuestro desamparo y el fruto de la nada que crece en nuestro interior junto a la vida, Prados la penumbra del sueño, los umbrales de nuestro ser abiertos a otro ser que también somos. Junto a ellos Sabines es el poeta del estar-aquí, el poeta que bautiza nuestra cotidiana condición frente a las cosas, el poeta de nuestro cada día, atravesado de sombras y fulgores.

Su mundo, ante todo, es el nuestro. No un mundo fragmentario o parcial escogido por el autor *a priori*, sino el mundo que nos es dado a todos, a todos los de una determinada historia, a todos los de una determinada sociedad, mundo tal cual, inmediato, a la mano del ojo o del olfato. Nunca hay que trasladarse, en su lectura, a otro plano: más bien Sabines nos reintegra, desde cualquier distancia a la que estemos, a nuestro plano real, de hombres concretos.

Pero su forma, su lenguaje, no son por ello derivados de una corriente o tendencia literaria. Si el mundo que nos escribe Sabines es el mundo más cotidiano de nuestra experiencia, nada recuerda en él el realismo social de un Sandburg, ni la intelectual cotidianidad de un Prevert, ni la epopeyización de la realidad de un Whitman o un Neruda. Lo que distingue a su obra es la carencia de *intención* literaria. La falta de intención de ser el "portavoz" de un mundo. Sabines no "se inclina" (¿desde dónde?) a contemplar el mundo, sino que lo recibe como dado, lo mira de igual a igual porque lo siente de igual a igual; y es que no se le podría ocurrir otra cosa. No estamos ante una poesía "humanista", sino humana; Sabines no es un poeta "realista", sino un poeta de la realidad, lo cual es muy diferente.

En esta realidad no sólo están las cosas, los objetos o las personas, está también el hombre que las mira y las toca, está también el hombre que *siente* hacia ellas. Esta poesía de la realidad es también, fundamentalmente, poesía de los sentimientos por y en esa realidad.

En esta segunda etapa de su ahondamiento en el mundo en que vive, la obra de Sabines vuelve a presentar las mismas características de no-intencionalidad. Hay en toda ella una percepción constante —y muy lúcida— del sentimiento; no hay aperccepción del mismo. Esto produce un lenguaje sin la menor reticencia, sin el menor adorno o modificación premeditada. Conozco pocos poetas con menos pudor de su verdadero sentimiento. Sabines nunca lo oculta, nunca lo decora. Ni siquiera lo envilece, lo cual es una forma hábilmente intelectual de disfrazarlo. Y si acaso, por un momento, se avergüenza de sentir compasión por su alma, es esta misma vergüenza la que nos muestra, sin máscara, lo mismo que sin máscara nos enseñó su momento de auto-compasión, su tibia debilidad en medio de un sencillo viaje en coche por la lluvia.

Con la misma limpia sinceridad emergen en el libro sus tristezas, su cariño, sus deseos, sus dolores, sus profundas angustias y su plena, abierta, magnífica y ocasional alegría.

Entre estos sentimientos, buenos y malos, de fuerza o de debilidad, de plenitud o carencia, siempre a la medida del hombre, siempre conmovedores, emerge uno con increíble potencia y emoción: el amor por el padre, el dolor por la muerte del padre. *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines*, uno de los seis libros comprendidos en su *Recuento de poemas* es el único poema de lengua española que, junto con el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Lorca, alcanza el profundo y grave temblor de las *Coplas* de Manrique. En este libro, y algunos de los poemas posteriores que se le incluyen y que me ha sido dado leer, es tan grande el poeta que desaparece, y sólo queda el hijo, entero y deshecho en cada una de sus líneas. El genio poético de Sabines parece consistir en dejar ante nosotros, a cada instante, no la forma admirable con que nos revela el sentimiento, sino el sentimiento mismo, como si de siempre hubiera estado necesariamente ligado a esas palabras precisas, a ese extraordinario descubrimiento del vocablo *natural* que preside su obra.

En *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines*, el hijo, el poeta, logra esa identidad con la realidad y el lector que a muy pocos creadores les ha sido dado. Si la muerte en Quevedo es nuestra muerte, si el desamparo en Rilke es nuestro desamparo, si el temblor del ser en Prados es nuestro temblor, la muerte del Mayor Sabines es también la muerte de nuestro padre. Más cerca de nuestro mundo que Manrique, Sabines ha creado la figura común de un dolor, el dolor por la muerte del padre: el Mayor Sabines, padre nuestro.

Finalmente más lejos, más arriba o más abajo, en ese tránsito que va desde el misterio de las cosas hacia el sentimiento y del sentimiento hacia un misterio más vasto, encontramos, en la obra de Sabines, a Dios. Dios es, para el poeta, el Gran Mayor Sabines de su vida. Un amor, y un conflicto. Como debe de ser. Ansiado, ausente, duro como un padre duro, tierno como un padre tierno, negándose y concediéndose, a destiempo, escurriendo el bulto que el poeta quiere asir o golpear, puerta cerrada y a la vez abierta, necesario, fácil e imposible, perdido o por hacerse, nunca definitivo ni quizás en la muerte, todo él ("mi Dios es sordo y ciego y armonioso") ilumina con oscuros fulgores la obra y el alma del poeta.

Porque si hay algo de que estoy seguro es de que Jaime Sabines tiene alma. Nunca, en muchos años —quizás desde la lectura de *Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rilke, o *Río Natural* y *Signos del Ser* de Prados— he encontrado en páginas escritas un alma tan de veras, tan de bulto, tan cierta. Nunca en muchos años he encontrado en el papel a un hombre que así me mire desde la palabra y se le vea el fondo de los ojos y allí todo ese temblor que el mundo en ambos ha fundado.

Creo sinceramente que Jaime Sabines es el más grande poeta que hay hoy, en México. Y de los pocos que hoy en el mundo devuelven a la poesía la dignidad de su decir de hombre a hombre el misterio deslumbrador y siempre presente de estar vivos aquí, sobre esta tierra. A un poeta así no se le admira, se le dan las gracias.

Cuatro poemas

I

Dejé mi cadáver a orilla de la carretera y me vine llorándome. La ciudad es enorme como un enorme hospicio. Fría y acogedora, oscura e iluminada como la cárcel.

Vine buscando al amor. Pensé que el amor era el único refugio contra los bombardeos nocturnos. Y encontré que el amor no podía salvarse. El amor dura sólo un instante. Es corrompido por el tiempo, no soporta la ausencia, apesta con las horas, se somete a las glándulas, está a la intemperie.

Mi pequeño jardín estaba engusanado. Nada de lo que dejé encontré. Ni un pétalo, ni una brizna de aire.

¿Qué voy a hacer ahora? Tengo ganas de ponerme a llorar. Estoy llorando. Quiero reunir mis cosas, algún libro, una caja de fósforos, cigarros, un pantalón, tal vez una camisa. Quiero irme. No sé adónde ni para qué, pero quiero irme. Tengo miedo. No estoy a gusto.

¿Qué va a ser de mis hijos? Ojalá que crezcan indiferentes o ignorantes. Hay que aturdirse. Por eso es bueno el rocanrol, el tuist, el mozambique.

¿Habrá que vivir borracho de algo, como decía Baudelaire? Pero esta borrachera lúcida del tiempo y de la gente, ¿no es demasiado?

¡Te quiero! ¡Te quiero, cucaracha, María, Rosa, lepra, Isabel, cáncer, hepatitis, Gertrudis, manzana, mariposa, becerro, nogal, río, pradera, nube, llovizna, sol, escarabajo, caja de cartón, te quiero, flor pintada, plumero, amor mío! Te quiero. No puedo vivir sin nadie. Me voy.

II

Si pudieras escarbar en mi pecho y escarbar en mi alma y escarbar por debajo de las tumbas, no encontrarías nada. Es sólo el tiempo el que nos pone algo en las manos, una fruta, una piedra, algodones o vidrios.

Soy inmensamente esta hora. Me he puesto esta mirada en los ojos y estoy frente a las sombras. La vida sólo dice las palabras que le hemos enseñado, y el silencio es un cristal opaco, el misterio es un muro detrás del cual no hay nada.

¿Cuál es el esqueleto de mis días? ¿qué rastro, qué huella de mí queda?, ¿qué permanece, sino estos vanos humos de la memoria encerrados en este cuarto ciego? ¡Abrid las ventanas! ¡Que entre la luz y que entre el aire, el aire que es el más fiel testigo de la vida!

En vano quieres sacar agua del pozo. El ayer se ha secado, y sólo los rastros bostezan en su arenal oscuro.

III

Canonicemos a las putas. Santoral del sábado: Bety, Lola, Margot, vírgenes perpetuas, reconstruidas, mártires provisionales llenas de gracia, manantiales de generosidad.

Das el placer, oh puta redentora del mundo, y nada pides a cambio sino unas monedas miserables. No exiges ser amada, respetada, atendida; ni imitas a las esposas con los lloriqueos, las reconvenciones y los celos. No obligas a nadie a la despedida ni a la reconciliación; no chupas la sangre ni el tiempo; eres limpia de culpa; recibes en tu seno a los pecadores, escuchas las palabras y los sueños, sonríes y besas. Eres paciente, experta, atribulada, sabia, sin rencor.

No engañas a nadie; eres honesta, íntegra, perfecta; anticipas tu precio, te enseñas; no discriminas a los viejos, a los criminales, a los tontos, a los de otro color; soportas las agresiones del orgullo, las asechanzas de los enfermos; alivias a los importantes, estimulas a los tímidos, complaces a los hartos, encuentras la fórmula de los desencantados. Eres la confidente del borracho, el refugio del perseguido, el lecho del que no tiene reposo.

Has educado tu boca y tus manos, tus músculos y tu piel, tus vísceras y tu alma. Sabes vestir y desvestirte, acostarte, moverte. Eres precisa en el ritmo, exacta en el gemido, dócil a las maneras del amor.

Eres la libertad y el equilibrio. No sujetas ni detienes a nadie; no sometes a los recuerdos ni a la espera. Eres pura presencia, fluidez, perpetuidad.

En el lugar en que oficias a la verdad y a la belleza de la vida, ya sea el burdel elegante, la casa discreta o el camastro de la pobreza, eres lo mismo que una lámpara y un vaso de agua y un pan.

Oh puta amiga, amante, amada, recodo de este día de siempre, te reconozco, te canonizo a un lado de los hipócritas y los perversos, te doy todo mi dinero, te coronó con hojas de yerba y me dispongo a aprender de ti todo el tiempo.

IV

Cantemos al dinero
con el espíritu de la navidad cristiana.
No hay nada más limpio que el dinero,
ni más generoso, ni más fuerte.
El dinero abre todas las puertas,
es la llave de la vida jocunda,
la vara del milagro,
el instrumento de la resurrección.
Te da lo necesario y lo innecesario,
el pan y la alegría.
Si tu mujer está enferma puedes curarla,
si es una bestia puedes pagar para que la maten.
El dinero te lava las manos
de la injusticia y del crimen,
te aparta del trabajo,
te absuelve de vivir.
Puedes ser como eres con el dinero en la bolsa,
el dinero es la libertad.
Si quieres una mujer y otra y otra, cómpralas,
si quieres una isla, cómprala,
si quieres una multitud, cómprala.
(Es el verbo más limpio de la lengua: comprar.)
Yo tengo dinero quiere decir me tengo.
Soy mío y soy tuyo
en este maravilloso mundo sin resistencias.
Dar dinero es dar amor.

¡Aleluya, creyentes,
uníos en la adoración del calumniado becerro de oro
y que las hermosas ubres de su madre nos amamenten!

Orígenes del teatro en Brasil

Por Joel PONTES

Cuando los jesuitas desembarcaron en el Brasil, eran conscientes de que se iban a enfrentar a una situación de lucha como *les complacía*. No sólo les habría de ser hostil la selva. Principalmente el hombre, y el hombre blanco. Tres objetivos principales habrían de caracterizar la acción de los hijos de San Ignacio en aquel año de 1549: poner un freno a la explotación de los indígenas por los blancos; ganar la confianza de las tribus; y adoctrinar a todos, fuesen bautizados o paganos sometiéndolos al programa de la mayor gloria de Dios.

En lo que atañe a las relaciones entre sacerdotes y colonos, la cuestión de la cautividad de los indios fijó las discordancias, precisamente porque de una y otra parte había obstinación y premura. Los misioneros, enardecidos por la misión de conquistar almas, y los colonos, codiciosos de brazos para la labranza, disputábanse el mismo indeciso objeto por diferentes medios, cada parte con su especie preferida de violencia —la física y la espiritual. Como resultado, la absorción de la cultura más atrasada por la más adelantada, la blanca, se realizó tan intempestivamente y sin planificación que poco quedó de la contribución indígena a la cultura brasileña.

En las condiciones en que la vida colonial fue establecida, el brazo esclavo era parte indispensable de la actividad económica, importando poco la procedencia de la mano de obra, y sí el rendimiento en el trabajo agrícola. Si pensamos en el sueño de riqueza que había impelido a tantos portugueses pobres hacia el Brasil y en la facilidad con que se capturaba al indio, no nos será difícil comprender la esclavización de los naturales de la tierra. Es muy esclarecedor también el testimonio de Pero Magallanes Gondavo en su *Historia de la Provincia de Santa Cruz* (1567). Dice este autor que si un agricultor llega a poseer cuatro o seis esclavos "al punto adquiere el modo de sustentar honradamente a su familia: porque uno, le pesca, otro le caza, y los otros le cultivarán y harán rendir sus barbechos y de esta manera no hacen los hombres dispendios en la manutención de sus esclavos y de sus personas. Pues bien, de aquí puede inferirse hasta qué punto se incrementan las haciendas de aquellos que tuvieren doscientos, trescientos esclavos, puesto que hay muchos moradores de la tierra que no tienen menos de dicha cuantía y de allí arriba".

Los grandes propietarios daban su preferencia a los africanos, cuyo tráfico para el Brasil parece haberse iniciado con los primeros desembarcos de sus colonizadores y se incrementó en el tiempo en que los jesuitas llegaron, conforme al edicto de Don Juan III, fechado el 29 de marzo de 1549. Los negros eran más dóciles que los indios, más resistentes, y se adecuaban mejor al sistema portugués de trabajar el campo. Las ventajas, sin embargo, repercutían en el precio de la pieza. De ahí que algunos propietarios, más atrevidos o varones, hayan osado enfrentarse a los jesuitas comprando indios y, cuando no disponían de dinero, sirviéndose de toda suerte de artimañas para adquirir esclavos, llegando hasta promover la guerra entre las tribus, con el fin de trocar prisioneros por baratijas.

Deseosos de respaldarse en los dictámenes de un poder superior, los primeros jesuitas consultaron al Tribunal de la Mesa de Conciencia, en Lisboa, sobre el problema de la esclavización de los nativos. El tribunal estableció que el padre indio podía vender a su hijo en caso de apremiante necesidad y que "cualquiera podía venderse a sí mismo para gozar del precio". Pero la pura y simple caza del hombre repugnaba a la sensibilidad cristiana y como tal debía ser prohibida... De este modo, los misioneros obtuvieron la palabra definitiva contra la cautividad. Esto, sin embargo, fue la ley y no el hecho, pues el padre Simón de Vasconcelos, en la *Crónica de la Compañía de Jesús en el Brasil* (1663) revela las argucias de los propietarios para simular compra-venta donde no la había, y niega que los indios traficasen con su libertad o la de sus descendientes inmediatos.

Desde muy temprano, la esperada pugna entre sacerdotes y colonos asumió una evidencia manifiesta, y los indios, que en todo esto eran apenas los instrumentos pasivos de una discordancia que no llegaban a comprender, habían comenzado a inmigrar porque no encontraban otro modo de protegerse. La catequesis resultó perjudicada, no sólo por esta fuga hacia el occidente donde los sacerdotes no podrían alcanzar a sus fieles, sino también por el resentimiento de los indios cercanos, que ya no distinguían sotas de jubones y sólo se acercaban a

aldeas y colegios en guerrillas de represalia para la destrucción indiscriminada. Entonces, los jesuitas comprendieron que no era suficiente recurrir al poder político o a la confianza de la población pagana, iniciando otras actividades colaterales de la catequesis: las de la asistencia social. Sus colegios se volvieron orfanatorios, albergues para ancianos y hospitales, además de casas de enseñanza —de letras, doctrina cristiana y oficios. Todo ello en beneficio de los indios, pero también de los portugueses necesitados, como en un supremo esfuerzo de ecuanimidad social entre dos civilizaciones en conflicto.

Es impresionante comprobar que en el tiempo de la *Información del Brasil y de sus capitánías* (1584), más de setenta religiosos consumían sus vidas en la selva, algunos de ellos aún seminaristas, según informa el P. José de Anchieta: "los más de ellos ya ordenados allá y otros por ordenarse acá, entre los cuales venían muy buenos latinos, otros filósofos, otros teólogos y predicadores: entre estos venían italianos, españoles, flamencos, ingleses, irlandeses y los más de ellos portugueses". Gente culta y de variadas procedencias —demasiadas, si se piensa en el número de los misioneros con problema de doble adaptación: a la convivencia con personas toscas y a métodos de trabajo hasta entonces completamente desconocidos.

Como la enseñanza de la doctrina era punto fundamental, convenía comenzar por someter a los indios a obedecer y adorar al Dios que Europa les traía. Sin ello no darían ni siquiera los primeros pasos para abjurar de sus costumbres tradicionales, escandalosas a los ignacianos ojos de los sacerdotes: antropofagia, poligamia, embriaguez, hechicería... "No adoran cosa alguna", dijo Gondavo, y poco después Anchieta corroboró: "a ninguna criatura adoran por Dios". Urgía cambiarles la rudimentaria estructura de sus valores dándoles religión, hábitos, diversiones —todo nuevo. No era posible alcanzar esto mediante los métodos de la paciencia cristiana, bajo la constante avalancha de motivaciones que profundizara la conquista. Tal conducta significaría postergar la conversión a tiempos futuros de fijación imprevisible.

Entonces, los jesuitas actuaron conforme a lo que aconsejaban las condiciones. Aprendieron la lengua común de los indios y pasaron a acoger a los niños (columins) en una especie de cautiverio, reteniéndolos en los colegios y educándolos en régimen de internado, separados por completo de sus pueblos. De este modo, al realizar los objetivos religiosos, desarraigaron al indio joven, ahogaron su capacidad imaginativa, "procuraron destruir o por lo menos castrar todo lo que fuese expresión viril de la cultura o religiosa en desacuerdo con la moral católica y otros convencionalismos europeos". Esta conclusión de Gilberto Freyre (cap. II de *Casa-Grande y cabaña*) no debe ser tomada al pie de la letra cuando se habla de teatro, por muy justa que sea —y lo es— en relación con la vida en general. Ello porque un jesuita teatrólogo, Anchieta, por iniciativa personal, muchas veces suavizó y aun infringió las normas.

En efecto, en sus espectáculos cierto aspecto de la capacidad imaginativa del indio perduró y se prestigió. Nos referimos a la danza, a la música, a los adornos personales, a la artesanía y a la capacidad histriónica. Todo ello fue materia aprovechada a favor de la inmediata aversión a las prácticas paganas. El teatro, no obstante, era apenas un aspecto de la acción catequética y no el más importante. Surtía a la colonia en su necesidad de diversiones y, como actividad escolar, significaba una ilustración de la doctrina extensiva por igual a salvajes y portugueses.

Los autos devotos se representaban en las aldeas para un público que no podía ser más numeroso: la población. Los locales de la escenificación variaban de acuerdo con la ocasión y el público a que se destinase el espectáculo. Podrían ser los interiores de las iglesias, los atrios y los palcos levantados en el itinerario de las procesiones, todo reproduciendo los usos medievales inclusive los textos. En cuanto a las obras de carácter más escolástico y grave, como autos eruditos, comedias, tragedias, tragicomedias y dramas pastoriles, eran representadas en los colegios, para deleite intelectual de los sacerdotes y señores nobles y para aprovechamiento espiritual de todos, inclusive de los estudiantes.

Aunque existan sospechas de que se escribieron y represen-

taron en el Brasil piezas dramáticas antes de Anchieta, ninguna de ellas ha sido descubierta, ningún documento plenamente probatorio a su respecto ha aparecido jamás. Las meras alusiones a su propósito, por más respetables que sean, no bastan para la consideración de cualquier otra prioridad. En estrictos términos de literatura, sólo estamos autorizados a hablar de teatro en el Brasil a partir de José de Anchieta (1534-1597) que dejó textos de inegable procedencia suya y participó en espectáculos con funciones que hoy denominamos de director. Hasta prueba en contrario, es él el iniciador de las actividades teatrales en el Brasil, faltándole sólo la categoría, durante mucho tiempo injustamente considerada inferior, de actor. Escribió y supervisó la realización de los siguientes autos —aquí respetadas las denominaciones de la edición de M. de L. de Paula Martins intitulada *Poesías*, del Museo Paulista, San Paulo, 1954:

En la fiesta de San Lorenzo, 1583, 5 actos, en portugués-castellano-tupí. Esto es, con versiones en cada una de estas lenguas.

En la fiesta de la Navidad, año desconocido, adaptación del anterior, trilingüe, o sea, como el anterior.

En la villa de la Victoria, escrito entre 1584 y 1586, 3 actos, en portugués-castellano.

En la aldea de Guaraparim, quizá de 1589, 3 actos cortos, en portugués-castellano.

En la visitación de Santa Isabel, quizá de 1595, 1 acto en castellano.

Dejaremos a un lado los poemas cortos en forma d'alogada, pero sin la indicación explícita de que hayan servido para funciones teatrales.

Este teatro está ligado a la disputa del indio y se revela atrayente y con alto sentido de la realidad ambiental cuando tiene en cuenta que está dirigiéndose a adultos de mentalidad infantil... Los indios más solicitados por la catequesis no debían ser los niños, pero los adultos se aproximaban a la edad mental establecida por los europeos de entonces para los niños, por la resistencia franca ofrecida a las reformas introducidas por la cultura superior de los europeos. En tal aproximación hay un evidente error de psicología aplicada, porque las experiencias del adulto nunca pueden ser interpretadas como las del niño por más infantilizado que se encuentre aquél. El propio criterio de retraso intelectual tendría que ser especialmente ponderado. Pero lo cierto es que los indios se iban dejando conquistar para la cristiandad —lo que revela haber sido pequeño

el margen de error ignorado por los jesuitas sobre la cuestión de discriminar adultos y niños. Merced a la peculiar imaginación de su barbarismo, merced al desdramatamiento del juego escénico y merced a la simplicidad del sacerdote-dramaturgo, los indios, iban dejando llevar. Anchieta, en el santo desprendimiento que caracterizó toda su vida, comprendió que debía de sacrificar los pruritos estéticos y simplificar al máximo lo que tenía que decir. Todo cuanto podría ser obstáculo a la comprensión del auditorio debería ser eliminado, aun cuando la obra del misionero anquilosara a la del escritor. Fue éste el gran sacrificio que nos legó y su importantísimo mensaje a los escritores nativos de países económicamente inferiores: el de que en ocasiones críticas, la responsabilidad del intelectual es servir al interés inmediato del pueblo, aunque ello lo conduzca a aniquilar su gloria personal como artista. Basta con que comparemos los autos y la poesía de Anchieta para darnos una idea del grado en que el canario reprimió su capacidad estética. En tanto que su poesía revela un mejor esmero por haber sido escrita en portugués, latín y español, lenguas más plásticas que la tupí y de circulación más limitada en la colonia, su teatro es como una lección de jardín de niños impartida por quien podría lograr mucho más. En la poesía, poco o nada interponiase para que el autor alcanzase la plenitud de su gusto personal. En el teatro, al contrario, el vínculo estrecho con la platea implicaba todo un mundo de rendición a la vocación misionera.

Acceptando tal abdicación artística, el padre Anchieta procura compensarla mediante el pragmatismo de la catequesis, sometiendo a fuerte impresión al público espectador. Apela, para ello, al miedo, poderoso recurso de convencimiento, tan característico del teatro medieval. Practica en más de un texto la prédica directa, sirviéndose de personajes alegóricos, que pronuncian sermones a manera de comentarios de la acción desarrollada. Ridiculiza a los beodos y reprueba con vehemencia la antropofagia. Hace aún más: lanza hábilmente a las generaciones nuevas contra las antiguas prácticas, amenazando a las viejas indias, guardianes empedernidos de la tradición. Esas viejas y los indios rebeldes al adoctrinamiento misionero —a quienes transforma él en diablos hablando tupí— significaban la vida retrógrada, imposible de ser aceptada de ahí en adelante. Los propósitos de fidelidad al cristianismo son constantes, pero están en boca de los catecúmenos jóvenes.

Cuando el punto de doctrina presentaba dificultad para ser explicado, el sacerdote optaba por simplemente afirmarlo. En



"...consumían sus vidas en la selva..."



"...no había conmemoración importante sin el concurso del teatro..."

efecto, ¿cómo explicar a los antropófagos, sin peligro de graves confusiones, el significado de la comunión? ¿O, a aquella gente de moral sexual tan diferente de la europea, la virginidad de Nuestra Señora? De fijo que en las aulas, en la lección pura y simple, Anchieta no dejaría de esclarecer tales puntos. En el teatro, sin embargo, pasa por encima de ellos, evitando cualesquiera referencias en lengua tupí. Cuando no puede evitarlas usa el portugués y el español, lenguas sólo accesibles a los indios iniciados en la culturización y, aún así, sin mayores profundizaciones de orden teológico:

Gustad de él, que es muy suave,
Comedlo, para vivir¹

Estas breves palabras del auto *En la visitación de Santa Isabel* no se dirigían a los indios rudos, porque otras les estaban destinadas, en su lengua, de rendido enternecimiento por la Virgen o por el Niño Jesús, presentados como criaturas humanas pobres y perseguidas por los malos —semejantes a la mayor parte del público espectador— y, al mismo tiempo, tan poderosos que ni los más distinguidos caciques se les podían comparar.

El entusiasmo que los espectáculos despertaban se encuentra documentado en varias cartas de jesuitas y otros testimonios. No se sabe, sin embargo, si había otra cosa más que aplaudir aparte del texto y de los actores. No obstante el entusiasmo del P. Fernán Cardim por un auto de San Sebastián que vio en el atrio de la Misericordia del Río de Janeiro, en 1585, en que "fue asaeteado un muchacho atado a un palo", no obstante otras constancias sobre espectáculos de éxito, faltan noticias sobre los escenarios y la maquinaria para la producción de efectos grandiosos. Es posible que en los colegios hubiese ciertos arreglos, en un sentido y en otro, pero no debieron ser más que rudimentarios. De lo contrario, alguna descripción habría llegado hasta nuestros días. J. Galante de Sousa (*El teatro en el Brasil*, vol. I 1960) tiene razón cuando censura a los autores que no se dignaron indicar las fuentes de sus informaciones después de describir escenarios y procedimientos escénicos, algunos curiosamente aproximados al teatro chino, como el de la luna representada por una linterna que una persona sostenía a mitad del escenario, o como el del ventarrón representado por un indio soplando con los carrillos hinchados fuera de los bastidores, mientras una chusma de demonios rodaba por el suelo. Tales cosas deben ser producto de la imaginación de los estudiosos desesperados por la falta de datos concretos sobre el asunto.

En cuanto a los actores, los primeros del Brasil han de ser

los citados en el proceso de beatificación de Anchieta: el P. Francisco da Silva, Juan de Sousa Pereira, Baltazar da Hora y los hermanos Alejo y Pedro Leme. Estos aficionados alternaban con los indios —los cuales estaban encargados de partes mímicas, danzas, cantos y música. Hacerlos participar era un modo sabio de interesarlos en el espectáculo y de patentizar a los ojos de todos la consideración de los sacerdotes por sus fieles convertidos. Actitud positiva desde todos los puntos de vista, sobre todo si pensamos que la intervención del *metteur-en-scène*² no podía ser tan descaracterizadora como para llegar al grado de que los espectadores desconocieran su propio arte y sus instrumentos. También puede comprenderse que los papeles de habla tupí fuesen representados por los catecúmenos porque resultaría ridículo que no fuese así.

Lo cierto es que los espectáculos presentaban tantos elementos de atracción que se seguían repitiendo siempre. Inaugurados antes del debut de Anchieta, el 25 de julio de 1564, fecha en que fue representado el *Auto de Santiago*, de autor desconocido, continuaron con el primer texto anchietano, el *Auto de la prédica universal* (se conservan tan sólo dos fragmentos y quedaron prácticamente en manos de los jesuitas hasta comienzos del siglo XVIII). Pero más de una vez fueron obstruidos por las autoridades de Lisboa y Roma, pese a que los realizadores perseveraban, con el argumento del mucho entusiasmo y piedad que inspiraban. No había conmemoración importante sin el concurso del teatro, ni animación en que las determinaciones superiores lo prohibiesen.

Siempre será de lamentar que la contribución indígena haya pasado sin dejar marcas duraderas. El realce dado al espectáculo se apagó con el tiempo y ninguno de los alumnos de los colegios fue encauzado hacia el aprovechamiento dramático de las leyendas del terruño. Algunos resultaron "mancebos predicadores", conforme a la expresión de Anchieta; otros iniciaron el indigenismo en la poesía —visión idealista, pero de cualquier manera experimental en sus orígenes. Ninguno fue "mancebo dramaturgo". Cuando el manantial nativo fue explorado en términos de teatro, ya en pleno romanticismo, la visión del falso indio se hallaba incorporada a la literatura y por demás deformada por la xenofobia política. El Brasil había perdido definitivamente su oportunidad de poseer una dramaturgia indígena —aun influida por los blancos, aun escrita por los europeos. Pero bajo la inmediata experiencia de los miembros de aquella sociedad en formación.

La evidente preocupación del teatro anchietano por la gente del Brasil fue abandonada en los dos siglos subsecuentes. Los propios jesuitas dieron comienzo a tal estancamiento cuando cesó o se atenuó notablemente la lucha por el indio. Sencillamente, éste había aceptado la civilización como una fatalidad,

incorporándose a la parte más miserable de la población, absorbido por los métodos de trabajo pero no adaptado a ellos; era el artesano, el cazador, el pescador que enajenaba su producto a precio vil, apenas algo más que un individuo marginal. O bien había huido rumbo a las florestas en donde nadie podría descubrirlo. Por otra parte, se iba extendiendo el área poblada de la colonia, existiendo distancias inmensas entre las diversas aglomeraciones humanas. Los pocos sacerdotes fueron obligados a centralizar los colegios en las ciudades, en donde era posible atender a un número mayor de estudiantes, en lugar de mantener sus misiones dispersas.

No obstante, el teatro jesuita no desapareció. Adaptándose a las nuevas circunstancias, lentamente se fue haciendo erudito y desistiendo de la actitud monopolizadora. Poco ambiciosa, la literatura cedió sitio a un repertorio de traducciones, principalmente en los años en que las coronas portuguesa y española se encontraron reunidas. Alternábanse piezas de santos y comedias profanas, algunas representadas en sus lenguas originales, principalmente en español, y otras escritas en latín. Desde el comienzo del siglo XVII hasta mediados del XVIII, los autores nacidos en Brasil, en su mayoría sacerdotes, mantuvieron íntimos vínculos con la vida intelectual europea, habiendo entre ellos quien pasase años y años en Portugal, ocupando cargos elevados en la clerecía metropolitana. La vida colonial comenzaba a reflejar la división entre las clases, y la estrecha adhesión de los dramaturgos a las clases dominantes contribuyó a que los asuntos de la vida real fuesen desterrados del teatro. Las sugerencias estéticas de Europa embargan a los escritores, aristocratizándolos. Rehúsanse a advertir la extraordinaria importancia que los africanos estaban asumiendo en la vida social y económica, aquella comunión cultural que a despecho de la esclavitud comenzaba a existir y en un plano que ni de lejos podía compararse a las relaciones casi unilaterales con los indios. Son sacerdotes, jesuitas o no, de Bahía y Río de Janeiro, cuyas piezas dramáticas conocemos apenas por los títulos y una que otra información. Gente culta, preocupada por imitar los patrones europeos y ausente de la realidad del pueblo:

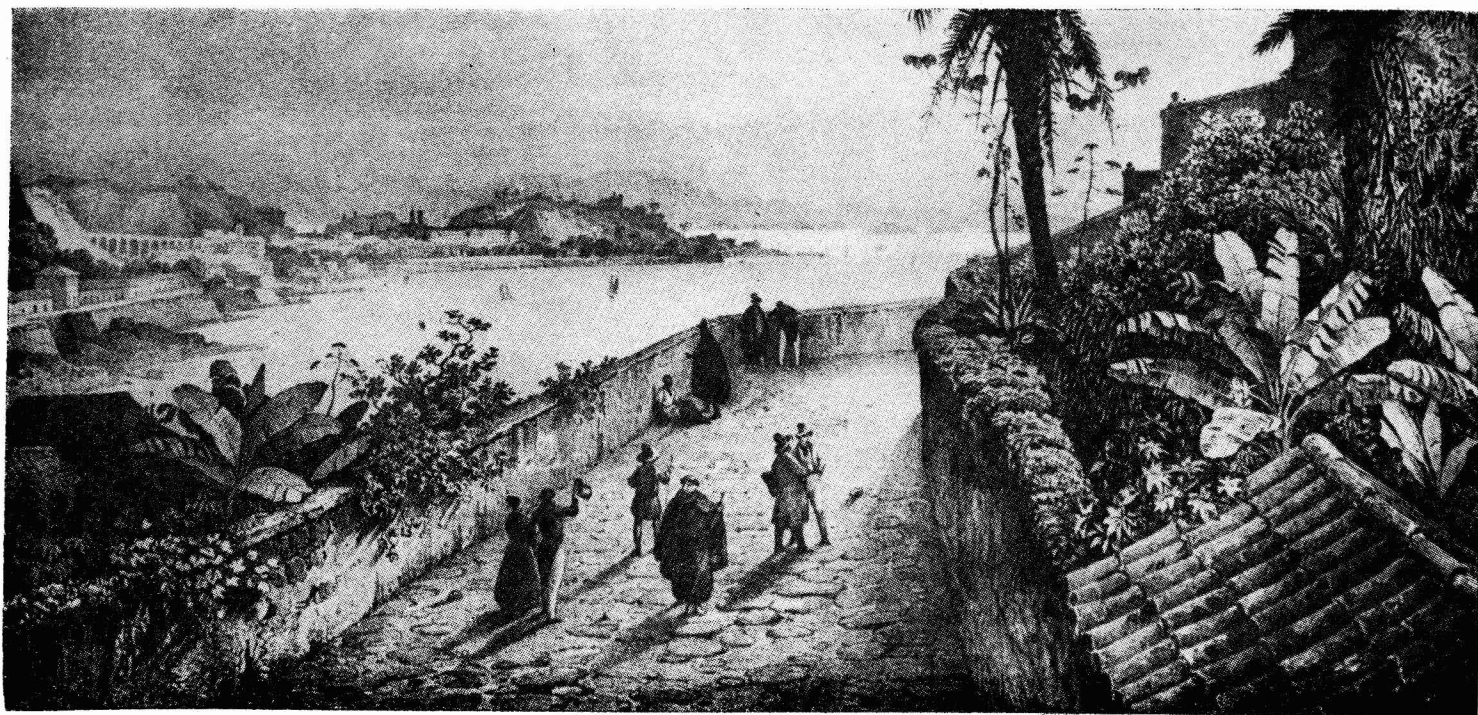
Gonzalo Ravasco habría escrito autos sacramentales; José Borges de Barros, una comedia, *Constancia con fruto*; fray Francisco Javier de Santa Teresa, la tragicomedia *Santa Felicidad y sus hijos*; Salvador de Mesquita, además de otras, la tragedia publicada en Roma (1682) *Sacrificium Jephthe sacrum*,³ etcétera. Estas obras estaban siendo escritas en un período agitado de la vida política del territorio, merced a la dominación española y a la ulterior restauración portuguesa, a las expediciones militares francesas, a las invasiones holandesas de Bahía y Pernambuco y, en los lapsos menos agitados, a sucesivos pillajes de piratas de diversas nacionalidades. Estos hechos no impresionaron a los dramaturgos; ni siquiera la amenaza a la fe católica representada por los protestantes franceses y holandeses. A propósito de la reconquista de Bahía de manos de estos últimos, hasta un dramaturgo español, como fue Lope de Vega, y uno portugués de lengua española, como Juan Antonio Correa, se habían mostrado sensibles y habían escrito piezas teatrales de regocijo. Los brasileños, no: tragicomédias, dra-

mas pastoriles, autos sacramentales... como si sus cuerpos pudiesen vivir en América y sus espíritus vagar por los mundos ideales.

Pero la vida no se detenía y el teatro popular, descuidado por la falta de continuadores de la obra de Anchieta, seguía otros rumbos —puede decirse que volvía a nacer, desligado de la literatura. Surgían tipos de espectáculos, sin autores conocidos, que entremezclaban a negros, mulatos y portugueses bajo la forma de pantomimas, mascaradas, farsas groseras y calundus.⁴ Eran diversiones y cultivo —algunos más, otros menos— de lo que podemos concebir como teatro. Los calundus, por ejemplo, que podían haber dado origen a un teatro negro en el Brasil, y que sólo vinieron a ser aprovechados convenientemente en las piezas dramáticas contemporáneas, eran cosas despreciables; más aún, un gran pecado.

Un escritor setecentista que no suele ser citado por los historiadores del teatro brasileño y que, sin embargo, contiene páginas de un gran valor documental, Nuno Marques Pereira, nos explica lo que eran los calundus del modo siguiente: prácticas de tierras africanas, jolgorios y supersticiones de negros, cuyo término se deriva del portugués *calo*⁵ y del latín (*i*) *duo*.⁶ A dónde fueron los negros a buscar ese latín, no lo declara; pero confirma la etimología diciendo que se callan los dos, esto es, el maestro de ceremonias y el diablo... Y los calundus eran, en resumidas cuentas, la macumba,⁷ culto religioso afro-brasileño en que, muy al contrario de callarse, el negro canta en voz alta, danza frenéticamente, pronuncia sus oraciones, todo con estrepitoso acompañamiento de tambores, una ceremonia con algo de teatro y mucho de ballet,⁸ según acontece en otras diversas liturgias. Pero Nuno Marques de Pereira, el mayor enemigo del teatro en el Brasil, condena tal culto y aún llega más allá en su odio por todo lo que sea o se aproxime a un espectáculo. Consagra el largo capítulo IX del *Compendio narrativo del Peregrino de América*, II tomo, a la execración del arte escénico, sin hacer excepción ni siquiera de los jesuitas, ni de las representaciones de milagros, ni, inclusive, de Calderón de la Barca. Todo ello equivalía, a sus ojos, a otras tantas argucias, tan sólo diferentes por el talento de sus autores, para la perdición de las almas. Calderón no era otra cosa que un agente del diablo.

No se puede asegurar que semejante criterio tradujese el de las clases altas de la colonia. Era el criterio de un exaltado, de gran repercusión eventual en cualquier área, pero incapaz, sin embargo, de liquidar aquellas prácticas por él condenadas. En los altos círculos continuábanse escribiendo piezas dramáticas, representábase el repertorio internacional; en las conmemoraciones oficiales nunca dejaba de haber teatro. Y en la misma época, o poco después, de la aparición del *Compendio*, las formas tradicionales de los autos brasileños: el bumba meu boi⁹ y la nau catarineta,¹⁰ entre otras. Por lo tanto, existía una reacción generalizada y una no menos generalizada aceptación a propósito del modo de pensar a que se alude. La vieja controversia sobre si el teatro es o no una práctica pecaminosa, asumía su auge en Brasil. Basta recordar lo que dice Afranio Peixoto en el prefacio de la última edición del *Peregrino*: "ninguno de los (libros) nuestros había tenido ni tuvo, hasta un siglo des-



"...distancias inmensas entre las diversas aglomeraciones humanas..."

pués inclusive, tantas ediciones". Discordamos, en parte, de tal afirmación, pues las *Liras*, de Tomás Antonio Gonzaga, publicadas en 1792, fueron sin comparación más editadas, hasta 1828, cuando se cumplió el centenario de la primera edición del *Peregrino*. Pero ello no disminuye la importancia de la aceptación que tuvo Nuno Marques en su tiempo y en los años subsiguientes. El pensamiento oscurantista preponderaba y los prejuicios permanecieron vigentes, aunque disminuyendo sin cesar, hasta nuestros días.

Tenemos, pues, tres actitudes por observar en el periodo que va del siglo XVI a 1768: la de los moralistas; ¹¹ la del pueblo con sus jo'gorios; y la de los literatos, desinteresados de la escenificación, a fuer de aislados y finos estetas.

Estos últimos tienen su mejor representante en Manuel Botelho (1636-1711), autor de *Amor, engaños y celos* y de *Hay amigo para amigo*, las primeras comedias de autor brasileño publicadas en letra de imprenta. Esto es lo que el mismo nos dice (ampliando: el primer poeta brasileño editado) en el prólogo del libro intitulado *Música del Parnaso, dividida en cuatro coros de rimas portuguesas, castellanas, italianas y latinas, con su contrapunto cómico contenido en dos comedias*. Los manuscritos fueron enviados a Lisboa en 1703, debido a la prohibición de la existencia de imprentas en el Brasil, y regresaron como libro en 1705.

Se inicia así un teatro mundano, en caprichosos versos barrocos, entre personas que no tienen más preocupación que la de florear amores. Los sentimientos son mezquinos en contraste con el elaborado molde literario. Pero éste también parece reajustarse a cada paso, evidenciando el esfuerzo del poeta por regresar, sin cesar, a las reglas. Todo denuncia obediencia a un esquema característico y artificioso: algunos monólogos bellos por su poesía alternan con escenas chocarreras de payasos y con otras prolongadas sin motivo como en un deslumbramiento del poeta por sus propias parrafadas, sin ningún fundamento psicológico en los acontecimientos. Intriga a la española, elementos pastoriles a la italiana, personajes cómicos que se mofan de los procedimientos barrocos utilizados por el autor, desesperaciones amorosas que se arrastran a lo largo de palabras sin fin, sueños intempestivos. Y el resultado fue a tal grado insuficiente como teatro que las comedias nunca llegaron a ser representadas.

Otras razones colaboraron en ello. Botelho introduce una actitud de indiferencia religiosa, quebrantando la tradición —pues solamente en traducciones las piezas galantes habían sido representadas en el Brasil. Inicia el barroquismo sin adaptarlo a la índole brasileña (cosa que sí llegó a hacer en la silva "La isla de Maré"), colocándose en la vanguardia artística menos aceptable por parte de la masa inculta de la población. Y por añadidura escribe en español y sigue modelos españoles —los autores citados por él mismo.

De todo esto resulta que encontramos a Botelho enfrascado en una contradicción, al proclamarse orgullosamente brasileño y al producir en seguida un teatro de negación de la verdad social de su tierra. Mayor razón para enorgullecerse hubiera tenido el padre Anchieta, español de nacimiento, un retardatario en los procedimientos estéticos, pero, desde el punto de vista social, un participante directo y, en todos los aspectos, diferente a Botelho.

Mientras las fantasías palaciegas yacían en las bibliotecas de unos cuantos, el pueblo continuaba presenciando espectáculos, todavía dirigidos por los sacerdotes. Los testimonios, de escasos, pasan a ser raros desde el principio del siglo. Es que los superiores de los jesuitas, en Europa, habían recibido reclamaciones sobre abusos cometidos en las iglesias so pretexto de las representaciones teatrales. Alertaron de inmediato a las autoridades de la Compañía en el Brasil y hasta llegaron a prohibir las funciones. Las cartas entre los sacerdotes de los diversos colegios pasan a guardar prudente silencio sobre el asunto (es el historiador de la Compañía en el Brasil, el padre Serafín Leite, quien lo dice) evitándose, de tal modo, nuevas reprensiones. Fuera del ámbito jesuítico, hubo pastorales de obispos prohibiendo comedias, coloquios, representaciones y bailes dentro de las iglesias. En 1726, don José Fialho, obispo de Olinda, emitía al respecto formal interdicción. Y un viajero francés, De la Barbinnaís, se escandalizó por una comedia de amor que vio escenificada por monjas en la iglesia de Santa Clara, en Bahía, en la Navidad de 1717. En 1734 el citado don José pierde la paciencia a propósito del teatro y lo prohíbe por completo: denro, fuera de las iglesias y en cualquier lugar de la diócesis de Olinda.

Imposiciones como ésta fueron en breve desobedecidas. En otras partes de Brasil, se alternaban tolerancia y prohibiciones. En Campos, el capitán regente Francisco Galvao promovió "comedias, farsas, minuetos y otras festivas danzas para celebrar el nacimiento de una princesa, en 1737, y luego llegó hasta

solicitar la certificación de sus empeños al Senado de la Cámara" (cf. Alberto Lamego, *La tierra goaytacá*, ¹² vol. II, cap. XXI) para un uso que bien podemos imaginar.

Casos como éste eran frecuentes: incluido en las magnas conmemoraciones de la colonia (aniversarios de reyes, nacimientos de princesas, etcétera) el teatro disfrutaba de fugaces momentos de prestigio, afrontando la mala voluntad de los Nunos Marques. Después tornaba a sus condiciones humildes, al rincón de la clandestinidad. La Barbinnaís asistió en un teatro ambulante a la comedia *La monja alférez*, con actores pésimos, tal vez profesionales. Como en esa época las mujeres tenían prohibido el representar, la monja debe haber sido un hombre disfrazado cuyo nombre nadie conservó.

Sin la documentación indispensable para acompañar la evolución del teatro brasileño en lengua portuguesa (el español era preferido en los medios aristocráticos y el latín continuaba siendo empleado en los colegios, como el de Belén del Pará en donde fueron representadas comedias del padre Aleixo Antonio o Aleixo de San Antonio) una vez más nos servimos todavía del *Peregrino de América*. Sabiéndose que el segundo volumen de dicha obra, escrito en 1733, sólo fue publicado en 1939, resulta que doscientos años de odio fueron conservados en manuscrito para que hoy supiésemos los nombres de algunos actores, de un espectador y de un músico del tiempo aquél, considerados por Nuno Marques como perversos, condenados por la Providencia Divina.

Lorenzo Ribeiro, de Passé, en la Jurisdicción bahiana, asesinado cuando actuaba una noche de Navidad. Francisco Leitao Pereira, del Ribeirao do Carmo (hoy, ciudad Mariana), director "en extremo inclinado a hacer comedias" (sería escritor) "y en ellas intervenir a representarlas". Murió de un dolor que le dio cuando ensayaba. Vicente Rijo de la villa de Camamu, "muy pagado de gran comediante" que murió de un espanto. Baltazar da Silva Reis "muy dado a leer y ver comedias", el cual acudió a asistir a una función "en la plaza de la ciudad de Bahía" y se agachó bajo unos maderámenes en que se hallaban sentadas las mujeres, cuyos maderámenes se vinieron abajo con todo y damas, dejándolo "tan molido que se lo llevaron en una hamaca, y por aquella causa acabó por fallecer en breves días". El músico Juan Furtado, de Nuestra Señora del Socorro, en el Recóncavo, el cual murió tocando viola en su cama, mientras cantaba los siguientes versos:

Para qué naciste, Rosa,
Si tan aprisa acabaste.

Estos actores debieron trabajar entremezclados con negros, mulatos y prostitutas —a menos que la mala voluntad de Nuno Marques lo hubiera llevado a exagerar. Sería, sin embargo, osadía desmesurada el que mintiese en relación con los espectáculos de los colegios jesuitas. Si, por lo tanto, es verdad lo que dice de éstos, nos es permitido pensar lo mismo y aún peor sobre los demás. Y dice sólo esto: "que esas danzas y farsas, que se hacen en nombre de los estudiantes de los (¿en los?) patios del colegio, a pesar de ser ellos muy hijos de hombres honrados, y de tener muy buena doctrina de sus devotos y religiosos maestros, les endilgan la nota de holgazanes y perezosos, y quizá sin haber cometido las culpas que se les imputan. Y la razón es que se han metido entre ellos muchos enmascarados, negros, mulatos, y gente perezosa y holgazana. Y lo peor es que no falta quién diga que también van negras, mulatas y muchas mujeres mundanas, haciendo y poniendo en obra cosas inauditas". Era el teatro mestizo naciendo, en todo su apasionante desorden, Dionisio en los colegios.

Contreras, octubre de 1965.

—Traducción de Rafael Salinas

¹ En español en el original. Nota del traductor.

² En francés en el original. Nota del traductor.

³ En latín en el original. Nota del traductor.

⁴ Términos del folklore brasileño intraducibles y típicos. N. T.

⁵ Yo me callo. Nota del traductor.

⁶ Dos. Nota del traductor.

⁷ Términos del folklore brasileño intraducibles y típicos. N. T.

⁸ En francés en el original.

⁹ Por ser designación específica de un folklorismo literario, el traductor la transcribe del original, que bien puede traducirse como: "topa, toro mío".

¹⁰ Por igual motivo se transcribe el original: su traducción posible es "la nave catarinense", del estado brasileño de Catarina.

¹¹ En castizo español sólo existe moralista, pero se traduce así, para reflejar el matiz despectivo.

¹² Región del Brasil indígena.

La obra de Teilhard de Chardin

Por Alberto de EZCURDIA

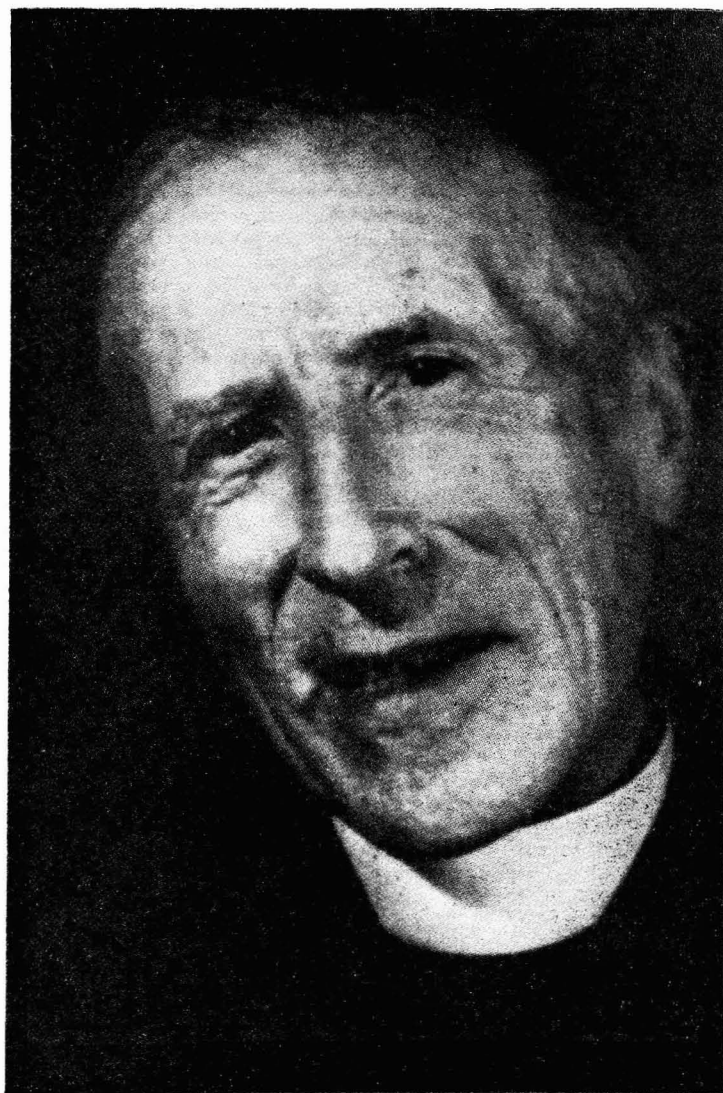
La notoriedad que desde su publicación alcanzó el pensamiento de Pierre Teilhard de Chardin, causa de irritación para algunos y de esperanza para otros, no se debe, como frecuentemente es creído, a su tono optimista que parecía satisfacer los anhelos de algunos grupos sociales formados por personas cuyas tradicionales convicciones religiosas, filosóficas o de otra índole, resultaban insuficientes para sacarlos del mar de confusiones y desaliento en que estaban sumidas por las flagrantes contradicciones entre su doctrina y la vida, entre la doctrina que se creían obligadas a profesar para salvarse y la actitud que debían asumir para estar en el mundo. En nuestra época, otras visiones del mundo, tan optimistas como la de Teilhard de Chardin han sido expuestas y, sin embargo, no han despertado tanto interés como ésta; otros pensadores, quizá más rigurosos que él han construido arquitectónicos edificios racionales que ordenadamente contenían los elementos del mundo y de la vida humana, pero nunca conmovieron como Teilhard de Chardin quien era considerado por algunos como hereje vitando, en tanto que por otros era proclamado como un nuevo Tomás de Aquino, autor de una síntesis en la que se compusieran armónicamente los elementos considerados como contradictorios de la vida moderna. Tampoco puede achacarse la inusitada difusión de su obra al tono de modernidad por el que algunos la saludaron, pensando que la frescura de su matiz vendría a orear tesis y opiniones acedas o caducas; también hubo autores contemporáneos que lograron un acento de actualidad, pero sus obras no trascendieron el ámbito en que fueron escritas. No hay por qué negar esas buenas cualidades a la obra de Teilhard; las posee apreciablemente, pero si no son ellas la causa de la importancia de su pensamiento, se ofrece la invitación a indagar cuál es esa causa que ha producido innegable conmoción en diversos niveles y sectores de la sociedad contemporánea.

En la indagación que se propone se hace patente un método que podría conducir a resultados satisfactorios, y que consiste en la comparación de las ideas fundamentales en la obra de éste con las de las obras de otros autores, cuyo pensamiento haya tenido en su época significación semejante a la que en la nuestra posee el del Padre Teilhard. La aprobación de este método exigiría una extensa investigación intolerable en los límites de este artículo. La obra de Teilhard es extensa y numerosa (y aún no totalmente editada), por lo que la tarea de destacar en ella las ideas fundamentales debe ser acometida de una manera aquí realizable, que aunque adolezca del defecto de no ocuparse de la obra en toda su extensión, sea fidedigna; esta manera es realizable en virtud de que entre las obras del autor hay una que justamente es considerada como la cifra de las demás, pues en ella quiso él mismo expresar con mejor plenitud el sistema del mundo a que se contrae su doctrina. Hay, además, la ventaja de que se trata de un libro muy difundido: *El Fenómeno Humano*, volumen I de sus obras, editado en 1955, por Editions du Seuil, en París. De este libro se han publicado traducciones en casi todos los idiomas. Las ideas del autor que a continuación se exponen alientan en cada página de este libro. Por ello se omiten las citas de estilo.

Lo que más sorprende al lector de *El Fenómeno Humano* es el talante científico con que son tratados temas que suelen ser manejados en términos, no de la ciencia, sino de otras disciplinas, y su sorpresa se convierte en alegría cuando advierte que ese tratamiento científico resulta óptimo para declarar cuestiones que habitualmente eran consideradas como ajenas a la ciencia. En esto se descubre una primera idea fundamental de la visión del mundo de Teilhard: es una visión científica, lograda por el método que parte de lo observable con lo que forja hipótesis que han de ser verificadas.¹ La hipótesis teilhardiana contiene un exceso sobre los datos observados, que se justifica por la urgencia que tiene de acoger cabe sí e interpretar nuevas observables, a fin de reducir dentro de lo posible el carácter efímero anejo a todas hipótesis. De su visión científica dice Teilhard que es una fenomenología,² pero no entiende este vocablo en el sentido corriente de los filósofos, para quienes

más que la descripción científica pura y simple de un fenómeno tiene un sentido más psicológico. En este autor el método fenomenológico no se reduce a la descripción y explicitación de la consciencia y los pasos del espíritu, sino se refiere a todos los fenómenos cósmicos —entre ellos la consciencia y el espíritu— que en conjunto componen el gran fenómeno de una misma realidad que encierra la materia, la vida y el espíritu. Para deshacer todo engaño; exclama: “No comprendo que se pueda llamar fenomenología a escribir libros enteros sin mencionar siquiera, sin nombrar, la cosmogénesis y la evolución. En verdad Sartre y Merleau-Ponty (y los demás filósofos de la Sorbona) se mueven en un universo pregaleileo.” Debe añadirse que esta visión científica lo es en el sentido moderno de la ciencia, con lo que se quiere decir que es una visión matemática. Esto constituye una segunda idea fundamental en la obra.³ Teilhard entiende que la matemática se encarga de conocer y construir relaciones y que contiene verdad por cuanto su conocimiento se conforma con las relaciones que encuentra y por cuanto las relaciones que construye pueden ser las estructuras del mundo. Por ello, el primer efecto de su método es relativizar lo absoluto, es decir lo que se ofrece a su consideración como no relativo; como fruto de esta operación el mundo aparece como una estructura, objeto de la matemática, y procede a formalizarla, axiomatizándola primero, y después dotándola sobriamente de un simbolismo adecuado.

Con lo hasta aquí dicho, ya se aclara otra idea fundamental de la obra del autor, que consiste en su materialismo radical.⁴ La materia es el substrato común que constituye todas las cosas del mundo, que son inorgánicas, bióticas o psíquicas (y si se desea puede añadirse espirituales) según sean las estructuras de la materia, idéntico substrato de todas ellas. La visión



“...considerado por algunos como hereje...”

del mundo teilhardiana es, pues, física en primer lugar, y en segundo es, no metafísica, sino hiperfísica.⁵ En esta aclaración puso empeño Teilhard. Que no es metafísica en el sentido que se suele comparar con el sentido de dialéctica, es algo que se desprende de su repulsa a toda noción de inmutabilidad y permanencia; y que no lo es tampoco en el sentido en que lo físico ha de fundarse en nociones tales como la de ser o ente, es patente también por su determinación de quedar en el ámbito del fenómeno. Al no ser metafísica en ninguno de estos dos sentidos, se comprende que no constituía un sistema, en su acepción peyorativa (como cuando se dice que hay "espíritu de sistema"), pues no sacrifica la parte al todo, deformándola, aunque sí se pueda hablar del sistema de Teilhard si se entiende como tal una construcción en la que los elementos se articulan en todo móvil, siempre abierto al progreso. También se comprende que no sea una visión teológica, pues en ella Dios no es un primer principio; está comprendido en ella pero no como axioma, sino a título de teorema. Con Teilhard de Chardin Dios es encontrado al final del camino de la evolución de la materia. Tampoco es una visión religiosa, pues no acepta ser moderada por el dogma; antes bien, podría decirse lo contrario, ya que en ocasiones, el dogma visto a su luz, postula ser reinterpretado. Al no ser metafísica, tampoco es neoescolástica, pues en ella no se niega la oposición entre la fe y la razón, aunque en esta oposición no vea el autor una contradicción denunciadora de lo falso, sino una complementariedad constructora de la verdad. Esta complementariedad, cara noción de la ciencia contemporánea, que está en el credo del pensamiento del autor, permite decidir si se trata o no de una visión mística del mundo. Teilhard de Chardin, dígame de paso, escribió libros de excelente mística, pero buen cuidado tuvo en distinguírselos del resto de su obra, a la que siempre pretendió dar un tenor racional. Si la mística es un camino para encontrarse con Dios, entonces la obra del autor sí puede tildarse de mística, pues en su camino, camino del mundo, llega a algo construido por el proceso caminador del mundo, que se simboliza por el Punto Omega, y que no es otra cosa que Jesucristo, el Cristo total de la teología paulina, formado por la naturaleza redimida, Verbo de Dios. Y así, Dios es parte del mundo, pero también es trascendente al mundo. La immanencia y la trascendencia divinas, que en una visión escolástica serían sujeto de escándalo, en la visión del autor se componen armoniosamente en virtud de la complementariedad que es una relación anterior a los opuestos.

Podría seguirse elaborando un catálogo de caracteres que no califican la obra de Teilhard. Se diría, por ejemplo, que no es una visión psicológica, pues aunque en ella la psique se sitúe en la médula de la evolución del mundo, no se trata de la psique humana, sino de la del mundo. Se diría también que no es política aunque llegue a recias conclusiones políticas incompatibles con una metafísica de la permanencia. También que no es antropocéntrica, pues en ella lo humano es un elemento del mundo, privilegiado por muchos títulos si se quiere, pero al fin y al cabo un elemento entre los otros. Esta caracterización negativa de la obra de Teilhard de Chardin podría resultar luminosa a costa de hacerse interminable. Es por ello más pertinente declarar los rasgos que positivamente la caracterizan.

Si la obra de Teilhard de Chardin no es metafísica, sí es, en cambio, hiperfísica. El autor era consciente de que la física no se basta a sí misma, sino que requiere apoyarse en una disciplina rectora. Al rechazar el gobierno de la metafísica buscó el soporte requerido en la matemática. Para Teilhard todo el mundo se resuelve en la materia, que es constituida por relaciones, es decir por sus estructuras. La variedad de estas estructuras explica la de modos de materia; mineral, vegetal, animal, etcétera. Las estructuras son la materia y la materia es el mundo. Pero las estructuras son geometría; luego, el mundo es geometría. Claro que se trata de una geometría de espacios abiertos, como los programa la nueva geometría. La obra de Teilhard de Chardin contiene, pues, una visión científica, matemática, y además geométrica del mundo. Y en ésta estriba otra idea fundamental de su pensamiento. Debe insistirse en que esto no significa que el autor se haya atenido a una geometría táctil o visual o de cualquier modo sujeta a la sensibilidad; entendía que las estructuras, materia del mundo, superan las fronteras de los sentidos, y que son obra —conocimiento y construcción— de la inteligencia. Para él, la geometría, mejor que expresarse en proporciones sensibles, debe hacerlo en ecuaciones algebraicas, pues el álgebra, teoría de las relaciones puras, es el lenguaje de la geometría. El mundo, pues, es para él, geometría, pero geometría analítica, en la que la movilidad del análisis se conjuga con la realidad de la geometría. Y así, si el mundo es materia, y ésta consiste en sus estructuras, que



"...escribió libros de excelente mística..."

son geometría móvil por ser analítica, el mundo se mueve, evoluciona en un ritmo de análisis. He aquí otra idea fundamental de la obra de Teilhard de Chardin.⁶

El análisis de que aquí se trata es el llamado "de los antiguos", productor de novedades; trata de relaciones que se conjugan constituyendo así estructuras. Nuevos modos de conjugación hacen surgir nuevas relaciones, forjándose estructuras más y más complicadas, más ricas, de las que resultan nuevos modos de materia, cada vez más perfectos, que culminarán en el Punto Omega. Nótese de paso que en esto no hay finalismo en el sentido de que el fin sea una causa previa que atraiga al efecto, pues aquí, si hay teología, debe entenderse quasi cibernéticamente, pues el fin es el efecto que va siendo construido por la causa a medida que ésta se hace. De este carácter analítico de la visión teilhardiana del mundo, se desprende, no solamente su condición evolutiva, dialéctica e histórica. Histórica, por cuanto el tiempo, número del movimiento, está entranado en las estructuras en que consiste el mundo; dialéctica, por cuanto la novedad surge en virtud de cambios en la oposición de relaciones constituyentes de las estructuras. Era precisamente esta índole dialéctica la que lo llevó a adoptar como lema que presidiera sus obras la sentencia de que lo que asciende, converge, y en la ascensión surge la novedad. Esta dialéctica está fincada en la complementariedad que expresa la relatividad en que consisten las cosas de este mundo, pues dice que éstas son relaciones de opuestos que se interpenetran, se complementan, no en el sentido de que los opuestos se enfrenten y de ello resulte la relación, sino en el otro, de que la relación es lo que produce la realidad de los opuestos complementarios. Es posible que resulte violento para la mente común que primero sea la relación y luego los relativos, pero ello se debe a un viejo hábito de pensamiento substancialista, obsoleto ya desde las reiteradas críticas que se han hecho a la noción de substancia. En cambio, la expulsión de la complementariedad del terreno de la ciencia contemporánea produciría, probablemente, la parálisis de ésta.

La geometría analítica del mundo, es decir la movilidad de sus estructuras, la evolución, es obra de la inteligencia, pero no se reduce al conocimiento sino que se realiza en el mundo y por el mundo. Con esto se quiere decir que se trata de una geometría práctica, de efectos materiales. La *praxis* es otra



"...la geometría es de la inteligencia humana..."

idea fundamental de la visión de Teilhard de Chardin.⁷ La inteligencia debe realizar en la materia la geometría que concibe como de mejores estructuras, mejores para el bien del mundo. Pero si la geometría es obra de la inteligencia y ésta es del mundo, cabe la pregunta de cómo hubo geometría en el mundo antes de que hubiera hombres. La respuesta que el autor propone es sencilla: la geometría es de la inteligencia humana, pero no es privativa de ella, sino que es de toda inteligencia, y es claro que si hay inteligencia en el hombre es porque siempre la hubo, al menos en estados previos de su evolución, pues de otra manera habría que explicarse la presencia de la inteligencia humana por una intervención extramundana, como por un milagro. Y ya la ciencia no está para milagros. Esto es de importancia en la obra de Teilhard de Chardin pues permite mantener la evolución sin derogaciones, y el A. lo funda en el principio de que lo que aparece alguna vez, ha estado presente, de algún modo desde siempre. De esta manera, todo lo que ha sido considerado como exclusivamente humano debe ser investigado, es decir deben hallarse sus vestigios en la historia de la naturaleza previa que condujo en su evolución hasta el hombre. De aquí resulta que si el hombre es, en cierto sentido, creador responsable del mundo y de sus destinos, por cuanto debe ser forjador de mejores estructuras, es también creatura del mundo, pues éste forjó la estructura que es el hombre, estructura muy rica y complicada, más que las que hasta ahora ha creado el hombre, aunque deba decirse que ya las creaciones humanas van alcanzando en perfección a la estructura humana, como se echa de ver en la cibernética de nuestros días.

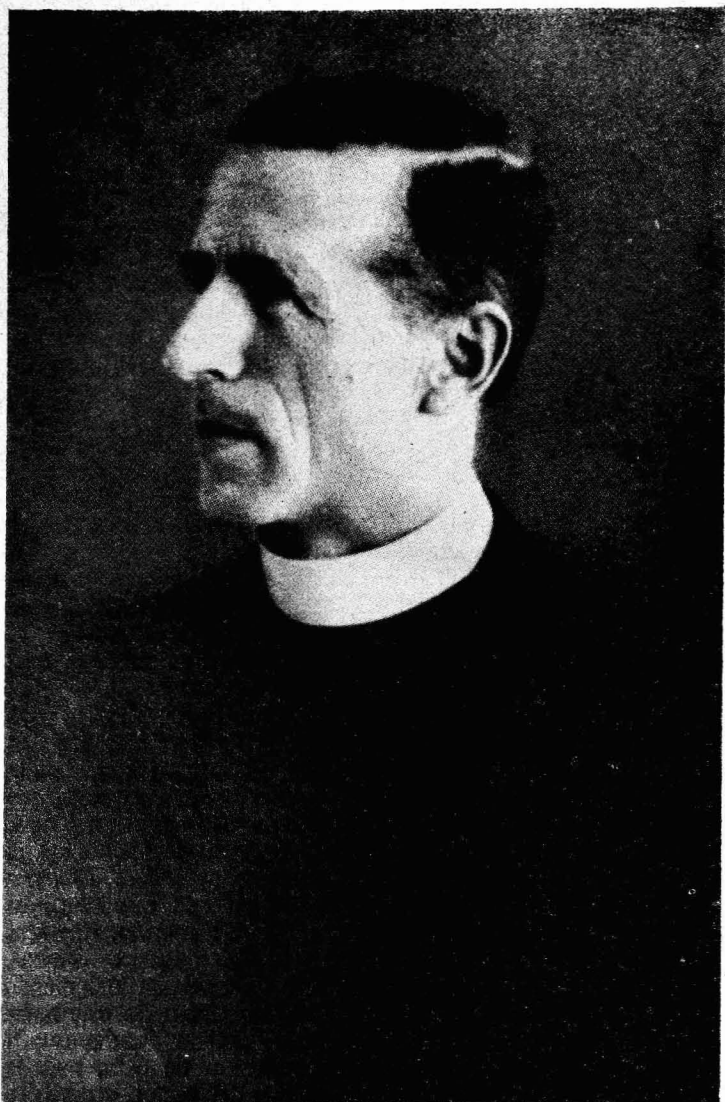
El geometrismo del mundo de Teilhard de Chardin postula la consideración del mundo como un todo, pero como todo geométrico. El A. no acepta el viejo dilema de la prelación del todo sobre las partes o de éstas sobre aquel. Su geometría le permite asumir la realidad como estructuras en las que no hay prioridad del todo ni de las partes. En una estructura las relaciones constituyentes son individuales, no se pierden en el todo, y sin embargo, están en toda la estructura, pues no se modifica ninguna de ellas sin que se altere la totalidad estructural. El interés de esto estriba en que se pone manifiesta una solidaridad que hace patente la necedad de la pretensión de intentar el conocimiento o la ignorancia de una parte omitiendo el de

la totalidad, de buscar el provecho o perjuicio del individuo olvidando el de la comunidad. Parte de la estructura total del mundo es el hombre, la persona individual, que es la última etapa que en la época actual ha alcanzado la evolución. Pero la estructura de la persona individual es también sujeto de análisis evolutivo, y por ello ha de conducir a nuevas estructuras. ¿Cuáles habrán de ser éstas? Teilhard de Chardin no usurpa la función de profeta, que aunque fuera valiosa no sería científica, pero sabe que la ciencia tiene poder de predicción, pues conoce el camino futuro por el que en el pasado ha sido andado. Y así, calcula un vector, muy rigurosamente geométrico, que le permite anunciar la formación de una estructura que ya se va constituyendo:⁸ la de la superpersona, o persona colectiva, cuyos elementos serán las individuos. Estas conservarán las características que las distinguen en la actualidad como las conservan las relaciones constituyentes de una estructura: serán libres e inteligentes y, sobre todo, sujetos de amor. Pero las libertades, inteligencias y amores individuales se conjugarán en una unanimidad cada vez más estrecha; la ciencia unificará las inteligencias, las libertades unificadas constituirán la voluntad hiperpersonal. El motor profundo de este proceso cósmico hacia la unanimidad es el amor,⁹ o para decirlo en términos de física, es la energía, complementaria de la masa en la constitución de la materia. La materia, pues, consiste en amor, tendencia al bien. Pero Teilhard de Chardin tiene siempre presente la definición de Dios que da San Juan: Dios es el amor.

Para Teilhard de Chardin hay una escatología cósmica cuya culminación se alcanza en la redención.¹⁰ Ésta no consiste sino en la divinización del mundo, es decir se alcanza empapando al mundo de Dios, que es el amor. Y esto no es otra cosa que el Punto Omega, la instauración de todas las cosas en Cristo, Verbo Divino. El mundo cristificado es el mundo redimido, el otro mundo del que tan equivocadamente se habla. El amor de Cristo no puede ser una traición al mundo del que Él y nosotros somos partes, pues es un amor a este mundo, que será otro cuando esté redimido, instaurado en Cristo, que es el amor, meta de la evolución. Si en la visión teilhardiana del mundo hay teología, está no en fuga sino en afirmación de este mundo. Y es una teología que no pretende prestar fundamento a la física, pues aparece como una conclusión de ésta, pues la redención de que nos habla es el término del vector geométrico en que culmina la evolución de la materia.

La hiperfísica de Teilhard de Chardin es matemática. Su física no requiere otra disciplina rectora, y en ello radica la fuente de las ideas fundamentales de la obra del A., de que se ha hecho mérito. Pero la sentencia de que el mundo consiste en sus matemáticas, o más precisamente, en su geometría, es tan antigua como las visiones del mundo que propusieron los primeros pensadores de occidente. Si se repasa, siquiera superficialmente, la historia de este pensamiento, se notará que nunca dejó de tener vigencia, aunque muchas veces larvada por la preponderancia de otras visiones que fueron prohibidas por los intereses de los intereses teológicos, políticos, o de otras índoles, de la filosofía oficial. Pero siempre tuvo vida, aunque con diversa fortuna, esta visión científica, y fueron quienes la propusieron los pensadores que causaron el mismo efecto renovador que el producido en nuestros días por Teilhard de Chardin. Casi parece imperioso hacer aquí el repaso de la historia de la vida de este pensamiento; cualquier libro elemental de historia de la filosofía hace patente su incesante presencia; estos libros usualmente inician su explicación tratando de Tales de Mileto, cuyas obras (*De astronomía náutica*, *De los equinoccios*) proponen desde luego su talante científico; tratando de las primeras causas pone de relieve su materialismo, pues todo es agua (nótese, de paso, la actualidad de esta tesis, pues se ha dicho seriamente en nuestros días que el átomo más elemental es el de hidrógeno), y es evolutivo, pues el agua cambia de estructura transformándose en sólido o en espíritu, que de este modo no era algo ajeno a la materia, sino que era ésta permutada. Espíritu, pneuma, es aire, soplo, hálito, y sólo muy posteriormente fue tomado como contrapuesto a la materia, como enfrentándose a ella. Para Tales, el mundo entero es una estructura de agua que había de ser manejada geométricamente, que se transforma para constituir los diversos modos de la materia, sólidos, líquidos o espirituales. Y esta transformación es también tarea del hombre, pensaba Tales, y por ello se aplicaba, con muy buen éxito en los negocios, en cuestiones de agricultura; es decir, la praxis está presente en su visión del mundo. Los otros maestros de la escuela llamada de Mileto, fundadores de la filosofía de Occidente, enriquecieron la estructura propuesta por Tales, acentuando, en ocasiones su carácter científico, materialista y geométrico.

El materialismo geométrico de Mileto fue presentado por Pitágoras, quien lo puso en la vía por la que habría de marchar



"...un inspector que mira, investiga y registra..."

animando la visión científica del mundo hasta el presente día. Pitágoras explicó que las cosas son sus números, y que éstos son proporciones de la materia, es decir relaciones que conjugadas forman estructuras geométricas, de aquí que conocer y crear estructuras es conocer y crear la realidad del mundo. No es posible hacer aquí la apología del pitagorismo; baste decir que Pitágoras debe ser considerado como el padre de la ciencia de Occidente, médula de nuestra cultura. Con razón un connotado autor contemporáneo (B. Russell) ha dicho que la ciencia logra éxitos en la medida en que se acerca a Pitágoras. El más notable de los pitagóricos fue sin duda Platón que enriqueció la doctrina del maestro, aunque desglosó los números de la materia, inventando para ellos un estatuto inmaterial, ultramundano, que apartó a muchas mentes de la consideración directa de las cosas de este mundo, aunque afortunadamente el materialismo persistió en otras muchas, precisamente en las que se ocuparon de la ciencia y mantuvieron una visión científica del mundo. Entre éstos se computa Euclides, cuyos *Elementos* fueron considerados, durante casi dos mil años, como la llave del conocimiento y de la construcción del mundo. Si hay una obra que haya sido influyente en la vida de la civilización occidental es indudablemente ésta, pues basta mirar imparcialmente la historia del desarrollo de nuestra cultura para percatarse de que fue más lenta o se detuvo cuando los *Elementa* fueron preteridos u olvidados. La geometría de Euclides demuestra ser legítimamente asumida como materialista, como lo demuestra la distinción que se estableció entre sus continuadores, pues de éstos, unos se inclinaban hacia el atomismo democrito, en tanto que otros pensaban de acuerdo con el platonismo. Puede decirse también que la *praxis* está presente en la geometría euclídea, como se desprende la polémica posteriormente sostenida sobre si las conclusiones geométricas eran teoremas o problemas, es decir si eran encontradas o construidas. Menecmo de Proconeso, que pugnaba por la constructibilidad, arrastró importantes discípulos. La geometría de estos antiguos geómetras era analítica, no porque fuera algebraica, sino por cuanto producía novedades. El análisis "de los antiguos" quedó claramente expuesto en la obra de Eudoxio de Cnido. La geometría euclídea es una "ciencia natural" entrañada en la materia, pues sus axiomas son proposiciones empírica-

mente evidentes, son hechos naturales, y a sus postulados se les atribuye un valor de realidad.

La luminosidad emanada por esta visión geométrica del mundo fue opacada por las doctrinas mágicas y místicas, anticientíficas que hablaban de fuerzas extraterrenas, que daban una explicación más fácil y fascinante de los fenómenos. Con éstas el mundo se escindía en dos: espíritu y materia, y así dejaba de ser un todo. Ante la dualidad, se presentaba la coyuntura de elección, y los partidarios de estas doctrinas escogieron el espíritu; la materia fue condenada: para salvarse, el hombre debía destruirla. Los frutos de conocimiento y construcción del mundo producidos por este maniqueísmo fueron, como se sabe, nulos. Otras doctrinas apartaron las mentes de la visión científica del mundo, como el fixismo, que niega la evolución, que fue fortalecido por una interpretación ingenua del relato de la creación que se hace en la Biblia, y el substancialismo, que si no niega la relación, sí la minimiza, haciendo de ella un accidente de la substancia. Fue menester que transcurrieran muchos siglos para que se volviera a la sobriedad con la aclaración de que la ciencia, conocimiento y construcción del mundo, se ocupa no de substancias, sino de leyes, es decir de relaciones. El substancialismo produjo lo peor: el antropocentrismo y el conemplacionismo. Este, por cuanto el hombre (que sólo puede crear relaciones) es incapaz de crear substancias, ha de reducirse a contemplarlas, de modo que la verdad del mundo no se produce por la *praxis*, y sólo es posible admirarla. Y el antropocentrismo por cuanto la contemplación de la verdad, óptima entre todas las actividades posibles, es privativa del hombre, quien queda en el mundo como un inspector que mira, investiga y registra, que sólo crea pensamientos y palabras. Por muy densas que hayan sido las sombras acarreadas por la magia y el irracionalismo, conducentes a dar a la visión del mundo un fondo escéptico o moral, la concepción científica del mundo pervivió con la suficiente energía, aunque expulsada de las academias oficiales para que el progreso constructor del mundo no se detuviera. Al lado de la teoría de la participación metafísica de origen platónico, se mantuvo el matematismo de la escuela de Alejandría; junto a la lógica aristotélica de fondo biológico, permaneció el racionalismo pitagórico. Y en fin, baste señalar que hasta el Renacimiento, cuando se hizo patente de modo irresistible la visión científica del mundo, una corriente no interrumpida de pensamiento matemático realista animó las doctrinas que hicieron posible algún progreso en la construcción y conocimiento científico del mundo. Doctrinas como las de Rogerio Bacon y Roberto Grosseteste son testimonios de ello.

En el Renacimiento el pitagorismo se impuso con nueva frescura. Nadie negó ya la importancia primordial de los estudios matemáticos. Nicolás de Cusa se declaraba pitagórico, con los demás ingenios de la época. Regiomontano dedicó lo mejor de su obra al estudio de las proporciones y Chuquet al de los números. Paccio redescubrió el número de oro, que era aceptado como la proporción más fundamental de la naturaleza. Su discípulo Leonardo intervino en todas las disciplinas conocidas, matematizándolas. Toda la escuela italiana se ocupó en el advenimiento del álgebra moderna. En fin, la revolución copernicana desplazó de la tierra el centro del mundo, hizo manifiesto su movimiento y su unidad. Kepler y Galileo, que son justamente reverenciados como fundadores de las modernas concepciones del mundo, son eslabones de la tradición matemática, pitagórica, de la visión del mundo. Descartes es reconocido como el padre de la ciencia y de la filosofía modernas. Su pensamiento fundamental quedó expresado en su sentencia: mi física es geometría; pretendió conocer o crear geométricamente todas las cosas del mundo, aunque ese intento no era realizable por cuanto la geometría permanecía aún en el nivel euclídeo. El auténtico pensamiento cartesiano no debe sufrir una interpretación postkantiana, pues con ella resulta tan deformado como el pitagorismo interpretado platónicamente. Después de Descartes y los cartesianos, el antimaterialismo antropocéntrico, el espiritualismo, el vitalismo antimatemático y otras doctrinas que proponen visiones del mundo no científicas, han remozado sus argumentos pero han hecho patente su esterilidad. Cada vez que se presenta una doctrina que contenga algún ingrediente de los que han promovido el progreso de la civilización los problemas del conocimiento y construcción del mundo se han aclarado. No se explica de otra manera la importancia del pensamiento de Marx ni la significación del relativismo einsteniano. Si se hace un cotejo de las ideas fundamentales de la obra de Pierre Teilhard de Chardin con las que animan las de los autores cuyas doctrinas han tenido efectos reales de conocimiento y construcción en la vida humana, se notará que en su radicalidad son idénticas. Y esto puede ser una explicación de la importancia que a los ojos contemporáneos adquirió la obra del padre Teilhard de Chardin.

CORRIENTE ALTERNA

Por Octavio PAZ

EL CINE FILOSÓFICO DE BUÑUEL

"Aunque todas las artes, sin excluir a las más abstractas, tienen por fin último y general la expresión y recreación del hombre y sus conflictos, cada una de ellas posee medios e instrumentos particulares de encantamiento y así constituye un dominio propio. Una cosa es la música, otra la poesía, otra más el cine. A veces, sin embargo, un artista logra traspasar los límites de su arte; nos enfrentamos entonces a una obra que encuentra sus equivalentes más allá de su mundo. Algunas de las películas de Luis Buñuel —*La Edad de Oro*, *Los Olvidados*— sin dejar de ser cine nos acercan a otras comarcas del espíritu: ciertos grabados de Goya, algún poema de Quevedo o Peret, un pasaje de Sade, un esperpento de Valle-Inclán, una página de Gómez de la Serna... Estas películas pueden ser gustadas y juzgadas como cine pero también como algo perteneciente al universo más ancho y libre de esas obras, preciosas entre todas, que tienen por objeto tanto revelarnos la realidad humana como mostrarnos una vía para sobrepasarla. A pesar de los obstáculos que opone a semejantes empresas el mundo actual, la tentativa de Buñuel se despliega bajo el doble arco de la belleza y de la rebeldía.

"En *Nazarín*, con un estilo que huye de toda complacencia y que rechaza todo lirismo sospechoso, Buñuel nos cuenta la historia de un cura quijotesco, al que su concepción del cristianismo no tarda en oponerle a la Iglesia, la sociedad y la policía. Nazarín pertenece, como muchos de los personajes de Pérez Galdós, a la gran tradición de los locos españoles. Su locura consiste en tomar en serio al cristianismo y en tratar de vivir conforme a sus Evangelios. Es un loco que se niega a admitir que la realidad sea lo que llamamos realidad y no una atroz caricatura de la verdadera realidad. Como Don Quijote, que veía a Dulcinea en una labriega, Nazarín adivina en los rasgos monstruosos de la prostituta Andara y del jorobado Ujo la imagen desvalida de los hombres caídos; y en el delirio erótico de una histérica, Beatriz, percibe el rostro desfigurado del amor divino. En el curso de la película —en la que abundan, ahora con furor más concentrado y por eso mismo más explosivo, escenas del mejor y más terrible Buñuel— asistimos a la curación del loco, es decir, a su tortura. Todos lo rechazan: los poderosos y satisfechos porque lo consideran un ser incómodo y, al final, peligroso; las víctimas y los perseguidos porque necesitan otro y más efectivo género de consuelo. El equívoco, y no sólo el poder constituido, lo persigue. Si pide limosna, es un ser improductivo; si busca trabajo, rompe la solidaridad de los asalariados. Aun los sentimientos de las mujeres que lo siguen, mezcla de Sancho Panza y María Magdalena, resultan al fin ambiguos. En la cárcel, a la que lo han llevado sus buenas obras, recibe la revelación última: tanto su "bondad" como la "maldad" de uno de sus compañeros de pena, asesino y ladrón de iglesias, son igualmente inútiles en un mundo que venera como valor supremo a la eficacia.

"Fiel a la tradición del loco español, de Cervantes a Galdós, la película de Buñuel nos cuenta la historia de una desilusión. Para Don Quijote la ilusión era el espíritu caballeresco; para Nazarín, el cristianismo. Pero hay algo más. A medida que la imagen de Cristo palidece en la conciencia de Nazarín, comienza a surgir otra: la del hombre. Buñuel nos hace asistir, a través de una serie de episodios ejemplares, en el buen sentido de la palabra, a un doble proceso: el desvanecimiento de la ilusión de la divinidad y el descubrimiento de la realidad del hombre. Lo sobrenatural cede el sitio a lo maravilloso: la naturaleza humana y sus poderes. Esta revelación encarna en dos momentos inolvidables: cuando Nazarín ofrece los *consueños del más allá* a la moribunda enamorada y ésta responde, asida a la imagen de su amante, con una frase realmente estremecedora: *Cielo no, Juan sí*; y al final, cuando Nazarín rechaza la limosna de una pobre mujer para, tras un momento de duda, aceptarla —no ya como dádiva sino como un signo de fraternidad. El solitario Nazarín ha dejado de estar solo: ha perdido a Dios pero ha encontrado a los hombres."

Este pequeño texto apareció hace algunos años en un folleto de presentación de *Nazarín* en el Festival Cinematográfico de Cannes. Se temía, no sin razón, que surgiese algún

equivoco sobre el sentido de la película, que no es sólo una crítica de la realidad social sino (y sobre todo) de la religión cristiana. El riesgo de confusión, común a todas las obras de arte, era mayor en este caso por el carácter de la novela que inspiró a Buñuel. El tema de Pérez Galdós es la vieja oposición entre el cristianismo evangélico y sus deformaciones eclesiásticas e históricas. El héroe del libro es un cura rebelde e iluminado, un verdadero protestante: abandona a la Iglesia pero se queda con Dios. La película de Buñuel se propone mostrar lo contrario: la desaparición de la figura de Cristo en la conciencia de un creyente sincero y puro. En la escena de la muchacha agonizante, que es una trasposición del *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo* de Sade, la mujer afirma el valor precioso e irrecuperable del amor terrestre: si hay cielo, está aquí y ahora, en el instante del abrazo carnal, no en un más allá sin horas y sin cuerpos. En la escena de la prisión, el bandido sacrilego aparece como un hombre no menos absurdo que el cura iluminado. Los crímenes del primero son tan ilusorios como la santidad del segundo: si no hay Dios, tampoco hay sacrilegio ni salvación.

Nazarín no es la mejor película de Buñuel pero es típica de la dualidad que rige su obra. Por una parte, ferocidad y lirismo, mundo del sueño y la sangre que evoca inmediatamente a otros dos grandes españoles: Quevedo y Goya. Por la otra, la concentración de un estilo nada barroco que lo lleva a una suerte de sobriedad exasperada. La línea recta, no el arabesco surrealista. Rigor racional: cada una de sus películas, desde *La Edad de Oro* hasta *Viridiana*, se despliega como una demostración. La imaginación más violenta y libre al servicio de un silogismo cortante como un cuchillo, irrefutable como una roca: La lógica de Buñuel es la razón implacable del Marqués de Sade. Este nombre esclarece la relación entre Buñuel y el surrealismo: sin ese movimiento habría sido de todos modos un poeta y un rebelde; gracias a él, afiló sus armas. El surrealismo, que le reveló el pensamiento de Sade, no fue para Buñuel una escuela de delirio sino de razón: su poesía, sin dejar de ser poesía, se volvió crítica. En el recinto cerrado de la crítica el delirio desplegó sus alas y se desgarró el pecho con las uñas. Surrealismo de plaza de toros.

En un texto capital de las letras modernas, *De la literatura considerada como una tauromaquia*, Michel Leiris señala que su fascinación ante el toreo depende de la fusión entre riesgo y estilo: el diestro —nunca fue más exacta la palabra— debe afrontar la embestida sin perder la compostura. Es verdad: las buenas maneras son imprescindibles para morir y matar, al



"...la imagen desvalida de los hombres caídos..."



El leproso en traje de novia

(Viridiana)

menos si se cree, como yo creo, que estos dos actos biológicos son asimismo ritos, ceremonias. En el toreo el peligro alcanza la dignidad de la forma y ésta la veracidad de la muerte. El torero se encierra en una forma que se abre hacia el riesgo de morir. Es lo que en español llamamos *temple*: arrojo y afinación musical, dureza y flexibilidad. La corrida, como la fotografía, es una exposición y el estilo de Buñuel, por doble elección estética y filosófica, es el de la exposición. Exponer es exponerse, arriesgarse. También es poner fuera, mostrar y demostrar: revelar. Los relatos de Buñuel son una exposición: revelan las realidades humanas al someterlas, como si fuesen placas fotográficas, a la luz de la crítica. El toreo de Buñuel es un discurso filosófico y sus películas son el equivalente moderno de la novela filosófica de Sade. Pero Sade fue un filósofo original y un artista mediano: ignoraba que el arte, que ama el ritmo y la letanía, excluye la repetición y la reiteración. Buñuel es un artista y el reproche que podría hacerse a sus películas no es de orden poético sino filosófico.

El razonamiento que preside a toda la obra de Sade puede reducirse a esta idea: el hombre es sus instintos y el verdadero nombre de lo que llamamos Dios es miedo y deseo mutilado. Nuestra moral es una codificación de la agresión y de la humillación; la razón misma no es sino instinto que se sabe instinto. Sade no se propuso demostrar que Dios no existe; quiso mostrar cómo serían las relaciones humanas en una sociedad efectivamente atea. En esto consiste su originalidad y el carácter único de su tentativa. El arquetipo de una verdadera república de hombres libres es la *Sociedad de Amigos del Crimen*; el del verdadero filósofo, el asceta libertino que ha logrado alcanzar la impasibilidad y que ignora por igual la risa y el llanto. La lógica de Sade es total y circular: destruye a Dios pero no respeta al hombre. Su sistema puede provocar muchas críticas excepto la de la incoherencia. Su negación es universal: si algo afirma es el derecho a destruir y a ser destruido. La crítica de Buñuel tiene un límite: el hombre. Todos nuestros crímenes son los crímenes de un fantasma: Dios. El tema de Buñuel no es la culpa del hombre sino la de Dios. Esta idea, presente en todas sus películas, es más explícita y directa en *La Edad de Oro* y en *Viridiana*, que son para mí, con *Los Olvidados*, sus creaciones más plenas y perfectas. Ahora bien, si la obra de Buñuel es una crítica de la ilusión de Dios, vidrio deformante que no nos deja ver al hombre tal cual es: ¿cómo son realmente los hombres y qué sentido tendrán las palabras amor y fraternidad en una sociedad de verdad atea?

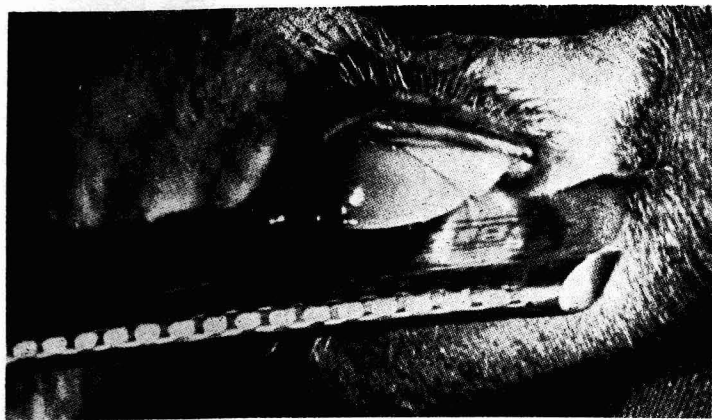
La respuesta de Sade, sin duda, no satisface a Buñuel. Tampoco creo que, a estas alturas, se contente con las descripciones que nos hacen las utopías filosóficas y políticas. Aparte de que esas profecías son inverificables, al menos por ahora, es evidente que no corresponden a lo que sabemos sobre el hombre, su historia y su naturaleza. Creer en una sociedad atea regida por la armonía natural —sueño que todos hemos tenido— equivaldría ahora a repetir la apuesta de Pascal, sólo que en sentido contrario. Más que una paradoja sería un acto de desesperación: conquistaría nuestra admiración, no nuestra adhesión. Ignoro cuál sería la respuesta que podría dar Buñuel a estas preguntas. El surrealismo, que negó tantas cosas, estaba movido por un gran viento de generosidad y fe. Entre sus ancestros se encuentran no sólo Sade y Lautreamont sino Fourier y Rousseau. Y tal vez sea este último, al menos para André Breton, el verdadero origen del movimiento: exaltación de la pasión, confianza sin límites en los poderes naturales del hombre. No sé si Buñuel esté más cerca de Sade que de Rousseau o si, como es más probable, ambos disputen en su interior. Cualesquiera que sean sus creencias sobre esto, lo cierto es que en sus películas no aparece ni la respuesta de Sade ni la de Rousseau. Reticencia, timidez o desdén, su silencio es turbador. Lo es no sólo por ser el de uno de los grandes artistas de nuestra época sino porque es el de todo el arte de esta primera mitad de siglo. Después de Sade, que yo sepa, nadie se ha atrevido a describir una sociedad atea. Falta algo en la obra de nuestros contemporáneos: no Dios sino los hombres sin Dios.

REVUELTA, REVOLUCIÓN, REBELIÓN

En castellano se usa poco la palabra *revuelta*. La mayoría prefiere *revolución* y *rebelión*. A primera vista lo contrario habría sido lo natural: *revuelta* es más popular y expresiva. En 1611 Covarrubias la definía así: “*rebolver* es ir con chimerías de una parte a otra y causar enemistades y quistiones; y a éste llamamos rebolvedor y reboltoso, rebuelta la cuestión”. * Los significados de *revuelta* son numerosos, desde segunda vuelta hasta confusión, mezcla de una cosa con otra; todos están regidos por la idea de regreso asociada a la de desorden y desarreglo. Ninguna de las acepciones es buena, quiero decir: ninguna dice que la *revuelta* sea un hecho valioso. En una sociedad como la España del siglo XVII, *revuelta* representa un principio funesto: la confusión de clases, el regreso al caos primitivo, la agitación y desorden que amenaza la fábrica social. *Revuelta* es algo que disuelve las distinciones en una masa informe. Para Bernardo de Balbuena la civilización consiste en la institución de las jerarquías, creadora de la necesaria desigualdad entre los hombres; la barbarie es el retorno a la naturaleza: a la igualdad. No es fácil determinar cuándo empezó a usarse la palabra *revuelta* con la significación de levantamiento espontáneo del pueblo. Según Corominas la historia de la acepción alboroto o alteración del orden social está por hacer. En francés aparece hacia 1500, en el sentido de “cambiar de partido” y sólo hasta un siglo después adquiere el significado de rebelión. Aunque el diccionario de Littré indica que viene del italiano *rivoltare* (volver del revés), Corominas piensa que tal vez sea de procedencia catalana: *revolt*, *temps de revolt*. Cualquiera que sea su origen, la mayoría escribe y dice *revolución* o *rebelión* cuando se refiere a disturbios y sublevaciones públicas. *Revuelta* se deja para significar motín o agitación sin propósito definido. Es una palabra plebeya.

Las diferencias entre el revoltoso, el rebelde y el revolucionario son muy marcadas. El primero es un espíritu insatisfecho e intrigante, que siembra la confusión; el segundo es aquel que se levanta contra la autoridad, el desobediente o indócil; el revolucionario es el que procura el cambio violento de las instituciones. (Apenas me detengo en las definiciones de nuestros diccionarios porque parecen inspiradas por la Dirección de Policía.) A pesar de estas diferencias, hay una relación íntima entre las tres palabras. La relación es jerárquica: *revuelta* vive en el subsuelo del idioma; *rebelión* es individualista; *revolución* es palabra intelectual y alude, más que a las gestas de un héroe rebelde, a los sacudimientos de los pueblos y a las leyes de la historia. *Rebelión* es voz militar; viene de *bellum* y evoca la imagen de la guerra civil. Las minorías son rebeldes; las mayorías, revolucionarias. Aunque el origen de *revolución* sea el mismo que el de *revuelta* (*volvere*: rodar, enrollar, desenrollar) y aunque ambas signifiquen regreso, la primera es de estirpe filosófica y astronómica: vuelta de los astros y planetas a su punto de partida, movimiento de rotación en torno a un

* Joan Corominas: *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana*.



(Un perro andaluz)

"...el derecho a destruir y a ser destruido..."

eje, ronda de las estaciones y las eras históricas. En revolución las ideas de regreso y movimiento se funden en la de orden; en revuelta esas mismas ideas denotan desorden. Así, revuelta no implica ninguna visión cosmogónica o histórica: es el presente caótico o tumultuoso. Para que la revuelta cese de ser alboroto y ascienda a la historia propiamente dicha debe transformarse en revolución. Lo mismo sucede con rebelión: los actos del rebelde, por más osados que sean, son gestos estériles si no se apoyan en una doctrina revolucionaria. Desde fines del siglo XVIII la palabra cardinal de la tríada es revolución. Ungida por la luz de la idea, es filosofía en acción, crítica convertida en acto, violencia lúcida. Popular como la revuelta y generosa como la rebelión, las engloba y las guía. La revuelta es la violencia del pueblo; la rebelión, la sublevación solitaria o minoritaria; ambas son espontáneas y ciegas. La revolución es reflexión y espontaneidad: una ciencia y un arte.

El descenso de la palabra revuelta se debe a un hecho histórico preciso. Es una palabra que expresa muy bien la inquietud y la inconformidad de un pueblo que, aunque se amotine contra esta o aquella injusticia, está dominado por la noción de que la autoridad es sagrada. Igualitaria, la revuelta respeta el derecho divino del monarca: *de rey abajo, ninguno*. Su violencia es el oleaje del mar contra el acantilado: lo cubre de espuma y se retira. La acepción moderna de revolución en España e Hispanoamérica fue una importación de los intelectuales. Cambiamos revuelta, voz popular y espontánea pero sin dirección, por una que tenía un prestigio filosófico. La boga del vocablo no indica tanto una revuelta histórica, un levantamiento popular, como la aparición de un nuevo poder: la filosofía. A partir del siglo XVIII la razón se vuelve un principio político subversivo. El revolucionario es un filósofo o, al menos, un intelectual: un hombre de ideas. Revolución convoca muchos nombres y significados: Kant, la Enciclopedia, el Terror jacobino y, más que nada, la destrucción del orden de los privilegios y las excepciones y la fundación de un orden que no dependa de la autoridad sino de la libre razón. Las antiguas virtudes se llamaban fe, fidelidad, honor. Todas ellas acentuaban el vínculo social y correspondían a otros tantos valores comunes: la fe, a la Iglesia como encarnación de la verdad revelada; la fidelidad, a la autoridad sagrada del monarca; el honor, a la tradición fundada en la sangre. Esas virtudes tenían su contrapartida: la caridad de la Iglesia, la magnanimidad del rey, la lealtad entre los súbditos, fuesen villanos o señores. Revolución designa a la nueva virtud: la justicia. Todas las otras —fraternidad, igualdad, libertad— se fundan en ella. Es una virtud que no depende de la revelación, el poder o la sangre. Universal como la razón, no admite excepciones e ignora por igual la arbitrariedad y la piedad. Revolución: palabra de los justos y de los justicieros. Un poco después surge otra palabra, hasta entonces vista con horror: rebelión. Desde el principio fue romántica, guerrera, aristocrática, *declassée*. Rebelde: el héroe maldito, el poeta solitario, los enamorados que pisotean las leyes sociales, el plebeyo genial que desafía al mundo, el *dandy*, el pirata. Rebelión también alude a la religión. No al cielo sino al infierno: soberbia del príncipe caído, blasfemia del titán encadenado. Rebelión: melancolía e ironía. El arte y el amor fueron rebeldes; la política y la filosofía, revolucionarias.

En la segunda mitad del siglo pasado aparece otro vocablo: reformista. No venía de Francia sino de los países sajones. La palabra no era nueva; lo eran su sentido y la aureola que la rodeaba. Palabra optimista y austera, singular combinación de protestantismo y positivismo. Esta alianza de la vieja herejía y la nueva, el luteranismo y la ciencia, hizo que la odiasen todos

los conservadores. Su odio no era gratuito: bajo apariencias decorosas la palabra escondía el contrabando revolucionario. Pero era una palabra decente. No vivía en los suburbios de los revoltosos ni en las catacumbas de los rebeldes sino en los salones, las aulas y las redacciones de los periódicos. El revolucionario invocaba a la filosofía; el reformista a las ciencias, la industria y el comercio: era un fanático de Spencer y los ferrocarriles. Ortega y Gasset hizo una distinción muy aguda, aunque tal vez no muy cierta, entre el revolucionario y el reformista: el primero quiere cambiar los usos; el segundo, corregir los abusos. Si fuese así, el reformista sería un rebelde que ha sentado cabeza, un Satán que desea colaborar con los poderes constituidos. Digo esto porque el rebelde, a diferencia del revolucionario, no pone en entredicho la totalidad del orden. El rebelde ataca al tirano; el revolucionario al gobierno. Admito que hay rebeldes que juzgan tiránicos a todos los gobiernos; no es menos cierto que condenan a la tiranía, al abuso, no al poder mismo; en cambio, para los revolucionarios el mal no reside en los excesos del orden constituido sino en el orden mismo. La diferencia, me parece, es considerable. A mi juicio las semejanzas entre el revolucionario y el reformista son mayores que aquello que los separa. Los dos son intelectuales, los dos creen en el progreso, los dos rechazan al mito: su creencia en la razón es inquebrantable. El reformista es un revolucionario que ha escogido el camino de la evolución y no el de la violencia. Sus métodos son distintos, no sus objetivos: también él se propone cambiar los usos. Uno es partidario del salto; el otro del paso. Ambos creen en la historia como proceso lineal y marcha hacia adelante. Hijos de la burguesía, los dos son modernos.

Revolución es una palabra que contiene la idea del tiempo cíclico y, en consecuencia, la de regularidad y repetición de los cambios. Pero la acepción moderna no designa la vuelta eterna, el movimiento circular de los mundos y los astros, sino el cambio brusco y *definitivo* en la dirección de los asuntos públicos. Si ese cambio es definitivo, el tiempo cíclico se rompe y un nuevo tiempo comienza, rectilíneo. La nueva significación destruye a la antigua: el pasado no volverá y el arquetipo del suceder no es lo que fue sino lo que será. En el sentido original, revolución es un vocablo que afirma la primacía del pasado: toda novedad es un regreso. La segunda acepción postula un futuro virgen: el campo de gravitación de la palabra se desplaza del ayer conocido al mañana por conocer. El nuevo sentido es un haz de significaciones: preeminencia del futuro, creencia en el progreso continuo y en la perfectibilidad de la especie, racionalismo, descrédito de la tradición y la autoridad, humanismo. Todas estas ideas se funden en la del tiempo rectilíneo: la historia concebida como marcha. Es la irrupción del tiempo profano. El tiempo cristiano era finito: comenzaba en la Caída y terminaba en la Eternidad, al otro día del Juicio Final. El tiempo moderno, revolucionario o evolucionista, rectilíneo o en espiral, es infinito. El cambio de significado de revolución afecta también a la palabra revuelta. Guiada por la filosofía, se da cuenta de lo que es realmente y se transforma en actividad pre-revolucionaria: accede a la historia y al futuro. Por su parte la palabra guerrera, rebelión, absorbe los antiguos significados de revuelta y revolución. Como la primera, es protesta espontánea frente al poder; como la segunda, encarna al tiempo cíclico que pone arriba lo que estaba abajo en un girar sin fin. El rebelde, ángel caído o titán en desgracia, es el eterno inconforme. Su acción no se inscribe en el tiempo rectilíneo de la historia, dominio



(La Edad de oro)

Buñuel y sus colaboradores



(La Edad de oro)

"...el cielo se despuebla..."

del revolucionario y del reformista, sino en el tiempo circular del mito: Júpiter será destronado, volverá Quetzalcóatl, Luzbel regresará al cielo. Durante todo el siglo XIX el rebelde vive al margen. Los revolucionarios y los reformistas lo ven con la misma desconfianza con que Platón había visto al poeta y por la misma razón: el rebelde prolonga los prestigios nefastos del mito.

Los significados de las alabras permanecieron intactos. Fue un cambio de posición, no de sentido. Y fue un cambio triple: unas palabras que eran oídas con desconfianza y reprobación ascienden al cielo verbal y ocupan el lugar de otros tres vocablos venerables: rey, tradición, Dios; en el interior del triángulo, revolución se convierte en la palabra central; y en el interior de cada palabra, los significados secundarios se vuelven los más importantes: revuelta no es tanto confusión como alzamiento popular, rebelión deja de ser desobediencia díscola para transformarse en protesta generosa, revolución no es regreso al origen sino instauración del futuro. Como en el caso de la posición de los cromosomas en las células hereditarias, estos desplazamientos determinaron otros en nuestro sistema de creencias y valores. Las palabras y los significados eran los mismos pero, a la manera de la evolución de las figuras de baile en el tablado o de las estrellas en el cielo, la rotación de las palabras reveló una distinta orientación de la sociedad. Ese cambio produjo asimismo una alteración de los ritmos vitales. El tiempo rectilíneo, el tiempo moderno, ocupa el centro de la constelación verbal y el tiempo circular, imagen de la perfección eterna para Platón y Aristóteles, abandona el ámbito de la razón y se degrada en creencia más o menos inconsciente. La noción de perfección se vuelve simultáneamente accesible para todos e infinita: es un progreso continuo, no individual sino colectivo. El género humano recobra su inocencia original, puesto que es perfectible por sus obras y no por la gracia divina; el hombre individual pierde la posibilidad de la perfección, puesto que no es él, sino la humanidad entera, el sujeto del progreso sin fin. La especie progresa aunque se pierda el individuo. La mancha original se desvanece pero el cielo se despuebla. Al cambio de orientación en las actividades y pensamientos de los hombres corresponde un cambio de ritmo: el tiempo rectilíneo es el tiempo acelerado. El tiempo antiguo estaba regido por el pasado: la tradición era el arquetipo del presente y del futuro. El tiempo moderno siente el pasado como un fardo y lo arroja por la borda: está imantado por el futuro. No ha sido la técnica la creadora de la velocidad: la instauración del tiempo moderno hizo posible la velocidad de la técnica. Esa es la significación de la frase vulgar: ahora se vive más aprisa. La aceleración depende de que vivimos cara al futuro, en un tiempo horizontal y en línea recta.

La ronda verbal

Para un protagonista de la historia moderna este desplazamiento de las palabras es una revolución en el sentido político: un cambio radical y definitivo; para un espectador que pudiese colocarse fuera del torbellino histórico, ese cambio sería también una revolución — en el sentido astronómico: un momento de la rotación del mundo. El segundo punto de vista no es absurdo. Desde el interior de la conjunción presente se advierte ya un nuevo desplazamiento verbal: a medida que nos alejamos del siglo XIX y de sus filosofías, la figura del revolucionario pierde su brillo y la del rebelde asciende en el horizonte. Pero debo advertir que se trata de un fenómeno que sólo afecta a la mitad de la sociedad contemporánea; a los países industriales o "desarrollados" sin excluir a los de la periferia, la Unión So-

viética y el Japón. El cambio es visible en las artes, desde las más abstractas como la música y la poesía, hasta las más populares: la novela y el cine. La mudanza también es palpable en la vida pública y en la imaginación de las masas. Nuestros héroes y heroínas son seres de excepción pero, a diferencia de los del pasado, no sólo afrontan las leyes sociales sino que las afrentan. Inclusive en la tierra de elección de la moral del "hombre futuro" y en el reducto de los valores tradicionales, la Unión Soviética y el Japón, triunfa la rebelión moderna que afirma el valor único del presente instantáneo. Nuestra visión del tiempo ha vuelto a cambiar: la significación no está en el pasado ni en el futuro sino en el instante. En nombre del instante han caído, una a una, las antiguas barreras; lo prohibido, territorio inmenso hace un siglo, hoy es una plaza pública a la que cada hijo de vecino tiene derecho de entrada.

La moda, las canciones, los bailes, las costumbres eróticas, la publicidad y las diversiones, todo, está ungido por la luz equívoca de la subversión. Porque nuestra rebeldía es equívoca. Figura intermedia entre el revolucionario y el tirano, el rebelde moderno encarna los sueños y los terrores de una sociedad que, por primera vez en la historia, conoce la abundancia colectiva y que ha perdido confianza en los valores de la tradición y en los de la utopía, en la fe y en la razón. Las sociedades industriales no son creyentes: son crédulas. Fanáticas del progreso y de la ciencia, han cesado de confiar en la razón y por eso han abandonado casi por completo la idea de revolución. La evaporación de los valores del pasado y del futuro explica la rabia con que nuestros contemporáneos se abrazan al instante. Abrazan a un fantasma y no lo saben: esto los distingue de los epicúreos y de los románticos. El culto al instante fue una "sagesse" o una desesperación; una filosofía para enfrentarse a la muerte o una poesía para transformarla en acto único. El instante no era únicamente lo pasajero sino lo excepcional, aquello que nos ocurre una vez y para siempre: el instante fatal, el de la muerte o el del amor, el instante de la verdad. Excepcional y definitivo, era también una experiencia personal. La nueva rebeldía diluye el instante en lo cotidiano y lo despoja de su mayor seducción: lo imprevisto. No es lo que puede ocurrir el día menos pensado sino lo que pasa a todas horas. Es un culto promiscuo: engloba a todas las clases, edades y sexos. Para nuestros padres el instante era sinónimo de separación, línea entre el antes y el después; hoy designa la mezcla de una cosa con otra. No la fusión: la confusión. La noción de grupo, algo aparte y opuesta a la sociedad, cede el sitio a la de oleada que asciende a la superficie para desaparecer inmediatamente en la masa líquida.

Es comprensible la indiferencia del público ante los gobernantes actuales: ningún mandatario puede proclamar la subversión. El amor y el terror que infundían Lenin y Trotsky, Stalin y Hitler, parecen hoy aberraciones colectivas. Extinguida la especie de los grandes revolucionarios y la de los déspotas, los nuevos gobernantes no son jefes ni guías sino administradores. Cuando surge una personalidad brillante, los políticos y las masas no ocultan su zozobra. Los yanquis lloraron a Kennedy y, después, respiraron: podían volver a vivir tranquilos. La única excepción es el general De Gaulle. Excepción, no misterio: es un sobreviviente de la edad heroica. Además, lejos de ser un revolucionario, es la encarnación misma de la tradición y de ahí que, a su manera, represente también una rebelión: un gobernante con estilo es algo insólito en un mundo de medianías. Jruchov hablaba en refranes, como Sancho Panza; Eisenhower repetía con dificultad las fórmulas del *Reader's Digest*; Johnson prefiere la manera falsamente popular de los texanos; los otros cultivan la jerga impersonal y bastarda de los expertos de las Naciones Unidas. Basta con volver los ojos hacia el "tercer mundo" para darse cuenta del contraste: Mao Tsé Tung, Fidel Castro o Nasser son algo más que gobernantes: son jefes y son símbolos. Sus nombres son talismanes que abren las puertas de la historia, cifras del destino de sus pueblos. En sus figuras se alía el antiguo prestigio del héroe al más moderno del revolucionario. Son el poder y la filosofía, Aristóteles y Alejandro en un sólo hombre. Para encontrar algo parecido en las naciones "desarrolladas" habría que acudir a los verdaderos héroes populares: las cantantes, las bailarinas, las actrices, los exploradores del espacio.

El descenso del revolucionario tradicional podría ser el anuncio de una resurrección de los movimientos libertarios y anarquistas, es decir, de la revuelta. Nada más falso: la nueva rebelión es apolítica. El motor del progreso no es la filosofía sino la técnica. La idea de pueblo, noción romántica, también ha desaparecido. El pueblo se convirtió en clases; ahora las clases tienden a transformarse en sectores institucionales: los sindicatos y las corporaciones, cada una dotada de una burocracia y



(El ángel exterminador)
"...abrazan a un fantasma y no lo saben..."



(Los olvidados)
"...el rebelde es un ser al margen..."



(Viridiana)
"...la fusión de los contrarios..."

una tecnocracia no menos poderosa que la estatal. En las artes, la vanguardia elude cualquier justificación racional o filosófica. Dadá se presentó como una rebelión metafísica; la literatura teórica del surrealismo fue tan importante como las creaciones de sus adherentes; los manifiestos de los futuristas fueron la porción más significativa de su acción. Hoy la mayoría de los artistas prefieren el acto al programa, el gesto a la obra. Mayakowski exaltó la técnica, Lawrence la denunció; los nuevos no critican ni elogian: manipulan los aparatos y artefactos modernos. Ayer la rebelión fue un grito o un silencio; ahora es un alzarse de hombros: el porque sí como razón de ser. El viejo sueño de la poesía, desde los románticos hasta los surrealistas, fue la fusión de los contrarios, la metamorfosis de un objeto en su opuesto. La creación y la destrucción eran los polos de una misma energía vital y la tensión entre ambos alimentó al arte moderno. El expresionismo hizo de la fealdad una nueva belleza y de lo horrible una forma paradójica de lo sublime; prolongó así una tendencia de nuestra tradición: "feo hermosamente el rostro", dice el poeta barroco al aludir a Cristo en la cruz. La nueva estética es la indiferencia. No la metáfora: la yuxtaposición, que crea una suerte de neutralidad entre los elementos del cuadro o del poema. Ni arte ni anti-arte: no arte. La boga misma del erotismo es sospechosa: oscila entre la promiscuidad y la impotencia. La partícula *a* reina sobre el hombre y su lenguaje. Pero el rasgo más inquietante es la docilidad de los rebeldes. La nueva rebeldía es paradójica: es una rebelión contra la idea de rebelión.

El cambio de posiciones en el triángulo verbal —de la revuelta a la revolución y de ésta a la rebelión— parece señalar un cambio de orientación: tránsito de la utopía al mito, fin del tiempo rectilíneo y comienzo del cíclico. Los signos son engañosos. En Occidente y en los países "desarrollados" se vive un interregno: nada ha substituido a los antiguos principios, a la fe o a la razón. El apogeo del rebelde, y el carácter ambiguo de su rebelión, delatan precisamente que estamos ante una ausencia. Son los signos de una carencia. Cualquiera que sea la sociedad a que pertenezca, el rebelde es un ser al margen: si deja de serlo, cesa de ser rebelde. Por eso no puede ser guía ni oriente. Es el combatiente solitario, la minoría disidente: la separación y la excepción. La sociedad industrial ha perdido su centro y de ahí que se busque en las afueras: intente hacer de la excepción la regla. El tiempo rectilíneo la arrancó de su origen y literalmente la desarraigó; perdió su fundamento, ese principio anterior que es la justificación del presente y del futuro, la razón de ser de toda comunidad. Cortada del pasado y lanzada hacia un futuro siempre inasible, vive al día: no puede volver a sus principios y así recobrar sus poderes de renovación. Su abundancia material e intelectual no logra ocultar su pobreza esencial: es dueña de lo superfluo pero carece de lo esencial. El ser se le ha ido por un agujero sin fondo: el tiempo, que ha perdido su antigua consistencia. El vacío se revela como desorientación y ésta como movimiento. Es un movimiento que, por carecer de dirección, es semejante a una inmovilidad frenética.

En la ausencia de regla, la excepción se convierte en regla: entronización del rebelde, tentativa por hacer del excéntrico el centro. Pero apenas la excepción se generaliza, una nueva debe reemplazarla. Es la moda aplicada a las ideas, la moral, el arte y las costumbres. La necesidad angustiosa de apropiarse de cada nueva excepción —para en seguida asimilarla, castrarla y desecharla— explica la benevolencia de los poderes constituidos, especialmente en los Estados Unidos, ante la nueva rebeldía. Al nihilismo satisfecho de los poderosos corresponde el nihilismo ambiguo de los artistas rebeldes. El destino del rebelde era la derrota o la sumisión. La primera es imposible ahora: los poderes sociales aceptan todas las rebeliones, no sin antes cortarles las uñas y las garras. No creo que la rebeldía sea el valor central del arte pero me apena la simulación o la utilización astuta de uno de los impulsos más generosos del hombre. Es difícil resignarse a la degradación de la palabra *No*, convertida en llave o ganzúa para forzar las puertas de la fama y del dinero... La exaltación del rebelde es una cara de la tendencia a la neutralización; la otra es su domesticación. El antiguo rebelde era parte de un ciclo inmutable. Rueda del orden cósmico, gloria y castigo eran el verso y el anverso de su destino; sus arquetipos eran Prometeo y Luzbel: la filantropía y la conciencia. El rebelde moderno es el disparo de una sociedad en expansión horizontal: el cohete un instante luminoso y otro opaco. Renombre y oscuridad. Es un rebelde que ignora la mitad de su destino: el castigo. Por eso no accede a la otra mitad: la conciencia.

ARTES PLÁSTICAS

ARTE EXPRESIONISTA ALEMÁN

Por Jasmin REUTER

El Museo de Arte Moderno ofreció durante las pasadas semanas una extraordinaria exhibición de grabados de los mejores artistas alemanes de las primeras décadas de nuestro siglo, patrocinada por la Embajada de la República Federal de Alemania y por el Instituto Nacional de Bellas Artes. El expresionismo, como estilo artístico de una época (y no como objetivo que califica un rasgo cualitativo de algún artista de cualquier época o país) es netamente noreuropeo, y casi podría decirse alemán, aunque justamente sus precursores no fueron germanos: Munch, noruego; Van Gogh, holandés; Ensor, belga; Gauguin y Toulouse-Lautrec, franceses. No se sabe con precisión cuándo surgió el término, mas uno de los primeros en usarlo fue Herwarth Walden en su vanguardista publicación berlinesa *Der Sturm* (La Tempestad, 1911); significaba con él toda corriente progresista de principios de siglo, incluyendo tanto a los alemanes propiamente expresionistas como a los futuristas italianos, a los cubistas españoles y franceses, a los primeros abstractos. En este sentido se trataba, pues, de

la reacción del artista al anquilosamiento del naturalismo y aun del impresionismo de fines del siglo XIX. El primer gran impulso lo dio Munch con su exposición en Berlín en 1892, ferozmente atacada por quienes seguían las normas del academismo imperante, pero reconocida como el camino a seguir por los intempestivos jóvenes que, hartos del filisteísmo, buscaban una nueva ruta para plasmar sus inquietudes.

Esta reacción, y el deseo de renovación consiguiente, no se limitó a las artes plásticas; la música y la poesía, la literatura y muy en especial el teatro de esta generación produjeron toda una revolución cultural cuyos benéficos efectos siguen vivos todavía en nuestros días. De la literatura, poco ha sobrevivido; las artes plásticas, en cambio, no pueden imaginarse ya sin la aportación de los expresionistas, vituperados por el nacionalsocialismo como "artistas degenerados", y aceptados hoy ampliamente como generación que ha creado un movimiento artístico cumbre en la historia del arte alemán.

El expresionismo se caracteriza, esen-

cialmente, por la deformación y simplificación formal tendientes a aumentar la tensión y la intensidad de la expresión. Se trata, así, de un arte preponderantemente psíquico y emotivo, individual e individualista. El éxtasis místico predomina sobre el ordenamiento claro; el trazo seguro y fuerte —el dibujo— predomina sobre el efecto logrado por el color (rasgo en que se distingue el expresionismo alemán septentrional del movimiento "fauve" en Francia, tan afín a él en otros aspectos); esta tendencia al contorno como plasmación de vivencias íntimas y personales hizo servir a la mayoría de los artistas de las técnicas del grabado, de raigambre tan antigua en Alemania: el grabado en madera en primer lugar, pero también la litografía, el aguafuerte, técnicas que junto con el dibujo constituyen lo que en otra ocasión hemos llamado la "música de cámara" de las artes plásticas.

Principales centros expresionistas fueron Dresde-Berlín y Munich. En Dresde se formó en 1905 el grupo "Die Brücke" (El Puente) con cuatro jóvenes arquitectos: Kirchner, Bleyl, Heckel y Schmidt-Rottluff; su intención era reunir a los artistas de intenciones similares, pero sin imponer normas programáticas. En 1906 se les unió Nolde, y poco después Pechstein y Otto Müller. Bleyl pronto se desligó del arte, mientras que cada uno de los otros iba desarrollando las técnicas que más convenían a su temperamento: Kirchner, quizá el más inspirado de todos, combina en sus grabados de madera trazos firmes y vigorosos con otros finos, dando así volumen a sus obras; Heckel destaca en la litografía y el grabado en madera; sus esquinados rasgos se inspiran en máscaras y esculturas africanas, al igual que las vigorosas litografías de Schmidt-Rottluff; Otto Müller, el más delicado del grupo, se sirve de la litografía a color para crear el ambiente idílico-melancólico de sus niñas gitanas; Nolde se desenvuelve en el aguafuerte, si bien es más pintor que grabador: el color es para él un medio expresivo esencial, y de hecho se separó bien pronto del "Puente" para seguir su propio camino, el de los reyes magos y los crepúsculos dramáticos. La primera época del "Puente" es paisajística: los pintores salen al campo (como en su tiempo los impresionistas franceses) para entrar en contacto directo con la naturaleza; pero en 1910, conscientes de la limitación que imponía una ciudad relativamente pequeña, se mudaron a Berlín, donde universalizaron su arte presentando aspectos de la vida urbana, aspectos generalmente negativos que solían ser tabú para el arte burgués imperante. La miseria, la prostitución, el circo, el cabaret, la vida obrera se plasmaron entonces al lado de paisajes y desnudos.

En Munich se formó otro grupo de pintores, llamado "Der Blaue Reiter" (El Jinete Azul) según el título de un cuadro de Kandinsky; si el grupo del "Puente", a pesar de no regirse por prescripciones en su arte, presenta cierta unidad técnica y temática, el del "Jinete Azul" está formado por personalidades sumamente diferenciadas, que fuera del deseo de romper con el academicismo, de la revelación común que había sido para ellos el descubrimiento del fauvismo, y



Wassily Kandinsky: De la serie Mundos pequeños (1922)



—Kokoschka



—Heckel

“...sus benéficos efectos siguen vivos todavía en nuestros días...”



Emil Nolde: Retrato, grabado en madera (1906)

de la amistad que los unía, no tienen rasgos artísticos comunes. El alma del movimiento fue Kandinsky, y estrechamente con él Franz Marc; se les unieron Jawlensky, Kubin, Münter, Macke y finalmente Paul Klee; los colores puros representan para ellos valores plásticos fundamentales, para hablar a grandes rasgos; sólo Klee y Kubin, y en cierta medida Kandinsky, son artistas “de la línea”. De aquí que la acuarela y el óleo tuviesen en su producción una importancia mucho mayor que el grabado. Kandinsky se inicia como postimpresionista para establecer en 1910 las bases de una corriente que inundaría el mundo en los lustros siguientes: el arte abstracto. Sus “improvisaciones” y “composiciones” de línea y color reclaman para estos dos elementos el derecho y aun el deber de existir independientemente de todo tema figurativo, gracias a sus valores plásticos puros. Franz Marc es un delicado acuarelista con una pasión por los animales; de suaves contornos realistas al principio, pasan a formar parte de la composición como elementos constructivos junto a otros de carácter cubista o abstracto. August Macke es un lírico del color; Klee desarrolla ya entonces esa gracia irónica en sus dibujos. Y aunque no formaba parte del grupo, Lyonel Feininger era buen amigo de sus integrantes, tanto así que al desahacerse el “Jinete Azul” cuando estalló la primera Guerra Mundial, en la que varios de ellos perdieron la vida, se unió a la comunidad-escuela del Bauhaus junto con Kandinsky y Klee. Las etéreas composiciones geométricas en colores pastel transparentes de Feininger se cuentan entre las obras más bellas de esta época.

La mayoría de los artistas mencionados están representados en la exposición que comentamos, además de otros que pueden llamarse los grandes “independientes”, y que siquiera hemos de recordar aquí: Kokoschka con sus dramáticos retratos; Beckmann, el amargado satírico que desenmascara las mezquindades de la burguesía y que muestra con estrujante vigor las miserias de la ciudad; Otto Dix, el sarcástico posexpressionista; los dos titanes de la escultura expresionista, Lehmbruck y Barlach, con dibujos de frágil intimidad el primero, de telúrica fuerza mística el segundo. Ewald Mataré, bien conocido por sus preciosos bronce de animales, ha cultivado también el grabado, en que el realismo del volumen se convierte en estilizaciones primitivizantes de gran delicadeza. Y por último, Käthe Kollwitz y Gerhard Marcks. De Kollwitz puede admirarse una magnífica colección de 40 grabados, en su mayoría aguafuertes y litografías, de factura excepcional; la muerte, el dolor, la miseria, pero también la estrecha unión de madre e hijo son sus temas conmovedores. Y de Marcks se exhiben varios grabados —sobresale la “Corrida III”—, además de dos esculturas de bronce que el artista obsequia al Museo de Arte Moderno, y de las que hablaremos en otra ocasión.

En suma, la exhibición es excelente. Y con ella queda comprometido el Museo a presentar en el futuro exposiciones de arte universal con cierta frecuencia y de alta calidad. El contacto directo con las obras no es sólo una necesidad estética del público que hay que satisfacer, sino que además puede ser de gran provecho para los artistas del país.

LIBROS

LA CRÍTICA QUE PERDURA

ENRIQUE DÍEZ-CANEDO, *Estudios de poesía española contemporánea*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1965, 235 pp.

Si se redujera a dos especies —cosa que puede hacerse— a los críticos de poesía, éstas serían: la de los analistas y la de los comentadores. Aquéllos, los que detenida, pormenorizadamente, valiéndose de una técnica rigurosa, persiguen en un texto el andamiaje sutil de su construcción para acercarse, al cabo de la laboriosa tarea, a vislumbrar el fenómeno poético que en él se realiza (creo que hoy por hoy Dámaso Alonso sería el maestro insuperado en este terreno entre los críticos de lengua española). Los comentadores, quienes sin tiempo para organizar definitivamente ni perseguir hasta las últimas consecuencias sus atisbos críticos, ofrecen éstos con mayor espontaneidad y holgura. Maestro insuperable en este terreno lo fue don Enrique Díez-Canedo.

Fuera del breve espacio de una reseña cabe el discutir la supremacía de una u otra forma de crítica. Ambas tienen, lógicamente, pros y contras dignos de debatirse. Pero, desde luego, hay algo que conviene afirmar ahora: Toda crítica literaria, sea de la índole que fuere, ha de partir de una intuición primera del crítico, que, como el olfato de su canecillo al cazador, le servirá a aquél para seguir el rastro de la pieza, con más o menos paciencia, con más o menos fortuna. No hay crítico auténtico sin esa facultad intuitiva muy agudizada como fundamento de su quehacer, el cual ha de apoyarse además en otras bases: cultura, inteligencia, claridad, etcétera.

Esas bases consolidaban desde luego muy sobradamente la formidable intuición crítica de Díez-Canedo, el cual era además excelente poeta. Quiere decir esto último que su crítica tenía dos ingredientes capitales nacidos de su condición de poeta: una penetrante percepción de la materia de análisis, puesto que él mismo la manejaba como creador, y una prosa viva, rica, para expresar su pensamiento (los poetas suelen, en efecto, ser grandes prosistas: baste recordar entre los clásicos a San Juan y a Fray Luis; entre los contemporáneos, a Antonio Machado y a Juan Ramón Jiménez).

Tras de la lectura de este libro, al lector le queda la impresión de que los artículos contenidos en él tienen una lozanía como de recién aparecidos en el periódico o en la revista. Y si tenemos en cuenta que algunos son de los muy primeros años del siglo, y tenemos en cuenta también la caducidad que de suyo posee este género literario, hemos de convenir en que la lozanía significa en este caso excepcional calidad. Y como si el artículo hubiera aparecido en el periódico de esta mañana, aceptaremos o nos opon-

dremos a juicios tan inmediatos como éste: "Sobra intimidad en la poesía de hoy", o como este otro: "Los mozos que hoy empiezan a rimar —si es que el verbo rimar no ha perdido ya toda significación— ven a esos poetas..." Pero será siempre una aceptación o rechazo de una cuestión que sentimos del todo vigente. Éste es mérito notable de Díez-Canedo: haber sabido deslindar los aspectos esenciales que el entendimiento del fenómeno poético plantea, de los aspectos ocasionales y perecederos, para, desdénando éstos, no subrayar y discutir más que aquéllos; lo que, en consecuencia —independientemente de las discrepancias de opinión que se produzcan entre el crítico y su lector— dota a la obra crítica de Díez-Canedo de esa calidad de excepcional vigencia, de magistral autoridad que tiene.

Pero no olvidemos tampoco que estamos frente a un hombre de agudísima intuición, de sagacidad perceptiva extraordinaria; y esto da por resultado que al lector le parezca la mayor parte de sus juicios sorprendentemente certera; y más todavía, que muchos de éstos hayan sido repetidos por otros críticos y sigan siéndolo aún en nuestros días, tal vez sin que se sepa que proceden de Díez-Canedo. Para no citar más que un nombre —y lo hago por ser éste también muy ilustre— de crítico sobre el cual influyeron definitivamente los juicios de Díez-Canedo acerca de varios poetas, escogeré el de Federico de Onís, autor de la más prestigiada *Antología* que existe de poetas españoles e hispanoamericanos contemporáneos, quien no duda, en dicha publicación, de escribir que Díez-Canedo, en lo que respecta a su labor como crítico, "es la figura capital de toda la época".

Algunas ideas suyas sobre los precursores del *Modernismo*, sobre la importancia de cierta poesía regional en la evolución de la poesía contemporánea, etcétera, han pasado a constituir bases hasta ahora inamovibles sobre las que se sustentan la mayor parte de los estudios que sobre el tema aparecen de continuo.

Como ejemplo de la capacidad de síntesis perfecta que como crítico tuvo Díez-Canedo, no me sustraigo a la tentación de copiar estos renglones suyos acerca de Campoamor, en los cuales está contenida una percepción integral, profunda y diáfana de la personalidad y del estilo del poeta asturiano:

"En Campoamor, nacido a las letras en pleno romanticismo, se ha de ver un brote del siglo XVIII, en reacción contra el ambiente: es un aficionado a la filosofía, un creyente en el progreso científico; muy poco más y hubiera sido un enci-

clopedista. La poesía se le contagió de los románticos. Puso en ella su buen sentido del vivir, su conocimiento de las gentes, su elegante escepticismo; por elegancia quiso quitarle toda afectación, y se pasó de la medida. Hay que examinar de nuevo a Campoamor y verle buscar la expresión directa, dar el salto por encima de la palabra, que es, no más, para él, un instrumento sin valor en sí, útil sólo para el objeto pretendido."

Y tan expresiva resulta la crítica de Díez-Canedo cuando se fija en un pormenor de la obra de un poeta, para, estudiando con lupa su composición, deducir de él toda una permanente actitud frente al

problema de la creación artística (v. gr., al comentar —aislándolos del resto del poema— los dos versos de Antonio Machado, que dicen: Un golpe de ataúd en tierra es algo / perfectamente serio...), como cuando traduce rápida y metafóricamente la impresión total que el acento de dos poetas, en cierto modo paralelos, le producen, diciendo: "Alberti (...) canta al son de un clavicémbalo, y García Lorca al de una guitarra."

En pocas ocasiones como en ésta, quien escribe una reseña bibliográfica ha de sentir el agravio que la forzosa limitación del espacio le hace a la obra reseñada.

LUIS RIUS.

ESQUEMA DE LA TRAGEDIA GRIEGA

ÁNGEL MARÍA GARIBAY K., *Teatro Helénico*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1965.

Hay pocas dramaturgias tan asediadas como la griega: especulaciones sobre su origen, análisis de textos, reconstrucción de escenarios, analogías filosóficas, claves religiosas se nos brindan en profusión para que exploremos su misterio; sin embargo, este volumen que inicia la colección de teatro del INBA, establece únicamente una síntesis esquemática y, como todo esquema, es sólo una aproximación, un ensayo periférico.

Para el Padre Garibay, el siempre alabado misterio griego es más bien un enigma que aparenta desdoblarse en las dos realidades más acabadas que nos brindó Grecia: la escultura y el drama. "En la estatua han cristalizado un drama en mármol. En el drama han hecho viviente una estatua que funde en sí misma lo humano y lo cósmico."

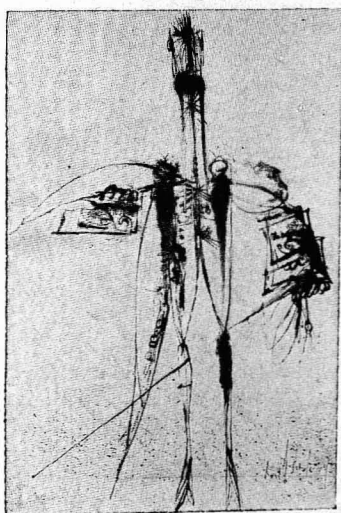
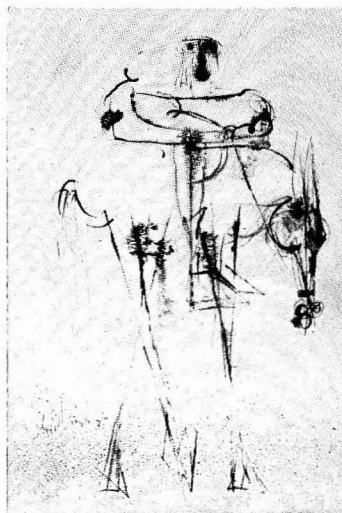
Hipótesis sobre los orígenes de este teatro que se pierde en la noche indoeuropea y amanece en Homero; clasificación y número de obras que aún perduran; estructura externa (trilogía y drama satírico); estructura interna (contraposición de actores y coros, estructura métrica del coro: estrofa y antistrofa, épodo o sistrofa y la llamada catástrofe que suele aparecer en los momentos convulsivos y violentos del drama); sentido colectivo del teatro helénico y aspectos escenográficos del mismo, son algunos de

los temas que analiza brevemente el autor en la primera de cinco pláticas que constituyen el libro.

Las conferencias siguientes están dedicadas a los grandes dramaturgos griegos: Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes. Sistemáticamente se nos presentan sus biografías, se enumeran sus dramas principales y se analizan sus obras.

Apenas si han sobrevivido algunos fragmentos de los dramas satíricos que hicieron famoso a Esquilo entre sus contemporáneos; en cambio, conservamos algunas de sus tragedias y el único modelo existente de trilogía. Sin tomar en cuenta la corriente crítica que pretende ver en *Las Suplicantes* una de las obras póstumas de Esquilo, el padre Garibay la cataloga como la primera; revisa luego las otras obras arcaicas —*Los persas*, *Siete contra Tebas*— para terminar con *Prometeo* y la *Orestíada*, trilogía donde "juntaba el poeta lo nuevo con lo viejo. Tradiciones remotas, bajo un manto de gloria moderno... La dominadora pesadumbre del Cosmos comenzaba a aligerarse bajo las alas de lo humano. Nació una nueva era: en esta tragedia se preludiaba ya la tragedia netamente humana, perennemente valedera de Eurípides".

Así, la concepción esquiliana presupondría la humanización de los dioses: Prometeo, antecedente de



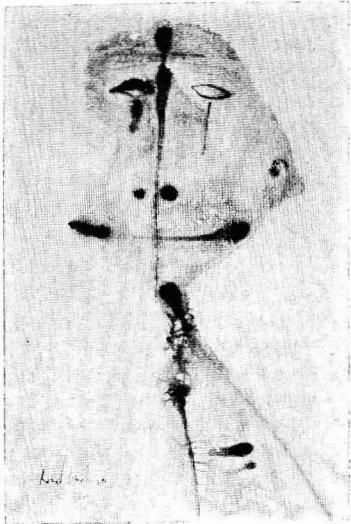
Cristo, es ya una muestra clara de esta idea, pero su máxima expresión está dada en la Orestíada, porque la interrelación de los valores humanos y divinos se presenta en un marco activo, en el de una sociedad en vías de transformación, una sociedad que vivió las guerras médicas y que, en fin, vio desaparecer la tiranía e implantar la democracia.

Con Sófocles, la tragedia político-social alcanza su apogeo, porque en él "la comunidad tiene la primacía. Es la ciudad la que centra y concentra los pensamientos, más que la persona". Premisas que aclaran la función del coro en su dramaturgia, coro-individuo que comenta, juzga, actúa y resume la posición del ciudadano: el hombre vale sólo por los demás.

Eurípides es el más criticado de los trágicos —y al parecer el preferido del autor—, el trágico que marca el sentido del teatro por milenios, el que perfila la individualidad como máxima dimensión dramática.

Visión que apunta en Esquilo y que adquiere su fuerza definitiva en Eurípides. Antes centrado en lo religioso, llevado luego a la Polis, el drama refleja ahora las pasiones humanas y los dioses mismos ya no se humanizan: son nada más hombres.

La quinta plática rompe un poco el esquema ya trazado. Para exami-



nar el drama aristofánico, es necesario incluir un panorama de la comedia griega y esta exigencia va en detrimento de la profundidad del capítulo.

Con todo, la índole del libro —publicación de cinco conferencias— nos da la pauta: obra de divulgación, a veces retórica, pero que explica con claridad los aspectos más destacados del teatro helénico y que puede ser más útil que otros manuales —incluyendo el de Bowra— para iniciar a los estudiantes en los postulados esenciales de esta dramaturgia.

MARGO GLANTZ

EL ARTE COLONIAL COMO PASIÓN

MANUEL TOUSSAINT, *Pintura colonial en México*. Imprenta Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1965, 308 pp. + 415 fotografías en blanco y negro y 23 láminas en color.

Manuel Toussaint fue un hombre prodigioso. No solamente se le puede considerar el creador de la historia sistemática del arte colonial mexicano, sino que además sus investigaciones en este campo no han sido aún superadas. Se descubren datos nuevos aquí, se rectifican algunos allá, mas en lo fundamental el mejor apoyo que tiene el investigador tanto como el aficionado a las expresiones plásticas de la Nueva España sigue siendo esa obra ya clásica de Toussaint que es el *Arte colonial en México*. Esta obra, junto con la de prosa fresca y encantadora, los *Paseos coloniales*, fue reeditada en 1962 por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM como homenaje al que había sido durante dos decenios su director; y el mismo Instituto había prometido publicar el manuscrito inédito que completaría la magna trilogía de Toussaint, su *Pintura colonial en México*. Sale ahora a la luz pública este volumen, impresionante por todos conceptos. La presentación gráfica es excelente y llama la atención la calidad de las reproducciones a color. El editor, Xavier Moyssén, tuvo además cuidado en poner al día el texto, y no se escatimaron esfuerzos en la preparación de índices de nombres y de obras, de notas eruditas y de bibliografía, así como en la transcripción de importantes documen-

tos, con lo cual el tomo que comentamos viene a ser tan útil y básico como el *Arte colonial* mencionado. Insistimos en estos detalles porque, aunque detalles, resultan imprescindibles para todo lector serio, que rara vez se da cuenta del trabajo, tiempo y paciencia requeridos para ellos, pero que mucho lamenta su ausencia en casos como, por ejemplo, la *Historia del arte mexicano* de la editorial Hermes, tan excelente en otros aspectos. Veamos qué nos ofrece Toussaint *post mortem* con su *Pintura colonial*: en primer término, una apretada revisión de las principales obras (opúsculos, más bien) que han tratado el tema, las crítica en lo que tienen de censurables, y nos hace saber que todos los datos comprobables y juicios bien aquilataados han encontrado cabida en su propio libro. En un breve capítulo trata la pintura indígena —códices y murales— con que se encontraron los españoles a su llegada, para describir en seguida la pintura europea —flamenca y española, principalmente— que trajeron y desarrollaron los conquistadores espirituales, o sea los frailes, en sus conventos: frescos y lienzos para los retablos. Una segunda parte se dedica a la época de apogeo de la pintura, el siglo XVII, con los Echave Orío, Juárez, López de Arteaga, Villalpando; y la tercera presenta

el complejo siglo XVIII, con algunas luminarias como Correa, Ibarra y Cabrera, e infinidad de artistas menores que forman propiamente escuelas regionales. Se completa el texto con un capítulo sobre la pintura popular —exvotos, cuadros costumbristas, santos y retratos— y la historia del origen y la evolución de la Academia de San Carlos hasta 1821, fecha que marca el fin de la época colonial y el auge del estilo neoclásico. La visión, pues, es exhaustiva; lo que queda por

hacer es ante todo trabajo de detalle, especialmente monografías sobre cada uno de los pintores de valía, como las realizadas hasta ahora por Francisco de la Maza sobre Villalpando y por Camelo-Gurría-Reyes sobre Juan Gersón, por ejemplo. Lo que sin embargo podrá decirse por muchos años es que el presente libro constituye la obra fundamental sobre la materia.

JASMIN REUTER

EL CINE EN DISCUSIÓN

JOSÉ REVUELTAS, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, Colección Textos de Cine, núm. 1, Departamento de Actividades Cinematográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, 184 pp.

Conocido como uno de los más importantes novelistas mexicanos, José Revueltas se ha destacado también como uno de los más prestigiosos argumentistas y adaptadores del cine nacional así como autor de ensayos y artículos críticos y teóricos sobre diversos problemas de la estética cinematográfica. El presente libro reúne algunos de estos últimos textos: *Lugar del cine en el arte*, *Problemas del guión cinematográfico*, *Cómo procede la película*, *La integración cinematográfica en el montaje a partir del fotograma*, *El guión cinematográfico y los actores*, *Las categorías de la construcción dramática en el libreto de cine*, *Problemas del análisis cinematográfico*, más dos ensayos sobre *El autoanálisis literario* y *Libertad del arte y estética mediatizada*, incluidos a modo de apéndice, como "una aportación teórica al conocimiento de los problemas del arte desde el punto de vista del materialismo dialéctico".

Revueltas entiende el cine como una "síntesis dialéctica", tanto en el plano meramente mecánico ("inmovilidad-movilidad") como en el estético (según la idea eisensteniana del choque y la conjunción de imágenes, que lleva a "nuevas categorías de síntesis, nuevas categorías de condensación"). Buscando el lugar del cine en el arte, lo relaciona con las otras artes (la poesía, la pintura, etcétera) y halla un mismo principio: yuxtaposición, encuentro, síntesis de los elementos, cuyos valores por separado se resuelven en el sentido total de la obra. La dirección de este ensayo ilustra así la idea clásica del cine como un arte de *montaje*, según lo establecieron hace tres décadas los cineastas soviéticos, Kulechov, Eisenstein, Pudovkin; todo el libro está presidido por esta concepción.

Sin embargo, la evolución estética del cine ha sobrepasado estas primeras bases teóricas, a tal grado que podría decirse que ha ido estableciendo, y a la vez sustituyendo, unas nuevas bases. Por ejemplo, André Bazin exponía en un artículo ya célebre, *La evolución del len-*

guaje cinematográfico, el desarrollo, desde los comienzos del cine, de dos tendencias paralelas que vinieron a definirse netamente con la aparición de la cinta sonora: el cine que "cree en las imágenes" y el cine que "cree en la realidad". Según esta esquemática pero inteligente distinción Bazin mostraba la coexistencia de dos maneras de ver el cine: una (la del montaje) que lo concebía como composición a partir de diferentes elementos; y otra (que no toma por unidad el plano, sino la *secuencia*) que lo entendía como una forma de mirar. Es evidente, a estas alturas, que los cineastas han abandonado, o lo están haciendo, los moldes que se forjaron dentro de las limitaciones del cine silencioso, y que la aparición del sonido, del color y de la pantalla ancha les permitió una nueva manera de ver, menos fragmentaria, menos analítica si se quiere, y dirigida hacia una captación unitaria, fluida, del hecho real o virtual al que se enfrenta el realizador.

El principal defecto del libro procede de esta falta de atención al desarrollo del cine, fuera ya de aquellos principios teóricos asentados en un momento de su evolución. Revueltas parece ignorar u olvidar la existencia de nociones conocidas y usadas por los actuales cineastas, como, por ejemplo, la de *plano-secuencia*, muy distinta e incluso contraria a la del famoso encuentro dialéctico de dos o varios planos preconizado por Eisenstein y Kulechov. Por eso el libro enfoca el cine desde puntos de vista un tanto académicos, ya superados en el terreno factual, y este enfoque, en consecuencia, invalida o hace discutibles los análisis de problemas generales o de films en particular que Revueltas ofrece en el mismo volumen. El libro, por lo demás, está escrito con claridad y con frecuentes disquisiciones polémicas que justifican su lectura, si quiera sea para entrar en desacuerdo con el autor.

JOSÉ DE LA COLINA

FREUD MÁS ALLÁ DE FREUD

HERBER MARCUSE, *Eros y civilización*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1965, 285 pp.

Por fin se ha traducido al castellano el capital libro de Herbert Marcuse *Eros and Civilisation*. El autor, profesor alemán emigrado a Estados Unidos durante la época nazi, es uno de los mejores conocedores de Hegel y figura entre los marxistas abiertos de más jerarquía en la actualidad. En esta obra, por cierto, dedicada a una exégesis, crítica y ampliación de las ideas de Freud sobre los orígenes y el destino de la civilización, no cita una sola vez a Marx, pero el ideal humanista de éste último está presente en todo su desarrollo.

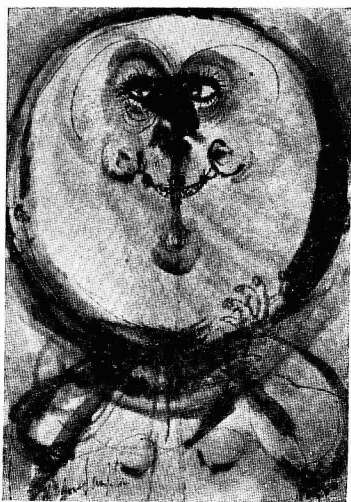
El libro tiene dos partes. En la primera el autor hace una exposición de la teoría freudiana de la cultura, ilustrándola con un análisis penetrante de las grandes líneas que constituyen la trama profunda de nuestra civilización e introduciendo algunos conceptos complementarios destinados a prolongar y diferenciar dialécticamente la substancia del pensamiento freudiano. En la segunda parte, expone a grandes rasgos los principios que regirían en un nuevo tipo de civilización no opresiva, como la nuestra, y basada en un principio de realidad distinto.

Freud veía el origen y la base de la cultura en la represión de los instintos, tanto sexuales como agresivos. Lo que movería a los hombres a organizarse socialmente dentro de una estructura de derecho sería la necesidad de defenderse de los tres grandes peligros que amenazan su dicha: la caducidad y vulnerabilidad de su propio cuerpo, el poderío de la naturaleza hostil y los peligros de la violencia, la explotación y el desamor de los otros hombres. Pero para constituirse en sociedad el hombre tenía que reprimir sus instintos, porque su satisfacción ilimitada reforzaría esas tres amenazas. El carácter polimorfo de la sexualidad, que tendería de suyo a hacer de cada zona corporal un órgano de placer, debería ser sacrificado, canalizando toda esa energía y sus exigencias hacia la sexualidad genital, reduciéndola incluso aún más en su ejercicio dentro de los límites de la función reproductora en el matrimonio monógamo. Toda satisfacción sexual que no estuviera ligada a esta función institucionalizada, debería tomar uno de dos caminos: o la satisfacción substitutiva (sublimación, síntomas neuróticos) o la directa, pero prohibida y cargada de culpa por la cultura (perversiones, inmoralidad sexual). También la agresividad sufriría semejante destino: en parte habría de ser canalizada hacia el trabajo, en parte directamente descargada a través de la guerra y la competición y en gran parte sería introyectada en forma de conciencia moral arcaica, en forma de Superyó cruel y culpabilizante.

Para Freud el progreso de la civilización es un progreso simultá-

neo de la represión y de los sentimientos de culpa. Cuanto más aumentan las exigencias de la cultura, tanto mayor ha de ser la represión de los instintos, siendo el producto de esta tensión un aumento del sentimiento de culpa. Para Freud esta dialéctica no tenía salida.

En la ontogénesis el hombre comienza bajo el imperio del principio del placer; el acontecer psíquico parece regido por una sola ley: deshacerse de toda tensión. Si la tensión implica displacer, placer



será el aspecto subjetivo de esa disminución de tensión. Ahora bien, esas tensiones tienen por objeto a los otros, que no siempre están a mano, ni dispuestos a satisfacerlas; de ahí que el niño tenga que aprender a domesticar sus tendencias, aplazando, transformando o renunciando a su satisfacción. Este aprendizaje lento y doloroso es a lo que Freud llama sometimiento al principio de realidad. Sin él, el hombre no saldría nunca de su narcisismo, ni habría sublimación ni vida social posible.

La gran aportación de Marcuse a este esquema consiste en introducir una distinción luminosa en dos de esas nociones clave de la antropología freudiana. En primer lugar, el principio de realidad postulado por Freud no es, a juicio de Marcuse, un principio natural e intemporal, sino un principio histórico que varía con las vicisitudes mismas de la cultura. En nuestra civilización industrial y competitiva adopta la forma de un "principio de actuación" o de rendimiento. Es "real" lo que es conforme a las exigencias económicas e ideológicas de esta sociedad. En ella el trabajo es un trabajo forzado y alienado y la sexualidad ve confiscadas sus energías en beneficio de la mera reproducción dentro de la familia monogámica, por una parte, y de sublimaciones forzadas e insuficientes por la otra, quedando una gran parte de vidas y energías humanas destinadas al compromiso neurótico.

La otra distinción, complementaria de la anterior, es la de dos

tipos de opresión o represión social: la opresión básica o fundamental y la sobrante o suplementaria. La opresión básica es la necesaria para el mantenimiento del fenómeno sociocultural en sí: la sociedad no espera a que el niño esté en condiciones de sublimar por su cuenta y gana, sino que lo fuerza a hacerlo, para promoverle al nivel alcanzado por ella misma. Pero toda sociedad realiza una opresión suplementaria con objeto de asegurar el tipo de dominación concreta vigente en ella. La sociedad industrial reprime los instintos mucho más allá de lo que exigiría el mantenimiento de los logros de nuestra cultura y esta opresión sobrante está al servicio de los intereses de



la dominación (en lenguaje marxista: de los intereses de la clase dominante).

Para Freud la civilización creaba y mantenía un círculo vicioso, pagando su racionalidad con la desdicha: a mayor civilización, mayor culpabilidad y mayor renuncia a las satisfacciones instintivas. Marcuse piensa que esta visión es insuficientemente dialéctica: el proceso encierra en sí la posibilidad —la necesidad dialéctica, más bien— de su superación (*Aufhebung* en sentido hegeliano). Justamente porque

dos de las amenazas que Freud vio en el origen de la cultura —la caducidad del cuerpo y la violencia de la naturaleza hostil— están en trance de ser casi enteramente dominadas por el hombre, la subsistencia de la opresión (y particularmente de la opresión sobrante) es cada vez más insostenible e irracional. Marcuse sugiere entonces, apelando aquí no sólo a Freud, sino a toda una tradición de filósofos y utopistas, las grandes líneas de lo que sería una civilización no represiva, en la que el principio de realidad se inspiraría en el principio del placer, el cuerpo sería de nuevo plenamente erotizado y el trabajo se convertiría en juego.

Frente a esta exégesis de Freud el camino emprendido por los revisionistas del freudismo parece, en efecto, una regresión. Pretendiendo "socializar" a un Freud demasiado "biológico" e individualista, han despojado a la crítica freudiana de la cultura de gran parte de su substancia explosiva. Marcuse denuncia la teoría de los revisionistas como una ideología conformista. Este reproche lo dirige incluso contra Erich Fromm, que ha analizado con tanta lucidez la enajenación radical del hombre en nuestra civilización industrial y ha denunciado con tanto vigor la plaga del conformismo. Cabe preguntarse si este reproche no nos alcanza a todos, en la medida en que defendemos un ideal humanista sin tomar conciencia exacta de la ambigüedad de nuestros objetivos y la insuficiencia de nuestros medios. Podemos entrever la posibilidad de una civilización no opresiva en que el hombre alcanzaría su plenitud humana y hasta podríamos promoverla con nuestra crítica, nuestra fe y nuestro sacrificio; pero mientras vivamos en esta civilización en tan gran medida alienante, nuestras posibilidades concretas de dicha y de humanismo están limitadas por su férrea dialéctica.

ARMANDO SUÁREZ

CAMINOS DE LA ECONOMÍA DEL FUTURO

J. BÉNARD, N. KALDOR, M. KALECKI, W. LEONTIEF, J. TINBERGEN. *Programación del desarrollo económico*. Fondo de Cultura Económica, 1965.

Desde las *Maximes Générales du Gouvernement Economique* y el famoso *Tableau Economique* de François Quesnay, la planeación del desarrollo económico ha sido una de las preocupaciones primordiales de los economistas.

Si se considera que el desarrollo económico de las naciones subdesarrolladas es uno de los problemas más arduos y de más difícil solución con que tiene que enfrentarse el mundo en esta segunda mitad del siglo xx, libros como el que ahora nos ocupa, realizado por los más connotados especialistas en planeación y programación económica, vienen a reforzar la convicción de que la planeación puede ser un instrumento poderoso para acelerar las tasas de desarrollo.

El presente libro, que es producto del seminario organizado por la Oficina de Programas de Asistencia Técnica Regional para América Latina de la UNESCO, reúne las conferencias sustentadas por J. Bénard, director del *Centre d'Études de la Prospection Economique à Long Terme*, París; N. Kaldor, profesor del *King's College* de la Universidad de Cambridge; M. Kalecki, miembro de la Academia de Ciencias de Varsovia; W. Leontief, profesor de la Universidad de Harvard; y J. Tinbergen, Director del Instituto de Investigaciones Económicas de Rotterdam.

Las funciones macroeconómicas de producción y planeación son expuestas sistemáticamente por J. Bénard, y aunque son fruto de expe-



Michael Kalecki establece dos supuestos básicos al estudiar los problemas de financiamiento del desarrollo económico en una economía mixta: a) "No debe haber un incremento inflacionario en los precios de los productos esenciales, en especial de los artículos y alimentos de consumo corriente", b) "No debe existir ningún impuesto sobre los grupos de población con ingresos bajos o sobre los productos de primera necesidad o esenciales, de tal manera que la restricción de la demanda del consumidor sólo pueda llevarse a cabo aumentando los impuestos directos de los grupos con ingresos elevados o mediante impuestos indirectos sobre los bienes no esenciales." Estos dos supuestos son de gran importancia para el desarrollo económico, porque lo hacen depender en gran medida de la tasa de incremento que experimenta la oferta de los productos esenciales.

riencias de laboratorio, pueden servir como fundamento para iniciar estudios de las funciones macroeconómicas de producción, en relación con la clasificación de los modelos económicos. Una aportación significativa de este brillante economista francés, es la reducción de los métodos de la planeación francesa a los países en vías de desarrollo, considerando, de una manera muy aguda, las dificultades inherentes a esta reducción; encontramos, por ejemplo, la indicación de que la planeación, desde el punto de vista económico, únicamente puede ser factible en forma autoritaria, ya que a juicio de Bénard, es la única que tiene cierta probabilidad de ser eficaz, por tener que enfrentarse a los grupos privados que hacen predominar sus intereses en perjuicio muchas veces de los intereses colectivos nacionales.

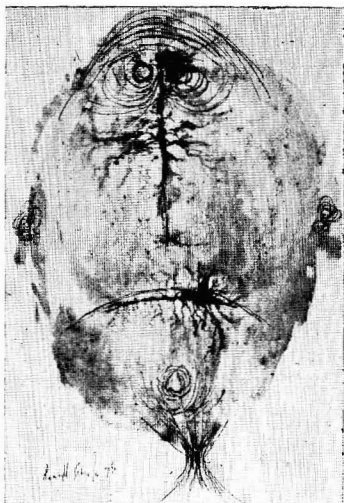
El problema de estabilizar la relación de precios de intercambio es analizado por Nicholas Kaldor, quien lo considera como uno de los más graves a que se enfrentan los gobiernos latinoamericanos. Resalta el hecho de que los países en vías de desarrollo son en lo esencial productores primarios, que se sostienen exportando uno o, cuando mucho, unos cuantos productos agrícolas o mineros. Como solución a este complejo panorama que afrontan los países del África negra, Asia y las economías menos avanzadas de la América Latina, el profesor de la Universidad de Cambridge propone la regulación de la producción y exportación de las mercancías primarias, de tal forma que se hagan simétricas las condiciones de su mercado con las del mercado de bienes manufacturados.

La penetración y profundidad del estudio de Nicholas Kaldor sobre "Imposición y Desarrollo Económico", hacen de esta conferencia una línea económica a seguir por los gobiernos que intentan alcanzar metas específicas por medio de la planeación económica, indicando que esto es factible en la medida en que se logre la distribución de los recursos, trasladándolos de los usos menos productivos a los más productivos. Para este autor, la esencia de la planeación consiste en proporcionar una estructura diferente en la utilización de los recursos, en relación con la predominante, que es producto del libre juego de las fuerzas económicas.

Las transferencias de capital de las zonas desarrolladas a las subdesarrolladas y sus tasas futuras de crecimiento económico, son quizá, junto con el problema de autofinanciamiento por imposición, el tema central para una posible programación del desarrollo. Esta parte esencial es tratada por Wassili Leontief, al considerar a las zonas subdesarrolladas como las más pobladas del mundo y productoras únicamente de la séptima parte del producto mundial de bienes y servicios; aunado a lo anterior, su tasa de crecimiento económico es la mitad de la de los países industrializados. Al tratar este tema, toca uno de los puntos más dramáticos de la época actual, que es el de que el contraste entre las zonas más ricas y las más pobres tiende a aumentar en vez de disminuir.

Finalmente J. Tinbergen expone el problema de la planeación óptima, significando con esto la mejor forma de planeación en función del régimen de que se trate, aunque hace especial hincapié en la economía mixta moderna, que es el tipo más común en Occidente en la actualidad.

Cabe apuntar aquí que el libro puede presentar cierta dificultad al lector que no esté muy adentrado en problemas económicos, pues un capítulo como el de J. Tinbergen, resulta demasiado técnico ya que implica cierto dominio de las matemáticas y su aplicación a modelos económicos.



Podríamos enjuiciar el contenido de esta obra con las palabras siguientes: Como la planeación económica se lleva a cabo con miras al futuro, y como el futuro es necesariamente incierto, las marcadas discrepancias entre los logros reales y los objetivos propuestos, no denotan debilidad dentro del proceso de planificación, sino condiciones externas, muchas veces fuera del control de los economistas. Es-

to resulta particularmente cierto, cuando se aplica a las regiones esencialmente monoproductoras, en donde un cultivo constituye más de la mitad del ingreso nacional y en donde un cambio radical de las condiciones político-sociales e incluso atmosféricas, pueden producir cambios de consideración en la economía del país.

RAÚL BÉJAR NAVARRO

DE LA NOVELA COMO EXPERIMENTO

SALVADOR ELIZONDO, *Farabeuf (o la crónica de un instante)*. Serie del Volador, ed. Joaquín Mortiz, México, 1965, 179 pp.

Poeta, ensayista y crítico monstruosamente inteligente, fundador y director de la revista "Snob" (que pasó a peor vida pero que señaló una nueva dirección a las publicaciones literarias en México), autor de películas desconcertantes y desquiciantes, musicólogo que rebasa el terreno del amateurismo, traductor de una página del *Finnegans Wake* enriquecida con anotaciones que hubieran entusiasmado y sorprendido al propio Joyce, Salvador Elizondo nos entrega ahora su primera novela: *Farabeuf (o la crónica de un instante)*, novela del tiempo, de la memoria y del olvido pero, sobre todo, novela del amor en su más extrema manifestación: la del éxtasis de la tortura, la del ceremonial del terror, la de su perfecto cumplimiento en el rito sagrado, en el impenetrable misterio de la descomposición de la identidad personal, en el grado supremo de la belleza que colinda con el suplicio y la intervención quirúrgica. Utilizando procedimientos propios de ese género que se ha dado en llamar la "anti novela" y de Alain Resnais, Elizondo ha realizado el experimento más ambicioso e importante en la novelística mexicana de los últimos años. En *Farabeuf* todo sucede porque no ha sucedido nada, porque los personajes que continuamente cambian de identidad y sexo, que siempre son otros, los que alguna vez fueron o los que otra vez serán, se nos presentan, inmóviles, relatándonos un acontecimiento que aparece como final y principio, a la vez, de un acontecimiento que nunca sabremos —porque el olvido es más tenaz que la memoria— si fue vivido, o premonición o, simplemente el proceso que va a determinar la organización del sueño, de la imagen reflejada en un espejo, imagen que nunca sabremos si fue la nuestra o la de ese otro que es —o que nunca podrá ser— el yo que es otro. El personaje que nos relata la infinita crónica de un instante es yo, ese lector capaz de ser todos los personajes físicamente vivos al través de una fotografía o de un cuadro de un pintor veneciano, de las respuestas de la ouija, del zumbido de una mosca (reminiscencia y homenaje a la *Livia* de Visconti), de una gota de lluvia contra el cristal empañado de una ventana, de una estrella de mar que recuerda un signo chino, un número cabalístico, la disposición corporal de un magnicida que sufre el más terrible suplicio. Edad,

tiempo y sexo se trastornan, se transforman en esta crónica de un instante que trasciende la eternidad del olvido y el descubrimiento de la memoria y en el que el horror se nos manifiesta como la única, posible forma, la más extrema y hermosa de la real imaginación del fenómeno amoroso. Nunca sabremos si fuiste tú —o sea el yo que eres, que soy tú, que soy, invariablemente el otro— ese doctor Farabeuf que sube las escaleras provisto de un instrumental quirúrgico minuciosamente descrito (como en los buenos tiempos de Testut, Collin, Chassaignac, Gigli), o la Enfermera que será siempre otra a fuerza de no ser ella misma mientras no recuerde el olvido del olvido o la disposición causal: yin, yang mutante yin; Yin mutante, yang, yin; o si soy yo la persona que te sueña que te estoy olvidando a fuerza de recordarte y haber perdido la memoria; o si soy yo el que sufre el suplicio en Pekín en el glorioso año de principios de siglo —hombre o mujer porque sexo y accesorios han sido previamente murilados a la toma de una fotografía que volverá eterno el instante de la muerte y propiciará el desencadenamiento del amor— el que organiza el sueño que nos hará perdurables, absueltos de la muerte, conjunción perfecta del día con la noche, de la vida con la inmortalidad, de la posibilidad de la resurrección de la carne con el tormento físico del amor. En *Farabeuf*, ese instante que se prolonga infinitamente (porque nunca ha sucedido temporalmente o porque, precisamente, ahora, "ahora", *ahora*, va a acontecer realmente, ¿realmente?) es la imagen de una muerte que sería más la muerte si se viera reflejada —y, acaso, falsamente— en un espejo que nos viera morir y, por tanto, amar. En *Farabeuf*, ese instante que se prolonga infinitamente es la realidad del hechizado que consigue su propio hechizamiento, del método adivinatorio que nos hace invulnerables y perennes, de aquella terrible, hermosa visión que propició que tu cuerpo —siempre el de otro— lograra convertirse en el mío y, así, en el mi cuerpo que siempre es el de otro, en la organización perfectamente sistematizada de un sueño —que no conoce los límites de la pesadilla— en la que logramos soñar el invento del sueño gracias a la mágica crueldad del olvido y a la feroz batalla contra la memoria.

JUAN VICENTE MELO,

DESVENTAJAS DE LA INTEGRACIÓN ECONÓMICA

SIDNEY DELL, *Bloques de Comercio y Mercados Comunes*, Sección de Obras de Economía, Fondo de Cultura Económica, 1965.

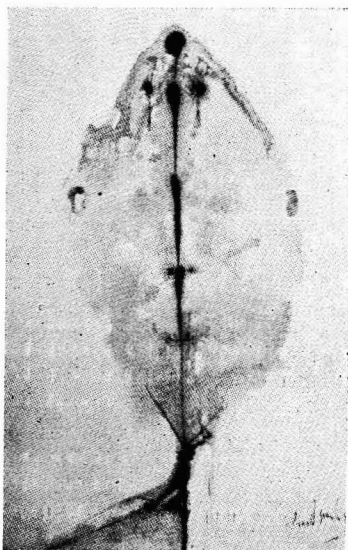
A lo largo del debate establecido alrededor del Mercado Común Europeo en particular y de la tesis de la creación de bloques económicos en general, se han acumulado argumentos cada vez más complejos del lado de los defensores para justificar, explicar, rebatir, y en el conjunto, oscurecer la discusión planteada por los críticos de estos temas. Uno de los puntos más delicados de esta problemática consiste en la evaluación de las supuestas ventajas que obtienen los países constituyentes de un mercado común, en contraste con la tesis de que las ventajas se acumulan en los países más adelantados, exagerando así la canalización del financiamiento mediante balanzas comerciales negativas proveniente de los países atrasados del bloque. El hecho de que el Mercado Europeo se componga de naciones consideradas como adelantadas en su conjunto no modifica el fenómeno de ampliación de la brecha existente en la posición relativa y en la velocidad de desarrollo de los países miembros.

Tal vez el aspecto más apasionante de la historia del Mercado Común Europeo es el de la constante contradicción entre las finalidades teóricas que se persiguen en el campo político, disimuladas ocasionalmente con argumentos económicos, y los resultados económicos que han condicionado y favorecido posiciones nacionales y regionales opuestas a las perseguidas. De las previsiones norteamericanas de reconstruir una Europa que se oponga a la expansión soviética, un grupo de países que inclusive podría servir de colchón amortiguador en el caso de un conflicto bélico, surge una Francia que insiste en mantener una línea política independiente y eventualmente contraria a la del eje Washington-Londres. El supuesto control militar de Alemania, que fue un argumento de peso en la decisión de establecer un organismo económico con Francia a la cabeza, ocasionó el fortalecimiento de un ejército derrotado y revanchista.

En el campo de la política económica, los aparentes conflictos entre intenciones y resultados son todavía más numerosos, debido en gran medida a que responden a necesidades extraeconómicas. La organización de bloques de comercio y mercados comunes, con sus diversas variantes, es una idea que se maneja en contraposición a los sentimientos nacionalistas y a sus expresiones económicas; sin embargo, esta circunstancia sólo es real a primera vista, como lo demuestra el prolongado debate que se estableció alrededor de la creación del Mercado Común Europeo. La inclinación proteccionista que sostiene la tesis de la respuesta agresiva en materia de aranceles, bajo el pretexto de defender las actividades

incipientes o simplemente ineficaces, de la competencia del resto del mundo aporta un sólido contingente de defensores de la eliminación de barreras aduanales dentro del ámbito del Mercado Común Europeo. Pero esta aparente contradicción se resuelve al considerar el conjunto del mercado común, puesto que el proteccionismo no ha sido eliminado, sino que ha cambiado solamente de dimensión. Ese proteccionismo nacionalista ha sido elevado al nivel de política regional, colmando en algunos casos las expectativas de los proteccionistas.

Curiosamente, los librecambistas ortodoxos se constituyen en los principales defensores del mercado común y, al mismo tiempo, otros proteccionistas dirigen sus argumentos en contra. Los Estados Unidos promueven su organización como medio para obstaculizar el avance de la planificación nacional en Europa y simultáneamente se evidencia que el desarrollo del mercado común exige la planificación a nivel nacional y regional como único medio para eliminar los escollos que plantea la armonización de políticas nacionales. La unificación política es una necesidad para lograr las máximas ventajas de la integración y al mismo tiempo es el punto más álgido con respecto al desarrollo de la organización.



Dell pone en duda los fundamentos, el cuerpo y los resultados de la teoría de la integración, desde la validez de la argumentación alrededor de ésta y los fines de política mundial que se persiguen, hasta los resultados mismos de la organización del mercado común, pasando por algunos de los mitos sobre economías de escala y competencia, librecambismo y eficiencia industrial, entre otros. El agudo análisis que realiza el autor viene a constituir un valioso ordenamiento lógico que resalta en medio de los panegíricos de contenido político, social y económico encaminados al engrandecimiento de los

mitos que hoy en día se denominan "milagros económicos". Su obra es una llamada de atención para los que cifran el desarrollo de los países atrasados en la magia de un instrumento diseñado para fines específicos que no coinciden con los intereses de estas naciones. La ins-

trumentación del aparato formal, por deslumbrante que sea, no cambia el problema del atraso o, dicho en otras palabras, el hábito del mercado común tampoco hace al monje del país desarrollado.

SERGIO DE LA PEÑA

FÍSICA PARA TODOS

OTTO R. FRISCH, *La física atómica contemporánea*, Colección Popular, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, 256 pp.

Es un acierto del Fondo de Cultura Económica haber traducido este libro, no sólo porque aumenta un volumen a una literatura tan solicitada como escasa en nuestro idioma, sino también por haber seleccionado una obra de un autor que no sólo es un experto en la materia sino además un participante en su elaboración. Este último hecho, junto con el que el libro está basado, en parte, en pláticas de radio dadas por el autor, hace que esta obra resulte en un estilo de relato personal muy agradable, lleno de descripciones y anécdotas del medio en el que se ha desarrollado la Física contemporánea.

El libro está caracterizado, como el autor lo hace notar en su introducción, por ser una "colección de artículos independientes y autónomos, abordable en cualquier orden que plazca al lector". Esto es una ventaja evidente cuando se trata de un libro, como el presente, que contiene mucha información nueva para la mayor parte de sus lectores, aunque en este caso resulta una espada de dos filos. Empezar desde el principio en cada tema implica repetir varias veces la presentación de los conceptos e ideas básicas lo cual, como el autor dice, tiene la ventaja de "ofrecer distintos aspectos del mismo cuadro como si se tratase de un paisaje pintado bajo diferentes luces y en varias estaciones". Por otra parte, estas repeticiones que aseguran la independencia de los capítulos, tienen la desventaja de ocupar mucho espacio, acortando el desarrollo detallado del tema central, el cual, en algunos capítulos acaba solamente esbozado.

Aunque los capítulos del libro son independientes y autónomos, como ya se mencionó anteriormente, los temas tratados por el autor en ellos se pueden agrupar de la siguiente manera:

Los cuatro primeros capítulos: "Se abre el almacén de la energía", "La energía atómica en la actualidad", "La radioactividad a nuestro servicio" y "Energía derivada de la fusión del hidrógeno" están dedicados a la descripción de los usos de la energía nuclear y de sus productos asociados. Son esencialmente informativos y fáciles de leer.

Los siguientes nueve capítulos tratan los temas más importantes del conocimiento contemporáneo de los átomos y los núcleos. Estos capítulos pueden subdividirse en dos

grupos: aquellos que se ocupan del conocimiento básico de esos temas como los titulados "¿Qué son los átomos?", "Ondas y partículas", "El interior del núcleo atómico", "Las partículas fundamentales" y "La paridad no se conserva: la Física cambia de rumbo" y aquellos dedicados a describir cómo se obtiene, o se ha obtenido, este conocimiento y son los capítulos titulados "Las partículas se hacen visibles", "El recuento de partículas atómicas", "Los aceleradores de alta energía" y "La extraña historia del neutrino". En todos los capítulos aquí mencionados se aplica, con toda propiedad, el comentario general, antes asentado, sobre el carácter independiente con el que fueron escritos.

Los capítulos "La individualidad en la Física moderna" y "¿Tiene todo una causa?" abordan problemas muy generales, digamos filosóficos y tienen el inconveniente de que habiendo sido tratados los temas científicos en que se apoyan con muy poca precisión, las conclusiones que allí se discuten se prestan para ser interpretadas en diferentes sentidos, especialmente si se carece de una cultura científica razonable y se gusta extrapolar las conclusiones científicas para elaborar teorías generales.

El capítulo final "Retorno a la tierra" es una exposición muy bien hecha de la "razón de ser" de la investigación contemporánea en la Física.

Considerando que el lenguaje científico en español aún no se ha fijado, la traducción resulta ser bastante buena. Sin embargo es de desearse que los traductores de obras científicas hagan un esfuerzo para cooperar en la unificación del lenguaje técnico en castellano y consulten a las personas que se dedican a la ciencia en países de habla española. Con una tal precaución se evitaría que palabras ya sancionadas por el uso en nuestro medio como "vida media" sean sustituidas en sus traducciones por "semivida", que el efecto de "constricción magnética" sea convertido en "pellizco", que el "modelo de capas" se convierta en el "modelo de cascarón" y que la palabra "pauta", que es de suponerse que es la traducción de "pattern", se utilice con tanta frecuencia en acepciones que en español son completamente diferentes.

LUIS ESTRADA