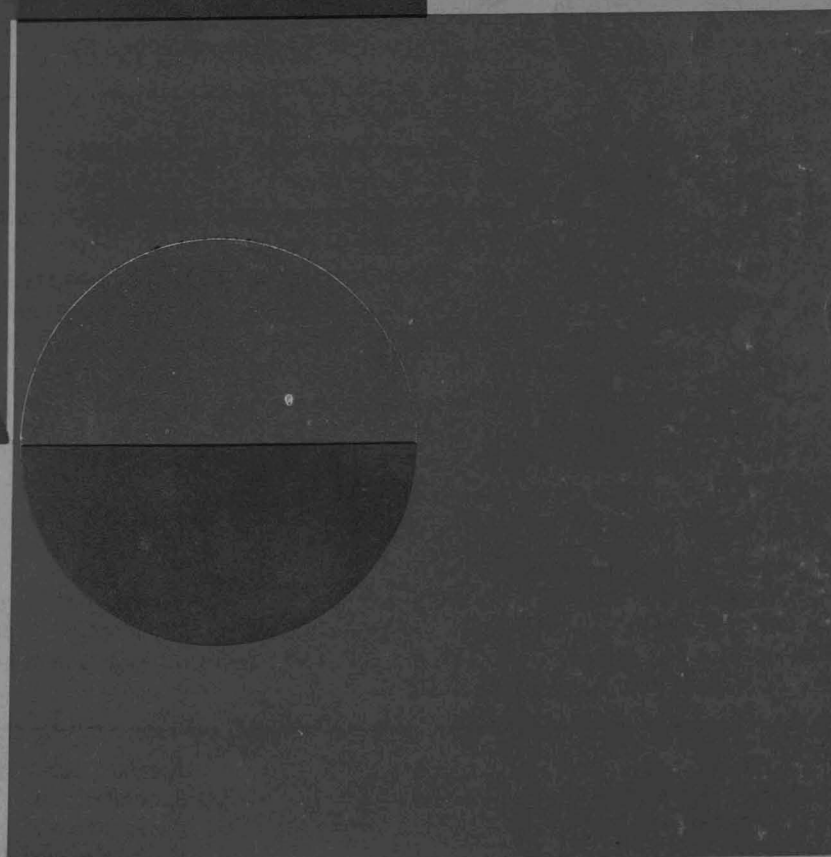
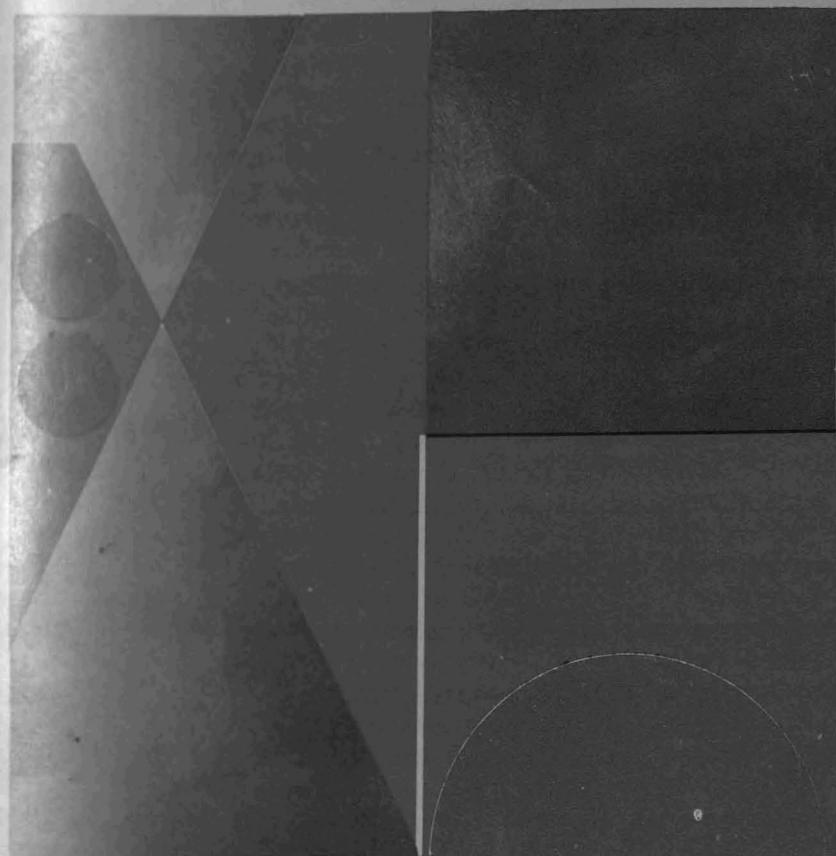


Revista de la Universidad de México

Henry James, Carlos Pellicer,
Esther Seligson, Marguerite Yourcenar, Efraín Huerta,
Tarsicio Herrera Zapién, Lucrecia Maupomé,
Idries Shah, Mariano Silva y Aceves, Fernando del Moral.



Sumario

Volumen XXVII, número 12 / agosto de 1973

-
- 1 Dos cartas inéditas de Henry James a Edmundo Gosse
- 2 Carlos Pellicer / Sobre Díaz Mirón
- 8 Marguerite Yourcenar y la subjetividad domada, por Esther Seligson
- 13 Fedra o la desesperanza, por Marguerite Yourcenar
- 15 Cementerio verano, por Efraín Huerta
- 16 Comedia de equivocaciones del hexámetro latinizante: de Virgilio a Rubén Darío, por Tarsicio Herrera Zapién
- 25 Nicolás Copérnico y la historia de la ciencia, por Lucrecia Maupomé
-
- I Cuatro cuartetos. T. S. Eliot (East Coker y The Dry Salvages),
Traducción de Manuel Núñez Nava
-
- 38 Omar Khayyam, por Idries Shah
- 41 Cuentos y estampas, por Mariano Silva y Aceves
- 43 Sobre Racine y S/Z, por Fernando del Moral
- 49 Felguérez, nota de Juan García Ponce
- Portada: Juego de dos planos, de Manuel Felguérez

Universidad Nacional Autónoma de México

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

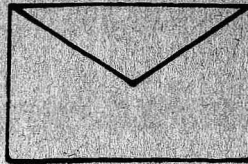
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Órgano de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Diego Valadés / Jefe de Redacción: Carlos Montemayor / Editores: Armida de la Vara y Joana Gutiérrez

Dirección artística: Vicente Rojo, Bernardo Recamier

Torre de la Rectoría, 10o. piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.
Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124
Franquicia postal por acuerdo presidencial
del 10 de octubre de 1945, publicado
en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año.
Precio del ejemplar: \$ 6.00
Suscripción anual: \$ 65.00 Extranjero Dls. 8.00

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



Dos cartas inéditas de Henry James a Edmund Gosse

34 De Vere Gardens, W.
Abril 28, 1891

Mi estimado Gosse

Le devuelvo el volumen ibseniano con mi agradecimiento —especialmente por la oportunidad de leer su atractivo prefacio, que es *en somme* y, entre nos (no se lo diré a Lang), más interesante que el mismo Ibsen. Es decir, creo que usted ha hecho de él un fenómeno más rico de lo que realmente es. La lectura detenida del fastidioso Rosmersholm e incluso la re-lectura de *Fantasmas* han sido algo espantoso para mí —me han desilusionado por completo. ¿Verdad que el primero no es bueno? ¿No más que la tediosa *Dama del Mar*? ¿Debo pensar que estas cosas son obras de talento? Lo haré, si usted así lo cree, pero confío en que usted estará de acuerdo en que son de una gris mediocridad —en el caso de “Rosmersholm”, *jusqu'à en être bête*. No me parecen dramáticas ni dramas en absoluto, sino (hablo de estas 2 en particular) cuentos morales dialogados —sin la objetividad ni la visibilidad del drama. Sugieren curiosos reflejos en cuanto a la escena y el auditorio escandinavos. Por supuesto, tienen un serio —terriblemente serio— *feeling for life*, y una idea siempre presente, pero el resultado es mediocre en general, son *obras de teatro*; y yo creo que un hombre que está en pugna con su forma no siempre es un hombre de primera línea. Pero, de ser total mi ceguera, le suplico no lo divulge.

Tímidamente suyo,
Henry James

Octubre 17, 1890.
34 De Vere Gardens, W.

Mi estimado Gosse

He esperado a agradecerle la hermosa y cuidada biografía hasta tener tiempo para conocer a fondo su contenido. Esta mañana la terminé y me apresuro a expresarle mi deuda y a reconocer que su talento y habilidad para reunir todas las citas de versos me han impresionado. Algunas de ellas se leen como Browning —es decir, *du meilleur*. Cómo me gustaría que hubiese incluido más, especialmente de Brand y P. Gynt. Acerca de este último, ¿no es irritante el escaso conocimiento que de él muestra el autor? Sin duda, lo desconoce por completo. Hay tan sólo un vago ensayo, nada ilustrativo, sobre los personajes del místico Peer. El libro tiene interés y seriedad; pero enfada de principio a fin por su mala distribución general. Pero qué traducción más digna y qué provincianos todos esos pobrecillos Norsefolk, incluyendo al propio Colossus. Todos ellos me conmueven como gallinas intensamente domésticas que cloquean tras una cerca —la grande y espinosa cerca de Alemania. Espero encuentre a Lloyd Osborne —yo solamente lo vi una hora aquí; él salía para N. B. esa tarde, y mi respuesta a usted fue muy especulativa. Celebro su acierto de anoche en el St. James. Me atterra pensar que toda la vulgaridad que usted menciona terminará por impedirnos regresar. Mas nuestra raza está condenada por el arte desinteresado. El sentido mismo del arte ha muerto y la caligrafía está por los suelos. Voy a verlo *ces jours-ci*.

Siempre suyo,
Henry James

Carlos Pellicer / sobre Díaz Mirón

Después de San Juan,
la incomparable, ningún poeta nacido
en tierras de México ha tenido la ansie-
dad del idioma como Díaz Mirón.
Esta ansiedad se explica & justifica
por el deseo de concretar en el menor
número de palabras sus ideas poéticas.
Tales ideas no se manifiestan siempre
por medio de imágenes o metáforas.
Con frecuencia una sola palabra
- verbo o adjetivo - contiene la carga
- de energía suficiente para crear
una situación absolutamente efec-
tiva aunque no siempre hermosa.
Sensual e iracundo, aparece cons-
tantemente revelando una honda
frustración. En su juventud trató el
tema de la justicia social en
poemas soberbios en los que su
orgullo personal, en ocasiones, le

~~hizo escribir~~ llevó a ~~interiores~~ ^{actitudes} ni
dúculas. Cuando por haber mapado
a un hombre padeció prisión por
varios años, la condición de su
soledad le dio todas las ventajas
necesarias para darle la batalla
al idioma. Así entre los 39 y
los 49 años escribió, primero en la
cárcel ~~y después~~ - casi cinco años -
y después en su casa de Salapa,
los 40 poemas que ~~componen~~ integran
el libro "Lascaas", único que publi-
có: (1901). Años atrás un editorial-
gringo le robó un montón de poemas
y los publicó sin su consentimiento
y sin enviarle un centavo. De tal
manera que a la cuenta de Texas
y California hay que agregar a
nuestros vecinos del Norte la cuen-
ta de Díaz Mirón.

Lo imaginamos, en carcelado,
admirando allí su mayor

libertad de expresión. En ~~esto~~ y se
guro - que las palabras entraban por
el ojo de la llave en batallones
como de abejas y ya adentro y en
formación cerrada esperaban la
señal de ataque. El hombre
contra el idioma como ~~Jacob~~ ^{contra}
el Ángel. El resultado de esta
lucha ~~en~~ ^{esta} en "Lasca" y en
los poemas posteriores. En las tre-
guas, el poeta confesaba su derro-
ta.

" La palabra en el metro resulta baja y fútil

" Un prestigio rebelde a la letra,
un misterio inviolable al idioma,"

" Al chorro del estanque abrió la llave
pero a la pena y al furor no pudo
cénita palabra consecuencia y grave!"

Conceder del latín, viva
raíz del castellano y japonés

de la geometría verbal, sus ideas
poéticas, realizadas generalmente so-
bre temas desagradables, nos ha-
cen pensar en los muros de Miffler
por el ajuste de las palabras y la
fascinante plasticidad del ritmo.

~~Su~~ Su trato en diamante nos
ciega un poco. Sus adjetivos son
insustituibles. Su exactitud
-alarma a los imbeciles, inclusi-
ve a los imbeciles con talento.

Es un poeta hondamente humano
pero discurreciendo en una joyería
con el lenguaje luminosamente
condido de las piedras preciosas.

Acerca de él y frecuentarlo,
es conseguir, no sin dificultad,
uno de los placeres más encuen-
trados - ^{solitario} nio de condores - con el
trato de un poeta genial.

El pequeño poema a Cleopatra
nos hace pensar en los desmundos

monumentales de Tiziano y de Ingres. "Idilio" es todo un mundo de seres y de cosas, tal vez su más extraordinario poema. Los sonetos se consideran entre los mejores sonetos del mundo. "El fantasma" es de una belleza soberana, con su último verso tan terrible. En las "Aspiraciones" y en "La Nube", su cólera estalla con la belleza del rayo. "Paisaje" es una maravilla como escultura y pintura y desastroso como estado de ánimo. Redención es un poema de atmósfera sublime. Y "A un Profeta" - se dice que escrito pensando en Madero - es una sucesión de estrofas grandiosas, portento de arquitectura poética. En los breves tercetos de "Al charco del estanque..." se encierra toda su angustia, su sensualidad.

su soberbia y su capacidad de Belleza. Un terceto más, y ese maravilloso poema habría estallado. Esta' escrito a una preniñ can' inaceptable.

La obra poética de Díaz-Mirón es sumamente reducida pero de altísimo nivel. Sigue siendo el más grande poeta mexicano y uno de los mayores poetas hispano-americanos. Nació en la ciudad de Puebla de Veracruz en 1853 y murió ^{allí mismo} después de 75 años.

Carlos Pellier.

México, D. F., Junio de 1962.



Marguerite Yourcenar y la subjetividad domada

No creo que ninguna obra de arte esté absolutamente separada de la vida interior de su autor, no sólo de sus sentimientos, sino también de sus ideas, de su concepción del mundo, de sus prejuicios y aspiraciones, sus fobias y sus sueños. En este sentido, toda obra de arte es una *confesión*, es decir, una manera de hacer patente, de exteriorizar, de puntualizar, de darle forma a esa vida interior. Sin embargo, esta *confesión* requiere del artista algo mucho más difícil, doloroso y complicado que una mera plasmación subjetiva de su interioridad: un compromiso de fidelidad para consigo mismo y para con la Obra.

“Así, ya había yo llegado a la conclusión de que no estamos de ninguna manera libres ante la obra de arte, que no la hacemos a nuestro gusto, sino que, siendo su existencia anterior a la nuestra, debemos, porque es necesaria y oculta, descubrirla, tal y como haríamos con una ley de la naturaleza.” Proust nos dice también que el artista debe escuchar su instinto, someterse a su realidad interior, a la oscuridad y al silencio de sus profundidades, sumisión que hace del arte “lo que existe de más real, la más austera escuela de la vida, y el verdadero Juicio final”. Igualmente, para Rilke el creador tiene que ser un mundo para sí y hallar todo en sí, obedeciendo al mismo tiempo a las rigurosas leyes —misteriosas por cierto— del acto creador: “Una obra de arte es buena cuando ha sido creada necesariamente.”

Fidelidad, necesidad, sumisión a las exigencias de su mundo interior y a las del arte, son características esenciales de la obra de Marguerite Yourcenar. Ante esta escritora nos encontramos frente a una de las sensibilidades contemporáneas que mayor esmero ha puesto, a la manera de Montaigne, en “esconder” todo aquello que de subjetivo pueda tener su *confesión*. Disfrazar, trasponer todo lo aparente, lo ilusorio, lo estrictamente personal que tengan sus gustos, sus juicios, sus apreciaciones. Dominar eso que la psicología llama “estados” y el lirismo “arrebatos del corazón”. Bucear en las profundidades del yo, embarcarse en las corrientes de la conciencia, de la introspección, para aprehender, a través de un yo particular, el yo del Otro y, a través de ese Otro, el yo del género humano. Hacer del Yo un dominio de la comunicación objetiva, universal, de modo que Adriano pueda exclamar: “lo humano me satisface; ahí encuentro todo, incluso lo eterno”.

Así, Marguerite Yourcenar se esconde tras sus personajes, pero el arte, ¿no es acaso también una máscara, un mensaje cifrado? Adriano, el emperador romano que redacta sus memorias; Zenón, el médico alquimista y filósofo de esa *Oeuvre au Noir* de principios del siglo XVI; Alexis, el músico que combate vanamente su homosexualidad; Fedra, Antígona, Safo, Clitemnestra, Aquiles, Fedón, “reseñas de una crisis interior” en *Feux*; Afrodita y Wang Fo, fatalidad del amor y fatalidad del arte en las *Nouvelles Orientales*; son máscaras producto de esa confrontación que es el arte: confrontación del artista consigo mismo, con la vida, con el

inconsciente colectivo y con todo aquello que nos liga a los otros seres a través de todas las épocas y de todos los sueños posibles: “...tomar únicamente lo que es más esencial, lo que es más duradero en nosotros, en las emociones de los sentidos o las operaciones del espíritu, como punto de contacto con esos hombres que, como nosotros, mordisquearon aceitunas, bebieron vino, se embarraron los dedos con miel, lucharon contra el viento agrio y la lluvia cegadora, y buscaron en verano la sombra de un plátano, y gozaron, y pensaron, y envejecieron, y murieron”.

Esta nota que aparece al final de las *Mémoires d'Hadrien*, nos introduce en el ámbito aparentemente más impersonal para una *confesión*: la Historia, por una parte (en *Denier du Rêve*, *Mémoires d'Hadrien* y *L'Oeuvre au Noir*), y el mito y la leyenda, por otra (en *Feux*, *Nouvelles Orientales* y sus obras de teatro). En efecto, Marguerite Yourcenar ha escogido desplazar otra de las constantes obsesivas de nuestra literatura contemporánea —el Tiempo, el sentimiento de la fugacidad— más allá de la sensación subjetiva e incluso de su corroboración real en lo cotidiano: “Siempre me ha sorprendido que mis contemporáneos, que creen haber conquistado y transformado el espacio, ignoren que uno puede reducir a su gusto la distancia de los siglos.” Pero no nos engañemos. Este escaparse hacia atrás en el tiempo histórico o en el mítico, no anula ese Tiempo Recobrado que Proust sitúa como finalidad del arte. También para ella, aprehender un poco de tiempo en estado puro, es liberarse de sus leyes de irreversibilidad y recuperar los paraísos perdidos. Trayendo el pasado hacia el presente, el escritor arranca de su inmovilidad lo que ya acaeció y lo vuelve eterno. Marguerite Yourcenar ve en la Historia una prefiguración del futuro, de los errores y desastres de nuestro mundo presente, tanto en el dominio de los acontecimientos propiamente históricos como en el de los espirituales; y en la reactualización de mitos griegos y leyendas, las constantes del mundo interior del hombre de todos los tiempos.

A primera vista, la obra de Marguerite Yourcenar aparece bajo el signo de la diversidad, una diversidad de temas y de intereses cuyo centro no se encontrara por ninguna parte. Sin embargo, como en todo artista, la búsqueda sólo es una —a la manera de los alquimistas—, aunque los caminos parezcan contradictorios, desordenados, oscuros. Los resultados de la obra son lentos, descorazonadores; para alcanzarlos se requiere paciencia, devoción y fidelidad, uno “debe tener el espíritu libre y en armonía con la obra”. No es coincidencia que dos de los personajes más importantes sean buscadores de Absoluto, voluptuosos de lo eterno, rastreadores de la perfección, ambos dentro del ideal de orden, justicia y belleza: el humanismo griego representado en Adriano, y el misticismo alquímico encarnado en Zenón. Y por lo que respecta al autor, detrás de las máscaras de Zenón y de Adriano, la búsqueda de ese ideal de inteligencia, simplicidad y armonía parece concentrarse en



la expresión, en una escritura limpia y perfecta, adecuada como la misma piel a lo expresado, a las ideas, a los titubeos del discurrir: "Arreglárselas para que las lagunas de nuestros textos, por lo que respecta a la vida de Adriano, coincidan con lo que hubiesen sido sus propios olvidos."

"Tout être qui a vécu l'aventure humaine est moi." Esta sería, a mi entender, la divisa del autor y de sus personajes, su paisaje interior, el lugar físico que ocupan en la geografía de la obra, y el temporal dentro de las diferentes épocas de la historia; y la consistencia espiritual de sus pensamientos, de sus actos y de sus dudas. Y así como la aventura humana no ha terminado —en realidad no termina nunca—, así tampoco el trabajo creativo del escritor no se reduce a concluir sus libros. Escribir y reescribir, leer y releer sus propias obras, prueba, una vez más, que en todo artista es una y la misma obsesión —bajo mil formas, tras mil recovecos— la que torna y vuelve a tomar a todo lo ancho y lo largo de su vida de creador: "...es para mí un experimento y a la vez un privilegio ver cómo esa substancia fija (la obra concluida) después de tanto tiempo se torna dúctil, el revivir esa aventura imaginada por mí bajo circunstancias que ya no recuerdo, el encontrarme, en fin, en presencia de esos hechos novelados como ante situaciones vividas con anterioridad, que uno puede explorar más, interpretar o explicar mejor, pero que ya no está en nuestro poder cambiar. La posibilidad de aportar a la expresión de ideas o de emociones que no han dejado de ser nuestras, el provecho de una experiencia humana, y sobre todo artesanal, más amplia, me ha parecido una oportunidad demasiado preciosa como para no ser aceptada con alegría, y también con una especie de humildad."

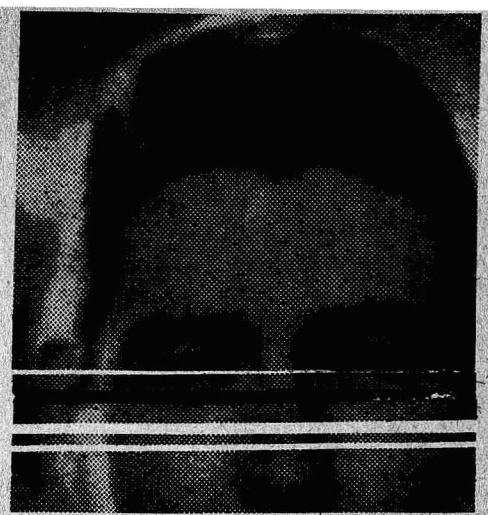
¿Y quién es Marguerite Yourcenar, esta escritora contemporánea que tanto empeño ha puesto en domesticar su subjetividad, en borrarla de su creación para volver a ella como un simple artesano, en anular la capciosa intimidad del famoso cuestionario de Proust? Marguerite de Crayencour nació en Bruselas en 1903. Su padre, originario de Lille, pertenecía a una antigua familia de los Flandes franceses. Su madre era belga, de una familia valona donde los escritores y los políticos no fueron escasos. Murió a los pocos días del nacimiento de su hija. Marguerite pasó sus primeros años ora en el Norte, ora en el Sur de Francia en propiedades familiares. Hacia 1910 su padre se instala en París y durante el verano de 1914, a raíz de la guerra, pasan a Inglaterra, donde viven un año. Su educación fue siempre privada, a la manera antigua, bajo la vigilancia de su padre quien la animó y guió en sus estudios de los clásicos griegos y latinos, en el campo de la literatura universal y en sus viajes. Al morir su padre —ella tenía 26 años—, continúa sus viajes por Italia, Suiza, el Cercano Oriente y, principalmente, Grecia. De ese periodo anterior a 1940 datan sus primeros ensayos (*Pindaro. Les songes et les sorts*), traducciones (*Las olas* de Virginia Woolf) relatos y novelas (*La Mort*



conduit l'attelage. Nouvelles Orientales. Alexis ou le traité du vain combat. La Nouvelle Eurydice. Denier du rêve. Le coup de grâce) y poemas en prosa y en verso (*Feux*). En 1939, la guerra la obligó a permanecer en Suiza, donde trabajó como instructora en dos colegios americanos dedicando su tiempo libre a la traducción de los "Negro Spirituals". Desde 1950 su existencia se reparte entre los viajes y una pequeña casa en la isla Mont Desert, donde habita, en la costa del Atlántico al extremo noreste de los Estados Unidos. Más traducciones (*Lo que Maisie sabía* de Henry James; la obra del poeta alejandrino Constatin Cavafys; la de la poetisa norteamericana Hortense Flexner), prefacios a las obras de Piranesi y Oppien de Siria, al *Gita Govinda*; ensayos (*Sous bénéfice d'inventaire*), novelas (*Mémoires d'Hadrien* y *L'Oeuvre au Noir* que obtuvo el premio *Fémina* en 1968) poemas y teatro. En 1971 fue nombrada miembro de la Academia Real belga de Lengua y Literatura Francesa. Actualmente tiene en preparación un libro de ensayos (*Souvenirs Pieux*) y una antología de poetas griegos (*La Couronne et la Lyre*).

Este resumen bibliográfico, que no es exhaustivo, nos muestra ya a un escritor cuya curiosidad intelectual y artística sobrepasa con mucho la de la mayoría de sus contemporáneos; pero sobre todo, nos acerca a esa visión y a esa búsqueda del creador a través de la aparente diversidad de sus intereses: el mundo helénico en Píndaro, Cavafys, Adriano; el fluido misterioso y subterráneo de los grandes mitos griegos en el mundo de los sueños y los deseos; el análisis de los matices de una conciencia hambrienta de verdad interior a través de las obras de Henry James y de Virginia Woolf, y de sus personajes Alexis, Eric (*Le Coup de Grâce*), Zenón, Adriano y los esbozos poéticos en *Feux*. "El arte mismo no es más que una manera de vivir", afirma Rilke. Hacer sentir la vida como arte y el arte como vida: he aquí el ideal que liga a Marguerite Yourcenar con los grandes poetas y escritores de nuestro tiempo: Rilke, Proust, Mann, Musil.

¿Y qué es lo que en ella alimenta este ideal? ¿Qué experiencias amargas y dolorosas decantan su sabiduría, su fatalismo, en esa visión que del mundo tienen el autor y sus personajes? ¿Qué oscuros rechazos psicológicos, espirituales y físicos la llevan a transformar su apellido, a "renegar" de su sexo y a convertir a la mayoría de sus personajes en "travestis"? El furibundo rechazo del amor; la voluptuosidad de los sentidos y del intelecto como única relación para aprehender la realidad exterior y acercarse al conocimiento del yo y de lo que está más allá de él; la voluptuosidad incluso como medio de trascendencia a través de los Misterios, de la Alquimia, de la máscara; la nostalgia de esa infancia que la vida misma nos obliga a traicionar; los avatares del hombre (o de la mujer, puesto que el artista no tiene sexo) que se embarca en la peligrosa aventura del espíritu en camino hacia sí mismo.



"Tenemos que aceptar nuestra existencia tan *ampliamente* como sea posible. Todo, aún lo inaudito debe ser posible en ella." Es esta aceptación de la que habla Rilke, la que va a constituir la trama de la primera novela de Marguerite Yourcenar, escrita a los 24 años: *Alexis ou le Traité du Vain Combat*. El silencio de palabras no dichas entre dos seres corrompe no sólo las relaciones amorosas, sino las humanas en general, el gusto por el placer más mínimo e inocente que la vida o el arte mismo puedan ofrecer, y fortalecer la soledad y la autoconmiseración. La base de ese silencio es el temor, el miedo a mirarse tal y como somos en cuerpo y alma, ya sea a causa de una moral puritana o por cobardía frente al juicio y a veces hasta frente a la ternura— de los demás. Está también cuando después de luchas interiores hemos aceptado al fin nuestra condición (nuestra *pendiente*), el sentimiento de que la inocencia y la pureza serán ya inaccesibles. Sin embargo, es a través del arte como va a redimirse esa entrega solitaria a las profundidades del yo. Alexis reconoce, en un tono absolutamente rilkeano, que "el fruto no cae sino a su hora, cuando su propio peso lo arrastra hacia la tierra: no hay ninguna otra fatalidad fuera de esa madurez interior".

Corroborar que "ningún placer es estéril si reconcilia y pone a nuestro ser en acuerdo con la vida", es deslizarse al plano de una filosofía donde el *carpe diem* es la actitud que inmuniza contra el

temor a la muerte, contra la muerte misma. Al ser aceptada como resultado lógico final de la vida, la muerte deja de ser una obsesión que corta el impulso vital de los personajes, sus deseos, sus sueños o sus acciones; y el emperador Adriano puede afirmar que así como uno es arquitecto de su propio destino, así también cada quien muere de su propia muerte. Esta corroboración no excluye, sin embargo, el sentimiento de la fugacidad; sólo que éste ya no es la angustia del fluir del tiempo, la conciencia del desgaste que ese fluir produce en nuestros pensamientos, en la cotidianidad de nuestros actos más íntimos (como es el caso en Virginia Woolf). El tiempo es la fatalidad de lo finito, pero también la posibilidad de incorporarse a lo eterno: "Ese Zenón que camina con pasos precipitados sobre el adoquinado grasiento de Brujas, sentía pasar a través de sí mismo, como el viento entre sus ropas usadas, el oleaje de millares de seres que ya habían morado en ese punto de la esfera, o estarían llegando a él, hasta esa catástrofe que llamamos el fin del mundo; esos fantasmas atravesaban, sin verlo, el cuerpo de ese hombre que no existía cuando ellos estaban vivos, o que no existiría cuando ellos continuaran aún ahí. Los sujetos encontrados unos momentos antes por la calle, percibidos apenas y relegados luego a la masa informe de lo que ha pasado, engrosaban incesantemente esa banda de larvas. El tiempo, el espacio, la sustancia, perdían estos atributos que para nosotros son

sus fronteras; la forma ya sólo era la corteza desmenuzada de la sustancia; la sustancia se escurría hacia un vacío que no era su contrario; el tiempo y la eternidad no eran sino una y la misma cosa, como un agua negra que fluye sobre una capa inmóvil de agua negra."

Voluptuosidad de lo eterno en la plenitud de los sentidos, goce y gozo que excluye al amor convencional para centrarse en el cuerpo como punto de encuentro de lo secreto y lo sagrado. Plenitud del placer. Pero ¿por qué esa sacralización del amor, esa "castidad" de todo placer aceptado sin reticencias, no puede realizarse, cumplirse, entre seres de distinto sexo? En *Le Coup de Grâce*, Eric trata vanamente de justificar su miedo al amor al hablar de las relaciones con la mujer amada como de una complicidad turbia y blanda capaz de corromper la pureza de nuestras imágenes de infancia (al igual que Alexis), es decir de ese mundo intacto e inocente donde la figura de la madre aún no es sexualidad. Sin embargo, reconocemos en él un oscuro remordimiento y un desprecio hacia sí mismo por lo indigno de hacer recaer su cobardía medular sobre la naturaleza esencialmente ambigua del mundo femenino. Detrás de la misoginia, hay quizá un velado y amargo reproche del autor hacia el egoísmo feroz del mundo masculino, hacia su tan a menudo falta de grandeza. Lo que degrada al hombre es la facilidad con que se torna cobarde; lo que hace rechazable a la mujer es la facilidad con que se entrega, con que se ata al otro para poseerlo. La actitud del hombre al rehuir esa entrega y ese lazo lo hace más vulnerable, de ahí la meticulosidad que pone en justificar su odio hacia la mujer, o su alejamiento de ella. Marguerite Yourcenar habla de su "preferencia" por los personajes masculinos en sus *Carnets de Notes* de las *Mémoires*: "Imposibilidad también de tomar como figura central a un personaje femenino, de darle por eje a mi relato, en lugar de la figura de Adriano, la de Plotinia. Que una mujer se reseñe y el primer reproche que se le hará será el de haber dejado de ser mujer. Ya es bastante difícil poner alguna verdad en boca de un hombre." "Nada hay tan secreto como una existencia femenina", corrobora ella misma en el prefacio a la reedición de *Alexis*, doce años después de esa nota.

Pero el mundo del amor, como el de la belleza, el del bien, la bondad y la justicia, es un mundo platónico, en su acepción pristina. "Amar no es nada que signifique consumirse, entregarse y unirse a otro (pues ¿qué sería una unión entre seres imprecisos, rudimentarios, todavía subalternos?); es, en el individuo, un sublime pretexto para madurar, para convertirse en algo, en mundo, en mundo para sí por amor a otro; es en él una grande e inmodesta exigencia, algo que lo elije y lo llama a lo infinito" (Rilke. *Cartas a un joven poeta*). Dentro del plano mítico, amor es el cómplice de la muerte, su hermano, Eros y Thanatos, la otra cara de los sueños, de la vida misma, su complementario. El amor

a nivel de iniciación, de vía de acceso a la androginia primordial, bien puede ser carnal o espiritual, o ambos a la vez, a la manera de los Misterios; a nivel de búsqueda metafísica, una experiencia alquímica "Transformaos vosotros mismos de piedras muertas en piedras vivas"; a nivel de sabiduría y de humanismo, una forma de vivir en acuerdo con sus deseos, acciones y pensamientos y con los del otro; a nivel de Político (también en sentido platónico), de hombre de Estado, una manera de gobernar con equidad.

"...cada hombre tiene eternamente que escoger, en el transcurso de su breve vida, entre la esperanza infatigable y la sabia ausencia de esperanza, entre las delicias del caos y las de la estabilidad, entre el Titán y el Olímpico. Escoger entre ellos, o conseguir ponerlos de acuerdo un día u otro." Esta elección perpetua que la vida le propone al hombre, Adriano la encamina hacia "la firme determinación de ser útil", mientras que Zenón la lleva hacia el conocimiento: "Desde hacía más de un siglo y medio, se servía de su espíritu como de un ángulo para ampliar lo mejor posible los intersticios del muro que por todas partes nos confina." A nivel de Absoluto, todos los medios con que cuenta el hombre para que su cuerpo, su alma y su espíritu lleguen a él, son válidos: los "desórdenes de la carne", la voluptuosidad de las sensaciones, de los desbordamientos intelectuales y de los espirituales, y hasta de la escrupulosa perfección estética.

"La quête de l'esprit tournait en cercle", la búsqueda del artista también gira en redondo. Todos y cada uno de los personajes de Marguerite Yourcenar, de las máscaras que Marguerite de Cra-yencour ha interpuesto entre ella y su escritura, vivían ya en la vida del escritor desde sus primeros intentos de expresión: Zenón aparece ya en los relatos de *La Mort conduit l'Attelage* publicados en 1934 y que, por otra parte, no eran "más que tres fragmentos aislados de una enorme novela concebida en parte y compuesta febrilmente entre 1921 y 1925... Junto a esa novela demasiado ambiciosa trabajaba los primeros esbozos de lo que más tarde serían las *Mémoires d'Hadrien*". Y en el carnet de notas de las *Memorias* dice: "En todo caso, era yo demasiado joven. Hay libros que uno no debe osar leer antes de haber pasado los cuarenta años." Sus temas, o su único tema, sus obsesiones, su visión del mundo y de los seres, han sido pulidos y delimitados por la vida misma, como esos esclavos de Miguel Angel que salen de la roca, prisioneros de ella y no de la mano del artista que no hace sino liberarlos del fondo de su propia búsqueda, de sus propios sueños y deseos. La obra de Marguerite Yourcenar resulta entrañable a fuerza de querer la impersonalidad, de un intento por domesticar sus sentimientos, de limar incluso las aristas de su angustia creadora; entrañable y llena de resonancia a la manera de esos templos antiguos —a la manera de su belleza—, y de su mundo greco-latino, fundamento de nuestra cultura y nuestra civilización.



Fedra o la desesperanza

Fedra llevó a cabo todo. Abandona a su madre en manos del toro, a su hermana en las de la soledad: estas formas de amor no le interesan. Abandona su país como quien renuncia a sus sueños; reniega de su familia como quien cambalachea sus recuerdos. En ese medio donde la inocencia es un crimen, asiste con disgusto a lo que terminará por ser ella misma. Su destino, visto desde fuera, le da horror: sólo lo conoce en forma de inscripciones sobre la muralla del Laberinto: se arranca, a través de la huida, a su espantoso futuro. Se casa distraídamente con Teseo, así como Santa María Egipciaca pagaba con su cuerpo el precio de su pasaje; deja que se hundan hacia el Oeste, en una niebla de fábula, los mataderos de esa especie de América cretense. Desembarca, impregnada del olor a rancho y a pescados de Haití, sin imaginar que lleva consigo la lepra contraída bajo un tórrido trópico del corazón. Su estupor a la vista de Hipólito es el de una viajera que se encuentra con que ha desandado el camino sin percatarse: el perfil de ese niño le recuerda a Cnosos, y el hacha de dos filos. Lo detesta, lo educa; él crece contra ella, rechazado por su odio, habituado en todo momento a desconfiar de las mujeres, forzado desde el colegio, desde las vacaciones de Año Nuevo, a saltar los obstáculos que levanta a su alrededor la enemistad de una madrastra. Ella está celosa de sus flechas, es decir de sus víctimas; de sus compañeros, es decir de su soledad. En esa selva virgen que es el lugar de Hipólito, ella planta, casi sin darse cuenta, los postes indicadores del palacio de Minos: traza a través de esas malezas el camino en línea recta de la Fatalidad. A cada instante ella crea a Hipólito; su amor es realmente un incesto; no puede matar a ese niño sin cometer una especie de infanticidio. Ella fabrica su belleza, su castidad, sus debilidades; los extrae del fondo de sí misma; aísla de él esa detestable pureza para poder odiarla bajo el aspecto de una virgen sosa: forja de pies a cabeza a la inexistente Aricia. Se embriaga con el gusto de lo imposible, el único alcohol que siempre está en la base de todos los compuestos de la desgracia. En el lecho de Teseo, tiene el amargo placer de engañar de hecho al que



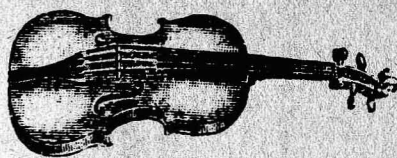
ama, y con la imaginación al que no ama. Ella es madre: tiene hijos como tendría remordimientos. Entre las húmedas sábanas de afiebrada, se consuela con ayuda de susurros de confesión que se remontan a las confidencias balbucidas en la infancia al cuello de la nodriza; amamanta su desgracia, se convierte finalmente en la miserable sirviente de Fedra. Ante la frialdad de Hipólito, ella imita al sol cuando se le atraviesa un cristal: se convierte en espectro; habita su cuerpo como si habitara su propio infierno. Reconstruye en el fondo de sí misma un Laberinto donde sólo va a reencontrarse: el hilo de Ariadna no le permite salir pues se lo ha embobinado al corazón. Enviudece; ya puede llorar sin que le pregunten por qué; pero el negro no le sienta a esta sombría figura: detesta ese duelo que engaña a su dolor. Desembarazada de Teseo, lleva su



esperanza como una vergonzosa preñez póstuma. Se ocupa de política para distraerse de sí misma: acepta la Regencia como si empezara a tejerse una estola. El retorno de Teseo se produce demasiado tarde para devolverla al mundo de las fórmulas en que se mueve este hombre de Estado; ella sólo puede volver a él por la pendiente de un subterfugio: se inventa, gozo tras gozo, la violación de la que acusa a Hipólito, de manera que la sacia su mentira. Dice verdad: ha sufrido los peores ultrajes; su impostura es una traducción. Toma veneno pues ya está inmunizada contra sí misma; la desaparición de Hipólito hace el vacío alrededor de ella; aspirada por ese vacío, se abisma en la muerte. Se confiesa antes de morir para tener una última vez el placer de hablar de su crimen. Sin cambiar de lugar, vuelve a encontrarse en ese palacio familiar donde la falta es la inocencia. Empujada por la barahunda de sus ancestros, se escurre por esos corredores de metro, llenos de un olor a bestia, donde las ramas hienden el agua espesa de la Estigia y las resplandecientes vías no proponen sino el suicidio o la partida. En el fondo de las galerías de mina de su Creta subterránea, terminará sin duda por encontrar al joven desfigurado por sus mordiscos de fiera, puesto que tiene ante ella todos los recovecos de la eternidad para alcanzarlo. No lo ha vuelto a ver después de la gran escena del tercer acto¹; a causa de él ella ha muerto; ha causa de ella él no ha vivido; él sólo le debe la muerte; ella le debe los sobresaltos de una inextinguible agonía. Ella tiene derecho de hacerlo responsable de su crimen, de su sospechosa inmortalidad en los labios de poetas que se servirán de ella para expresar sus aspiraciones al incesto, como el conductor que yace en el camino con el cráneo roto puede acusar al árbol contra el que ha ido a estrellarse. Como toda víctima, él fue su verdugo. Palabras definitivas saldrán por fin de sus labios que ya la esperanza no hace temblar. ¿Qué es lo que dirá? Sin duda, gracias.

[De *Feux*. Traducción de Esther Seligson]

¹ El autor se refiere a la obra de teatro de Jean Racine.



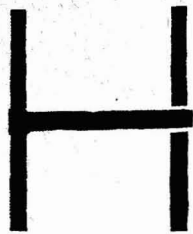
Cementerio verano

Como puede ser la de la derecha
puede ser la de la izquierda
La más ennegrecida
La que parece una mano vendada
La fea la ronca la sin yerbas
o la otra que no ves bien
(idiota, tonto que no oyes)
la que suena bonito
(suena y sueña, caramba)
la más poderosa y la más humilde
Sí, sí, sí, la del carcomido
bosque de violines
La que huele a cerveza de barril
a Calzada de la Ronda
(ése es Braulio, el bueno, el
siempre-lleno-de-lágrimas)
a la cervecería *El Riel*
¿O no es ninguna y sólo
estamos viendo renacuajos
y culebras? ¿No es aquella letra
(Sensemayá, Sensemayá)
una gigante S
y la otra, no es una R
del tamaño del dios allí dormido?
Las letras de la lápida
son como un nuevo oratorio,
antes menor, ahora mayor
que nunca.
¿Oyes la lenta-voz-madera

de Pablo?

Todo lo escucha uno, a cien
metros de altura, sordamente,
como este sucio verano
como la cochina lluvia de junio
horadando los huesos, amontonando
en caritas sonrientes la ceniza.
¿Quién se está riendo
a estas horas del día y
de la noche? ¿Tú,
grandísimo silencioso,
cara de ciprés, almita de
eucalipto?

Pues sí,
riéndome estoy, porque
Silvestre ya no está:
se nos fue al territorio
de los grandes paseos. A un
planeta de aromas
donde no existen, dicen,
las enfermedades, el sexto piso,
amigos muertos;
nadie, en una palabra,
a quien sobrevivir.
En lugar de la tumba
y de las letras,
sólo un bello violín catedralicio
demente de agua y cielo.



Comedia de equivocaciones del hexámetro latinizante: de Virgilio a Rubén Darío

Era la velada memorable del 28 de marzo de 1905 en el Ateneo madrileño. Rubén Darío leía uno de sus poemas más fulgurantes. En *Salutación del Optimista* elevaba un canto a la unidad cósmica de las *íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda*.

Pero la *Salutación* de Darío palpitaba con un ritmo inquietante, insólito en nuestra lengua. La clave de ese ritmo la daba Rubén mismo:

*y en la caja pandórica, de que tantas desgracias surgieron,
encontramos de súbito, talismánica, pura, riente,
cual pudiera decirlo en su verso Virgilio divinó...*

Eran los hexámetros de 'Virgilio divino', de Ovidio, de Lucrecio, de Horacio, trasladados al castellano casi por primera vez en nuestra lengua.

Porque, aunque parezca paradójico, el ritmo más majestuoso de la historia, el hexámetro dactílico (que los dioses enseñaron a Homero), aquel por el cual Tennyson proclamaba a Virgilio

*wielder of the stateliest measure
ever moulded by the lips of men,*

no era frecuente en español. El hexámetro tenía cabida en inglés, en alemán y en italiano pero, todavía a principios de este siglo, era insólito en español.

Ahora bien, para saber de qué tratamos, conviene recordar las características del hexámetro. El hexámetro en griego y en latín consta de seis pies dactílicos cuantitativos, y su esquema es el siguiente:

—UU/—UU/—UU/—UU/—UU/—
1 2 3 4 5 6

Uno o varios de los cuatro primeros pueden ser sustituidos por espondeos y el sexto siempre lo es. Su multiplicidad de largas (—) y/o breves (UU) le dan gran flexibilidad. Su sonoridad puede ilustrarse con este pasaje de la Eneida:

*Sic fatus validis ingentem viribus hastam
in latus inque feri curvam compagibus abom
contorsit. Stetit illa tremens, uteroque recuso
insonuere cavae gemitumque dedere cavernae.* (II, 50-4)

Los hexámetros españoles de Rubén Bonifaz Nuño, no menos bellos que fieles, traducen así estos versos:

Habiendo hablado así, la ingente lanza con fuerzas robustas,
contra el flanco de la fiera y, curvo en sus junturas, el vientre,
arrojó. Se hincó ella temblando y, el vientre golpeado,
resonaron, huecos, y un gemido las cavernas lanzaron.

Las lenguas modernas, por su parte, han conservado del hexámetro clásico la medida oscilante entre trece y diecisiete sílabas, la cesura o pausa intermedia móvil, y el final acentual adonio, como en "vientre golpeado". En este ensayo pretendo rastrear las diversas interpretaciones estructurales y acentuales que este metro ha resistido en las principales lenguas modernas.

Precusores latinizantes de Rubén Darío

El más osado precursor del hexámetro latinizante de Darío en el siglo diecinueve es José Eusebio Caro, el colombiano que, entre los fuegos de las revoluciones libertarias iberoamericanas alternaba hexámetros con endecasílabos en un intento por vigorizar al lenguaje poético.

Un erudito antecesor hexamétrico de Rubén fue Sinibaldo de Mas. Este maduro clasicista ilustró su *Sistema musical de la lengua castellana* con su traducción de la *Eneida* en hexámetro castellano publicada en 1852. (Tal hazaña —debe saberse— ha sido emulada y superada por "el Rubén mexicano", el poeta Rubén Bonifaz Nuño, en sus versiones de los tres volúmenes de Virgilio, todos ellos en hexámetros castellanos.) Y no menos erudito fue Juan Gualberto González, quien en 1844 editaba en Madrid sus traducciones hexamétricas de Horacio, de Ovidio y de las *Eglogas* de Virgilio. Por último, el más remoto y genial precursor castellano de los hexámetros del Rubén de Nicaragua fue Esteban Manuel de Villegas con aquella *Egloga en hexámetros* de 1617, de tan regalado estro virgiliano.

*Lícidas y Coridón, Coridón el amante de Filis,
pastor el uno de cabras, el otro de blancas ovejas,
ambos a dos tiernos, mozos ambos, arcades ambos,
viendo que los rayos del sol fatigaban el orbe
y que vibrando fuego feroz la canícula ladra,
...
al tronco de un verde enebro se sientan amigos...*

Yo siempre me he preguntado cómo versos de un aire tan majestuosamente flexible como estos hexámetros de Villegas no encontraron imitadores en nuestra lengua durante dos siglos, antes de los citados Mas, Caro, González y Darío. Y eso que Villegas ensayó también la combinación del hexámetro con el pentámetro en dos epigramas dísticos.

*¿Cómo al monte sigues a Diana, dijo Citeres,
Dictina hermosa, siendo la caza fea?*

*No me la desprecies, Ciprida, responde Diana;
tú también fuiste caza: la red lo diga.*



Comienza la comedia de equivocaciones

Conque, ¿por qué tan pocos hexámetros castellanos durante los siglos XVII, XVIII y XIX? ¿Y por qué, en cambio, tantos hexámetros en el XX, debidos a Darío, a Guillermo Valencia, a Alfonso Reyes, a Maristany, a Montoliu, a Sabat Ercasty, a Gabriel Méndez Plancarte y a su hermano Alfonso, a Bonifaz Nuño, a quien esto escribe y a tantos otros?

La razón de ello, según yo la veo, es teórica. Los poetas de los siglos pasados no solían decidirse a utilizar una versificación cuyas bases estaban en debate, quizá por miedo a que, al ser atacada una teoría prosódica, fueran menospreciados a un tiempo los versos escritos conforme a ella.

Pero en el siglo veinte, cuando nos vemos ametrallados por dondequiera con toda clase de versos, fijos o libres, ya se puede practicar cualquier métrica sin riesgo de ser atacado por los críticos inteligentes.

¿Y cuál es el problema teórico de la métrica latinizante?

Es el problema de cómo trasladar a los idiomas modernos, que sólo conocen versos acentuales, la prosodia del latín y del griego, que es fundamentalmente cuantitativa.

Es fundamental la solución dada por el Pinciano en su *Filosofía Antigua Poética* (1596): "Consideremos el número de sílabas que tienen, y las partes donde colocan sus acentos, y haremos sus versos (latinos) nuestros".

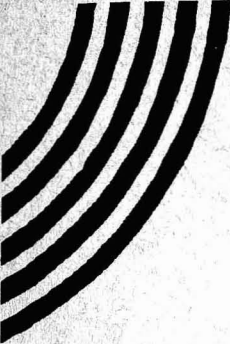
De esta aseveración parte la métrica latinizante toda, pero parte también la comedia de equivocaciones.

Comencemos por recordar que, a cuatro siglos de distancia, todavía el sesudo Samuel Gili Gaya interpreta equivocadamente la tesis del Pinciano: "Alfonso López Pinciano había hablado de la posibilidad de imitar en castellano los versos latinos, sustituyendo las sílabas largas por sílabas acentuadas".

Por el contrario, podría afirmarse que la intención del Pinciano era, justamente, nunca sustituir sílabas largas con acentuadas. Lo que propone, en realidad, es que se olviden en castellano las cantidades y se imite empíricamente la acentuación latina.

Críticas a Villegas

El crítico español Narciso Alonso Cortés intenta, en pleno siglo veinte, desmoronar como castillo de arena el centenar de sonantes hexámetros que elevó Esteban Manuel de Villegas. Ha reconocido, de entrada, en su Prólogo a las *Eróticas* editadas por Espasa, que "la *Egloga en hexámetros* tiene particular encanto que en vano se ha querido negar". Pero acaba rechazando la cantidad silábica que Villegas defendía, y machaca la rutinaria afirmación de que "la única teoría posible en este punto es la explanada por el Pinciano en su *Filosofía Antigua Poética*". Todavía cree haber dicho poco, y concluye olímpicamente: "y con su aplicación nada ganaría la métrica castellana".



Esa sentencia dictatorial me recuerda la posición de aquellos teóricos musicales, que encontraban errores de armonía en Juan Sebastián Bach. ¿Habrá que juzgar a los genios creadores según los caprichos de los teóricos, o más bien a los teóricos según las creaciones de los genios?

Habla Menéndez y Pelayo

Pasemos con el maestro Menéndez y Pelayo, quien descabeza al poeta italiano Claudio Tolomei porque ha intentado versos basados en cuantidades y no en acentos. Escribe don Marcelino: "¿Acaso en alguna lengua pueden sonar como versos estas líneas? :

*Passa ogn' altra vaga donna di gratia
et beltade rara questo mio bel sole,
che posto il nido Amore
s'ha nel mezzo dei suoi lumi*

*Vence a toda bella dama por gracia
y belleza rara aqueste mi bello sol,
pues puso Amor su nido
en el medio de sus lumbres).*

Y concluye el crítico: "Y el autor los llamaba asclepiadeos, y se jactaba de poder distinguir la cantidad de cada sílaba, como si fuera un verso latino."

Casi por única vez, Menéndez y Pelayo olvidó aquí, como lo hizo al condenar a Góngora, que se puede hacer arte con los más variados recursos. Y que se puede lograr belleza hasta partiendo de errores teóricos. Con mayor razón si se parte de la tesis de que hay cantidad silábica en castellano, tesis que también sostenía Villegas, que suscribía Darío, y que ha sido confirmada por la Fonética experimental de nuestros días gracias a los registradores electrónicos de laboratorio.

Se ha descubierto igualmente en el laboratorio que, cuando leemos versos tradicionales, tendemos a una nivelación isosilábica. Pero nadie debe excluir la posibilidad de que nos dejemos mecer por la espléndida oscilación polirrítmica del hexámetro en lenguas modernas, tal como nos dejamos mecer por el hexámetro griego y latino.

Highet ante Goethe y Longfellow

Gilbert Highet, en su monumental *The classical tradition*, luego de hacer un elogio de las *Elegías romanas* de Goethe, en dísticos elegíacos, y una crítica de la excesiva sencillez pastoril de los nueve libros en hexámetros de su *Hermann und Dorothea*, censura también la monotonía de los dísticos elegíacos de su *Xenia*, inspirados en Marcial y coproducidos con Schiller. Y ataca después el problema métrico: "El punto flaco de estos poemas es su

versificación. Los poetas alemanes habían estado experimentando desde hacía algún tiempo con adaptaciones de los metros clásicos; el célebre Friederich Gottlieb Klopstock produjo una gran sensación con los tres primeros cantos de su *Mesías* en hexámetros (1748). Goethe gustaba del dístico elegíaco. . . Pero nunca consiguió hacerlo tan musical como era en griego y en latín. Esto se debe en parte a la naturaleza de la lengua alemana, que en los poemas de versos largos suena pesada y enmarañada."

Luego, ya que Highet ha atacado a la lengua alemana en bloque, pasa a ajusticiar al propio Wolfgang: "(Esta inarmonía) en parte se debe también a que Goethe usa con demasiada flojedad este difícil metro que (como habían descubierto los romanos después de los primeros experimentos desafortunados) tiene que emplearse con toda precisión para producir su máximo efecto,"

Y ya era hora de comenzar con las equivocaciones. Highet afirma: "Un pie correspondiente al espondeo (pues el dístico consta de dáctilos y espondeos) es rarísimo en una lengua moderna, puesto que debe constar de dos sílabas acentuadas una tras otra. Dos monosílabos enfáticos podrán producir ese efecto; pero poquísimas palabras disílabas lo pueden lograr. Por eso el poeta que adapta ese metro al alemán, al inglés o al español, tiende a usar como espondeo cualquier palabra disílaba, dejando al cuidado del lector el retardar el tiempo lo bastante para mantener la marcha regular de dáctilos y espondeos. Pero este es un esfuerzo excesivo aun para quienes tienen en la cabeza el ritmo del hexámetro".

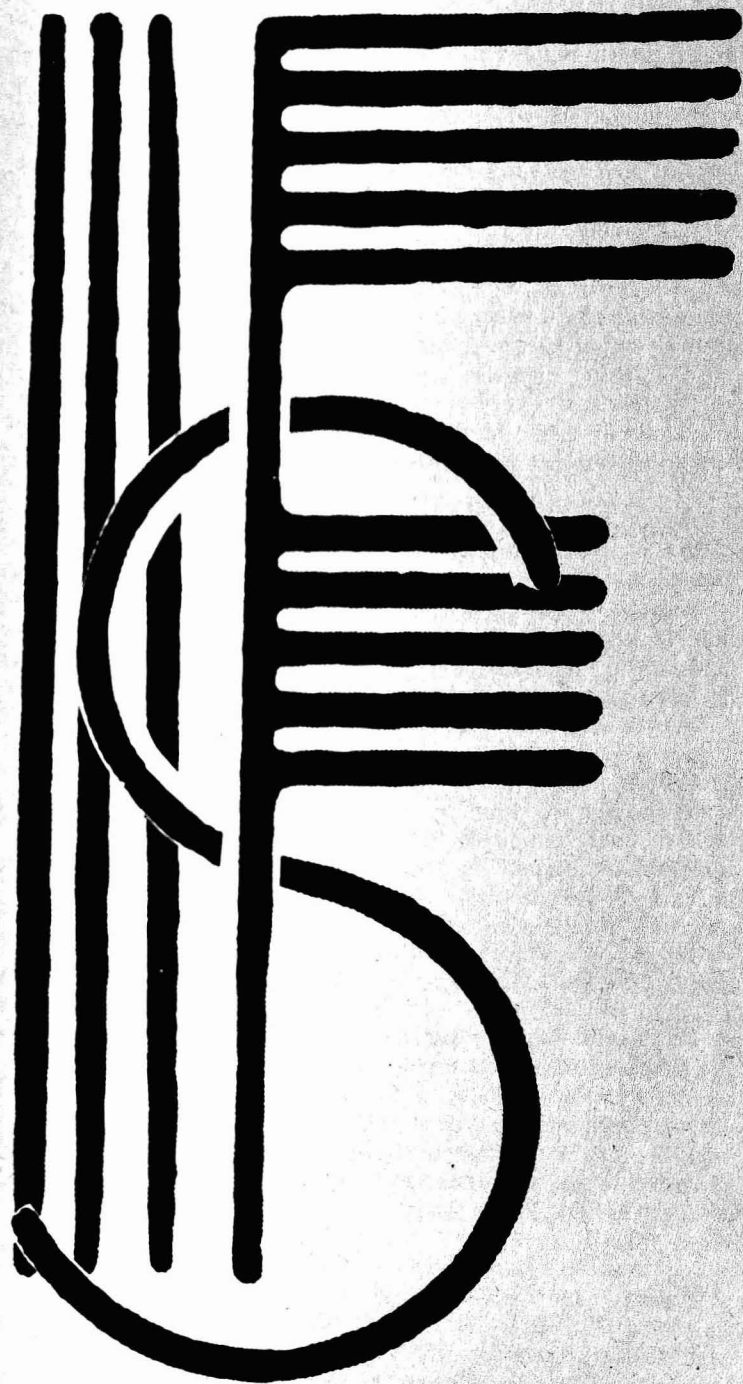
Highet no descansa hasta dar la puntilla a Goethe: "Hay en las *Elegías romanas* de Goethe muchos versos que sólo los eruditos clásicos pueden leer con conocimientos de causa, y que ningún erudito clásico puede leer con deleite."

Comentando las afirmaciones de Highet, yo precisaré que, aunque las sílabas acentuadas de las lenguas modernas son las que más fácilmente reproducen sílabas largas clásicas, no son las únicas que pueden lograrlo. También las imitan las sílabas densas de sonidos o solemnes de expresión. Y así, cuando Highet ilustra su posición con los primeros versos de la *Evangeline*, de Longfellow, afirma que el verso 4,

Stand like harpers hoar, with beards that rest in their bosoms,
no puede considerarse espondeico, sino trocaico. Esto es, que no puede admitirse que haya en él cinco grupos acentuales binarios capaces de alternarse con los ternarios del verso inicial:

This is the forest primeval. The murmuring pines and the hemlocks. . .

Highet parece haber olvidado aquí que el encanto acentual del hexámetro radica precisamente en su polirritmia. Que su cadencia es muy semejante al ritmo libre del Canto Gregoriano, depurado género musical que imitan todavía hoy Messiaën, Respighi y Bloch, y cuya libertad de acentuación oscila siempre entre grupos de dos



y grupos de tres tiempos. Si además, los grupos de dos tiempos son más consonánticos o más majestuosos que los de tres tiempos, se logra un magnífico equilibrio entre pies rítmicos ternarios, ágiles, y binarios, pausados.

Ponga a prueba el lector mismo el pasaje inicial de la *Evangeline* de Longfellow y se sentirá envuelto en el oleaje de su ritmo:

*This is the forest primeval. The murmuring pines and the
hemlocks,
bearded with moss, and in garments green, indistinct at
the twilight
stand like Druids of old, with voices sad prophetic,
stand like hapers hoar, with beards that rest in their bosoms.
Loud from its rocky caverns, the deep-voiced neighbouring ocean
speaks, and in accent disconsolate answers the wail of the forest.*

Lea ahora mi versión literario-literal, y notará que no hay una sustancial diferencia entre el ritmo acentual inglés y el castellano:

*Este es el prístino bosque. Murmuran los pinos y abetos;
el musgo es barba, y su manto es verde, indistinto al ocaso,
cual Druidas están, con tristes voces proféticas,
como arpistas canos, con la barba en el pecho.*

*Desde rocosas cavernas, el mar cercano en voz grave
habla, y su acento angustiado responde a la queja del bosque.*

» Fue tan popular este poema idílico, que Joaquín D. Casasús construyó en 1884 una fatigosa traducción libre del mismo en estrofas de seis versos, escrupulosamente rimadas. Así don Joaquín hizo entrar en la rutina de la versificación usual en el México romántico un poema que, como *Evangeline*, cuenta con la versificación latinizante jamás rimada, como su máximo acierto.

Y pensar que Ignacio Altamirano, que había sido maestro de Casasús, llegó a escribir en el prólogo a la traducción en cuestión, que “el hexámetro dactílico inglés constituye un problema para el traductor a una lengua neolatina, pues no tenemos en español un metro equivalente, y hay que encerrarlo en el endecasílabo”.

No es de extrañar tal ignorancia (o pereza) en Altamirano, si apenas ayer, en 1961, Aurelio Espinosa Pólit reniega de los “supuestos hexámetros castellanos”. Pero para desmentirlos basta recordar las palabras que escribió Rubén Darío en 1905 al preludiar sus *Cantos de vida y esperanza*: En todos los países cultos de Europa se ha usado el hexámetro absolutamente clásico sin que la mayoría letrada y, sobre todo, la minoría leída se asustasen de semejante manera de cantar. En Italia ha mucho tiempo, sin citar a los antiguos, que Carducci (desde 1873) ha autorizado los hexámetros... los mismos versos en que Horacio dijo sus mejores pensamientos.”



La lucidez de Alfonso Méndez Plancarte

Por encima del mar de confusiones que hemos venido analizando aquí, sobrenada el doctor Méndez Plancarte, evitando la mayor parte de las confusiones cuando divide en tres sistemas la versificación latinizante en lenguas modernas (*XL Odas selectas de Horacio* UNAM, 1946). Llama *cuantitativo* al primer sistema, en cuanto pretende encontrar en español sílabas largas con valor doble al de otras sílabas, las breves. Censura don Alfonso a Luzán, a Hermosilla y a Sinibaldo de Mas por sostener la cantidad en castellano. Pero no se atreve a atacar a Villegas y a Rubén Darío, quienes también encontraban cantidad en nuestra lengua.

Méndez Plancarte llama *cuantitativo-acentual* al segundo sistema latinizante, que se basa en el esquema prosódico de los metros latinos, pero sustituye los “pies cuantitativos” por “pies acentuales”. Estos colocan sílaba acentuada donde en latín hay sílaba larga predominante. Tampoco este sistema complace a don Alfonso, pero no explica quién lo sostiene, aunque habla allí de la “imitación sajona”.

Al tercer sistema, don Alfonso lo llama *silábico-acentual*. Consiste en no tener en cuenta la cantidad larga o breve de las sílabas latinas o castellanas, sino en seguir la regla de oro de la métrica silábico-acentual que, según lo dicho, fue enunciada en el siglo XVI por el Pinciano: “Consideremos el número de sílabas que tienen y las partes donde ponen sus acentos, y haremos sus versos (latinos) nuestros.” Y don Alfonso cita en su abono a Leandro Moratín y a Milá y Fontanals.

Pero sobre todo, Méndez Plancarte invoca lisa y llanamente en favor de su sistema al Carducci de las *Odi barbare*. Y nada tengo que objetar a ello, si no es la radical diversidad con que Carducci elaboró, por una parte sus estrofas latinizantes (sáficas, alcaicas, asclepiadeas et alias) y, por otra, sus hexámetros.

Es indudable que Carducci siguió el sistema silábico-acentual en sus estrofas. Pero, según consta en su *Correspondencia*, ora a su íntimo Giovanni Chiarini, ora a Adolfo Borgognoni, el poeta buscaba ex professo en sus hexámetros italianos “un cierto acuerdo de los acentos que corresponden, por lo demás, a los seis pies de la métrica antigua”. Este acuerdo es justamente, la esencia del sistema cuantitativo-acentual que rechaza don Alfonso. Y Carducci añade: “No veo por qué, lo que se ha hecho con el duro y pesado alemán, no puede hacerse con el flexible italiano. Y pasando del dicho al hecho, cita y traduce al italiano varios poemas de August von Platen y de Klopstock. Y así es como persiste en la escena carducciana el sistema cuantitativo-acentual, cuya “imitación sajona” tanto repugnaba a don Alfonso.

En consecuencia, a causa de su imitación de los pies latinos con acentos italianos, y a causa de su imitación sajona, Carducci sigue en los hexámetros frecuentemente el sistema cuantitativo-acentual.

No nos debe extrañar, si *quandoque bonus dormitat Homerus*,

este parpadeo de don Alfonso al creer a Carducci opositor del sistema que en realidad practicaba en los hexámetros, si también Gili Gaya, según anoté, cabeceó (¿o se vengó?) al convertir al Pinciano en enemigo del sistema que en verdad había fundado.

¿Quiero decir, entonces, que hasta el sagaz Alfonso Méndez Plancarte naufragó sin remedio en el mar de confusiones de la métrica latinizante que ha traído a mal traer a tantos ilustres críticos literarios?

Disto mucho de creerlo. El poeta que trasladó al castellano todo el *corpus* de la métrica horaciana, genuina apoteosis de ritmos, no pudo sostener su error por mucho tiempo. Yo estoy seguro de que en los nueve años que dedicó don Alfonso, después de estas *XL Odas*, a aquella vasta *Métrica Hispano-Latinizante* y a aquella *Teoría General del Ritmo*, interrumpidas ambas por la *pallida mors*, debió haber rectificado su posición al leer los términos de la mencionada *Correspondencia* de Carducci.

Por ello, me limito a señalar que los Preámbulos a las *XL Odas selectas* no pueden considerarse como material definitivo, y mal hará quien pretenda *iurare in verba magistri* sobre las páginas de un pequeño ensayo en que se anuncia un vasto libro en *preparación* (la *Métrica*), que iba a contener “La evolución histórica, los fundamentos, las realizaciones y posibilidades, y cuanto atañe a este tema interesantísimo y todavía casi virgen”.

Una vez desaparecido don Alfonso, y sin poder acceder siquiera a los manuscritos que dejara a su muerte, el autor de este ensayo ha elaborado hace ya siete años una *Métrica latinizante en lenguas modernas*, que se apresta a ver la luz bajo la doble águila de la UNAM. Poco tiempo le falta ya para ceñirse al *nomunquam prematur in annum*. En ese libro estudio ampliamente ciertos aspectos de la adaptación de los metros latinos al español, al italiano y al inglés que poco o nada trata Méndez Plancarte, y que resultaron ser las claves de mi rectificación a la tesis exclusivamente silábico-acentual del mismo.

La herencia de Méndez Plancarte

Desde luego, acepto encantado que las estrofas latinas no hexamétricas suelen adaptarse a las lenguas modernas conforme al sistema silábico-acentual de don Alfonso (3o.). Admito también su tesis de que la métrica puramente cuantitativa (1er. sistema) es demasiado difícil en castellano, si bien no lo creo imposible, como tampoco lo creía Rubén Darío.

En cambio, creo que a lo largo de la historia de la literatura posrenacentista se han escrito casi tantos hexámetros cuantitativo-acentuales cuantos silábico-acentuales, según mostraré brevemente. Y resulta claro que muchos hexámetros modernos pueden con comodidad analizarse conforme a uno u otro sistema.

Por consiguiente, sostengo que es tan válido el sistema cuanti-

tativo-acental como el silábico-acental en la versificación latinizante especialmente en el hexámetro. Y que en las estrofas es realizable, aunque insólito.

Para fundamentar la validez del sistema cuantitativo-acental en el hexámetro neolatino, me fundamento en la amplísima vivisección de variantes acentuales del hexámetro latino que he presentado en mi citada *Métrica latinizante*.

En ninguna de las varias docenas de esquemas acentuales que he encontrado en los hexámetros latinos, aparece la acentuación que podría llamarse *dactílica pura*, o sea, en las sílabas 1, 4, 7, 10, 13 y 16, como en *Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda*. Y ello se debe a una cuestión de principio: los poetas latinos evitaban sistemáticamente que coincidiera el ictus rítmico (semejante al inicio de compás musical) con el acento prosódico, o sea, el propio de cada palabra.

Más aún, apenas uno de cada cien hexámetros latinos suele tener seis acentos. Lo establecido en latín es distribuir los seis pies dactílicos con sus variantes espondeicas en cinco cláusulas acentuales.

Y, ¿qué sucede en los más memorables poemas hexamétricos de lenguas modernas? Abundan los hexámetros de seis acentos rítmicos. Y son frecuentes los que incluyen cinco pies dactílicos acentuales antes del disílabo grave final, peculiar de todo hexámetro.

Célebres hexámetros cuantitativo-acentuales

Los más peculiares hexámetros que imitan en lenguas modernas los pies cuantitativos latinos con cláusulas acentuales son, según he afirmado, los *dactílicos puros*. En su forma más nítida no son

demasiado abundantes y, sobre todo, *nunca aparecen en serie continua* en los grandes poetas, sino siempre alternando con hexámetros dactílico-espondeicos. Pero, *procul dubio*, suelen ser los hexámetros más célebres. Y son cuantitativo-acentuales irreducibles al sistema silábico-acental, pues, como he dicho, su acentuación resultaba defectuosa para el oído latino.

Recordemos algunos.

Los más conocidos son los de la *Salutación del optimista*:

Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda...

Tiene su coro de vástagos, altos, robustos y fuertes...

Unanse, brillen, secúndense tantos vigores dispersos...

Juntas las testas ancianas ceñidas de líricos lauros...

Son también peculiares los del poema hexamétrico *In memoriam B. Mitre*, como:

Súbita y mágica música oyese en fervidos ímpetus.

Son marmóreos los hexámetros dactílicos puros de los Tritaélegos a *Artemisa* de Carlos Sabat Erasty:

Temo prudente mi pulcro, mi sacro, mi amor ya decirte...

Suave la virgen floresta velada de plata, serenes...

Hórridas sombras fantásticas, vastas el bosque enmudecen...

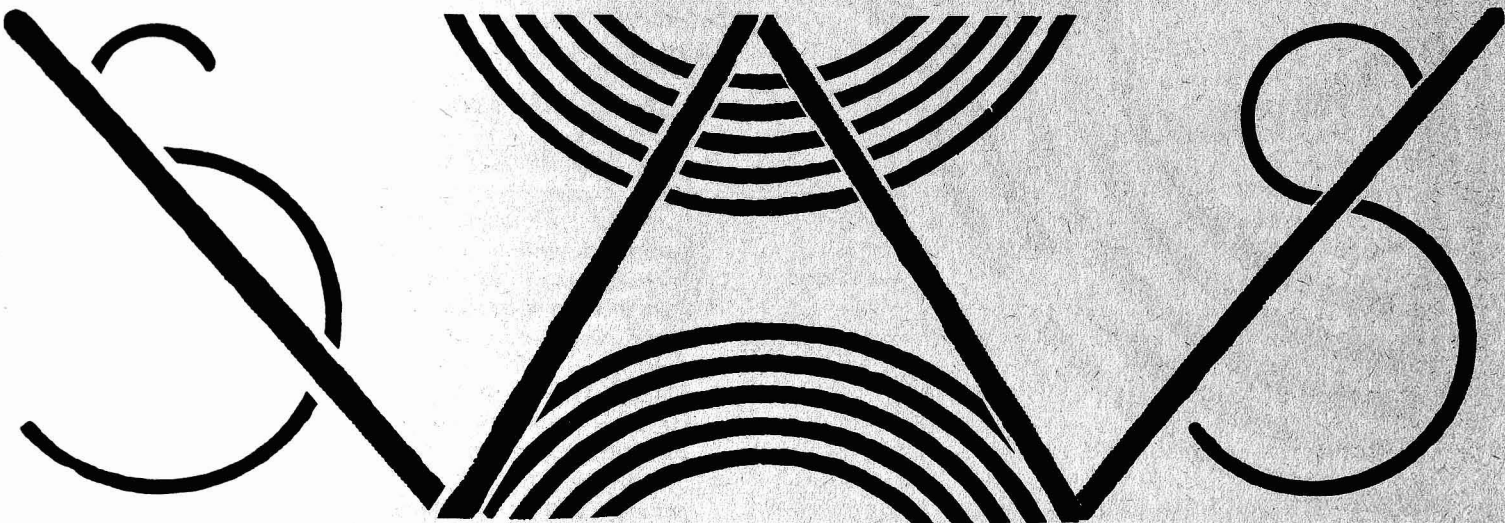
Ágiles ríos melódicos nieblas dolientes levantan...

Fúlgida, limpia, renueves olímpicos, claros prestigios...

Lírico y áureo crepúsculo, suelto, tu paso apresura...

Mas queden músicas tuyas, altísimos vuelos perduren...

Y Alfonso Reyes, dentro de la polirritmia entonada. *En la tumba de Juárez*, incluye estos hexámetros inconfundiblemente dactílicos:





*Luzcan de día los astros sus cinco fulgores de oro,
oigan la misma plegaria, presente de labios paternos. . .
Vengan de lejos las gentes cantando los innumerables. . .*

Sin pretender agotar la lista, anota sólo dos hexámetros cuantitativo-accentuales del propio Alfonso Méndez Plancarte, paladín del sistema silábico-accentual. (¿Qué necesidad tenía de escribir que sólo era válido su tercer sistema?). Sin duda éstos son los “ocasionales frutos armoniosos” que se vio obligado a reconocer en sus *Preámbulos*:

Ha de azotarte un turbión de corceles de cascos sonantes. . .
(Epodo XVI)
Por donde lúbrico el Símiois corre y el breve Escamandro. . .
(Epodo XIII)

Si pasamos a los hexámetros de las *Odi barbare* de Carducci, encontramos que muchos no están reproducidos conforme los perciben los oídos “bárbaros”, o sea, no romanos. De ello resulta que no son hexámetros *bárbaros*, o sea, silábico-accentuales, sino *cultos*, o sea, cuantitativo-accentuales.

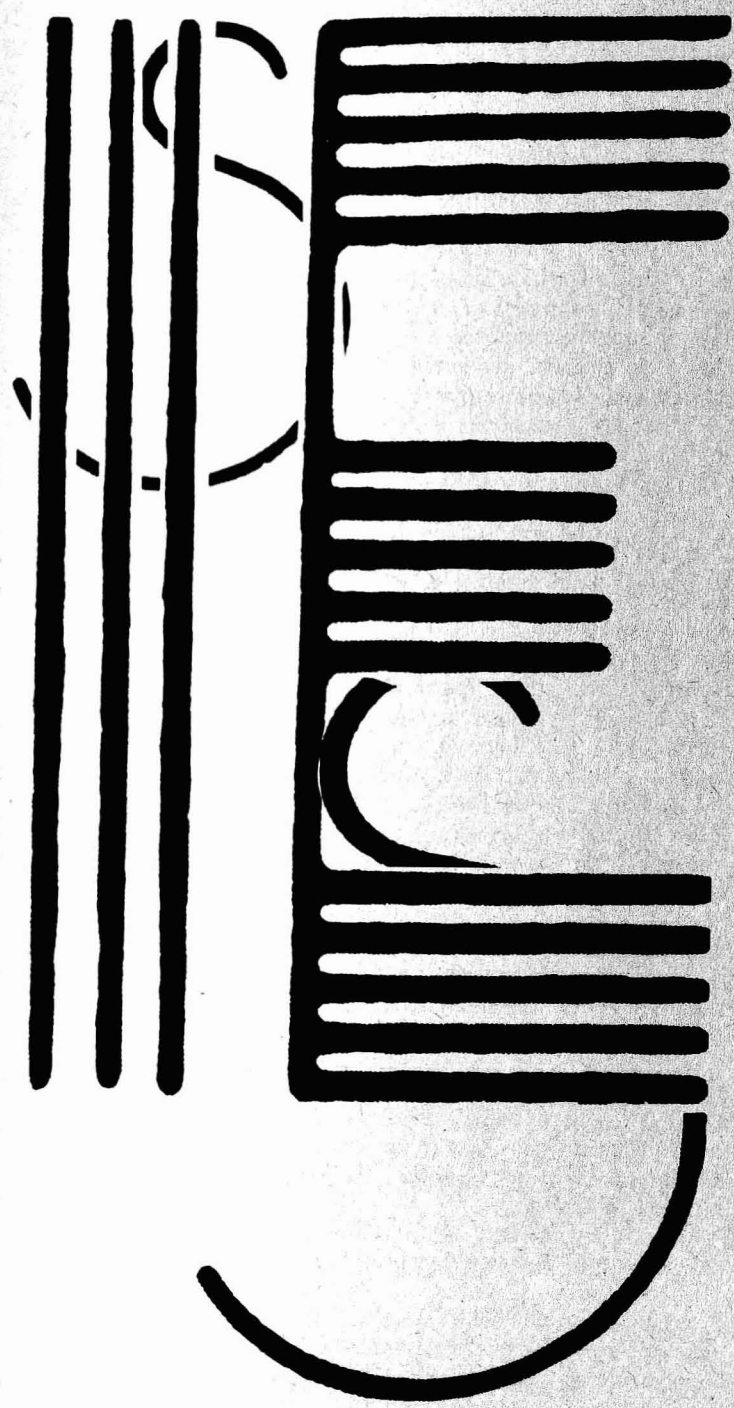
Y llamo *cultos* a los hexámetros cuantitativo-accentuales porque proceden de la reflexión del poeta, quien descubre una semejanza entre cláusulas cuantitativas y cláusulas accentuales y da a los acentos de las lenguas modernas no el simple oficio de matizar palabras individuales, sino el rango de índices del acento rítmico o *ictus*, que era el acento que en realidad contaba en la versificación clásica. El *ictus* solía marcarse intensivamente, en tanto que el acento prosódico, sólo tónicamente.

Léanse ahora algunos hexámetros *dactílicos puros* de Carducci. Los acentos van donde debe ir el *ictus* rítmico. Por ello son cuantitativo-accentuales:

Cingimi, o Roma, d'azzurro, di sole m' illumina, o Roma. . .
Passi a i concilii de l' ombre, rivegga li spiriti magni. . .
Bacio di luce che inonda la terra, mentre alto ed immenso. . .
Mentre domate i ribelli, gentil con la mano chinando. . .
Dormono a' pie qui del colle gli avi umbri che ruppero primi. . .
Dormon gli etruschi co' l lituo con l' asta con fermi. . .
Dormon con gli ultimi nostri. Fiampeggia il meriggio sul colle. . .
Fresche a voi mormoran l' acque pe' l florido rivo scendenti. . .
Putridi squagliansi i serti d' intorno i nostri unidi teschi. . .

¿Para qué seguir la enumeración? Sería interminable. Los hexámetros abundan en las *Odi barbare*, no menos que en el volumen *Rime e ritmi*.

Puede cerrarse la enumeración de hexámetros dactílicos puros en lenguas modernas con tres hexámetros de *Evangeline*,



tan dactílicos como el primero ya citado *This is the forest primeval...*

speaks, and in accent disconsolate answers the wail of the forest...

Ye who believe in affection that hopes, and endures, and is patient...

List to the mournful tradition, still sung by the pines of the forest...

No deja de ser curioso que todos los hexámetros enunciados hasta aquí, considerados como perfectos en lenguas modernas, jamás han correspondido a la acentuación de un hexámetro latino. Porque no se trata de hexámetros *bárbaros* imitados de oído, sino de hexámetros *cultos*, al mismo tiempo pensados y sentidos.

Y al no usarse habitualmente los hexámetros dactílicos en serie continua, se libran de la acusación de "exotiquez y sonsonete insoportables" que les lanza Espinosa Pólit. Por el extremo opuesto, Highet acusa al hexámetro moderno de que por sus pies acentuales desiguales tiene que cojear necesariamente. Así, el hexámetro entra en la serie de objetos tan complejos, que son víctimas de ataques desde un extremo y también desde el opuesto, a causa de que quien los ataca no tiene en cuenta todos los aspectos de la cuestión.

Y si es habitual entre poetas y expertos dar a las cláusulas acentuales nombres de cláusulas cuantitativas (dactílicas, anapésticas, enfibráquicas, trocaicas y yámbricas), no menos que sustituir a éstas con aquéllas, nadie puede sensatamente arrogarse el derecho de calificar de "arbitrario" ni de "híbrido" a un procedimiento amado por los mayores poetas de Europa y de América, no por ser fácil ni difícil, sino por ser lógico.

Confirmará la validez del sistema cuantitativo-acental una enumeración de hexámetros de lenguas modernas que, teniendo también diecisiete sílabas, no son dactílicos puros, pero sí lo son en su mayor parte. Tampoco esos hexámetros se identifican acentualmente con ningún hexámetro latino. Son también, sin alternativa posible, cuantitativo-acentuales; cuando mucho podrían ser cuantitativos, pero no son silábico-acentuales.

A este número pertenecen varios de los hexámetros de Villegas, tales como:

*Lícidas y Coridón, Coridón el amante de Filis,
pastor el uno de cabras, el otro de blancas ovejas...
Suenan la dulce quelis, dame pie, que tu cítara siga...
Progne la mente grave, Venus arde, la fuente susurra...
Mas, Coridón, ¿qué temas, Coridón, si ya quiere Fenisa?*

Y, sobre todo, es cuantitativo-acental el hexámetro nueve veces



repetido:

Mueve, sonora Clío, dale voz a mi rústica Musa.

Y en Rubén Darío también abundan los hexámetros de diecisiete sílabas y seis acentos, inexistentes en latín. Tales son:

*Sobre la faz del orbe. ¿Quién dirá que las savias dormidas. . .
Sientan los soplos agrarios de primaverales retornos. . .
Yo, que de la argentina tierra siento el influjo en mi mente. . .*

Podrían enumerarse después aquellos hexámetros que, por sujetarse a un esquema obsesivo, tiendan más al sistema cuantitativo-acentual que al silábico-acentual. Con más razón si encierran seis acentos, lo cual es raro en el hexámetro latino y abundantísimo en el de lenguas modernas. Pero ello no hace falta para nuestra argumentación.

Y Darío cuenta también hexámetros que, además de tener seis acentos, insólitos en latín, llegan hasta 18 y 19 sílabas, en vez del máximo de 17 permitidas en latín. Esos son los hexámetros hipermétricos, no más cuantitativos que silábicos.

*Recordando el hexámetro que vibraba en la lira de Horacio. . .
Y en la caja pandórica de que tantas desgracias surgieron. . .
Muestren los dones pretéritos que fueron antaño su triunfo. . .
¿Quién será el pusilánime que al vigor español niegue músculos?
No es Babilonia ni Nínive enterrada en olvido y en polvo. . .*

Conclusiones

De todo lo expuesto se deriva que:

1. El hexámetro en lenguas modernas es el verso que cuenta con mayor flexibilidad, y por ello puede hermanarse bellamente con toda clase de versos libres.

Así, he encontrado hexámetros involuntarios en Carlos Pellicer. ¿O derivan quizá de la *Salutación del optimista*?

*Tu espíritu sacude los huertos coronados de frutas
y tu sutil presencia aligera los gajos hinchados. . .
Y haces rodar las últimas piedras bajo los Andes. . .
Sacúdelos como a los árboles a tu paso divino. . .
(de Estrofa al viento del otoño)*

Y también he encontrado hexámetros (¿igualmente involuntarios?) de Octavio Paz:

*En la balanza de unos párpados el sueño no pesa
(de Refranes).*

*Mundos de imágenes suspendidos de un hilo de araña
(de Semillas para un himno)
Como el viento partiendo en dos la cortina de nubes
(Ibidem).*

2. Es valiosa la división de Alfonso Méndez Plancarte de la versificación latinizante en sistema cuantitativo, sistema cuantitativo-acentual y sistema silábico-acentual, pues con ello se evita que se enfilen contra la versificación latinizante en bloque las objeciones pensadas contra uno de los tres sistemas.

3. Pero nadie tiene por qué dictar sentencia contra ninguno de esos tres sistemas de poesía latinizante, a causa del axioma perogrullesco de que se puede hacer arte bajo cualquier premisa y con cualquier procedimiento, siempre que se tenga talento artístico. Y, más aún, hay hexámetros que no dan pie para dictaminar bajo cuál de los tres sistemas militan.

4. En conclusión final: el hexámetro dactílico, medida exclusiva de todas las epopeyas de Homero, Virgilio, Lucano y Ovidio, de las *Epístolas* y *Sátiras* de Horacio y, junto con el pentámetro, de todos los poemas elegíacos romanos, sigue siendo en lenguas modernas el metro más monumental de que dispone la métrica. Es más flexible que el alejandrino, más amplio que el endecasílabo heroico, y más gallardo que el doble octosílabo.

Y aún así, no sostengo que deba ser preferido a los demás metros, sino sólo subrayo que al hexámetro deben las lenguas modernas la majestad de la *Salutación del águila*, de la *Salutación del optimista*, de *In memoriam* y del *Canto de Varo a Roma*, todos de Darío, los poemas líricos y heroicos de Guillermo Valencia y de Carlos Sabat Erasty; el vasto idilio *Evangelina*, de Longfellow; los magníficos poemas de las *Odi barbare* y de *Rime e ritmi*, de Carducci; el *Messias* de Klopstock y las *Römische Elegien* de Goethe.

Por ello, sería inadecuado traducir los poemas hexamétricos griegos y latinos en un metro diverso del original, pues sería como caminar con zuecos al lado de quien calza coturnos.

Ya cuenta nuestra lengua con hexámetros virgilianos debidos a Rubén Bonifaz Nuño, a Sinibaldo de Mas y a Juan Gualberto González; con hexámetros horacianos debidos al mismo González, a los Plancarte y al autor de este ensayo; con hexámetros de Catulo burilados por Bonifaz; de Lucrecio labrados por Gabriel Méndez Plancarte.

Y en nuestro Centro de Traductores de Lenguas Clásicas ya se anuncian más versiones hexamétricas: de Ovidio, Marcial, Tibulo, Hesíodo, Lucano y Séneca.

Y así continuaremos construyendo en nuestra lengua arquitecturas métricas similares a las griegas y romanas, a fin de alojar dignamente en ellas al aliento eterno del Clasicismo.

T.S. Eliot

Cuatro Cuartetos

{ East Coker y The Dry Salvages }

Traducción de Manuel Núñez Nava



EACH GENERATION MUST TRANSLATE FOR ITSELF
[CADA GENERACIÓN DEBE TRADUCIR PARA SÍ MISMA]



EAST COKER

I

En mi principio está mi fin. En sucesión,
las casas caen y se levantan, se derrumban, se extienden,
se trasladan, se destruyen, se restauran o en sus lugares
hay un campo abierto, una fábrica, un pasaje.
Piedra vieja para nueva construcción, leña vieja
para fuegos nuevos.
fuegos viejos para las cenizas y cenizas para la tierra
que ya es carne, piel y huesos,
hueso de hombre y bestia, vaina y zalea.
Las casas viven y perecen: hay un tiempo para construir
y un tiempo para vivir y propagarse
y un tiempo para que el viento rompa la hoja de la puerta
y resquebraje el entrepaño donde corre el ratón
y rasgue el andrajoso tapiz tejido con un silente emblema.

En mi principio está mi fin. Ahora cae la luz
a través del campo abierto, cerrando con ramajes
la profunda senda, oscura en la tarde,
donde tú te reclinabas contra un banco,
mientras pasa un carruaje
y el camino insiste en dirigirse
hacia el pueblo, en eléctrico vapor
hipnotizado. La piedra gris absorbe en la cálida bruma
la sofocante luz sin refractarla.
Las dalias duermen en vacío silencio.
Espera el primer canto de lechuza.

En ese campo abierto,
si no te acercas demasiado,
si no te acercas demasiado,
a medianoche en un verano, puedes oír la música
de la débil flauta y el tambor
y mirarlos bailar junto a la hoguera
la asociación de hombre y mujer
en señal de matrimonio,
sacramento cómodo y dignificado.
Dos y dos, conjunción necesaria,
tomados de la mano o por el brazo
que prometía concordia. Girando alrededor del fuego,

saltando entre las llamas o unidos en círculos,
rústicamente solemnes o en rústica carcajada,
alzando graves pies calzados con zapatos burdos,
pies de tierra, pies de arcilla alzados en alegría bucólica,
alegría de aquellos que hace mucho están bajo la tierra,
nutriendo el maíz. Llevando el tiempo,
llevando el ritmo con su danza
como cuando vivían en las vivas estaciones,
el tiempo de los ciclos y las constelaciones,
el tiempo de la ordeña y el tiempo de la cosecha,
el tiempo del pareo del hombre y la mujer
y el de las bestias. Pies que caen y se levantan.
Comiendo y bebiendo. Estiércol y muerte.
Apunta la alborada y otro día
se prepara para el calor y el silencio.
Por adentro el viento de alborada
se repliega y resbala. Aquí estoy
o ahí, o en otra parte.

En mi principio.

II

¿Criaturas del verano? ¿Primavera
a fines de noviembre? ¿Blanca nieve
convirtiéndose en agua bajo tierra?
¿Rojas malvas que aspiran a elevarse
hasta el gris, para luego desplomarse?
¿Tardas rosas en la primera nieve?
Desplegado en las guerras consteladas,
un carruaje triunfal simula el rayo.
Contra el Sol guerrea y vence Escorpión
y cae la Luna junto con el Sol.
Leónidas se elevan; los Cometas
se deshacen en líquidas saetas
y cazan en los cielos y en la tierra,
giran en el vértice del abismo,
llevando nuestro mundo hasta la pira
ya encendida en el reino del glacial.

Esa fue una manera no muy satisfactoria de exponerlo:
un estudio parafrástico en una moda poética caduca
que todavía nos deja la lucha intolerable
entre palabras y significados. No importa la poesía.





No fue (para recomenzar) lo que uno había esperado.

¿Cuál es el valor de la serenidad otoñal
tanto tiempo esperada? ¿Cuál el de la sabiduría de la edad
que habría de darnos paz? ¿Nos engañaron?
¿O a sí mismos se engañaron los ancianos de voces reposadas,
legándonos tan sólo un receptáculo para el engaño?

La serenidad es actitud deliberada,
la sabiduría el conocimiento de secretos muertos,
inútiles en las tinieblas a las que se asomaron
o desde las cuales se volvieron a mirar. Hay, así nos lo parece,
cuando mucho, un valor limitado
en el conocimiento adquirido en la experiencia.

El conocimiento impone su molde y falsifica,
porque el molde es nuevo a cada instante
y cada instante es una nueva y espantosa valoración
de todo lo que hemos sido. Sólo nos desengaña
lo que habiéndonos engañado ya no puede dañarnos.

A la mitad, no solamente a la mitad del camino,
sino en todo el camino; en un oscuro bosque, en un zarzal,
al borde de un abismo, donde no hay huella segura;
amenazados por monstruos, por luces caprichosas,
arriesgando el encanto. No me habléis
de la sabiduría de los ancianos, habladme de su insensatez,
de su miedo al temor y a la locura, de su miedo a poseer,
a pertenecer a otro, a otros o a Dios.

La única sabiduría a que podemos aspirar
es la sabiduría de la humildad: la humildad es infinita.

El mar devoró todas las casas.

Los danzantes nutrieron la colina.

III

Oscuridad, oscuridad, oscuridad. Todos van hacia la oscuridad:
los vacantes espacios interestelares, lo hueco hacia lo hueco;
capitanes, banqueros, letrados eminentes,
estadistas y líderes, mecenas del arte generosos,
distinguidos sirvientes civiles, presidentes de graves comités,
señores de la industria, pequeños contratistas. Todos van
hacia la oscuridad.

Y oscuridad el sol y oscuridad la luna y almanaques de Gotha.
Directorios de Directores y Gacetas de Intercambio de Valores

y frío el sentido y perdido el motivo de la acción.
Y todos vamos con ellos al funeral silente,
al funeral de Nadie, porque no hay a quien enterrar.
Dije a mi alma: permanece inmóvil y deja que la oscuridad

venga hacia ti
y esa será la oscuridad de Dios. Así como en el teatro,
para cambiar la escena, se extingue la iluminación
con un vacío rumor de alas, con un movimiento de oscuridad
sobre oscuridad,

y sabemos que las colinas y los árboles, el distante
panorama

y la fachada gallarda e imponente serán desplazados.
O como cuando, entre dos estaciones, el tren subterráneo
se detiene demasiado
y la conversación asciende y lentamente se pierde en el silencio
y ves tras cada rostro la vacuidad mental

profundizada,
subsistiendo únicamente el creciente terror de no tener
en qué pensar;
o cuando, bajo la anestesia, la mente está consciente,
más consciente de nada.

Dije a mi alma: permanece inmóvil y espera sin esperanza,
porque la esperanza será la esperanza de la cosa equivocada;
espera sin amor
porque el amor será el amor de la cosa equivocada;
aun así hay fe,
para la fe, el amor y la esperanza se encuentran todos
en la espera.

Espera sin pensar, pues no estás lista para el pensamiento:
así la oscuridad será la luz y la inmovilidad la danza.
Luz de invierno y murmullo de corrientes.
El tomillo y la fresa silvestre que no vimos,
la risa en el jardín, el éxtasis reverberante,
sin haberse perdido, pero demandando, señalando la agonía
de nacer y morir.

Dices que repito
algo que antes dije. Otra vez lo diré.
Mas ¿debo repetirlo? para llegar ahí,
para llegar a donde estás, desde donde no estás,
debes ir por un camino desprovisto de éxtasis;
para llegar a lo que ignoras;





debes ir por caminos de ignorancia;
para poseer lo que careces,
debes ir por caminos de renuncia;
para llegar a lo que no eres,
debes ir por un camino en que no seas.
Y lo que ignoras es lo único que sabes
y lo que es tuyo es lo que no te pertenece

y donde estás es donde no estás.

IV

El cirujano herido maneja el instrumento
que interroga la parte destemplada
y sentimos en las sangrientas manos
cómo Su aguda compasión
resuelve el enigma de la fiebre.

La enfermedad es nuestro único remedio
si obedecemos a la agónica enfermera
cuya constante asistencia no busca nuestro agrado
sino recordarnos la maldición de Adán y nuestra.
Y, para que eso tenga arreglo, debemos empeorarnos.

La tierra entera es nuestro hospital
—herencia del magnífico arruinado—
donde, si obramos bien, moriremos del cuidado
paternal y absoluto
que en ninguna parte habrá de abandonarnos.

Desde el pie hasta la rodilla asciende el enfriamiento
y la fiebre canta en telégrafos mentales.
Para tener calor primero debo helarme
y trepidar en fríos fuegos purgatoriales
cuyas llamas son rosas y el humo es de zarzales.

Nuestra única bebida es sangre que gotea,
sanguinolenta carne es nuestro único alimento.
No obstante, nos gusta pensar
que somos carne y sangre sanas y substanciales.
Otra vez, a pesar de eso, a este viernes lo llamamos Santo.





V

Y aquí estoy, a la mitad del camino, habiendo cumplido
ya veinte años,
veinte años ampliamente desperdiciados, los años
de *l'entre deux guerres*,
tratando de aprender a usar palabras. Y cada intento
es un nuevo comienzo y una diferente clase de fracaso,
porque uno ha aprendido únicamente a obtener lo mejor
de la palabra
para lo que uno ya no quiere decir o la manera
en que uno ya no está dispuesto a pronunciarlo. Y así,
cada aventura
es un nuevo principio, una incursión en lo inarticulado,
con gastado equipo que avanza en deterioro,
en la confusión general de la imprecisión del sentimiento,
en los indisciplinados grupos de emoción. Y aquello que se puede conquistar
por fuerza o sumisión, ya ha sido descubierto
una o dos o varias veces por hombres que uno no puede esperar
emular —aquí no hay competencia.
Sólo la lucha por recobrar lo que antes se ha perdido
y encontrado y perdido una y otra vez: y ahora, bajo condiciones
que parecen impropias. Mas quizá no es pérdida o ganancia.
Únicamente nos queda intentar. El resto no es nuestro negocio.
El hogar es el punto de partida. Así que envejecemos,
el mundo se vuelve más extraño, más complejo el orden
de los vivos y los muertos. No el intenso momento
solitario, sin antes ni después,
sino una vida ardiendo a cada instante.
Ni tampoco la vida de un solo hombre,
sino de viejas piedras indescifrables.
Hay un tiempo para la tarde bajo las estrellas
y un tiempo para la tarde bajo la luz de la lámpara
(la tarde con el álbum fotográfico).
Y el amor es lo más cercano a sí mismo
cuando el aquí y el ahora ya no importan.
Deberían los ancianos ser exploradores.
Allí y aquí son palabras que no cuentan.
Debemos permanecer inmóviles y aun así movernos
hacia otra intensidad,
para una unión más firme y una más profunda comunión,
a través de vacía desolación y oscuro frío,

el llanto de la ola, el aullido del viento y los vastos
océanos
del petrel y la marsopa.

En mi principio está mi fin.

THE DRY SALVAGES

I

No sé mucho de Dios, pero pienso que el río
es un dios bronceado y fuerte, indómito y huraño,
paciente en cierto grado, reconocido al principio
como una gran frontera,
pérfido y útil como un conducto comercial.
El constructor de puentes confronta este problema.
Pero, una vez resuelto, el hombre en las ciudades
del hosco dios casi se olvida. Él, sin embargo, permanece implacable,
conservando sus ciclos y sus iras. Destructor que recuerda
aquello que los hombres deciden olvidar. Sin el culto
y los honores
de los adoradores de la máquina, el río observa, acecha, espera.
Su ritmo estuvo presente en la alcoba de la crianza,
en la hilera de ailantos del cercado de abril,
en el grávido aroma de las uvas de otoño
y en el halo vespertino de la lámpara invernal.

El río está en nuestro interior y el mar que nos rodea
es también el gran borde de la tierra, el granito
en que penetra y playas donde arroja
las huellas de una anterior creación:
una estrella marina, un cangrejo eremita, restos
de ballena,

aguas donde ofrece a nuestra curiosidad
las delicadas algas, la anémona de mar.
Él arroja nuestras pérdidas, la jábega rota,
la langosta hueca, el remo quebrado
y la ropa de extranjeros muertos. El mar tiene muchas voces,
muchos dioses y muchas voces.

Su sal está presente en el cáliz
de la rosa,

su niebla en los abetos.

La queja eterna del mar





y su bramido son voces diferentes
que se oyen a menudo al mismo tiempo: el llanto de las jarcias,
la caricia amenazante de la ola cuando estalla,
el distante sarro en los dientes de granito,
la advertencia doliente que nos llega
desde el cercano promontorio,

la gaviota
y la silbante boya en deriva hacia la costa.
Todas son voces del mar.
Y, bajo la opresión de la silenciosa bruma,
la campana tañe
al ser replicada por la paciente marejada
y mide un tiempo que no es el que vivimos, un tiempo
más viejo que el de los relojes, más viejo
que el tiempo que cuentan las mujeres
preocupadas y ansiosas,
insomnes en la noche, calculando el futuro,
tratando de destejer, desenvolver, desenmarañar
y unir

el pasado y el futuro.

Entre la medianoche y la alborada, cuando el pasado
es solamente decepción
y el futuro no tiene futuro, antes de la vigilia matutina,
cuando el tiempo se detiene y, sin embargo, no termina,
el mar de fondo, que es y fue desde el principio,
tañe
la campana.

II

¿Dónde está el fin del lamento silencioso
y el morir inmóvil de las flores otoñales
cuyos pétalos caen?
¿Dónde acaba el naufragio que flota a la deriva?
En la calamitosa anunciación, ¿dónde termina
la imposible oración de los huesos en la playa?

No existe el fin, sino la suma
de los días y las horas: total acumulado.
Para sí, la emoción toma los años
que vivimos entre los despojos
de aquello que creímos más digno de confianza
y digno, por lo tanto, de la renunciación.

Hay la suma final, el humillado orgullo,
el cruel disgusto ante poderes malogrados,
la aislada devoción que se confunde con la incredulidad.
En un barco que se hunde lentamente a la deriva,
escuchar en silencio el indudable
clamor de la campana de la última anunciación.

¿Dónde está el fin de los hombres que navegan
y desafían el viento, el abrazo de la niebla?
Imposible es pensar en un tiempo sin océano
o en un mar desprovisto de despojos
o en un futuro que no esté predestinado,
lo mismo que el pasado, a no tener destino.

Hemos de concebirlos en fuga permanente,
desplegando sus velas en un viraje eterno,
mientras el viento del norte amenaza la ribera
que, sin erosión, permanece inalterable;
o cobrando el salario y secando las velas en el muelle.
Y no cual pescadores en una empresa sin fruto.

No tiene fin el lamento silencioso.
No hay fin para el morir continuo de las flores,
para el movimiento del dolor, insensible e inmóvil,
para el naufragio a la deriva y el vaivén del mar
ni para la oración que a la Muerte, su Dios, eleva la osamenta.
Tan sólo la plegaria, apenas pronunciable,
de la única
Anunciación.

Y, cuando envejecemos, nos parece
que el pasado ha asumido otro carácter y que ha dejado de ser tan
sólo una secuencia
o, incluso, un desarrollo (una parcial falacia
alentada por nociones de hueca evolución
que, en la mente del vulgo, se convierte
en un medio para renegar de él).
En los momentos de felicidad —y no en la sensación
de bienestar,
fruición, realización, afecto o seguridad;
ni mucho menos en el goce de un manjar,
sino en esa súbita iluminación—





tuvimos la experiencia pero perdimos el significado.
Y acercarse al significado restaura la experiencia
en forma diferente, más allá de cualquier significado
que podamos asignar a la felicidad. Ya antes dije
que la experiencia pasada revivida

en el significado

no es la experiencia de una sola vida,
sino de múltiples generaciones; y no olvidemos
algo que es tal vez inefable por completo:
el retrospectivo mirar detrás de la certeza
de la historia, el ojo que vislumbra apenas
por encima del hombro el terror original.
Y es entonces cuando descubrimos que los momentos de agonía,
se deban o no a la mala comprensión
o a haber esperado o temido las cosas equivocadas
(nada de eso importa), son también permanentes,
con una permanencia igual a la del tiempo. Esto lo apreciamos mejor
en la agonía de los otros, que nos compromete,
la que vivimos de cerca y no en la nuestra propia,
pues nuestro pasado está cubierto por el curso de la acción,
pero el tormento de los otros permanece
como una experiencia sin clasificar,
respetada por el desgaste subsecuente.
La gente cambia, y sonríe, mas la agonía subsiste.
El tiempo que destruye es el tiempo que conserva,
como el río donde flotan los despojos
de gallinas, ganado y hombres de color.
La amarga manzana y el mordisco en la manzana.

Las olas lamen la roca que emerge en las aguas incansables
y se oculta tras la bruma.

En un día apacible semeja un monumento
y en aguas navegables es la perpetua boya
que orienta al capitán. Pero en la súbita furia
o en la estación sombría, es lo que siempre fue.

III

A veces me pregunto si eso es lo que Krishna predicaba
—entre otras cosas— o una manera de exponer lo mismo:
que el futuro es una canción desmadejada, una Rosa Leal
o un aroma de lavanda





de profundo dolor por aquellos que aún no están aquí
para dolerse,
encerrado en las hojas amarillas
de un libro que nunca ha sido abierto.
Y la línea que asciende es la misma que desciende
y la línea que avanza es la que retrocede.
No podéis comprenderlo, pero esta cosa es cierta:
no hay alivio en el tiempo —ya no hay a quien curar.
Cuando el tren se ha marchado y los pasajeros se entregan
a la fruta, a los diarios y a las cartas de negocios
(y aquellos que los vieron partir han dejado la estación),
sus rostros olvidan la tensión en el descanso,
en el rítmico arrullo de cien horas.
¡Adelante, viajeros! No escapéis del pasado
hacia vidas diferentes, no vais hacia el futuro.
No sois la misma gente que dejó aquella estación
o la que habrá de llegar a algún destino.
Mientras los rieles se angostan tras vosotros
y adelante se ensancha el panorama,
no penséis que “el pasado ha terminado”
o que “el futuro aparece ante nosotros”.
Cuando llega la noche, en las jarcias y en el aire,
hay una voz que canta (aunque no al oído,
el murmurante caracol del tiempo, ni en ningún lenguaje):
“Adelante, vosotros que creéis estar viajando;
no sois los mismos que desembarcarán.
Aquí, entre la costa cercana y la lejana,
mientras se aparta el tiempo, pensad en el pasado
y el futuro con la misma actitud.
En el momento que no es activo o inactivo
podréis comprender que: “en cualquier esfera del ser,
el hombre puede alcanzar las lucidez
a la hora de la muerte”. (Y cada momento es la hora de la muerte.)

Esta es la única acción
que habrá de dar su fruto en la vida de los otros.
Y no penséis en el fruto de la acción.
¡Adelante,

oh viajeros, oh marinos:
Vosotros que creéis haber llegado y cuyos cuerpos
sufrirán el proceso y el juicio del mar
o cualquier otro acontecimiento: este es vuestro destino verdadero.”

Tal dijo Krishna a Arjuna
en el campo de batalla.

IV

Señora cuyo templo se yergue en la colina:
ruega por todos los hombres embarcados,
los hombres que trabajan y viven de la pesca
y también por aquellos que se ocupan en tráficos legales
y por aquellos que los conducen.

Di una plegaria a favor de las mujeres
que han visto a sus hijos y maridos
alejarse sin retorno.

Figlia del tuo figlio,
Reina de los Cielos.

Ruega también por aquellos que zarparon
y terminaron su viaje sobre arena, en los labios del mar
o en la oscura garganta que no habrá de rechazarlos
o en cualquier lugar donde no pueda alcanzarlos
la campana marina
y su ángelus perpetuo.

V

Comunicarse con Marte, conversar con los espíritus,
reportar la conducta del monstruo de los mares,
describir el horóscopo, escudriñar en los entrañas
de las víctimas o en la bola de cristal,
descubrir la enfermedad en la escritura, evocar
la biografía en la palma de la mano
y en los dedos la tragedia, pronosticar
con hojas de té o sortilegios,

presagiar lo inevitable

en la baraja, jugar con pentagramas,
provocarse letargos ilusorios, analizar
en terrores preconscientes la recurrente imagen,
explorar en el vientre, en la tumba o en los sueños: todos son
pasatiempos y drogas

habituales,

anuncios de la prensa;





y siempre lo serán, especialmente algunos de ellos
en naciones donde hay dolor e incertidumbre,
sea en las playas de Asia o en el Edgware Road.
La curiosidad del hombre busca el pasado y el futuro
y se adhiere a esa dimensión.

Mas comprender
el punto divisorio de lo intemporal y el tiempo
es oficio de santo. Ni siquiera tarea,
sino algo que se da y se toma
en una vida que muere a cada instante
por ardor y renuncia, desinterés y amor.
Para la mayoría de nosotros, sólo existe
el momento despoblado, dentro y fuera del tiempo,
la abstracción momentánea, sumergida en un dardo solar,
en la fugaz visión de un tomillo silvestre

o en las luces de invierno
o en la caída de agua o en la música oída tan profundamente
que ya no se escucha; pero tú eres la música que vibra.

Estas son conjeturas solamente,
sugerencias, mera suposición; lo demás
es plegaria, observancia, disciplina, pensamiento y acción.
La conjetura presentida a medias, el don a medias comprendido,
es la Encarnación.

Aquí, la unión imposible
de las esferas de la existencia es real;
aquí, el pasado y el futuro se conquistan
y se reconcilian,
donde, de otra manera, la acción sería movimiento
de aquello que únicamente es movido,
porque no tiene en sí fuente de movimiento
y lo impelen poderes demoníacos.
La verdadera acción es liberarse
del pasado y también del futuro.
Para la mayoría de nosotros,
que no hemos sido derrotados
tan sólo porque hemos insistido,
ésta es la aspiración que aquí no alcanzaremos;
nosotros, satisfechos al fin
si nuestros restos,
no lejos de la raíz del árbol,
alimentan un suelo generoso.





Nicolás Copérnico y la historia de la ciencia

Copérnico, hombre de gran genio y lo que es más importante, de pensamiento libre.

Kepler

En los libros antiguos está escrito lo que era ser un justo y un sabio. La lectura de la obra de Copérnico recuerda esta frase del poema de Brecht, ya que de sus páginas surgen los rasgos de la personalidad del sabio que la forjó y su respeto profundo por los astrónomos que lo precedieron.

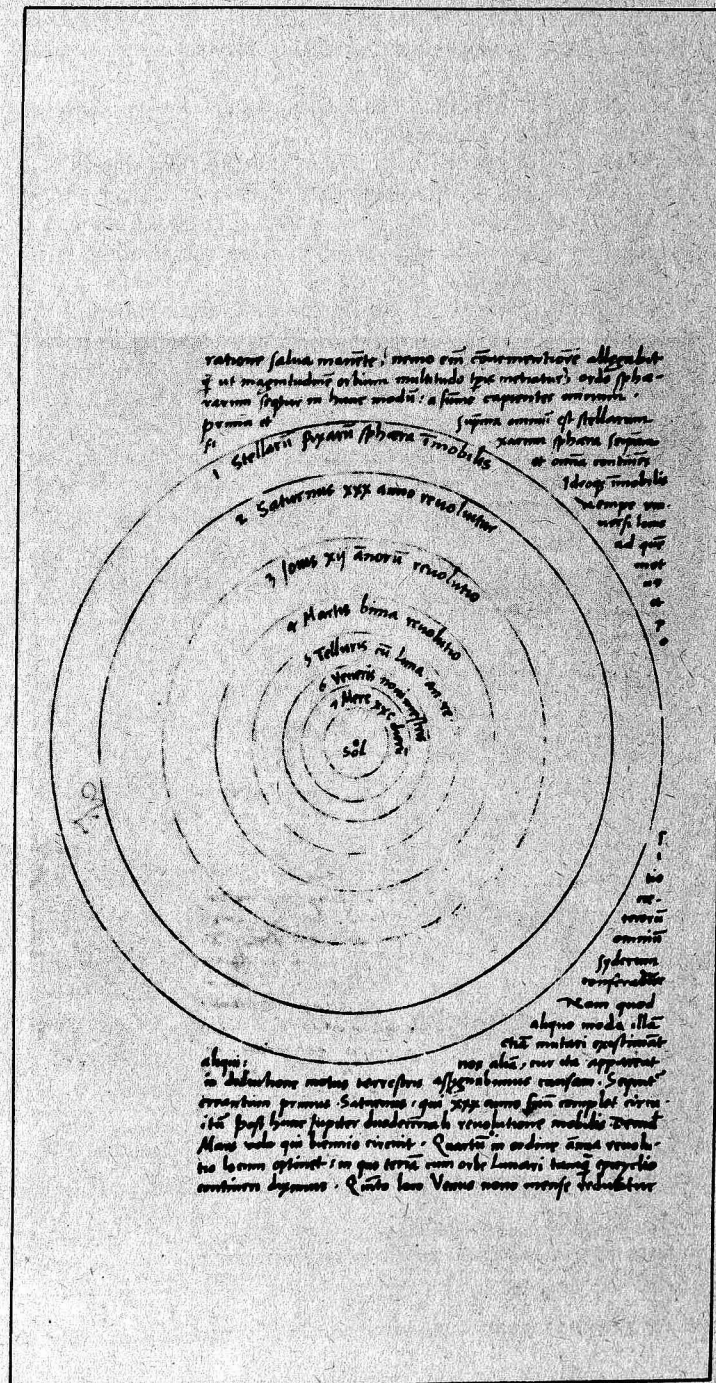
Copérnico es uno de los seres que podemos llamar, como dice Heine, amigos en el tiempo y en la distancia. Su trato enriquecería nuestra vida. Conocer lo que se relacione con él tiene el significado de acercárnosle un poco; de saber a qué fuerza interior recurría en momentos de crisis; de poder contemplar el proceso creador de una mente libre, profunda y aguda; y de seguirlo en sus dudas y en las satisfacciones íntimas que deben haberle proporcionado cada una de las etapas superadas en la creación de su tratado.

De *Revolutionibus* tomó forma "no en nueve años, sino en cuatro veces nueve años, en este remotísimo ángulo de la Tierra", como él mismo dice. Al iniciar con esta obra la concepción científica del cosmos, destruyó el dogma en el que se habían transformado los conocimientos astronómicos de todas las generaciones anteriores. Su futuro lo constituye nuestra ciencia contemporánea.

La polémica suscitada alrededor de la vida y la obra de Copérnico aun no ha terminado. Sus biografías y los capítulos dedicados a él en los textos de astronomía y en los libros de la historia de las ciencias, permiten conocer solamente una parte de su personalidad. Durante los últimos años se han publicado artículos escritos por especialistas de tan diversas ramas del conocimiento, que al reclamarlo para sí, hacen que la imagen que se tenía del astrónomo se diversifique y deslumbre aún más.

Al tener acceso a los aspectos casi desconocidos de su vida es posible decidir cuales de las hipótesis formuladas acerca de él son las que corresponden a lo que se pueda recuperar del verdadero Copérnico.

De los estudios comparativos se obtiene una cierta claridad respecto a las interpretaciones de los datos que son aún objeto de controversia. Poco a poco se ha ido estableciendo la validez de muchas aseveraciones que acerca de él se afirmaron, en algunos casos, durante siglos. Se plantean grandes contradicciones entre diversos autores. Se le llama unas veces con enorme respeto, otras con indiferencia o incluso con desprecio; solitario, huraño, cauteloso. Se dice que no se atrevió a publicar su obra hasta el día de su muerte por temor a represalias; se acepta que no se sabe cuál es la génesis de su trabajo, que jamás observó a Mercurio; que no se dio cuenta de la importancia de lo que hizo; y se ignora en definitiva la trascendencia que para la Astronomía en particular y para las ciencias y la filosofía en general, tuvo su obra.





Frombork, según un grabado del siglo XVII.

Lo más sorprendente, es que al recurrir a *De Revolutionibus* se encuentran, en el prólogo que él escribió, las respuestas a todas estas preguntas.

Los hechos de su vida diaria lo revelan además como hombre de gran carácter y de firmes decisiones.

Su historia es la historia de un sabio dedicado por entero a la ciencia y al servicio de su comunidad. Refleja la historia de su patria, la cultura y costumbres de su época y el estado en que la astronomía se encontraba cuando él empezó sus estudios en la Universidad de Cracovia.

Representante perfecto de los hombres del Renacimiento, Copérnico es uno de los grandes genios que construyeron el mundo actual. Ocupa un lugar de honor en una de las épocas de creatividad más profunda de todas las épocas. Contemporáneo de Leonardo da Vinci, Miguel Angel, Durero, Rafael, Holbein, Maquiavelo, Erasmo de Rotterdam, Paracelso, Vesalio, Agrícola, Servet, Colón, Vasco de Gama, Magallanes, Tomás Moro, Lutero, Calvino; vivió en el tiempo en que fueron colocadas por gigantes las bases del conocimiento moderno.

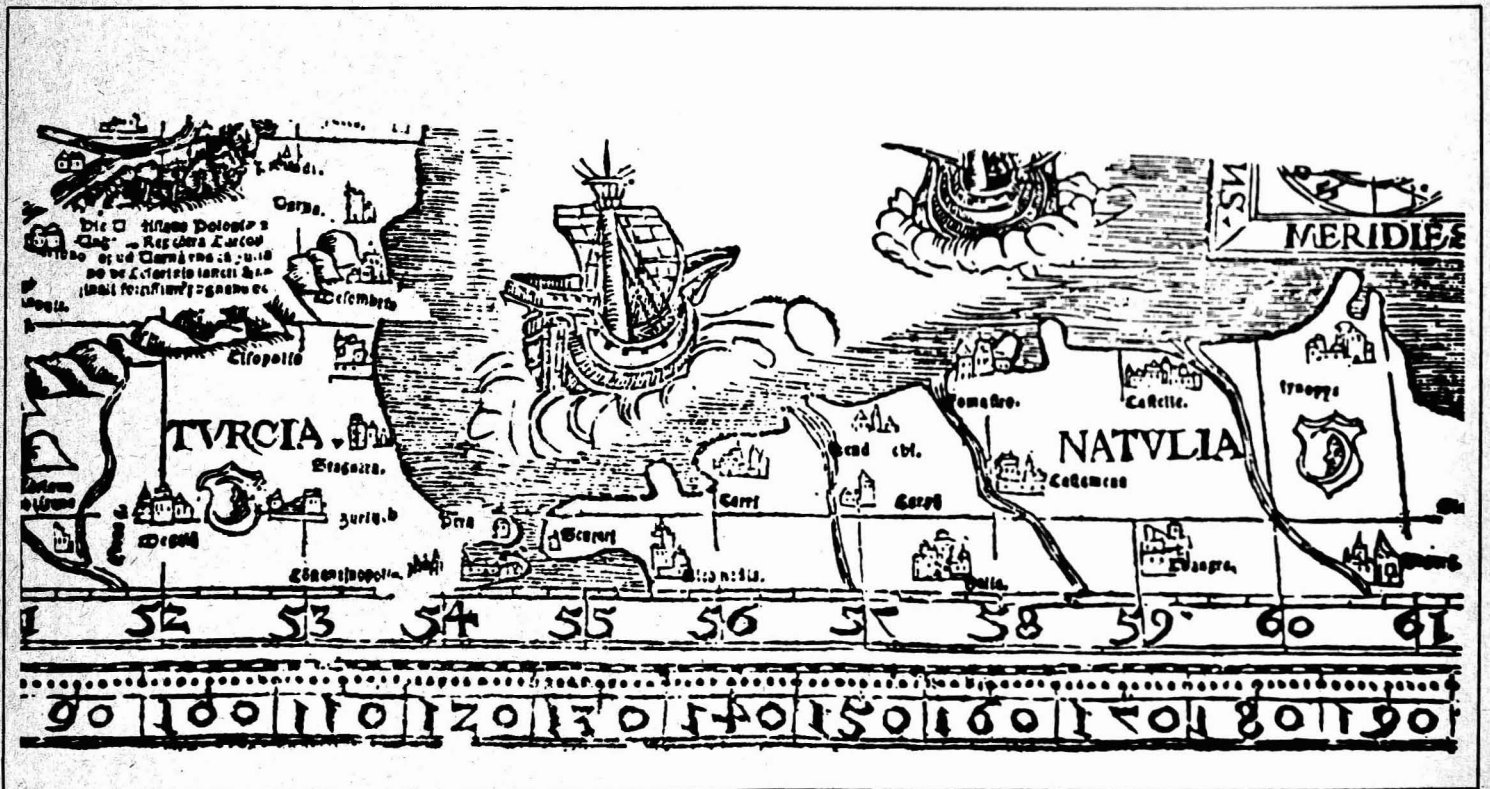
Copérnico adquirió una formación universal. Cuando termina su larga asimilación de diferentes culturas, es legista eclesiástico, astrónomo, matemático, médico y filósofo. Es humanista que además hace incursiones en las artes plásticas al dibujar su autorretrato.

El diploma que obtuvo en Ferrara es otorgado "... al respetable y sabio hombre Nicolás Copérnico de Prusia, canónigo de Warmia y escolástico en la Iglesia de la Santa Cruz, quien estudió en Cracovia, Bolonia y en Padua y se confirma en derecho canónico, en ausencia de objeciones y se eleva al grado de Doctor".

Dedicó mucho tiempo y esfuerzo a los asuntos relacionados con la vida política de su patria. Durante varios años fue administrador de los bienes del Capítulo y de la Diócesis de Warmia. Se encargó del establecimiento de colonos en la aldea de Gryzliny y realizó diversos viajes por la región arreglando asuntos administrativos.

Cuando su patria estuvo en peligro, dirigió personalmente la defensa de la ciudad de Olsztyn.

Los problemas monetarios que existían en Prusia Real y en



Mapa trazado por Bernard Wapowski, amigo de Copérnico

Polonia, lo llevaron a investigar teorías económicas, su tratado "Sobre la Valoración de la Moneda", hace que se le considere como un pionero en esta ciencia.

Había aprendido medicina como se enseñaba entonces: según Galeno y Avicena, con disecciones ocasionales que ilustraban las clases. Una receta que él copió dos veces, una en la cubierta posterior de los "Elementos de Geometría de Euclides" y otra en el margen de un volumen de cirugía, contiene los siguientes ingredientes que nos dan idea perfecta de la medicina de su época: esponja de Armenia, canela, maderas de cedro y de sándalo, raspaduras de marfil, azafrán, manzanilla en vinagre, cáscaras de limón, perlas, esmeralda, jacinto rojo, zafiro, un corazón de ciervo, coral rojo, un escarabajo, el cuerno de un unicornio, oro, plata y azúcar. Sin embargo, en esta época se revivió también a Hipócrates y Paracelso, como respuesta a la ignorancia, iniciando la nueva medicina.

Como médico, Copérnico, asistió siempre a los obispos y a los canónigos y existe una tradición que nos dice que atendía a los pobres de la región. En los años en que elaboró su teoría heliocéntrica, dedicaba gran parte de su tiempo al cumplimiento de sus deberes de ciudadano. Sirvió a su país y a la ciencia cuanto pudo; no se puede llamar a este hombre un solitario.

El prólogo escrito por Copérnico a su obra, redactado en forma de dedicatoria al Papa Pablo III, es uno de los pocos documentos de contenido astronómico suyos que se conocen y es además un retrato perfecto de su carácter y de su pensamiento. En él se encuentran descritos los problemas que enfrentaba la astronomía de su época, cuya solución lo llevó a reformarla hasta darle su condición de ciencia verdadera y construir su nuevo sistema del universo:

"... Porque no hace mucho, bajo León X, cuando en el Concilio de Letrán se trataba de la reforma del calendario eclesiástico, quedó entonces indecisa, por la única razón de que la magnitud de los años y los meses, y los movimientos del Sol y de la Luna, todavía no se había medido con suficiente precisión. Desde ese tiempo presté mayor atención a hacer observaciones más exactas de esas cosas. ..."

La génesis de su trabajo puede encontrarse también en esta dedicatoria: "... qué es lo que me vino a la mente y tanto dudé para que me decidiera a imaginar algún movimiento de la Tierra, contra la opinión general de los matemáticos y casi contra el sentido común. ... que nada me movió más a pensar en otra razón para deducir los movimientos de las esferas del mundo, que el haber sabido de los matemáticos, que ellos mismos no están de acuerdo sobre aquéllos. Porque, en primer lugar, los matemáticos han estado tan inciertos del movimiento del Sol y de la Luna, que no pudieron observar y demostrar la perpetua magnitud del ciclo anual, luego al establecer los movimientos solares y lunares, y de las otras cinco estrellas errantes, no utilizaron los mismos principios, suposiciones y de-

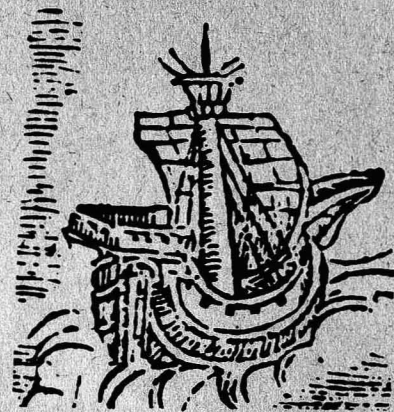
Theophilacti scolastici Simocati eple morales: rurales et amatorie interpretatione latina:



Theophilact Simocatta; 1509.

mostraciones que para las revoluciones y movimientos aparentes. . . Por que algunos usaron solo círculos homocéntricos, otros, círculos excéntricos y epiciclos, sin que sus investigaciones llegaran a la plena confirmación. Los que tuvieron por cierto el homocentro, aunque llegasen a demostrar los diversos movimientos componentes, sin embargo, no pudieron demostrar nada seguro, que concordase con los fenómenos. . Mas los que pensaron en los círculos excéntricos, aunque pareció que por esta teoría resolvieron numéricamente gran parte del movimiento, mientras tanto, admitieron muchas cosas, que contradecían los primeros principios de la regularidad del movimiento, como se vio después. . . Además no fueron capaces de describir o de deducir de aquella teoría la cosa principal, es decir, la forma del mundo y la definida simetría de sus partes. . . Y así en el proceso de la demostración, que llamaron método, se olvidaron de algo muy necesario, o encontraron haber admitido cosas ajenas, que de ninguna manera pertenecían al objeto. Lo cual no habría acontecido de ningún modo si hubieran seguido principios ciertos. Porque si las hipótesis admitidas por ellos no fueron falsas, todo lo deducido en ellas hubiera podido ser comprobado sin duda alguna. Y aunque lo que digo es cosa oscura, en su lugar será más clara.”

[illegible]



predecesores. Y así establecidos por mí los movimientos que asigno a la Tierra en mi obra, después de muchas y largas observaciones encontré al fin, que si los movimientos de los demás astros errantes se relacionan con el movimiento circular de la Tierra, y si los movimientos se calculan de acuerdo con la revolución de cada planeta, no sólo se explicarán todos los fenómenos, sino que también se enlazarán de tal manera los astros en todos los órdenes y magnitudes de sus esferas y órbitas y con el propio cielo, que nada puede desplazarse en algún lugar sin confundir las partes restantes y todo el universo... de modo que puede deducirse lo que puede salvarse del movimiento aparente de los restantes planetas y de sus órbitas, si a la Tierra se le conoce movimiento..."

El interés por la obra de Copérnico se manifestó notablemente ya en vida de su autor. Conocida a través de relaciones orales y del "Commentariolus", primer bosquejo de su cosmología, que no fue publicado, despertó una actitud favorable y hasta cierto punto entusiasta. No se conoce ninguna polémica católica alrededor de ella anterior a 1539. Pero el mismo Copérnico previó lo que sucedería años después y dice: "...Si tal vez hay charlatanes que aunque ignorantes de todas las matemáticas, se decidan ellos mismos a opinar, y distorsionen malamente algún lugar de las Sagradas Escrituras, para su propósito de censurar y atacar mi obra, nada me importa, hasta el punto que también consideraré sus juicios como temerarios..."

En estas frases se puede ver nuevamente que no era un hombre temeroso. Las razones por las cuales tardó tanto en publicar su obra eran muy otras que el miedo o el temor a represalias.

Copérnico alude a la libertad que tuvieron sus predecesores, que los condujo a proponer teorías avanzadas y se refiere a su propia libertad interior. Sabe que su trabajo será considerado como una contribución a las matemáticas, entre los matemáticos: "...El temor al desprecio que me viniese por la novedad y lo absurdo de mi opinión, casi me obligó a abandonar por completo la obra propuesta... porque mi obra no me agrada de tal modo que no considere lo que de ella otros juzgaren..." Todo esto revela la duda interior del creador que teme exponer su obra, en este caso la obra de una vida, a la crítica, no de los ignorantes, sino de los entendidos y estudiosos para quienes está escrita.

Existen diversas opiniones acerca de cómo fue editado el manuscrito de Copérnico. Algunos de sus biógrafos dicen que el original fue enviado a través de Giese, amigo de toda la vida de Copérnico, a Rético, discípulo del astrónomo, y se procedió a su edición en Nuremberg. Pero otros estudios recientes hacen creer —ya que el manuscrito original no muestra huellas del trabajo de los tipógrafos— que durante los tiempos en que Rético estuvo en Frombork se hizo una copia del manuscrito, hoy extraviada, que Rético entregó al editor en Nuremberg y que sirvió para la primera

impresión de la obra. En un principio, Rético estuvo encargado del cuidado de la impresión, pero tuvo que abandonar la ciudad y encargó esta tarea a Andreas Osiander, un clérigo protestante interesado en astronomía. Osiander insertó un Prólogo escrito por él, que no firmó, haciéndolo aparecer como del autor. Aseguraba en él que lo allí propuesto nada tenía que ver con la realidad, que era sólo una más entre tantas hipótesis y que no era una descripción de la verdadera estructura del universo.

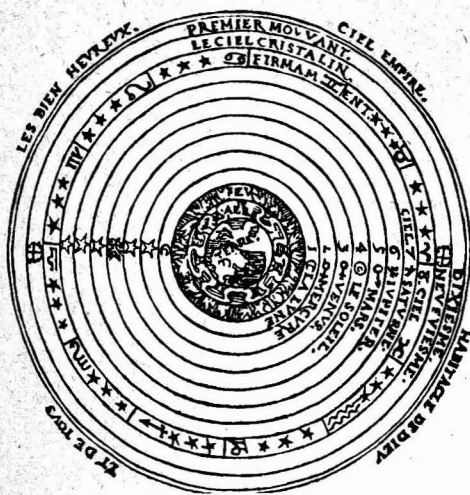
Quizá lo hizo de buena fe, pero desvirtuó completamente la esencia de la obra. Cambió también el título de ella, añadiéndole a *De Revolutionibus, el Orbium Caelestium*. Giese y Rético protestaron al conocer la obra impresa, pues sabían muy bien que ni el Prólogo ni el título eran de Copérnico; sin embargo, durante casi tres cuartos de siglo se creyó que eran suyos. Cuando Kepler supo por un amigo de Nuremberg el nombre del autor de Prólogo, lo denunció claramente en la portada de su propio libro sobre Marte.

Copérnico recibió una copia de su obra ya publicada el 24 de mayo de 1543. La tuvo en sus manos horas antes de morir ese mismo día.

Los sabios que el mismo Ptolomeo llamaba antiguos, habían descrito ya los diversos movimientos de la Tierra, su forma y su lugar en el universo. Tales de Mileto, Anaximandro, Aristarco de Samos, Eratóstenes, Arquímedes, Heráclides del Ponto, Nicetas, Ecfanto, Filolao, Pitágoras, Eudoxo, Hicetas de Siracusa, Anaxógoras, Hiparco de Rodas, se refirieron al movimiento de rotación de la Tierra, a su traslación alrededor del Sol, al movimiento de precesión, a la oblicuidad de la eclíptica, a la esfericidad de la Tierra y a la existencia de las antípodas; pudieron predecir eclipses y explicar la causa de ellos. No sólo consideraban a los astros como cuerpos físicos, sino que sabían que las estrellas estaban en el cielo tanto de día como de noche, pero que la luz del Sol impedía que fueran vistas en las horas diurnas. Intentaron y lograron efectuar las primeras medidas espaciales.

Se atribuye a Tales de Mileto el conocimiento de la esfericidad de la Tierra; Heródoto relata que predijo el eclipse solar del año 548 a.C. Pitágoras también habla de la esfericidad de la Tierra, y de la existencia de antípodas. Decía que la Tierra daba una vuelta alrededor de un eje una vez al día; se le atribuye haber sido el primero que estableció que la estrella matutina, Venus, es la misma que la estrella vespertina y que reconoció la oblicuidad de la eclíptica.

Aristarco de Samos intentó comparar las distancias relativas de la Tierra a la Luna y de la Tierra al Sol, así como los diámetros relativos de estos cuerpos. Arquímedes habla de él en su *Cómputo de los granos de arena*: "...Ya que Aristarco supone que el Sol y la esfera de las estrellas fijas son inmóviles, dice que la Tierra gira alrededor del Sol en círculo, entonces la esfera de las estrellas, tiene un centro común con el Sol..." Aristarco sabía que su



"Cosmographie" de Petrus Apianus, 1551.

cristiana. Aristóteles era anterior a la teoría de los epiciclos, partidario del sistema de Eudoxo, del idealismo filosófico y de la inmovilidad de la Tierra, colocada en el centro del universo. A través de los árabes, el centro del desarrollo astronómico pasó a España en esta época; Alfonso X, llamado el Sabio, dio un gran apoyo a la astronomía y fueron calculadas las *Tablas Alfonsinas* en 1272. Bajo su tutela la Universidad de Salamanca se desarrolló hasta ser, durante los siguientes doscientos años, una de las cuatro mejores de Europa.

La iglesia fue desarrollando cada vez más la noción de la posición central de la Tierra en el universo, ya que era la morada del hombre, y que el universo fue creado para servir al hombre y éste para servir a Dios. El geocentrismo permaneció así sostenido por la iglesia; el sistema de Ptolomeo coexistía con el sistema homocéntrico de Eudoxo.

En su época de estudiante, Copérnico aprendió estas teorías. Antes de él, durante catorce siglos el pensamiento científico estuvo dominado por las ideas de Ptolomeo y de Aristóteles. Romper con una tradición de mil cuatrocientos años es otro de sus méritos.

Copérnico estableció la rotación diaria de la Tierra alrededor de su eje, rechazada por Ptolomeo, y demostró que podía explicarse así completamente el movimiento diurno aparente de las estrellas. También demostró que los movimientos conocidos de los planetas podían explicarse suponiendo que giraban alrededor del Sol y que la Tierra era sólo uno de ellos. Su sistema planetario es casi igual al que se acepta actualmente.

El movimiento de precesión era llamado, en la Edad Media, movimiento de la octava esfera. Ptolomeo determinó su duración: 36,000 años; Dante habla de él:

...de aquí a mil años, horas, ¡ay!, ligeras junto a la eternidad,
sólo un parpadeo junto al más lento andar de las esferas. . .

Durante la Edad Media los astrónomos introdujeron el concepto de la novena esfera, para que le transmitiera movimiento a la octava, la esfera de las estrellas fijas. Consideraban que se mueve lentamente de occidente a oriente, alrededor de un eje y así explicaban el movimiento de precesión. Desde el punto de vista de la astronomía, la explicación del movimiento de precesión es el más admirable descubrimiento que hizo Copérnico; descubrimiento que le pertenece esta vez solamente a él, ya que no se encuentra ninguna alusión a su explicación, ni entre los antiguos griegos ni entre los astrónomos medievales. Lo explica diciendo que la octava esfera está fija y que dando una lenta rotación al eje terrestre alrededor de una perpendicular al plano de la órbita de la Tierra, se produce el movimiento observado de la precesión de los equinoccios. Este movimiento de precesión, es nuevamente también expresión de un movimiento de la Tierra; más exactamente,

de su eje. Le llama movimiento declinatorio.

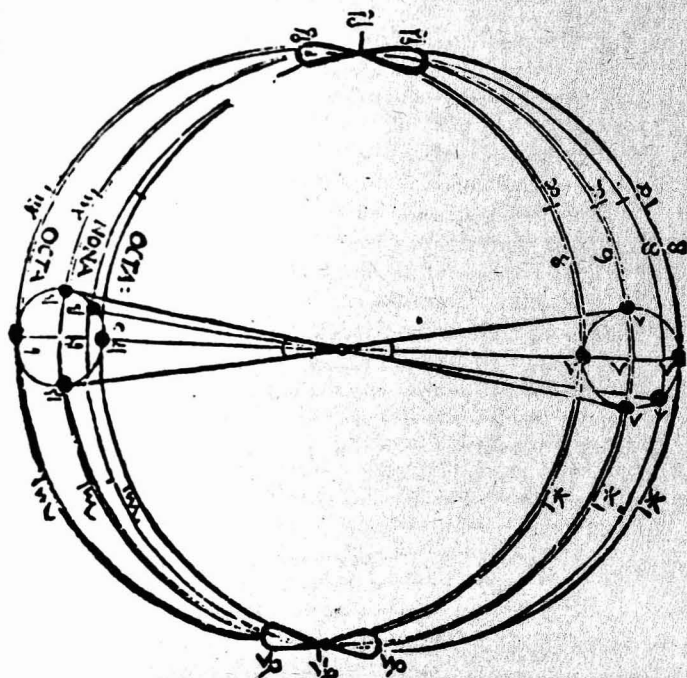
La esencia del pensamiento de Copérnico, que cambió el concepto del cosmos, consiste en dos principios: el primero, que llevó casi hasta su fin último, el uso del concepto del movimiento relativo para el estudio de todos los movimientos percibidos por nosotros desde la Tierra; el segundo, su exigencia de que las teorías astronómicas coincidan en la naturaleza de las cosas, como único criterio para probar la veracidad de esas teorías. La aplicación más directa y evidente de su principio del movimiento relativo, es la proposición de que la Tierra gira alrededor de su eje. Respecto al movimiento anual, dice desde el *Commentariolus*: "...Todo lo que se nos presenta como movimientos del Sol, tiene lugar, no por su movimiento, sino por el movimiento de la Tierra, junto con la cual, nosotros giramos alrededor del Sol, como cualquier otro planeta. Así, la Tierra tiene más de un movimiento y los movimientos aparentes de los planetas, tienen lugar debido a sus propios movimientos y a los de la Tierra. . ." De allí en adelante, deja establecido que los postulados que formule el astrónomo, deberán ser correctos, y que debe utilizar hipótesis que puedan explicar los hechos observados y predecir los del futuro; sirviéndose de ellas para calcular los fenómenos astronómicos. Nunca más deberán proponerse explicaciones que sirvan solamente para "salvar el fenómeno", como se había hecho durante milenios.

Copérnico propuso aumentar la precisión y simplicidad de las teorías astronómicas transfiriéndole al sol muchas de las funciones atribuidas previamente a la Tierra, que antes de él, era el centro fijo alrededor del cual los astrónomos calculaban los movimientos de las estrellas y de los planetas.

Aristarco fue el primero en proponer el sistema heliocéntrico. Su genio es indiscutible; aún cuando Copérnico hubiera tenido acceso a su obra, no se sabe cuáles argumentos adujo Aristarco para sostener su teoría, ya que no se conoce nada escrito por él a este respecto y Arquímedes sólo nos transmite su hipótesis. Al crear la teoría heliocéntrica, Copérnico creó simultáneamente las bases de la ciencia astronómica, al exigir la concordancia de las teorías con la realidad y la necesidad de que pudieran predecir los fenómenos. En esto reside la diferencia entre estos dos planteamientos aparentemente iguales, ya que Aristarco propuso su teoría como una explicación alternativa de la realidad en una época en que la teoría existente también explicaba los hechos observados, aunque no existía todavía la evidencia a que los siglos sometieron la teoría geocéntrica y demostrando su invalidez como teoría científica.

El hecho de que Copérnico estableciera la base de que las teorías científicas, para serlo, deben concordar con la realidad y predecirla, hizo que desde entonces se tuviera una nueva actitud frente a la investigación científica; Kepler, por ejemplo, renuncia a las órbitas circulares y durante muchos años busca otras formas

Theorica motus octavar Sphaera.



La novena esfera.

para las órbitas planetarias. Galileo realiza innumerables experimentos y observaciones del cielo. ¿Cuánto tiempo debió esperar Newton, ya con su teoría formulada, para que se conociera mejor la distancia de la tierra a la Luna que una teoría que era perfecta desde su concepción, concordara con la realidad?

La reforma en los conceptos fundamentales de la astronomía es sólo uno de los significados de la revolución copernicana. Al aceptar que la Tierra es uno de los millones de cuerpos celestes, se aceptó un modelo cósmico muy diferente del que se tuvo durante toda época anterior. La revolución copernicana, de esta manera también creó nuevos valores filosóficos.

Durante la vida de Copérnico la iglesia católica estuvo interesada en su trabajo, pero, después de su muerte, aparentemente le prestó poca atención. Quizá el prefacio apócrifo de Osiander impidió ver sus enormes implicaciones. Hacia fines del Siglo XVI tenía pocos adeptos reconocidos, la iglesia romana era aún indiferente y, los protestantes, antagonistas decididos.

Astrónomo con buena estrella, Copérnico vivió fuera del alcance de Lutero y de Calvino. Lutero se refirió a él como "... nuevo astrólogo, que intenta demostrar que la Tierra es la que se mueve y no el firmamento", y dice: "... el loco quiere trastornar toda la ciencia de la astronomía. Pero en las Escrituras dice que Josué ordenó al Sol que se detuviera, no a la Tierra. ...", Calvino también condena la hipótesis como una "... superstición propia de locura. ..."

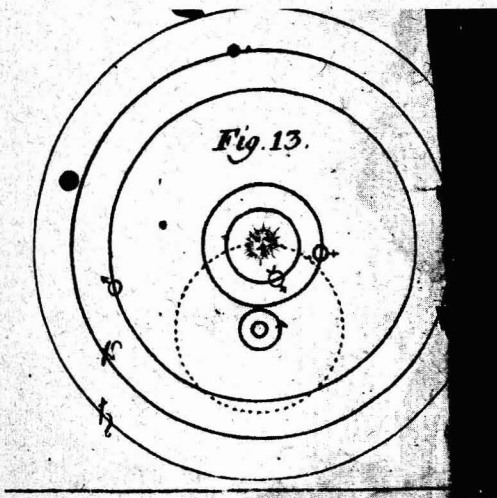
El sucesor inmediato de Copérnico fue Tycho Brahe. A partir de sus observaciones del cometa de 1577, Tycho sugirió por primera vez que un cuerpo celeste se podía mover en una curva que no se compusiera de movimientos circulares.

Tycho no aceptó el sistema copernicano y construyó él mismo otro sistema en el que revivía la hipótesis de que Mercurio y Venus giran alrededor del Sol y éste alrededor de la Tierra. Los planetas exteriores giran alrededor del Sol también en órbitas mucho mayores que incluyen a la Tierra. La teoría de Tycho, otra más entre las descripciones del universo, a pesar de no ser correcta, ayudó a destruir la confianza en la autoridad del sistema geocéntrico y estimuló la independencia del pensamiento.

La exactitud de las observaciones que hizo Tycho Brahe es excepcional; hizo un catálogo de estrellas precedido solamente por los de Hiparco, Ptolomeo y el del príncipe astrónomo Ulugh Bey nieto de Tamerlán que en el siglo XV observaba el cielo en Samarcanda.

Kepler heredó todas las observaciones de Tycho, que había sido su maestro. A pesar de su gran respeto hacia él, no aceptó su sistema y fue un entusiasta adepto de la teoría de Copérnico; su primera obra es una defensa y explicación públicas de ella.

En 1610, a través de su telescopio, Galileo, demostró que Venus presenta gases, que Júpiter tiene satélites, que la Vía Láctea

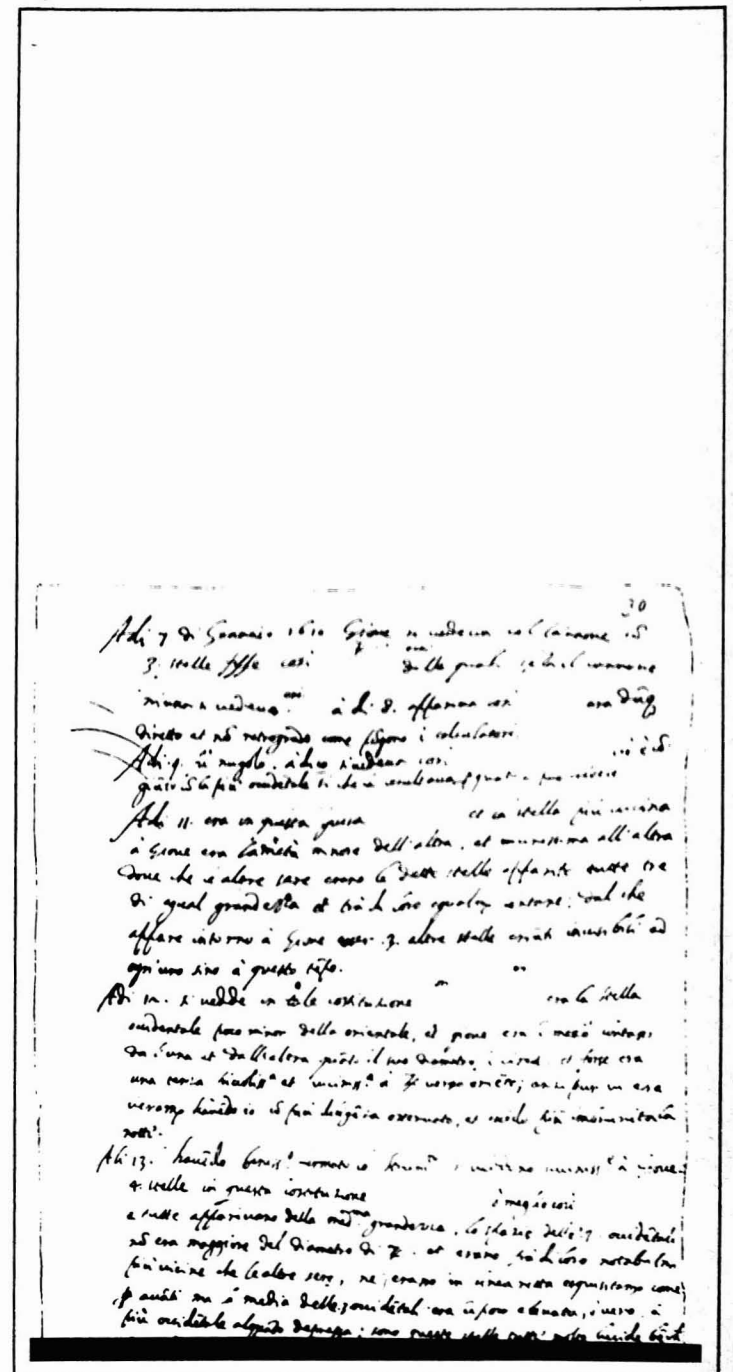


El sistema de Tycho Brahe

está constituida por millones de estrellas; mostró también las manchas solares, que destruyeron el concepto de la perfección divina de los cuerpos celestes propuesta por Aristóteles; observó la apariencia extraña de Saturno y la naturaleza de la superficie de la Luna; pruebas oculares de que el viejo sistema debería ser abandonado. El año en que murió Galileo nació Newton (aunque este dato sea válido sólo con respecto al calendario anterior a la obra de Copérnico, ya que Inglaterra aceptó la reforma gregoriana hasta fines del siglo XVIII). Su demostración de la aplicación universal de la ley de la gravitación, es definitiva en el desarrollo de la teoría heliocéntrica. En los años sucesivos, fueron añadiéndose otras pruebas también irrefutables de la validez del sistema copernicano: Roemer midió la velocidad de la luz, Bessel descubrió la paralaje estelar y Foucault demostró experimentalmente la rotación de la Tierra. En la actualidad, los viajes espaciales y las observaciones hechas desde satélites artificiales y desde la Luna, no dejan duda al respecto. Sin embargo, existe aún hoy día una sociedad dedicada a sostener la idea de la Tierra plana. ¿Cuántos de los seres humanos que poblamos la Tierra sabemos actualmente que nuestro planeta gira alrededor del Sol y gira sobre su propio eje? ¿Qué piensa al respecto el inmenso número de seres que no tiene acceso ni siquiera a las más elementales enseñanzas del conocimiento científico?

La historia de la aceptación de la teoría heliocéntrica del mundo, contiene algunas de las páginas más negras de la historia del hombre. Durante los primeros tiempos, quizá no encontró oposición tan definitiva ya que no era todavía irrefutable, pero Galileo aportó pruebas incontestables: sus observaciones al telescopio, que eran mucho más peligrosas por evidentes. Entonces la Iglesia romana se percató del peligro que entrañaba. Giordano Bruno y Galileo fueron para la Iglesia enemigos considerados más peligrosos que el protestantismo. Bruno había aceptado la teoría heliocéntrica, que fue la base de todo su pensamiento filosófico. El rompimiento con los sistemas cosmológicos rígidos antiguos, implica con él una liberación que envuelve un nuevo concepto del hombre mismo y de la sociedad. Extiende el sistema copernicano a todo el universo. En 1584, sostiene que el Sol es un cuerpo sólido metálico, pero después dice que su luz y su calor se producen por cambios químicos en las partes líquidas de su cuerpo; que el Sol se mueve entre las estrellas de las cuales es sólo una, y que gira en su eje. Conjetura que los otros soles pueden tener planetas girando a su alrededor. Bruno desarrolla la filosofía del universo infinito.

La Inquisición Romana no podía permitir la existencia de este Príncipe de los Herejes. Después de ir muchos años de país en país y de universidad en universidad y de verse obligado a abandonar todo, recibe una invitación de un veneciano, Moecenigo, para ir a Venecia a ser su tutor; vuelve a Italia ante el asombro de sus contemporáneos y al aceptar la invitación que ocultaba una trampa



Apuntes de Galileo en la que registró los movimientos de los satélites de Júpiter.



mortal, cae en 1592 en manos de los inquisidores. En su juicio frente a la Inquisición Veneciana, en 1599, relató la historia de su vida y dejó claras sus convicciones al contestar los innumerables cargos hechos contra él. Demostró que no sólo había aceptado completamente la teoría heliocéntrica, sino que la había llevado mucho más allá de la concepción de su autor. Fue condenado y murió en la hoguera; sus obras fueron puestas en el *Indice de Libros Prohibidos*, donde aún permanecían en 1917, si es que después no han sido retiradas alguna vez de él. Tal ensañamiento contra la vida de un hombre, que se prolongó hasta que fue quemado, y contra su obra que ha permanecido condenada durante siglos, da la medida de su gigantesca estatura. La furia del ataque demuestra también que la herida infringida por Bruno al oscurantismo fue mortal.

Galileo era en ese tiempo profesor de matemáticas en la universidad de Padua y supo perfectamente lo acaecido a Bruno. En una carta que le dirige a Kepler habla de su completa aceptación de la teoría heliocéntrica. Repudió públicamente el antiguo esquema y enseñó el nuevo. Su brillante trabajo y su gran popularidad, combinados con sus ataques contra las ideas científicas de la época, le crearon enemigos; los jesuitas resintieron particularmente su influencia y su poder. Desde 1611 su nombre apareció en los libros secretos del Santo Oficio. Estaba ya bajo sospecha. La denuncia formal de Galileo ante el Santo Oficio se produjo en Roma en 1615 y la maquinaria de la Inquisición empezó a funcionar secretamente. Años después la situación se agudizó y el Papa ordenó que Galileo apareciera ante la Sagrada Congregación. Prometió obedecer, pero tenía casi setenta años y estaba muy enfermo. A pesar de todo, llegó a Roma en 1633; fue interrogado bajo amenaza de tortura y obligado a abjurar, de rodillas en presencia de toda la Congregación, de todas sus creencias y obligado también a prometer denunciar a otros herejes. Ciego y prisionero en su villa murió en 1642. Sin embargo, Galileo tampoco fue derrotado; su obra quizá más importante, *Dialoghi delle Nuove Scienze* se publicó tres años después de su condenación, en 1636, y es uno de los fundamentos de la física.

El Sol recibió autorización de la Iglesia para ser el centro del sistema solar en 1822. Se ordenó que no se rehusaran las licencias para la publicación de libros que contuviesen el concepto de la movilidad de la Tierra y la inmovilidad del Sol, "...de acuerdo a la opinión de los astrónomos modernos..." La siguiente edición del *Indice de Libros Prohibidos*, no contiene ya ni la obra de Copérnico ni las de Galileo y Kepler, que habían aparecido en cada edición desde 1616 y 1619.

Ocho años después de la publicación de *De Revolutionibus*, Erasmo Reinhold se declaró en favor del movimiento de la Tierra, completando las tablas astronómicas que se hicieron indispensables para todos los astrónomos, creyeran o no en el

sistema copernicano, y que se usaron para reformar por fin el calendario en 1582.

La vida y la obra de Copérnico reflejan la fuerza interior que le permitió mover la Tierra, hacer posible la medición precisa del transcurrir del tiempo y crear los cimientos de la ciencia.

La historia del hombre es un complicado ramaje: los destellos con que florece los producen los héroes, los artistas, los sabios; el fuego que lo alimenta es labor de la cultura y el esfuerzo de pueblos enteros.

El espíritu del ser humano se manifiesta a través de su deseo de conocimiento, entre otras formas elevadas de creación. El anhelo de saber lo que parece hoy incongnoscible, es una de las fuerzas que han llevado hacia adelante a la humanidad.

El prestigio de los sabios ha sido siempre evidente; cuando para resolver sus más angustiosos problemas el hombre consulta a los dioses, sus representantes basan la autoridad de su palabra refiriéndose a su sabiduría: "...Sé el número de la arena y la medida del mar..." son las palabras pronunciadas, según Herodoto, en el Oráculo antes de interpretar los signos.

La historia de la astronomía es una gran parte de la historia del concepto que el hombre tiene del universo; lo más vasto, inalcanzable e infinito que puede imaginar. Los descubrimientos que ha hecho a través de su existencia toda, lo han obligado a reubicarse infinitas veces en su mundo. Con gran dificultad ha debido ir desde el antropocentrismo hasta el geocentrismo, y de allí al heliocentrismo. Más tarde tuvo que desechar también incluso la posición central que creía ocupar en la Vía Láctea, para aceptar que se encuentra casi en el borde de una galaxia, que es sólo una entre los millones de galaxias que forman el universo.

¿Cuál será la próxima adaptación a la que tengamos que enfrentarnos y que debamos aceptar? ¿La comunicación con otras especies habitantes de nuestro planeta? ¿La comunicación con seres de otro sistema planetario? ¿La existencia de otros universos? O quizá es llegado ya el tiempo en que tengamos que reorientarnos dentro de un nuevo concepto del tiempo mismo.

[Este trabajo se realizó en el Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional, y en el Instituto de Astronomía de la Universidad Nacional Autónoma de México, en homenaje a Nicolás Copérnico en el V Centenario de su nacimiento.

Deseo expresar mi agradecimiento a Ana María Cetto, Luis de la Peña y Juan de Oyarzábal por el tiempo que dedicaron a la lectura del original y a las discusiones y sugerencias que tanto lo enriquecieron. Agradezco igualmente a Carlos Chavarría, Luis Estrada, Julieta Fierro, Juan Manuel Gutiérrez Vázquez, Rosario Peniche e Ilse Schüler su valiosa colaboración como críticos y revisores del original.

Las ilustraciones fueron reproducidas, a partir de las fuentes incluidas en la bibliografía, por Gerard Kohlmann, cuyo trabajo cuidadoso se transformó en labor artística.]



Bibliografía de Copérnico

- Abetti, G., 1956,
Historia de la Astronomía
Fondo de Cultura Económica, México
- Adamczewski, J., 1972
Nicolás Copérnico y su época
Ediciones Interpress, Varsovia
- Armitage, A., 1938
Copernicus, The Founder of Modern Astronomy
George Allen and Unwin Ltd., London
- Askin, I. F., 1968
El problema del tiempo
Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo
- Bernal, J. D., 1959
La ciencia en la Historia
UNAM, México
- Biskup, M., 1972
"Un hombre de acción"
Polonia, No. 5 (213) pp. 12-17, 21
- Biskup, M., 1970
El Copérnico desconocido
Polonia, No. 9 (193) pp. 10-11, 34
- Brecht, B., 1964
Galileo Galilei
Ed. Nueva Visión, Buenos Aires
- Bronowski, J., 1973
"The Heavens were brought down to Earth by Copernicus, the Humanist"
Smithsonian, 4, No. 1, pp. 40-49
- Bruno, G., 1964
Cause, Principle and Unity
International Publishers Co., Inc. New York
- Classen, J., 1972
"About the Observatory of Copernicus"
Sky and Telescope, 44, No. 5, pp. 307, 312
- Copérnico, N., 1969
Revoluciones de las órbitas celestes
(Traducción al castellano de M. T. Lacorte y C. M. Cañadas)
Instituto Politécnico Nacional, México
- Crowther, J. G., 1973
"The Copernican Revolution"
New Scientist, 57, No. 833
- Cruz, C., 1970
"El Universo de Copérnico"
Física, 2, No. 2, México
- Czarkowski, J., 1972
"Las ideas económicas de Copérnico"
Polonia, No. 10 (218) pp. 18-19
- Czartoriski, P., 1971,
Polonia, No. 9, (205) pp. 12-13
- Dampier, W. C., 1946
A History of Science and its Relations with Philosophy and Religion
The MacMillan Co., New York
- Dante Alighieri, 1952
La Divina Comedia
Aguilar, S. A., Ediciones, Madrid
- Dante Alighieri, 1968
La Divina Comedia, Purgatorio XI, 106, 107, 108
Ulrico Hoepli, Milano
- De Almeyda, T., 1803
Recreación Filosófica
Imprenta Real, Madrid
- Einstein, A. y L. Infeld, 1939
La Física, aventura del pensamiento
Editorial Losada, Buenos Aires
- Encyclopedia Britanica, or a Dictionary of Arts and Sciences, compiled upon a new plan. 2
MDCCCLXXI, pp. 434-501, Edinburgh
- Estrada, L., 1972
"Nuestro lugar en el Universo"
Naturaleza, 3, No. 1, pp. 14-15, México
- Estreicher, K., 1972
"Copérnico en Cracovia,"
Polonia No. 6, (214), pp. 22-27
- Galileo Galilei, 1970
Mensajero sideral (versión al castellano del Dr. Angel Ma. Garibay),
Instituto Politécnico Nacional, México
- Haro, G., 1963
Discurso pronunciado con motivo de la recepción del Premio Nacional de Ciencias.
- Hesse, W. H., 1967
Astronomy
Addison Wesley Publishing Co.,
London
- Herodoto, 1966
Los nueve libros de la historia
W. M. Jackson Inc., México
- Hoyle, F., 1962
Astronomy
Rathbone Books Limited, London
- Infeld, E., 1970
"Predecesores y continuadores de Copérnico"
Polonia, No. 11, (195) pp. 19-20
- Jeans, J., 1960
Historia de la Física
Fondo de Cultura Económica, México
- Koestler, A., 1963
The Sleepwalkers
Grosset and Dunlap, New York
- Kuhn, T. S., 1957
The Copernican Revolution
Harvard University Press, Cambridge
- Lauber, P., 1961
Galilée
Doubleday and Cie.
- Lindsay, P., 1964
Ensayo Introductorio en:
Cause, Principle and Unity
por Giordano Bruno, op. cit.
- McColley, G., 1939
"The Universe of De Revolutionibus"



Isis, No. 82, pp. 452-472

McLaughlin, D. B., 1961
Introduction to Astronomy
 Houghton Mifflin Company, Cambridge

Nicolson, M., 1956
Science and Imagination
 Cornell University Press, New York

Nieto, D., 1961
 Psiquiatría, desarrollo histórico y corrientes actuales,
 México

Pannekoek, A., 1961
A History of Astronomy
 Interscience Publishers, New York

Ravetz, J. R., 1966
 "The origs of the Copernican Revolution"
Scientific American, 215, Number 4, pp. 88-98

Ravetz, J., 1971
 "Copérnico y el siglo XX"
Polonia, No. 8 (204), pp. 34-35

Rivera Terrazas, L., 1973
Nicolás Copérnico
 Universidad Autónoma de Puebla, Puebla

Russell, B., 1945
A History of Western Philosophy,
 Simon and Schuster, New York

Russell, H. N., R. S. Dugan and J. Q. Stewart, 1926
Astronomy, I,
 Ginn and Company, Boston

Rybka, E., 1967
 "The influence of the Cracow Intellectual Climate at the end of
 the Fifteenth Century upon the Origin of the Heliocentric
 System", in:
Visitas in Astronomy, 9, Edited by A. Beer
 Pergamon Press, London

Samivel, 1959,
Le Soleil se Lève en Grèce
 B. Arthaud, Paris

Shapley, H., 1963
De estrellas y hombres
 Fondo de Cultura Económica, México

Shaskin, S. D., 1947,
La época de Copérnico y sus gentes
 Ediciones de la Academia de Ciencias, Moscú

Sticker, B., 1971,
 "Copérnico y el avance de la Ciencia"
Polonia, No. 11, (207), p. 17

Stimson, D., 1917
*The gradual acctance of the Copernican Theory of
 the universe*
 New Hampshire

Szperkowicz, J., 1972
Nicolás Copérnico 1473-1973
 Editorial Científica Polaca, Varsovia

Unsold, A., 1969
The New Cosmos
 Springer-Verlag New York, Inc. Western Germany

Wabdeska, Z., 1971
 "En torno a un título"
Polonia, No. 9 (205), pp. 19-11

Wardeska, Z., 1972
 "Polémica en torno a la verdad"
Polonia, No. 11 (219), pp. 6-7, 20

Wasiutynski, J., 1972
 "El contexto secreto de la Revolución Copernicana"
Polonia, No. 8 (216), pp. 22-25, 32

Wasiutynski, J., 1972
 "Llenar de vida el Universo"
Polonia, No. 8 (216), pp. 24-25

Watts, R. N., 1972
 "An Astronomy Satellite named Copernicus"
Sky and Telescope, 44, No. 4

White, A. D., 1972
*La lucha entre el dogmatismo y la ciencia en el seno de la cris-
 tiandad*
 Siglo XXI Editores, S. A., México

Whitrow, G. J., 1952
La estructura del Universo
 Fondo de Cultura Económica, México

Zilsel, E., 1940
 "Copernicus and Mechanics"
Journal of the History of Ideas I, pp. 113-118

Zonn, W., 1970
 "El Cosmos es de todos"
Polonia, No. 9, (193), pp. 18-19

Zonn, W., 1973
 "¿Orden o desorden en el cosmos?"
Polonia, No. 1 (221) pp. 40-41

Zygmund, A. y J. Neyman, 1971
 "El alcance de una obra"
Polonia, No. 11, (207), pp. 3-4



Omar Khayyam

La verdadera devoción existe por sí misma:
Sin desear el Cielo, sin temer al Infierno.
(Rabia el-Adawia)

Los cuartetos de Omar, hijo de Abraham el fabricante de Carpas, han sido traducidos a casi todos los idiomas del mundo. Pero nada en su reputada vida como condiscípulo del gran Assassin, amigo de Nizam el Gran Visir, cortesano y epicuro, puede asemejarse a las aventuras que le han acontecido al ser traducido. En la actualidad generalmente se sabe que el *Rubayyat* traducido por Fitzgerald representa más fielmente al poeta irlandés que al persa. Pero esto, a su vez, es una apreciación superficial, porque Omar no se está representando a sí mismo sino a una escuela de filosofía Sufí. Es necesario no sólo saber lo que Omar realmente expresó, sino lo que quiso decir con ello.

Hay un interés adicional en el hecho de que al amalgamar ideas de diversos poetas sufíes y presentarlas bajo el nombre de Omar, Fitzgerald inconscientemente mantuvo un impacto súfico en la literatura inglesa.

Comencemos con la traducción de Fitzgerald. En el Cuarteto 55*, hace hablar a Omar específicamente en contra de los sufíes:

La Viña había golpeado una Fibra; de la cual
Si cuelga mi Ser — permite que el Sufí se burle;
De mi Metal Básico puede limarse una Llave,
Que abrirá la Puerta sin la cual aulla.

Esto parece significar, si es que significa algo, que Omar se opone al sufí. Y que lo que el sufí busca de hecho puede encontrarse por el método de Omar, y no por el suyo. A cualquier investigador ordinario, este poema podría inmediatamente disuadirlo de la posibilidad de que Omar fuera un sufí.

Los sufíes creen que dentro de la humanidad hay un elemento llamado significado místico, que es activado por el amor y que proporciona los medios para alcanzar la verdadera realidad.

Si recurrimos al poema original del que fue traducido el cuarteto 55, en busca de sufíes que aullan, éste es el significado que encontramos en persa:

Cuando la Causa Original determinó mi ser
Me fue dada la primera lección de amor.
Entonces fue hecho el fragmento de mi corazón.
La Llave del Tesoro de Perlas de significado místico.

No hay sufí, puerta, aullido, burla, viña o fibra. Pero las palabras usadas son términos técnicos sufíes.

Aunque se ha aceptado, en general, que Khayyam fue un poeta sin mayor fama en su propio país, hasta que fue reintroducido por la admiración que causó en Occidente la traducción de Fitzgerald, esto nuevamente no es estrictamente exacto. Es verdad que Khayyam no era tan apreciado universalmente como Saadi, Hafiz, Rumi y otros poetas sufíes. La función de la colección de poemas

que circula bajo su nombre era ligeramente diferente. Es dudoso que se le preguntara a los sufíes qué pensaban sobre Khayyam. Y debe admitirse que, aun si se les hubiese preguntado, pocos de ellos se tomarían el trabajo de discutir el asunto con un extraño.

Se ha dedicado una inmensa y fatigosa labor a la tarea de determinar qué cuartetos, de las varias colecciones de verso Omariano, son originales o genuinos. Desde el punto de vista sufí, ya que Omar no era el maestro de una escuela de místicos sino uno de los maestros y miembro de una escuela, el asunto carece de importancia. Los investigadores literarios han mostrado mucho interés en la posible influencia sobre Omar del poeta ciego Abu el-Ali el-Maari. En el *Luzum*, escrito una generación antes de Khayyam, Maari publicó poesía muy similar, que se dice es reminiscente de Khayyam.

Un sufí diría que Maari escribió como Khayyam y Khayyam como Maari, porque ambos escribían desde el punto de vista de la misma escuela. Probablemente Khayyam copió a Maari tanto como dos nadadores se copian uno al otro si nadan juntos, habiendo aprendido, separados o juntos, de una misma fuente.

Esta es la dificultad que surge cuando un partido (el literario) mira una faceta de un trabajo, y otro partido (el místico) la intención o influencia dentro de determinado contexto.

Khayyam es la voz del sufí, y para el sufí la voz del sufí es intemporal. En la poesía no se someterá fácilmente a teorías relacionadas con el tiempo. Que Khayyam ha sido redescubierto en persa por medio de la fama de las traducciones, es correcto —si hacemos la salvedad para que se lea: "Khayyam no era muy conocido en Persia por los que no eran sufíes hasta hace comparativamente poco." Sin embargo, ahí su obra ha llegado a conocerse ampliamente por aquellos que no son sufíes debido a los esfuerzos de los escolásticos occidentales.

El profesor Cowell, quien dio a conocer a Omar a Fitzgerald y quien le enseñó persa, encontró el contenido sufí en Khayyam a través de conversaciones con eruditos hindúes del Persa. Posteriormente, algunos estudiosos han llegado a la conclusión de que estas personas desorientaron al profesor. Algunos expertos occidentales no quieren ver el contenido súfico en Khayyam. El reverendo Dr. T. H. Weir, profesor de árabe (Khayyam escribió en persa) escribió un libro sobre Omar, en el cual es sumamente explícito sobre esto. Dice (en *Omar Khayyam the Poet*): "La verdad es que uno no puede leer media docena de líneas de Omar sin ver que aquí no hay ningún misticismo, como tampoco lo hay en Burns." No nos dice a qué clase de misticismo se refiere, o cómo lo identificaría.

Fitzgerald mismo estaba confuso acerca de Omar. Algunas veces pensaba que era un sufí y a veces no. Pero él mismo había absorbido una gran cantidad del pensamiento sufí. Heron-Allen, quien realizó un análisis muy minucioso, muestra que el material

* The Vine had struck a Fibre; which about
If clings my Being—let the Sufi flout;
Of my Base Metal may be filed a Key,
That shall unlock the Door he howls without.



que muchos pensaron que había sido confeccionado por Fitzgerald, a menudo procedía de otros poetas persas. Estos autores son los que, desde Chaucer, han influido más en los escritores ingleses —los sufís Attar, Hafiz, Saadi y Jami.

Quizá intencionalmente, pero acaso, por accidente, Fitzgerald se había empapado de las enseñanzas súficas a través de textos básicos en persa. Estas maduraron en su mente hasta que emergieron, mezcladas con Omar, para formar el *Rubaiyat* en inglés. Si Fitzgerald hubiera conocido la técnica especial de enseñanza usada por Khayyam —siguiendo una línea de pensamiento para poder mostrar su superficialidad— quizás hubiera podido suministrar algo con un impacto más profundo.

El traductor tampoco vio el énfasis que da Khayyam al estado súfico de comprensión que viene después de la “embriaguez”, contenido en pasajes como éste:

No puedo vivir sin vino,
Sin el contenido de la copa no puedo cargar mi cuerpo.
Soy el esclavo de ese aliento en el que el Saki dice
“Toma una copa más” — y yo no puedo hacerlo.

Esta es una clara referencia a la condición que se alcanza bajo maestros sufís, cuando lo que era una experiencia estática se convierte en una percepción real de la dimensión oculta que yace tras la embriaguez metafórica.

La versión de Fitzgerald nunca ha sido mejorada en inglés, porque para transmitir en cierto grado las ideas sufís en una generación, debe existir armonía entre las ideas y su formulación en esa época.

Esto no significa que todos pudieran ver este contenido en Omar. Cautivó a Swinburne, a Meredith y a millones de personas que buscaban una manera de pensar que estuviera fuera de las convenciones en que se sentían aprisionados. Pero otros sintieron que esto, de alguna manera, era una amenaza a lo convencional. Un célebre doctor en teología, el Dr. Hastie, no intentó comprender la profundidad de Khayyam.

Encontró la versión de Fitzgerald “de la más torpe agudeza y de reflexión muy superficial; versos pobres y pretenciosos”. Fitzgerald mismo había producido un “Omar reparchado” excitando “a miserables, auto-engañados y malsanos fanáticos de su Culto”. Este “culto” era una “locura literaria, un engaño, un apasionamiento y una idolatría”.

¿Sintió el reverendo caballero que sus valores se veían amenazados por uno que, después de todo, era sólo “un borracho empedernido, un cobarde arruinado, fanfarrón, turbulento y ofuscado”?

Posiblemente Omar fue comprendido en la misma medida tanto en el Oriente como en el Occidente. Por lo menos, un teólogo

ortodoxo musulmán, perturbado por tantos estudiantes musulmanes de habla inglesa en la India entusiasmados con Khayyam en la traducción de Fitzgerald, hizo circular una advertencia. *La Explicación de Khayyam* (Molvi Khanzada, Lahore, 1929), folleto que circuló ampliamente, hizo lo que pudo para ajustar el problema a su propia perspectiva. Primero sostiene, no sin razón, que Fitzgerald no dominaba bien el persa. Después, que Cowell tampoco lo conocía bien (“ambos lo balbuceaban mal, como niños”). Los que quisieran leer a Khayyam, deberían primero estudiar persa y no inglés. Y esto aún antes de leer a Khayyam, para estar en condiciones de tener una base adecuada sobre el Islam, antes de entrar en materias complicadas como el sufismo. Finalmente, que Khayyam es un término genérico, que se aplica a una forma de enseñanza de los sufís y que, en todo caso, desconcertaría a uno al considerarla sola, tomándola de los libros y sin un maestro.

Khayyam tuvo un gran culto en Inglaterra. Sus devotos formaron clubes, plantaron rosas de Nishapur en la tumba de Fitzgerald y trataron de imitarlo en sus poesías. El culto literario se multiplicó, a pesar de que se sabía que el manuscrito más antiguo que se podía obtener había sido escrito trescientos cincuenta años después de la muerte de Khayyam —casi como si todo lo que supiéramos acerca de San Juan de la Cruz se encontrara en un documento escrito ahora, y tuviéramos que basar nuestra evaluación de él en este documento, sin tener casi nada más.

Desde el punto de vista sufí, la poesía de Khayyam tiene múltiples funciones. Puede leerse sólo por su contenido aparente; puede recitarse bajo ciertas condiciones a fin de lograr desarrollos especiales en el campo de la conciencia; puede ser “descifrada” para obtener material que es útil en los estudios súficos. Es parte de la herencia sufí, y como tal desempeña un papel abarcante cuya comprensión es en sí parte de la especialización sufí.

Se dice que el Khan Jan-Fishan Khan, jefe de los sufís del Hindu-Kush y un gran maestro del siglo diecinueve, usaba los cuartetos de Omar en sus enseñanzas. Un discípulo informa:

“Tres nuevos miembros llegaron con el Khan. Los recibió, les dijo que se retiraran y estudiaran a Khayyam y después volvieran a presentarse. Regresaron después de una semana, en el día que él recibía. El primero dijo que el efecto producido por los poemas había sido hacerlo pensar, y pensar como nunca antes había pensado. El segundo dijo que consideraba que Khayyam era un hereje. El tercero sintió que había algún profundo misterio en Khayyam que esperaba poder comprender algún día.

Al primero se le aceptó como discípulo. El segundo fue enviado a otro maestro. Al tercero se le dijo que estudiara a Khayyam durante una semana más. Un discípulo preguntó al Khan si esto era un método de evaluar las potencialidades de los aspirantes a sufís. *Ya sabíamos algo respecto a ellos por medios intuitivos* dijo el maestro, *pero lo que usted considera una prueba es en parte una*



prueba y en parte un fragmento de su entrenamiento. Además, tiene también la función de ayudar a preparar a los que observan. Esto es sufismo —un compuesto múltiple, si usted desea, de estudio, sentimiento e interacción de personas y pensamiento.”

Yo estaba presente un día que un alemán, entusiasta seguidor de Omar, leyó a un maestro sufí un análisis complicado y lleno de palabras sobre Khayyam y sus orígenes. Comenzando con la afirmación de que Omar había sido descubierto por Von Hammer, casi cuarenta años antes que Cowell y Fitzgerald, terminó demostrando, a su propia satisfacción, que casi todos los tipos de teoría filosófica estaban incorporados en el *Rubayyat*.

El sabio lo escuchó en completo silencio. Después narró una historia, que dice así:

“Un erudito fue con un maestro sufí y le preguntó respecto a los siete filósofos griegos que huyeron de Persia, de la tiranía de Justiniano, que había clausurado sus escuelas filosóficas. Ellos eran de los nuestros, contestó el sufí. Encantado, el erudito partió y escribió un tratado sobre el origen griego del pensamiento sufí. Otro día el erudito se encontró con un sufí errante que le dijo: *El maestro Halimi y el gran Rumi citan a Jesús como maestro sufí. Quizá quiera decir que el conocimiento griego pasó a los cristianos y también a los sufís*, pensó el erudito. Incluyó esto en su tratado. El primer maestro, al hacer un peregrinaje, pasó un día por la ciudad en que vivía el erudito. Se lo encontró y le dijo: *Y los herejes, y miles que no lo saben, también son de los nuestros.*”

Mi amigo el sufí miró fijamente al escolástico alemán: *El vino contiene agua, azúcar, fruta y color. Mezcle todo esto y usted no producirá vino. Estamos sentados en una habitación. Suponga que un hombre dice: “Los chinos tienen habitaciones; por consiguiente todas las habitaciones han sido copiadas de los chinos. Aquí hay una alfombra; esto significa influencia de Mongolia. Un sirviente acaba de entrar —esto, ciertamente, es una costumbre romana. ¿O es faraónica? Ahora, a través de la ventana, veo un pájaro: las investigaciones han demostrado que los antiguos egipcios casi seguramente veían pájaros a través de las ventanas. ¡Qué maravillosa amalgama de costumbres heredadas es este lugar!*”

¿Qué pensaría usted de un hombre como éste? concluyó mi amigo.

La llamada teoría de la transmigración, de Omar, fue estudiada por el Profesor Browne, una de las mayores autoridades británicas sobre literatura persa y autor del texto *Literary History of Persia*. Cita un cuento tradicional sobre el poeta que, supone, demuestra que Omar creía en la reencarnación:

“Un día el poeta pasaba frente a una antigua universidad, en Nishapur, acompañado por un grupo de sus discípulos. Una fila de burros que transportaban ladrillos para reparar el edificio entraron en él. Uno de ellos, empero, se rehusó a pasar por las puertas. Omar miró la escena, sonrió y fue hacia el burro, improvisando un poema:

Oh tú que te has ido y has regresado
Tu nombre se ha perdido entre los nombres.
Tus uñas están unidas formando cascos:
Tu barba, una cola, que ahora está en el otro extremo.

El burro entró rápidamente en el recinto de la universidad. Los discípulos, perplejos, preguntaron a su instructor: *Sabio, ¿que significa esto?* Contestó: *El espíritu que ahora está en ese burro estuvo una vez en el cuerpo de un profesor de esta universidad. Se resistía a entrar como un burro. Después, al ver que fue reconocido por un profesor colega tuvo que entrar en el recinto.*”

Pero Omar no estaba indicando la posibilidad (como han pensado aquellos que sólo ven lo externo) de que algún elemento de la entidad humana pudiera adherirse a otra forma viviente. Tampoco estaba simplemente aprovechando una oportunidad para atacar el estéril escolasticismo de su tiempo. Ni tampoco estaba demostrando que podía influir en los burros por medio de versos.

Si no se jactaba ante sus discípulos, ni hacía una broma, ni efectuaba una actividad privada misteriosa para el espectador no iluminado, ni predicaba una forma de reencarnación, ni tampoco esencialmente versificaba, ¿que es lo que hacía?

Estaba haciendo lo que todos los maestros sufís hacen: aplicar un impacto complejo para beneficio de los estudiantes, permitiéndoles participar en la compañía de un maestro a través de una experiencia abarcante. Esta es una forma de comunicación demostrativa que sólo conocen aquellos que han pasado por el movimiento duro e inesperado de una escuela sufí. Tan pronto en el proceso interviene la mente inquisidora, el intento de relacionarlo con un solo significado racional, o aún con uno doble, este significado se esfuma.

El discípulo aprende con este método cosas que no pueden transmitirse en otra forma. Al reproducirlas por escrito, y a menos que se agregue una advertencia que indique su carácter especial, la situación, en el mejor de los casos, le parecerá oscura aún a el investigador más tenaz.

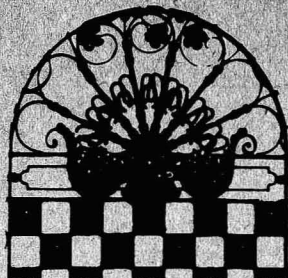
El nombre que Omar escogió para sí mismo —Omar Khayyam— se decifra por el sistema numérico *Ghaqi*: Derrochador de Bienes. Un nombre aplicable al hombre que no se interesa por las cosas ordinarias de este mundo, pues la atención que se disipa en ellas impide que desarrolle su percepción significativa de otra dimensión.

Uno de los versos más significativos de Omar contra los pensadores mecánicos —académicos o emocionalistas— puede aún usarse con justificación como reproche a sus autodesignados críticos y expositores últimos:

¡Oh ignorantes! ¡El Camino no es ni éste, ni aquel!

■ Idries Shah nació en Sardhana, India, en 1924. Perteneció a una de las más nobles y antiguas familias del Medio Oriente radicada en Afganistán, cuya descendencia se remonta al mismo Mahoma. Desde niño fue educado bajo los principios tradicionales sufís en la escuela que estableció su abuelo. Además de brindar un conocimiento completo del persa y el árabe clásicos y

de todas las formas de entretenimiento psicológico sufí, esta escuela inculcaba la comprensión de las lenguas y formas de pensamiento occidentales. Con este extraordinario bagaje cultural, Idries Shah pudo reordenar y dar a luz infinidad de material sufí al mismo tiempo que lo conciliaba con la cultura occidental. *The sufies* su último libro, fue prologado por Robert Graves.



Cuentos y estampas

■ EL COMPONEDOR DE CUENTOS

Los que echaban a perder un cuento bueno o escribían uno malo lo enviaban al componedor de cuentos. Este era un viejecito calvo, de ojos vivos, que usaba unos anteojos pasados de moda, montados casi en la punta de la nariz, y estaba detrás de un mostrador bajito, lleno de polvosos libros de cuentos de todas las edades y de todos los países.

Su tienda tenía una sola puerta hacia la calle y él estaba siempre muy ocupado. De sus grandes libros sacaba inagotablemente palabras bellas y aun frases enteras, o bien cabos de aventuras o hechos prodigiosos que anotaba en un papel blanco y luego, con paciencia y cuidado, iba engarzando esos materiales en el cuento roto. Cuando terminaba la compostura se leía el cuento tan bien que parecía otro.

De esto vivía el viejecito y tenía para mantener a su mujer, a diez hijos ociosos, a un perro irlandés y a dos gatos negros.

■ EL SECRETO

Mis libros penetraron tanto en mí, que mi espíritu y mis libros vienen a ser una misma cosa.

Carta de un amigo a otro amigo.

Fray Telmo, con su robusta mano, tomó con fuerza de un último anaquel de la rica estantería, olorosa a cedro, los dos gruesos volúmenes de las *Obras* de Cassiodoro y, apoyándolos contra el pecho, bajó lentamente por los travesaños de la doble escalera que lo sostenía.

Hacia veinte años que fray Telmo era bibliotecario del convento de agustinos de México, a cuya venerable orden pertenecía, y cuyos superiores se alegraban de contar en él a un hermano sencillo y laborioso. A su cuidado la biblioteca del convento se había ordenado de tal modo, que los padres agustinos de México tenían separados, en un corto espacio del inmenso salón, los libros que habitualmente consultaban en ausencia de luces naturales.

El sentido práctico de fray Telmo, en veinte años de experiencia, sirviendo a diario los libros que sus hermanos le pedían, había acabado por revelar el alcance que la acción de su orden podía tener entre los mexicanos y los límites en que había de mantenerse. Este alto secreto, que no sabía él mismo precisar, le daba una seguridad completa en la humilde tarea de colocar los libros para el mayor beneficio de su orden y le había llevado, con ese fin, a reunir en sólo dos estantes las obras en que los padres agustinos venían diariamente a calmar sus dudas o a iluminar sus pensamientos. Todo lo demás de la rica librería, para

el ánimo de fray Telmo, podía desaparecer hecho pavesa sin que dejara de cumplirse el destino espiritual de los mexicanos.

Los padres agustinos de México eran venerados como las otras órdenes, pero no eran populares. Los dominicos tenían vivamente impresionada la imaginación del vulgo por el aparato del Santo Oficio. Los franciscanos ocultaban a menudo conspiraciones y trataban familiarmente con el pueblo. Los mercenarios y carmelitas eran suntuosos y las vírgenes de su devoción eran hermanas de María de Guadalupe, la patrona de México. Los jesuitas habían sido expulsados, con gran ruido, de España y sus dominios. La orden de San Agustín, por el contrario, era discreta. Vivía cómodamente en el interior de su convento, cuidando con escrúpulo de que sus buenas relaciones con las demás órdenes nunca tropezaran, y ensanchando con habilidad sus simpatías entre las familias nobles de la ciudad que llegaron, en su mayor parte, a entregarle la dirección de sus espíritus. Ante el común de los fieles mexicanos su significación no pasó jamás de una oscuridad prudente y respetable. De su seno salían predicadores ardientes y escritores ilustres que eran celebrados, pero el sabio fray Telmo sabía bien que, para lograr con dignidad en México la eficacia de sus sermones o de sus escritos, no tenían que consultar más allá de los dos estantes de libros que les había dispuesto.

Mientras el docto bibliotecario no se apoderó de esta verdad tan importante, tuvo que recorrer minuciosamente la biblioteca entera, penetrar en muchos libros, sufrir graves equivocaciones y, al cabo del tiempo, tolerar la fama de hombre sabio en letras sagradas y profanas.

A los veinte años de servir así a su orden, en el tranquilo ambiente de la biblioteca, fue sorprendido por una discusión teológica que desde el principio llamó toda su curiosidad. Versaba sobre la desigual nobleza de las cosas materiales para servir de instrumento al milagro, y era sostenida por dos agustinos famosos por su ciencia y gravedad, que juntos se ocupaban de refutar un folleto anónimo. Amantes como eran de las fórmulas, apenas se dieron cuenta de que su argumentación subía de tono, se apartaron a un ángulo desierto del salón y convinieron desarrollarla en voz baja. Fray Telmo los siguió y pudo escuchar que el más vehemente, después de desviar con malas artes a su adversario de la tesis propuesta, acabó por citar una frase de Lactancio en que se menosprecia el milagro y, para rematar su efímero triunfo, trató con amarga ironía a su contradictor por el conocimiento que mostraba de Cassiodoro.

Terminada la discusión, las más crueles preocupaciones asaltaron el ánimo del bibliotecario. La importancia de purificar las fuentes en que abrevaban de ordinario los padres agustinos le pareció evidente, y atormentaba su conciencia la idea de que,



por negligencia suya, la obra de su orden, en México, quedara débil y movediza de algún punto.

Fray Telmo tenía de Cassiodoro una pobre opinión. Le consideraron como un hombre servil y ambicioso en una corte decadente. Su estilo era pesado, como de quien no ve en él lo principal, sino la forma de vanidad que conviene a un anciano para coronar el esplendor de la riqueza adquirida. Su devoción era tan fría que ninguna conversión había logrado en su tiempo, de que hubiera memoria, a pesar de su grande influencia en el gobierno. La vasta erudición de sus obras, era fruto de su opulencia y de su descansada y vigorosa vejez.

Por esto Cassiodoro, según fray Telmo, no había de ser provechoso a los mexicanos y los padres agustinos con trabajo llegarían a servirse de él, y estaba retirado de los dos estantes en que se guardaban los libros más útiles.

Lactancio estaba entre ellos por su bien templada elocuencia y su dialéctica incisiva, armas en que toda milicia espiritual debe educarse; aunque a fray Telmo parecieran, más bien, heridas abiertas del despecho en un espíritu apasionado; pero esta prevención personal nunca llegó a apartarle de su deber de religioso. Por eso, aquella vez, oyó con extrañeza la cita de Lactancio que el final de la discusión teológica había arrojado como una inquieta flama.

Con la mayor desconfianza emprendió pues nueva y cuidadosa lectura de los textos, y acabó por descubrir en Lactancio, clara y brillante, la frase peligrosa. Al ver en sus manos la reparación de un error tan funesto, en su corazón de sabio se regocijó grandemente.

La torpeza espiritual que conocía en los mexicanos y el celo por su orden, no tardaron en decidirlo firmemente entre la herejía encubierta y la erudición vanidosa; y al caer por la tarde un tenue manto de sombra en la magnífica estancia, el sabio fray Telmo hizo en secreto el cambio de los libros, sin temer que su acción podría fijar para siempre el destino espiritual de todo un pueblo.

■ EL ALBAÑIL

terminaba el año de 180... bajo la dirección de Tolsá, la cúpula de la iglesia catedral de México, que sobresale airosamente del edificio y deja ver el poniente despejado con un fondo de montañas.

Al pie, los grandes trozos de piedra eran labrados por millares de hombres que hacían sonar sus martillos contra el hierro del cincel acompasadamente, y en torno se levantaba en el aire un polvo fino que se doraba al sol de la tarde. Las canteras labradas eran ascendidas penosamente por grandes grupos de hombres, mediante cuerdas y máquinas, a lo alto de la iglesia.

En los últimos andamios, un oscuro albañil descansando miraba hacia abajo un gran trozo de piedra, suspendido en el aire que subía pesadamente y al parecer estaba destinado a una cornisa.

Las campanas más graves de las iglesias hicieron sonar en aquel momento sobre la ciudad el toque de oración. Todos los golpes y los murmullos de abajo se contuvieron al instante. oscuro albañil se incorporó y, descubriendo una fina cabeza, paseó rápidamente su vista alrededor mientras rezaba. Debajo de un crepúsculo grandioso, la ciudad colonial parecía muerta. Una luz rojiza tocaba los perfiles de las casas señoriales más altas, iluminaba el bronce de la estatua ecuestre de Carlos IV en el centro de la plaza majestuosa y venía a recogerse en las almenas del palacio de los virreyes.

■ INTERIOR

A través de los vidrios del balcón colonial, corrida una ligera cortinilla blanca, el rostro del anciano aparecía distraído sus cansados ojos con mirar el vaivén incesante de la calle.

Era un anciano apacible de ojos tristes. No podía participar ya de los hombres, ni del mundo, y se contentaba con mirarlos detrás de los vidrios de su viejo balcón, mientras la tarde iba cayendo.

Siempre estaba con una gorra de terciopelo negro echada sobre la frente, que dejaba escapar por los lados escasas matas de cabellos blancos. Una barbilla temblona afinaba su rostro y le devolvía, muy empañado, el brillo de una pasada energía. Sobre sus labios delgados un bigote suave sostenía el imperio de una bondad ejercitada largo tiempo.

Nunca se vio que aquel anciano tuviera compañía, ni que su rostro se mudara por causa de inquietud secreta.

Aquella casa debía pertenecerle por herencia. Allí mismo había nacido. Los muebles cómodos y blandos que ahora le confortaban, desde su infancia le eran familiares y se hubiera sentido mal seguramente si apleguen trastornara sus sitios. La tranquilidad inmutable de su espíritu le hacía inapreciables las horas que pasaba en la espaciosa sala, dando lentos pasos, en intensa comunicación con las cosas, entre cuadros, colgaduras, cortinajes, muebles, porcelanas, tapices, todo de otra edad, que desde pequeño conocía en igual orden y concierto.

De todas ellas a ninguna concedía una virtud de evocación mayor que al viejo reloj de Sajonia, que, bajo su capelo de cristal, siendo él muy niño, ya le atraía hacia las muchas figuras que tenía en relieve y ahora le daba las horas lentas y seguras.

Desde ese amable fondo, en las tardes lluviosas del otoño, el anciano gustaba particularmente de sentarse junto al balcón y volar por largo rato, hacia los hombres, la indiferencia de sus ojos cansados.



Sobre Racine y S/Z

¿Un oráculo dice todo lo que parece decir?
Racine (*Ifigenia*, IV, 4)

Barthes —como Lacan, Foucault, Althusser y Lévi-Strauss— es un liberador del saber: abre el texto y descubre su pluralidad. La independencia respecto al autor, el contexto, las referencias posibles a la psicología y las interpretaciones sociohistóricas, le permiten entrar en el particular espacio de un libro para encontrar eso que podemos llamar su inconsciente. Llega, así, a la primacía del orden signifiante sobre el de las significaciones manifiestas, y demuestra que el libro es al mismo tiempo *los libros*, es decir, que el texto realiza la pluralidad de sus sentidos en sus posibles relecturas. El goce de la letra en Barthes nace cuando se sustituye la interpretación por la travesía del texto. Tenemos muchas posibilidades de análisis científico para la obra literaria según el lenguaje que estudiemos: psicoanalítico, existencial, trágico, psicológico, etcétera, que con referencia al texto son aspectos exteriores refractados por la ideología del saber que se desea aplicar; la aparente objetividad desconoce la paradoja de la literatura, que es la de ser un conjunto de objetos y reglas cuya función sería la de institucionalizar una subjetividad. El espacio por el que Barthes nos conduce al reconocer el total de las posibilidades, al hablarnos, al hacernos detener con toda informalidad ante lo particular, nos enfrenta con la real complejidad del texto, con una dispersión que no impide, de todas maneras, el arreglo científico. Abramos el texto, busquemos los signos y no las causas, atendamos los desplazamientos de la significancia sobre las cosas significadas. Formemos un tratado para Racine, un tratado aparte para esta obra de Racine, y un tratado para esta escena de esta obra de Racine; pronto tendremos una lengua nueva, o un esquema de posibles códigos que integren el texto. A partir de Barthes, la significancia fundamenta los análisis y los descubrimientos, y esta metodología ha producido una nueva generación de teóricos en *Tel Quel* y en *Cahiers du cinema*: Derrida, Kristeva, Sollers, Sarduy, Oudart, Bellour, Kané.

Su escritura nos invita a leer escrituras. En el caso de *S/Z* (Seuil, 1968) se trata de analizar no esta parte o la otra del cuento de Balzac *Sarrasine*, sino su totalidad; todo es analizado sin que una parte sea más importante que la otra. Si lee a Loyola es para encontrar una lengua nueva aparentemente informada, que tiene más que ver con la interpelación divina que con la lingüística. Y si es el caso de Racine, propone el estudio de un hombre particular, el *homo racinianus*. En el texto hay que buscar no lo opuesto a la lectura tradicional, sino reconocer *lo inconsciente* que lo envuelve, que puede ser una ausencia fundadora o un archivo infinito de signos. Al tratar este inconsciente desde el cual el texto se expresa, aparece la minuciosa sistematización de posibilidades analíticas, anexando así categorías tradicionalmente rechazadas por las ideo-

logías como incompatibles: antiguo-moderno, consciente-inconsciente, detalle-totalidad, etcétera.

Acercarse a la realidad de la ficción supone buscar aquello que *habla* dentro de la interlocución, es decir, la función signifiante que procede por medio de inscripciones y trazos dispersos. Lo que *habla* puede ser al mismo tiempo una literalidad y una simbología. Barthes nos demuestra que el texto comprende tres niveles principales: el informativo, el de la significación, y un tercero, propio del signifiante, que es un sentido abierto que realiza el juego de “el narrar”, o sea, aquello que subvierte el producto de la representación y que resalta lo novelesco sobre la novela. El conjunto de los tres órdenes produce un hecho signifiante que se manifiesta y al mismo tiempo se retrae. El texto podrá relacionarse con el producto, con el inconsciente que lo escribe y con la diseminación de trazos. Acercándose a la materia resbaladiza que es el signo, se encontrará el límite del texto, sus blancos de sentido, su revés o las ausencias que lo cimientan. Evaluar el texto es atender a su práctica; la escritura. Lo escriturable es muchas veces lo opuesto a lo legible; esto último corresponde al producto, es decir, al uso de una aparente representación de la realidad. El orden de lo escriturable se produce en la interlocución —muchas veces independientemente de la intención del autor— para establecer la voz propia de la significancia, libre de toda idea de género, representación o centro. Hasta ahora ha sido muy poco lo que se ha hecho para comprender este nivel en el texto clásico. Hasta cierto punto, esto se puede reconocer en Dante, Quevedo o en Mallarmé, pero en Racine, Balzac o Loyola, ¿hasta dónde es posible ir en el análisis de esa discontinuidad que funda su propia gramatología, es decir, en el análisis de lo escriturable?

En *S/Z* y en *Sobre Racine* (Seuil, 1967) el estudio versa sobre lo escriturable y sobre lo legible. En lo escriturable aparece la lengua como imaginación particular y el juego posible de referencias. Pasando por encima de los empleos ideológicos que estas obras han tenido en distintos tiempos, llegamos al texto. Ahí es necesario improvisar para este *homo racinianus* una antropología especial, estructural en el contenido y psicoanalítica en la forma. En el caso de Balzac son otros los papeles del crítico, pues en *S/Z* veremos al compilador (el texto del cuento se reproduce letra por letra y después se analiza parte por parte), al comentarista (se añadirá un saber producido en la lectura), al lingüista (se analiza su gramatología) y al analista (que será hermeneuta, economo o sociólogo, según enfoque un aspecto u otro en cada fragmento analizado). El trabajo es plural: lexicográfico, semiológico, sociológico y bibliográfico, invitando a considerar la retórica y la significancia como índices de dirección. El método es, primeramente, connotativo y después denotativo, esto es, semiológico.

La tragedia raciniana es múltiple: es un sentimiento, una substancia y una causa de su orden. La llave de esta tragedia es

simple: el *logos* toma el lugar de la *praxis*: todo será discurso. Acción y discurso se persiguen y se hallan para volver a separarse. La fórmula es: tal discurso por tal acción. El *logos* habla y calla sin salida permitiendo que el conflicto ser-hacer se resuelva en un aparente no dejar nada fuera del discurso, en un presentar lo impresentable.

De un eros raciniano

El orden del fantasma soporta la utopía del deseo; este orden, al manifestarse, deja la escoria de lo que parecía ser: el objeto. En el eros de Racine aparece evidente la conformación a una cierta alineación del objeto, que se observa en la modalidad de las descripciones, en la insistencia del deseo de las voces y, en general, en una erótica de inscripción metonímica (*hypotyposis*), es decir, una erótica donde el signo, la imagen, se toma por el objeto y viceversa. Las escenas eróticas son alucinantes, especialmente aquellas donde se narra un sueño —el de Atala es clásico—; al mismo tiempo el sueño aparece como una precaución y como una retrospectiva; la ficción desarrollada es menos imaginaria que un proceso para verificar la significancia. El cuerpo se presenta con significantes mágicos y nunca plásticos; la edad, la belleza, no tienen especificidad; en cambio, el desarreglo, el fetiche o lo francamente inverosímil, sirven para formar la retórica de la consistencia. El sexo biológico, por ejemplo, no interesa en la situación dramática; por el contrario, la jerarquía de poder o el sistema de la política fijan la naturaleza del personaje; así, son viriloides Agripina o Atala, y feminoides, por la situación en que actúan, Bayadecto e Hipólito. Inversamente, los que aparecen fuera de la relación de mando carecen de sexo (confidentes, sirvientes, consejeros, etc.), y lo mismo podría decirse de todos los sistemas: hay una sexualidad de la situación, y de tal situación dramática una economía de esta situación, una gramática de esta situación. (Esto recuerda la división del retrato en las novelas de Sade donde la modalidad del retrato está en función estricta a la representación del rango de poder.)

El fantasma, como *verneinung* (denegación) de la falta de referencia, fundamenta un eros alienado, es decir, un eros que toma otro eros, para proseguir. Así, el pasado ocupa el lugar de la situación presente, o la narración recitativa ocupa el lugar de la situación real. La memoria tiene la claridad de una imagen. Nerón recuerda el momento en que se enamora de Junia. Andrómeda el momento cuando Pirro se hace digno de su desprecio. La realidad continuamente es burlada y la imagen engrandecida. Esto se manifiesta en su aspecto plástico: el rapto de Junia, el secuestro de Erifila, el descenso de Fedra al Laberinto, el triunfo de Tito y el sueño de Atala son *tableaux* que se clasifican bajo las normas de la pintura. A semejanza de los cuadros de Rembrandt, hay un cierto





chiaroscuro en la escena que facilita el estado de alucinación, es la superficie la que se trabaja, o sea, su inmaterialidad; esto se produce en el juego de la sombra y la luz: los personajes están del lado "sombrio", no por un cierto saturnismo, sino porque la escena de Racine pertenece al esplendor de la noche y a esta particularidad Barthes le llama lo *tenebroso raciniano*, que define una cualidad de la escena, cuando se le pone en abismo, es decir, en jugar su significancia, en volver alucinante lo que se pretende representar. En este *tableau vivant*, donde es la luz la que parece derrotar a la sombra esplendorosa, aparece un cierto fetichismo visual y una cierta fotogenia que hace de los personajes unos actores de la luz o unos *voyeuristas*. Así, Nerón es un *voyeur* que incesantemente organiza una escena idéntica entre Junia y su persona y donde él es a la vez actor y espectador. El *tableau raciniano* es también una anámnesis, donde el héroe busca el origen de su fracaso: pero tal origen es fuente de su goce, y por tanto vuelve al pasado. *Eros* es una fuerza retrospectiva: la imagen es insistente, nunca se trasciende. Los actores repiten un mismo gesto: el rostro implorante y lloroso que mira el cielo es el gesto propio de la significancia, es decir, de una expresión de la expresión, que la muestra y esconde al mismo tiempo.

El encuentro con la teoría de Lacan es evidentísimo. Lo tenebroso, la insistencia de la imagen, el rechazo de lo real, hablan de esa opacidad que relaciona un significante con otro: la falta de ser del sujeto se instaura en el desvanecimiento del sentido. Lo tenebroso, donde el fantasma sustituye al sujeto faltante, donde se inviste de presencia, es el lugar de la otredad, el lugar del desplazamiento metonímico.

Los códigos de *Sarrasine*

El cuento *Sarrasine* de Balzac, copiado, analizado parte por parte, retomado extensivamente en todas las direcciones, en fragmentos (*lexis*) o en conjunto, permite reunir cinco códigos detectables de lectura. El de las acciones desarrolladas (*proairética*): paseos, entrevistas, confesiones, afrentas, etcétera. El código de develaciones y encubrimientos del sentido (*hermenéutica*): cada vez que en el texto alguien aclara o confunde algo, apuntaremos al *lexi* que lo inscribe bajo el rubro de este código. El malentendido y su aparente resolución producen un efecto particular de denegación. Es una mentira metonímica la que puede develar el género y esconder la especie; así, una cierta sexología que integra figuras de castración se disfraza por una *pandemia* de figuras disimuladoras de esta particularidad. Otro ejemplo de trasposición lo constituye el *blasón* que define el empleo frecuente del adjetivo en forma de sujeto o el predicado en lugar del nombre; por ejemplo: "era bella en manos, piernas, brazos, etcétera".

El tercer código detectable lo constituyen los significados connotativos (*semas*), que funcionalmente engendran una especie de contra-comunicación, topológicamente describen la posible deslocalización del sentido y tópicamente fundan una gramatología autónoma. En *Sarrasine* aparece informado el sema de la riqueza: "Minuit venait de sonner à l'horloge de Elysée Bourbon..."

Una lógica metonímica expresa indirectamente el sema de la riqueza; el pueblo mencionado es un distrito de nuevos ricos que, en el contexto del cuento, es sinécdoque del París que resurge. Donde el oro también resurge sin definición ni origen. Otro sema es el de la economía monetaria, el de otros posibles intercambios y el sexual. Cuando distintos semas atraviesan el mismo *nombre* nace un *personaje*, que es el producto de las combinaciones y al mismo tiempo el imán que incorpora esos semas.

En cuanto al código referencial, diremos que significa el ordenamiento de lo inconsciente: sexología, economía, lingüística, política, etcétera. Y el código simbólico, por último, complementa al referencial y al connotativo por vías para la letra y para el cuerpo. Hay tres vías en el texto para el campo simbólico: la retórica, la económica y la sexual. Las tres fundan el sentido y el deseo de la inscripción, es decir, una cierta división radical y signalética de sexos, clases y significaciones que permiten que circule la ilusión de la historia. La partitura de códigos produce la espesura de los códigos, el *fondo* del texto.

Pero ¿quién habla? ¿a quién se escribe? Cuanto más irreconocible es la voz del autor-personaje, su centro o su travesía, mayor es la pluralidad del texto. "Ella se acerca como vencida por el terror"; en ese "como" hay una señal que va hacia el interés del lector indicándole que no es posible separar lectura y escritura. Lo novelesco, el hecho de narrar o la significancia se unen respectivamente con la novela, con la narración o con el significado. Y la unión se produce por medio de un efecto semejante al que tratamos en Racine —lo tenebroso—, que es un cierto "glissando", lo que alude a un cierto desvanecimiento entre las voces y los códigos a los que se reclaman. El texto clásico solapa en segunda instancia lo que podría constituir la materia del glissando, una cierta pensatividad, que perteneciendo al orden de lo inexpresable, es decir, al significante y a lo formulado, complementaría el texto en un etcétera sin fin del sentido por medio de signos que serían ya signos de sí mismos. Los códigos, las voces, los desplazamientos, forman ramas y árboles hasta producir la espesura del texto, en donde lo novelesco encuentra un sistema de vías reconocibles: la pasión, el drama, la ironía, el teatro, etcétera. En S/Z el significante se desplaza muy fácilmente sobre el significado según el algoritmo (S/s), con la condición de que los signos aparezcan como opuestos. Es decir, lo novelesco vive en la novela. Se abre así nuestro mundo de lector y de lecturas, de lo que se lee y lo que hace posible esa lectura: un universo que a cualquiera de nosotros rodea.

Efraín Huerta ■ (Guanajuato, México, 1914). Es uno de los escasos poetas mexicanos que más ha penetrado en el lenguaje vivo, coloquial, de la expresión poética. Después de desarrollar explosivos poemas políticos y magníficos poemas amorosos, crea los agudos poemínimos. Este año publicó *Poemas prohibidos y de amor*, selección afortunada de su obra poética.

Henry James ■ Escritor de lengua inglesa que influyó poderosamente en el nacimiento de la novelística moderna; sus obras son patentes en varios escritores de nuestros países latinoamericanos. Sus apreciaciones sobre Ibsen destacan su diferente sentido del acercamiento al hombre como personaje literario.

Lucrecia Mauporné ■ Brillante investigadora del teatro de Investigación y de Estudios Avanzados del IPN y del Instituto de Astronomía de la UNAM. Ejerce también la cátedra. Numerosas publicaciones en revistas científicas especializadas.

Manuel Núñez Nava ■ (México, 1944). Poeta joven de nuestro país. Ha publicado un volumen de poemas modernizados de *María Egipcíaca*. Publicó en revistas y suplementos versiones nuevas del libro persa *Calila e Dimna*. Traductor de poetas de lengua inglesa y portuguesa. Prepara un libro de poemas: *Epigramas*.

Carlos Pellicer ■ Su obra es uno de los fundamentos de la poesía mexicana de este siglo. Profundamente arraigado en la visión de nuestro país, su carga telúrica es exhuberante como la selva tabasqueña. Este año publicó en una plaqueta el poema *Netzahualcoyotl*, su obra más reciente.

Esther Seligson ■ (México, 1941). Es la novelista y ensayista acaso más brillante de su generación de nuestro país. Enseña teatro y en varias revistas y suplementos literarios hace una constante labor de crítica literaria. Su obra de creación penetra en una ardua aventura interior. Su última novela, *Otros son los sueños*, fue publicada este año.

Idries Shah ■ (Sardhana, India, 1942). Es hoy el principal exponente de la filosofía sufí y de sus relaciones con la cultura occidental contemporánea. Radica en Inglaterra y

ejerce la cátedra en Oxford. Es escritor, también, de ficciones, que reincorporan a la circulación poética contemporánea la asombrosa capacidad de belleza oriental. Las obras de filosofía sufí de Shah se publicarán próximamente en Sudamérica, con prólogo de Borges. El texto fue cedido por sus discípulos en México.

Mariano Silva y Aceves ■ (Michoacán, México, 1887-1937). Miembro del Ateneo de la Juventud, íntimo amigo de Julio Torri, Reyes y Henríquez Ureña. Sus textos en prosa son parte de la gran tradición mexicana que llega hasta Juan José Arreola y hasta escritores de los más jóvenes, como José Joaquín Blanco y Carlos Montemayor. Fue profesor de lengua y literatura latina, literatura medieval y dialectología hispanoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM publicó sus obras en 1964. Fue el fundador del Instituto de Investigaciones Lingüísticas.

Margarite Yourcenar ■ (Bruselas, 1913). Una de las principales escritoras de lengua francesa contemporánea. En su universo se realiza una de las transformaciones modernas más valiosas del orden clásico grecolatino: Hay una incontenible unidad del hombre, una incontenible fuerza vital que emana desde la conciencia más interna de cada uno de sus personajes y de sí misma.

Fernando del Moral ■ (México, 1942). Ensayista de los más jóvenes en México. Ha publicado en suplementos literarios y en revistas de la capital. *Veinte cuentos, cuatro autores* (UNAM) recoge varios relatos de ficción suyos. Es de los escasos jóvenes en México absorbido casi totalmente por las nuevas corrientes críticas francesas.

Tarcisio Herrera Zapién ■ Doctor en letras clásicas, formado en Italia y en México. Traductor de Horacio (*Arte, Poética y Epístolas*) para las ediciones bilingües de la UNAM. Ha publicado en revistas y suplementos literarios traducciones de Marcial y Tibulo. Investigador de tiempo completo de la UNAM. Este año publicó *Epístolas* de Horacio, *Etimologías Grecolatinas* y está en prensa su *Métrica Latinizante*, el primer gran estudio de este tema en Latinoamérica.

DIALOGOS

artes/letras/ciencias humanas

Número 53 (septiembre-octubre 1973)

Colaboraciones:

- Renato Barilli,
- Bernardo García Martínez,
- Mariclaire Acosta,
- Jaime Sabines,
- Agustín del Rosario,
- Ignacio Solares,
- Carlos Isla

Director:

Ramón Xirau

Libros Académicos

CILA

Sullivan 31 bis



DE NUESTRAS NUEVAS EDICIONES

Hendrik M. Ruitenbeek
PSICOANALISIS Y CIENCIAS SOCIALES
296 pp. \$ 30.00

Eduardo J. White
EMPRESAS MULTINACIONALES LATINOAMERICANAS 184 pp. \$ 30.00

Edmundo Flores
DENTRO Y FUERA DEL DESARROLLO
244 pp. \$ 35.00

Graham Jones
CIENCIA Y TECNOLOGIA EN LOS PAISES EN DESARROLLO
212 pp \$ 40.00

Alfred J. Hanna y Kathryn A. Hanna
NAPOLEON III Y MEXICO

290 pp \$ 45.00

Robert Alex Baron
LA TIRANIA DEL RUIDO

262 pp. \$ 45.00

Everett M. Rogers y Lynna Suenning
LA MODERNIZACION ENTRE LOS CAMPESINOS
436 pp. \$ 77.00

Adalbert Dessau
LA NOVELA DE LA REVOLUCION MEXICANA
478 pp. \$ 30.00

Clark W. Reynolds
LA ECONOMIA MEXICANA. SU ESTRUCTURA Y CRECIMIENTO EN EL SIGLO XX
522 pp \$ 90.00

George Dumezil
DEL MITO A LA NOVELA
240 pp. \$ 50.00

Ramón Escovar Salom
AMERICA LATINA: EL JUEGO SIN FRONTERAS
184 pp. \$ 26.00

EL ARTE VIETNAMITA
253 ilustraciones. 80 pp. de texto
\$ 200.00

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



NOVEDADES

J. MARTI
Cuba, nuestra América, los Estados Unidos
384 pp. \$ 38.00

J. P. NDIAYE
La juventud africana frente al imperialismo
272 pp. \$ 32.00

ODEPLAN
La vía chilena al socialismo
330 pp. \$ 30.00

BENOT
Diderot: del ateísmo al anticolonialismo
320 pp. \$ 60.00

G. DUMEZIL
Los dioses de los germanos
136 pp. \$ 22.00

MARTA TRABA
Dos décadas vulnerables en las artes plásticas
latinoamericanas 1950-1970
182 pp. \$ 22.00

T. RECA
Psicología, Psicopatología, Psicoterapia
368 pp. \$ 65.00

F. J. HERSCHEL
Política económica C.M. 62
144 pp. + 4 despleables \$ 14.00

E. HUERTA
Poemas prohibidos y de amor C.M. 62
152 pp. \$ 12.00

J. QUEZADA
Poesía joven de Chile C.M. 63
136 pp. \$ 12.00

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

LA PALABRA Y EL HOMBRE

Número 7 ■ Julio-Agosto de 1973 ■ Revista de la
Universidad Veracruzana

Enrique F. Gual, *La pintura de "Cosas Naturales"*

José Luis Melgarejo Vivanco, *Ovogenesis*

Mario Muñoz, *Las dos caras de Valle-Inclán*

Francisco Beverido, *Aéreo-arqueología, ¿Nueva rama de la
investigación o simplemente otro recurso?*

Marianne O. de Bopp, *Dos novelas históricas alemanas sobre
México*

Felipe Garrido, *San Remo ¿1963?*

Héctor Sánchez, *Apuesta a gotas*

José Antonio Alvarado, *Dos poemas*

Brianda Rodríguez, *Dos poemas*

Luis Valenzuela, *Teófilo*



SERIE POPULAR ERA

Gino Germani, Torcuato S. di Tella
y Octavio Ianni

*Populismo y contradicciones de
clase en latinoamérica*

152 pp. ■ \$ 14.00

Ruy Mauro Marini

Dialéctica de la dependencia

102 pp. ■ \$ 13.00

Ernest Mandel

*Introducción a la teoría
económica marxista*

114 pp. ■ \$ 12.00

Arnaldo Córdova

*La formación del poder político
en México*

99 pp. ■ \$ 12.00

Andre Gunder Frank

Lumpenburguesía: lumpendesarrollo

160 pp. ■ \$ 14.00

De venta en todas las librerías o en

Ediciones Era, S. A.

Avenida 102/México 13, D. F. ☎ 582-03-44



JOAQUÍN MORTIZ libros recientes



Carletto Tibón
LOS PITIPITITOS
\$ 24.00

René Avilés Fabila
LA DESAPARICION DE HOLLYWOOD
\$ 20.00

Demetrio Aguilera-Malta
EL SECUESTRO DEL GENERAL
\$ 50.00

Luis Spota
EL VIAJE
\$ 35.00

Manuel Puig
THE BUENOS AIRES AFFAIR
\$ 32.00

Abel Quezada
48 000 KILOMETROS A LINEA
\$ 10.00



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



UNAM/DIFUSION CULTURAL DISCOS DE RECIENTE APARICIÓN:

Luis Rius

Voz del autor, introducción de Arturo Souto

Luis Rius Azcoitia. Nace en Tarracón (Cuenca), España. Exilados sus padres debido a la guerra civil de 1936-39, vive en Francia y pasa después a América. Vía Nueva York llega a México y aquí reside desde su niñez.

Ha publicado hasta hoy cuatro libros de poesías: *Canciones de vela* (1951); *Canciones de ausencia* (1954); *Canciones de amor y sombra* (1965); *Canciones a Pilar Rioja* (1968). Ha sido colaborador y fundador de diversas revistas literarias. Autor de ensayos críticos, sobresale el que dedica a la poesía de Carlos Pellicer y su libro sobre la vida de León Felipe, con quien tuvo una entrañable amistad durante los últimos años del viejo poeta, es el más completo que se conoce. Pertenece a la generación de escritores que, llegados a México, aquí se han formado y de hecho constituyen un nuevo ejemplo de mestizaje hispano-americano.

plural
Crítica/Arte/Literatura

CRITICA / ARTE / LITERATURA
No. 25 — octubre / 1973

Nueva literatura española

Poemas de Pere Grimferrer /
José Valente / A. Martínez Sarrión
Textos de Juan Benet / Julio Ortega /
Juan Goytisolo / Luis Goytisolo /
Julián Ríos
Encuesta: Nueva literatura española —
Pere Grimferrer / J. M. Castellet / Julián
Ríos
Sobre Chile: Octavio Paz
Nuevas secciones de Daniel Cosío
Villegas y Gabriel Zaid
Damián Bayón: Artes Paralelas

Director: Octavio Paz
Jefe de Redacción:
Kazuya Sakai

Reforma 12 — 505,
México 1, D. F.

Manuel Felguérez

La obra de Manuel Felguérez cubre ya un vasto espacio en la realidad plástica mexicana. Es también uno de los más poderosos ejemplos de la voluntad de permanecer fiel a las exigencias auténticas del arte sin cerrarse al momento actual, pero también oponiéndole la verdad del artista cuando éste lo considera necesario. Pintor y escultor abstracto casi desde sus primeras obras, desde que toma conciencia de su relación íntima y personal con la forma, Felguérez ha explorado siempre hacia adentro las infinitas posibilidades de los medios de expresión propios a su oficio buscando utilizarlos como artista mediante el difícil propósito de ponerse a su servicio. Como pintor o como escultor, la naturaleza misma de sus materiales es siempre en él inevitable punto de partida. Son ellos los que lo atraen y lo llevan a la obra, del mismo modo que el poeta parte de la seducción de la palabra para expresar con ella su mundo. Pero, igual que la del poeta, la tarea de Felguérez se realiza más allá de ese punto inicial y es el resultado de la voluntad del artista de transformar el poder de sugestión de los materiales en un orden armónico, a través del cual ellos cobran nueva vida y se convierten en expresión del libre y esquivo ejercicio de la imaginación del creador. De este modo, la pintura y la escultura de Felguérez son un acto de afirmación personal; pero en él cobran realidad y se ofrecen a la contemplación.

Ante su obra, no es difícil ver que Felguérez es un artista en el que la imaginación está regida por el concepto y éste encarna, se hace vida y presencia en la obra, gracias a ella. De ahí el rigor y la libertad de sus cuadros. El artista se deja herir por toda clase de estímulos; pero los somete a las normas de su propia concepción.

En sus esculturas hemos visto la presencia de Zadkine, su primer maestro, y, más adelante, la de Moore; en alguna época de su pintura ha aparecido la violenta seducción de De Kooning; pero todas las influencias han sido asimiladas y transformadas en el constante ejercicio de su libertad creadora. No es extraño, así, que, dentro de su asombrosa variedad, las obras de Felguérez resulten siempre agudamente personales. Guiados no por la repetición de un sistema, sino por la persistente elaboración de los signos y las formas que hieren su imaginación, encontramos en ellas la persona-

lidad íntima de un creador que está haciendo continuamente el mismo mundo, aunque algunas veces éste se nos presente grave y cerrado y otras se abra al alegre estallido del color.

■ Juan García Ponce

[De Nueve pintores mexicanos]

