

Revista de la Universidad de México

La utopía: América



Sumario

Volumen XXVII, número 1 / septiembre de 1972

- 1 La utopía como protesta y como ilusión, por Germán Arciniegas
- 9 Las siete Ciudades, por Carlos Montemayor
- 19 La utopía humanística según Alfonso Reyes, por Carmelo Gariano

I Cuerpo y abstracción, por Alberto Dallal

- 25 La utopía estéril y perecedera: la ciencia ficción contemporánea, por Enrique Suárez Gaona
 - 30 Noticias de un país maravilloso (facsimilar)
 - 33 Reseña crónica y dos retratos, por Argelio Gasca
 - 37 Crítica: Mario Monteforte Toledo / Didier Coste / Raúl Talavera / Armando Partida Tayzán / Artemisa de Gortari / Miguel Donoso Pareja
 - 49 Marco Antonio Valdivia, por Luis Carlos Emerich
- Portada: *Módulo*, mural de Marco Antonio Valdivia

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Doctor Pablo González Casanova / Secretario General: Químico Manuel Madrazo Garamendi

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

Director: Doctor Leopoldo Zea / Editor: Jorge Alberto Manrique / Dirección artística: Vicente Rojo, Adolfo Falcón

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.

Nacimiento de la nueva filosofía

De todas las filosofías de Occidente, ninguna otra tiene el fascinante encanto de la Utopía. Fermenta en ella una grande ilusión dormida. Hace del hombre cautivo de injusticias seculares, un rebelde capaz de lanzarse a las más descabelladas exploraciones y aventuras. Acaba movilizándolo a millones de europeos en busca de nuevos mundos donde quizás exista el bienestar que no encuentran en su tierra nativa, y termine la justicia social que por siglos han destruido la monarquía, la nobleza, la iglesia, la propia burguesía.

Reunió el humanismo a un grupo de filósofos selectos que se propuso difundir en Europa el nuevo Evangelio, nacido de una revisión radical de las ideas corrientes. Erasmo, Vives o Tomás Moro, tan sutiles y finos como atrevidos, tendrán que enfrentarse a monarcas capaces de rebanar cabezas como Enrique VIII, al emperador victorioso en los dos hemisferios —primer ejemplo en la historia—, a Maquiavelo genial, a Lutero temible como un toro, a la iglesia de los más arrogantes pontífices. No es poco el riesgo que implica reclamar de los grandes una conducta severa cuando las cortes se han relajado, sostener la teoría de la paz frente a guerreros ambiciosos y triunfantes —entonces hasta el papa tenía ejército y lo usaba—, contraponer la idea de un gobierno justo para el hombre libre a la política del cálculo frío e inescrupuloso de los nuevos estados, alzarse contra el poder de la burguesía que comienza a enriquecerse para defender a quienes iban hundiéndose en la pobreza de los tiempos modernos. Había que redescubrir los Evangelios, devolverles su fuerza primitiva, y hacerlo, para el caso de Erasmo o de Moro, sin precipitarse por el despeñadero de los monjes rebeldes que arremetían contra la unidad de la Iglesia. Tratar de convertir en instrumentos de lucha contra la injusticia a los monarcas que la engendraban. . .

Los libros y discursos de esos filósofos, donde se denuncian las lacras de la sociedad de entonces, vinieron a convertirse en el fondo ideológico de las izquierdas. Todavía hoy lo aprovechan quienes se sienten movidos por una esperanza que sigue pareciendo absurda, pero que conserva su eterna seducción. Tomás Moro escribe *Utopía* al mismo tiempo que su amigo Erasmo el *Elogio de la locura*. Las dos obras gemelas, concebidas en el más íntimo acuerdo, permiten medir la calidad del idealismo beligerante de su tiempo. Entonces, y con ellos a la cabeza, una vasta literatura penetra para siglos las mejores corrientes del pensamiento occidental con decenas de obras ejemplares. Pero de todos, ni Erasmo mismo, inventó una palabra tan afortunada como Moro: la de *Utopía*.

El hallazgo ocurriría en un instante, en una noche de esas en que es difícil conciliar el sueño. Moro, sutil y caviloso, barajando palabras griegas, fabricaría el nuevo vocablo sin imaginar que

estaría destinado a recoger, como para siempre, las aspiraciones de los más empecinados revolucionarios. Utopía quiere decir lugar que no existe. Tiene ese fondo irónico en que se mueven los idealistas, temerosos de lo que reserve el destino falaz a los hijos de su imaginación. Moro, así, monta en el aire un castillo, cuyas bases, en realidad, se apoyan en tierra firme. Y así la Utopía acaba provocando el gran éxodo de los tiempos modernos. Utópicos, los europeos emigran en constante fluir de cuatro siglos, hacia el continente de la esperanza.

En 1516 Tomás Moro publica su libro, y si fuéramos a registrar hoy el número de veces en que la palabra Utopía se ha usado en todos los idiomas, por todos los pueblos, en todos los continentes, no habría cerebro electrónico capaz de darnos una cifra aproximada de su uso universal. En Utopía se fija lo mejor del pensamiento occidental. Ahí se reconcilia al hombre amante de la paz y la justicia con un viejo mundo podrido de ideas imperialistas, surcado por las guerras más devastadoras que haya conocido la humanidad, soberbio frente a las razas que ha querido esclavizar o reducir a servidumbre o a colonia.

1516, el año clave

La idea misma no era inédita. Utopías ha habido desde que el primer iluso apareció en el mundo. En la historia del pensamiento occidental se relaciona la Utopía de Moro con los esquemas ideales que se derivan de Platón. La diferencia está en que de Moro hacia atrás las utopías están montadas en el aire, son abstracciones poéticas sin consecuencias distintas del encantamiento que tienen las visiones mágicas. En cambio Moro sitúa su isla, patria del socialismo moderno, en América. En el Nuevo Mundo. En el continente que acaba de revelar Amerigo Vespucci. Moro dice y no dice —rubores de intelectual— que Utopía es un lugar inexistente, y desde entonces quienes lo leen le creen y no le creen. Más bien le creen. Se inclinan al hecho positivo, a la nueva circunstancia determinada por la aparición de América en la perspectiva del desarrollo de occidente. En otras palabras, si para los geógrafos hubo —¡al fin!— la Tierra Firme que buscaba delirante el almirante genovés, el empecinado Colón, en torno al Caribe, para los filósofos hubo también, desde entonces, una tierra firme sobre la cual pudieran construir sus repúblicas ideales. En este sentido, el anuncio de América continental implica el más profundo cambio en la historia del pensamiento occidental.

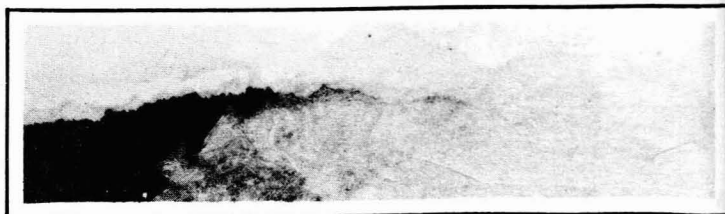
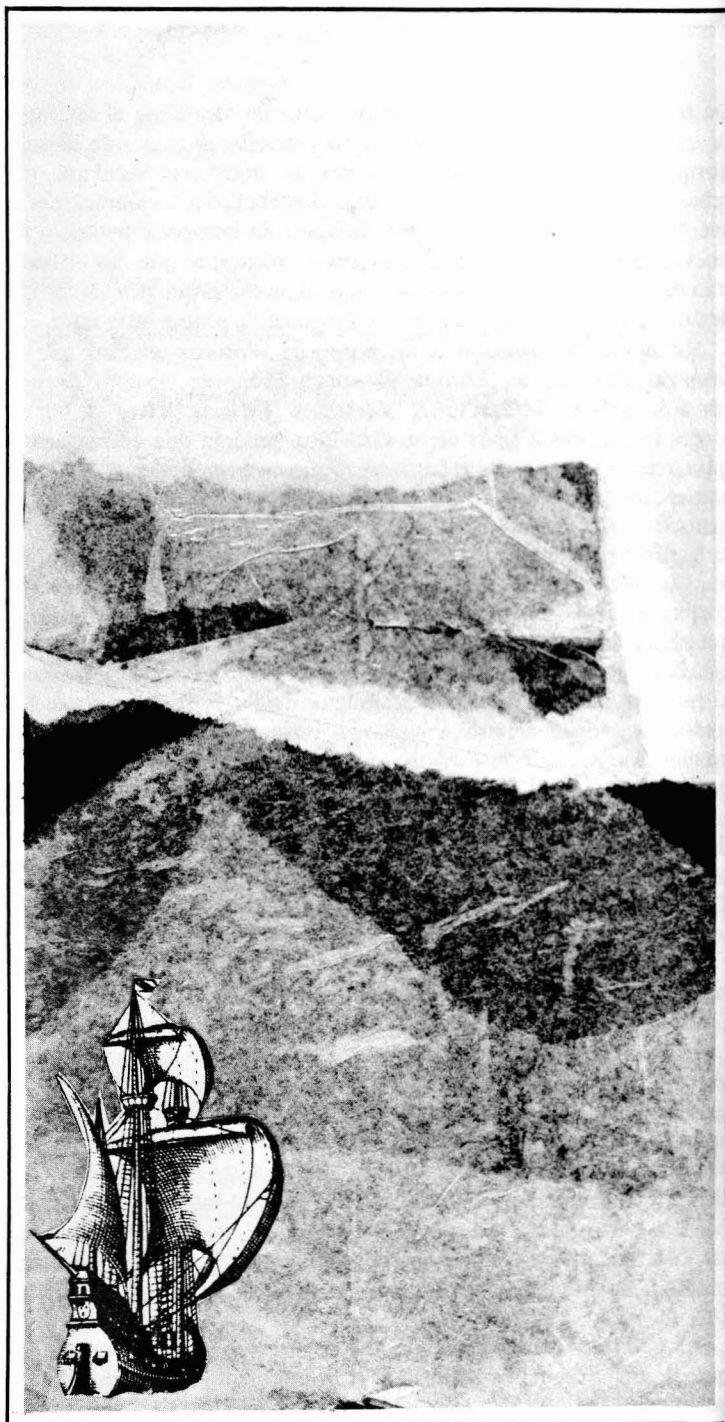
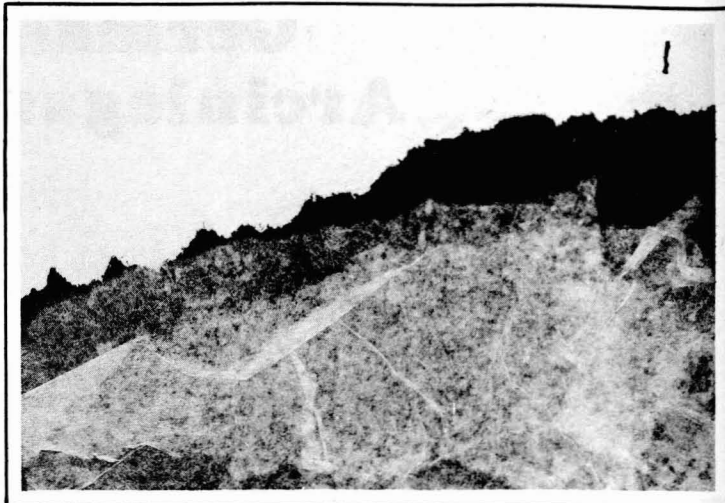
La diferencia que implica la nueva filosofía de los utópicos es tal que podría fijarse una raya divisoria —el año de 1516— y decir que hubo una utopía fantástica de esa fecha hacia atrás, y de ahí en adelante la utopía edificante. Platón inventó su isla de la

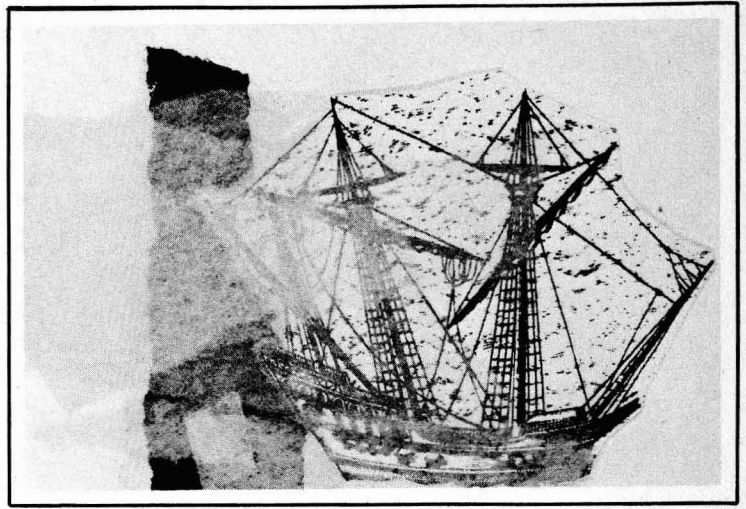
Atlántida como fantasía. El mismo la dejó sumergida en las aguas del mar tenebroso. Desde entonces sabemos lo que quiere decir una idea platónica. Así transmitió su pensamiento, y así lo recogió la fábula medieval. Moro lee la carta de Amerigo Vespucci, desentraña la noticia fidedigna, y lo único que hace al estilo mágico es inventar la palabra Utopía, tal como los geógrafos de Saint Dié habían lanzado al mundo la otra palabra afortunada: América. Si América existe, en América es posible la Utopía. He aquí la gran maravilla que se puede hacer con dos palabras.

La gran protesta de occidente

Ante todo hay que destacar el punto de partida de las Utopías: la revuelta contra las miserias de la realidad contemporánea. Quien entra en el mundo de la Utopía se matricula en la filosofía de la protesta. Desde Platón, el griego se subleva contra los vicios del gobierno de Atenas, y su República y su Atlántida no son sino una manera de condenar la miseria que estaba contemplando para decir cómo es posible una sociedad buena, inspirada en la felicidad del hombre y no en su avasallamiento y reducción. No es extraño al pensamiento renacentista del siglo XV el aprovechamiento de esta fuente de rebeldía, estímulo que anima a la nueva academia, cuya consecuencia final es una filosofía crítica, en una de las épocas más ambiciosas que haya conocido Occidente. Si bien la palabra "protestante", acaba calificando al movimiento encabezado por Lutero, protestante en realidad era todo el mundo. Protestaban lo mismo Erasmo que Vives, Moro o Santa Teresa. Protestaban Moro y Jan Hus y Calvino e Ignacio de Loyola. Como Lutero denunciaba la corrupción de Roma, Teresa de Jesús combatía el relajamiento de los conventos. Y no dan muestras de poco valor quienes, como Luis Vives, oponen la filosofía cristiana de la paz a la arrogancia del imperio español, vencedor con sus ejércitos en Roma. El imperio entrevisto ya por Machiavelo desde los tiempos de Fernando el Católico, su modelo de príncipes. . .

Tomás Moro piensa que puede encaminar las acciones del nuevo soberano de Inglaterra, Enrique VIII, por una senda revolucionaria. Todo autoriza a creer que el joven rey, gallardo e ilustrado como pocos, sería el adalid del nuevo estilo, rectificando radicalmente las leyes mal concebidas que están haciendo del reino, escenario deplorable de una sociedad infeliz. Tiene Enrique una visión más vasta del mundo, habla lo mismo latín que español, italiano o francés, y ha leído libros selectos en todos estos idiomas. Toca como un virtuoso, laúd y clavicordio. Llama a Erasmo para que enseñe en Cambridge y hace de Moro su canciller. Con toda lealtad, y algo de ilusión, Moro se atreve a colocar delante del nuevo rey el panorama de Inglaterra como lo miran sus ojos de buen cristiano rebelde. *Utopía* es un libro de dos caras en





dialéctica contradicción. Comienza por la denuncia de la realidad europea, particularmente la inglesa, para enfrentarle su república ideal. Como ocurre siempre en estos casos, el ensayo es más preciso y afortunado al puntualizar las miserias de la época que al idear un sistema para corregirlas. En la crítica procede sobre la base sólida de hechos tangibles y concretos. En la proyección de su fantasía redentora queda a merced del material humano.

Los reyes, dice valerosamente Moro, no sueñan sino en promover guerras, descuidando las artes benéficas de la paz: ambiciosos por conquistar nuevos reinos, poco se cuidan de administrar sus propios estados. Sus ministros consejeros o tienen que callar por ineptos o son viles parásitos que sólo buscan ganar la voluntad real por la adulación. ¿Qué puede esperarse de los cortesanos a quienes dominan la envidia, la vanidad, el interés? En Inglaterra acaba de ocurrir la afrentosa masacre de los manifestantes de Cornouilles. Los jefes se entregaron a manos del verdugo, y quedaron en el campo muertos dos mil rebeldes. La pena de muerte, que para los delitos comunes se aplica como rutina bárbara, es injusta e inútil: demasiado cruel para castigar el robo, resulta demasiado débil para impedirlo. Es un castigo como el que aplican los malos maestros que más azotan que instruyen a los muchachos. La causa de la miseria pública está en el número excesivo de nobles, ociosos aprovechados que se alimentan y lucran del sudor y el trabajo ajenos. Ponen a los vasallos a explotar la tierra hasta arrasarla para aumentar sus rentas y se mueven entre muchedumbre de sirvientes a quienes convierten en zánganos incapaces de ganarse la vida dignamente.

Inglaterra ha entrado en una nueva era de mayores miserias con la aparición del capitalismo industrial. Robándole a Flandes la industria de los paños de lana, los ricos multiplican sus rebaños y telares. Se echa del campo a los labriegos para convertir en tierras de pastoreo las que habían sido de labor. Desaparecen las aldeas y los campesinos despojados se aglomeran en las ciudades. "Cultivadores honrados son arrojados de sus casas, unos por fraudes, otros por violencia, los más afortunados, víctimas de vejaciones y triquiñuelas que los obligan a vender a cualquier precio sus propiedades." Semejantes injusticias no se cometen en favor del Estado sino de la nueva clase de los ricos burgueses. "El comercio de la lana no es monopolio legal: sus beneficios van todos a manos de unos pocos ricos acaparadores." El papel de las ovejas se ha invertido. Ahora: "las ovejas devoran a los hombres. . ."

Triste destino el de las armas. Se multiplican los ladrones para gloria y éxito de los ejércitos. Los mejores soldados acaban siendo ladrones, y los ladrones pasan a ser los más temidos soldados. El lujo y el loco despilfarro engendran en todas partes la prostitución y el juego. La justicia divina está subordinada a la humana, que, irónicamente, la legaliza o autoriza. Se simulan guerras en perspectiva para crear nuevos impuestos y rebajar el valor de las monedas.

No hay causa, por mala que sea, que no tenga algún juez capaz de convertirla en buena. ¡Y la iglesia! Los predicadores ablandan la doctrina del Evangelio para amoldarla a las malas costumbres de los hombres. . .

Socialismo y comunismo

Hay como un anticipo de *don Quijote* en lo que constituye el diálogo que forma las dos partes del libro de Moro. Al lado de la cruda realidad que denuncia el ensayista, camina la cervantina ilusión de una isla maravillosa en cuyos términos ideales habrá de fundarse el buen gobierno. La contraposición de los dos discursos duplica el encanto del libro inglés. Después de cuatro siglos de haberse leído como una novela, todavía se aprovecha para hacer, de una parte la crítica histórica de la sociedad europea del XVI, y más que todo de la inglesa, y al propio tiempo para imaginar reformas como las del noble idealismo de Moro, fundamento teórico para el socialismo y el comunismo de los nuevos tiempos.

Moro encuentra que la miseria de su época nace de la propiedad privada. Del oro con que se mide la riqueza de las naciones, de las reglas que rigen el comercio, del capitalismo naciente. Y vuelve los ojos a los tiempos de la iglesia primitiva cuando, como se registra en las actas de los Apóstoles, ellos tenían todo en común, vendían lo que poseían y el producto de la venta se distribuía entre todos según las necesidades de cada uno. Los fieles depositaban las sumas que habían obtenido a los pies de los apóstoles, quienes dirigían en seguida su repartición. Marx, Lenin, Stalin, o repitieron las palabras de Moro o aludieron a ellas, y tanto se ha señalado al inglés como un precursor, que en la más reciente edición polaca de *Utopía* hay una reiterada confrontación de lo que él dijo con lo que luego han presentado los fundadores del comunismo de nuestro tiempo como sus fundamentos formales. Más abundante es todavía la alusión al católico santo inglés dentro de otras especies del socialismo. La diferencia está en la oposición que pueda haber entre el comunismo ateo que se desprende de Marx y la concepción de Moro impregnada de su fe cristiana.

La concepción política de Moro no difiere mucho de la de Erasmo o Vives. Entre los tres, los lazos de amistad eran íntimos, y no fue extraño Erasmo a la publicación de *Utopía* en la forma última que le dió Moro. Erasmo decía: el pueblo levanta las ciudades y la locura de los príncipes las destruye. En *Utopía*, al rey lo elige el pueblo de por vida, pero puede destituirlo si trata de reducirlo a servidumbre, y elige al parlamento. El fin del gobierno no es el enriquecimiento de unos pocos y proporcionar placeres al rey, sino la felicidad del pueblo. Moro encuentra en el orden social de su tiempo una conspiración permanente de los ricos contra los pobres.

Vives a su turno decía: "Así como es vergonzoso que un padre de familia tolere que en su casa de rico haya quienes sufran de hambre, estén desnudos o vistan de harapos, de igual manera no es aceptable que en una ciudad como Brujas que está muy lejos de ser pobre, sus magistrados soporten que ciertos ciudadanos sean víctimas del hambre y la miseria." Como dice Alain Guy, "Vives no fue sólo un demócrata resuelto, hostil a los tiranos, amigo del consenso popular y pacifista infatigable sino un verdadero colectivista, crítico severo del capitalismo naciente, que recordaba con frecuencia cómo la apropiación de los bienes es una degeneración en relación con la primitiva posesión en común." Lo mismo que Moro, Vives vuelve los ojos hacia el Nuevo Mundo para señalar la diferencia entre una sociedad corrompida en Europa y los salvajes del otro hemisferio en donde hay una bondad de costumbres que forman impresionante contraste.

En 1520 se encontraban en Brujas Erasmo, Moro y Vives, y no debió ser extraño a sus coloquios todo este complejo de circunstancias de donde se originaron sus libros, sus prédicas, sus lecciones. Si algún documento hermoso queda de aquellas amistades son las cartas que entre ellos se escribían. Basta leer el retrato que hizo Erasmo de Moro en su carta a Ulrich von Hutten para llegar a un punto en donde la palabra escrita no fue inferior en nada a cuanto hizo con sus pinceles Holbein, pintor inmortal de estos hombres nunca superados.

¿Por qué en América?

¿Fue arbitraria la invención de Moro cuando situó en el Nuevo Mundo su *Utopía*? ¿Qué pudo moverlo a hacer semejante escogencia geográfica? ¿Tuvo realmente algo que ver América en la génesis de su libro? Todos sabemos lo que él mismo dice. Enrique VIII —o más exactamente, los comerciantes de Londres interesados en los negocios de la lana— lo habían enviado junto con Cuthbert Tunstall —antiguo embajador ante el rey de Francia, y más tarde obispo en Londres— para que los dos, en calidad de embajadores, trataran con los enviados del archiduque Carlos —que pronto iba a ser Carlos I de España y V del imperio— los asuntos que se hallaban pendientes entre los dos reinos. Las reuniones fueron en Brujas. Un día en que las conversaciones se suspendieron mientras iba el enviado del archiduque a Bruselas para recibir instrucciones, Moro se fue a Amberes. Le atraía el puerto por muchas razones. En Amberes el arte alcanzaba entonces las alturas a que lo llevó el genio de Quentin Metsys. Erasmo y sus discípulos lo mismo se encontraban en Brujas que en Lovaina o en Amberes. La suerte fue propicia a Moro. Lo inesperado le salió al encuentro: en Amberes hizo el descubrimiento de América. La América de Amerigo Vespucci. No la de las islas asiáticas de Colón, sino el nuevo

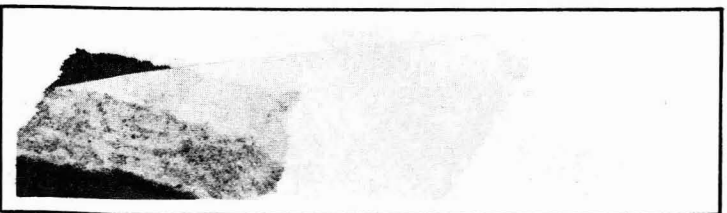
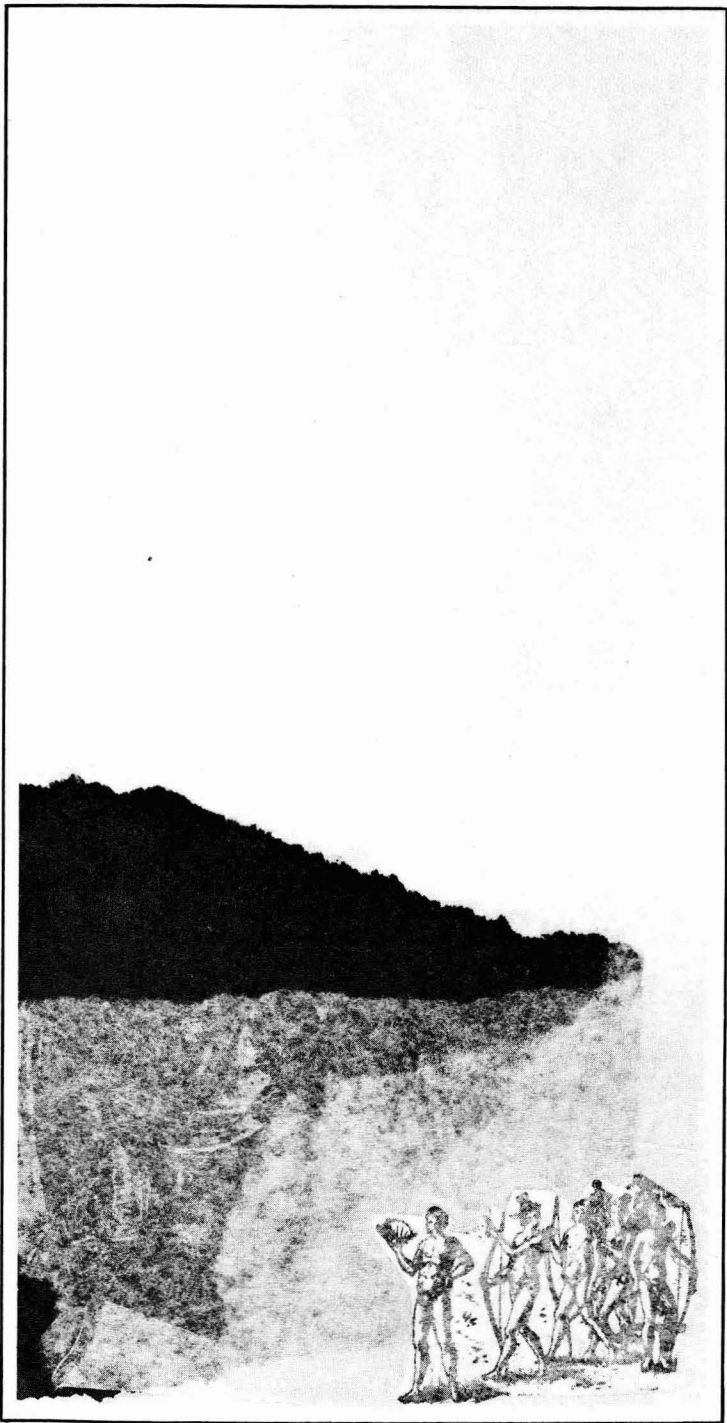
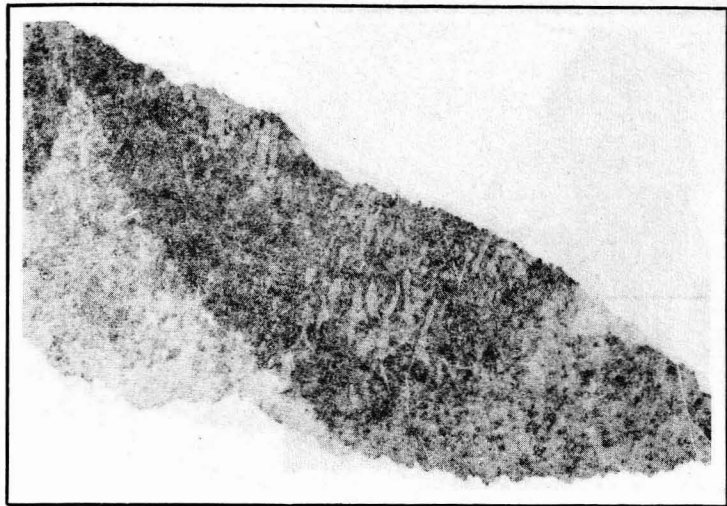
continente anunciado por él en sus cartas, cartas que justamente en latín y en holandés se habrían publicado en Amberes ocho años antes. Quizás ahí mismo tomó noticias de otras cartas: las de Pietro Martyr. Pero su curiosidad se detuvo ante todo en los relatos de Amerigo Vespucci. De ellos sale la *Utopía*.

En la fortuna del libro de Moro, como en la del propio Vespucci, la nueva invención de la imprenta desempeña un papel decisivo. Sin la imprenta, América quizás se hubiera llamado de otra manera, y la *Utopía* habría tenido un destino menos feliz.

América en el nacimiento de la imprenta

En una carta de Moro a Erasmo, después de ponderarle el fastidio con que había aceptado su legación le hablaba de las muchas cosas que le habían deleitado: "Primero, haber pasado muchos días con Cuthbert Tunstall, un hombre que, sin que nadie lo supere por su cultura y por el ascetismo de su vida, tampoco hay quien le iguale por la gentileza de su trato. Luego, me hice amigo de Busleiden, quien me recibió con la magnificencia propia de su gran riqueza. . . me enseñó su espléndida casa, amueblada con gran lujo, y colecciones de antigüedades que despertaron mi curiosidad y deleite, y, por sobre todo, su biblioteca cuidadosamente seleccionada y su mente, aun mejor dotada que su biblioteca. . . Pero de todo nada me alegró tanto como conversar con Peter Gilles, un hombre tan instruido, sagaz y modesto, como amigo de la verdad. Yo hubiera pagado lo que no tengo por esta intimidad con él." Gilles trabajaba en la imprenta de Thierry Marrens, en Lovaina. Y Gilles fue la persona a quien Moro dedicó la *Utopía*, como natural recompensa por haber sido él quien le familiarizó con las cartas de Vespucci.

Es así como al fondo de estos descubrimientos aparece la imprenta, que para Moro tenía casi la fuerza de un llamado del destino. El año en que él nació se introdujo a Londres la primera. La llevó de Brujas el impresor Caxton, contemporáneo de Manutius el que la llevó a Venecia, de Froben, el que la llevó a Basilea. Entre Lovaina, Brujas y Amberes, la invención de las máquinas que dieron origen al libro impreso encontraron su centro ideal de difusión. Llegar a Flandes era llegar a uno de los lugares en donde se aprovechaba mejor el instrumento destinado a extender por el mundo el poder de las letras. . . justamente cuando América era la gran noticia universal. Peter Gilles, a quien retrató Matsys en compañía de Erasmo, era corrector de pruebas. También lo era Erasmo, para los libros que se editaban en griego. Las imprentas de Flandes publicaban de todo: teología, filosofía, geografía, historia, en todas las lenguas. . . y en este nacimiento del libro impreso, que todos celebraban gozosos, iba entretejiéndose el hilo de América, como el oro en las tapicerías que allí mismo se hacían para



revestir los muros en los palacios reales, en las catedrales... Comienza esta dorada aparición del Nuevo Mundo con la carta de Vespucci que se edita en Amberes, y con la *Utopía* que se edita en Lovaina, dedicada a Peter Gilles. Luego, vendrán las obras de los cronistas de Indias, de los primeros historiadores de América... y al mismo tiempo la encendida protesta de Las Casas por la destrucción de las Indias, en su traducción francesa. En Amberes se imprimió en 1601 el primer dibujo de la papa conocido en el mundo occidental. Si se tiene en cuenta que apenas en 1785 pudo Parmientier introducir en la corte de Luis XVI, y por consiguiente en Francia, el uso de la papa en la comida, se verá todo el tiempo que permaneció perdida entre los libros de Amberes la planta que acabaría por ser uno de los puntos de apoyo de la cocina francesa...

Bajo Felipe II creció la participación española en el cuadro de las publicaciones de Amberes. Entonces, Arias Montano fue enviado para dirigir la edición de la Biblia Políglota en la casa de Christophe Plantin, con textos en latín, griego, hebreo, sirio y caldeo. Al lado de este renacimiento del mundo más antiguo, surgía la revelación del más nuevo. La palabra América salía de los chivales a las prensas como el más novedoso complemento a las historias de otros tiempos.

De Vespucci a Tomás Moro

Hay en el libro de Moro dos invenciones: la del nombre de Utopía, y la del supuesto marino Raphael Hythloday. Hythloday habría sido uno de los 24 compañeros de Vespucci que, suplicándole al florentino, se habrían quedado en el Brasil, para explorar tierra adentro. Hythloday es un nombre hecho sobre dos palabras griegas. Traducido significa: hábil para contar historias. ¿Sería una alusión al propio Vespucci? ¿No se ha dicho muchas veces que parte de la gloria del florentino se apoya en la gracia de sus cartas?... El nombre de Raphael podría referirse a la nave Sao Rafael, la de Vasco de Gama que abrió el nuevo camino hacia las Indias doblando el cabo de Buena Esperanza.

Cuenta Moro que Peter Gilles, señalándole a Raphael Hythloday, le dijo: Fíjate en aquel hombre a quien voy a presentarte: no hay sobre la tierra quien pueda contarte las cosas que él sabe: ha llegado del Nuevo Mundo... Es un hombre singular: fuera de sus viajes, ha estudiado griego. Por amor a la filosofía. Dice: los latinos se limitaron a saber trozos de Séneca y Cicerón, como si en eso estuviera resumida toda la ciencia de los antiguos...

Es Raphael quien descubre a Moro la Isla de Utopía. ¿Dónde quedaba esa isla? En el Brasil. Affonso Arinos de Mello Franco identifica el lugar. Es el Cabo Frío, donde realmente Vespucci dejó a los 24 compañeros, como dice en su carta. Lo que Raphael

cuenta a Moro convierte la carta de Vespucci en la fuente original de *Utopía*. La pintura que el florentino hace de nuestros buenos salvajes, Moro la recoge y convierte en el primer principio de una filosofía cuyas proyecciones en el tiempo llegan hasta los románticos del XVIII, y más allá. Hasta donde América se convierte en el continente de la esperanza para los europeos insatisfechos de todos los tiempos.

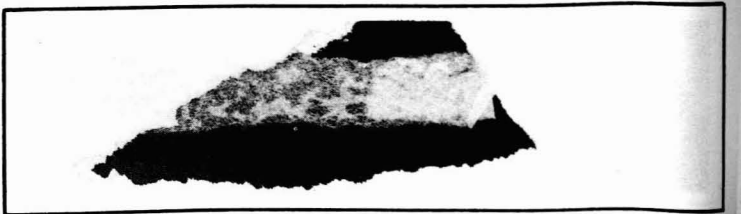
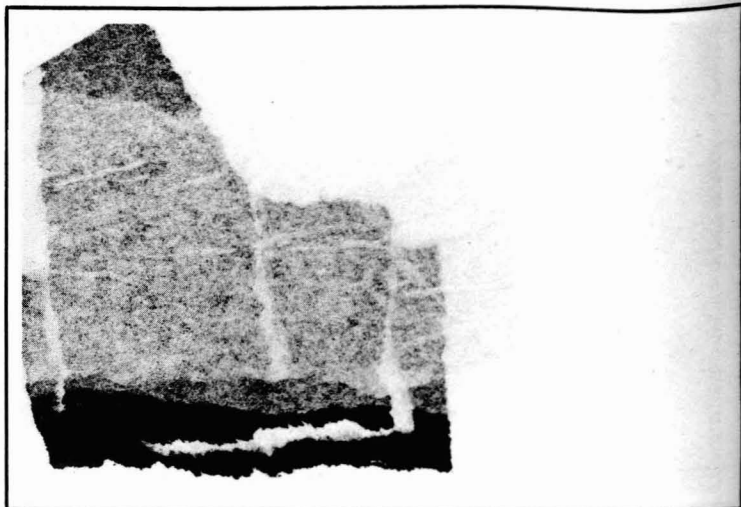
Moro selecciona de las informaciones de Vespucci aquellas que mejor se ajustan a sus platónicas ideas y a sus sentimientos cristianos. Elimina cuanto tenga que ver con la antropofagia. Vela ciertos detalles en donde Vespucci se expresa con crudo realismo, y salta a la vista su curia de minucioso componedor de la historia americana para acomodarla a las circunstancias de su vida. En todo caso, veamos la evidencia de sus aproximaciones.

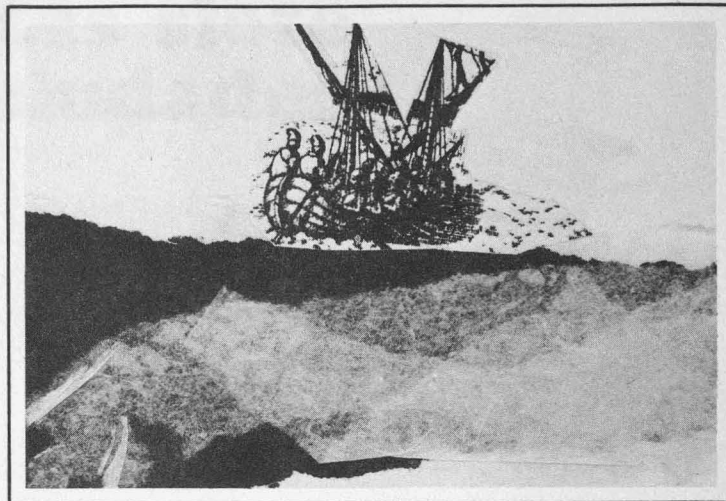
Dice Moro: "Podría acusarse a los de Utopía de inclinarse con exceso al epicureísmo, porque la voluptuosidad, según ellos, sin ser el único elemento de la felicidad, sí es uno de los más esenciales. . . Ellos definen la virtud: vivir según la naturaleza. Dios, al crear al hombre, no le dio ningún otro deseo. . ."

Dice Vespucci: "Los del Nuevo Mundo viven según la naturaleza y pueden llamarse más bien epicúreos que estoicos."

Con esas palabras, Moro y Vespucci desatan una corriente de pensamiento que llegará hasta Rousseau. Cuando Vespucci pone en la balanza la vieja fórmula de los estoicos: vivir según la naturaleza, y la de los epicúreos que buscan la voluptuosidad y el placer, da oportunidad a Moro para especular sobre lo que haya de bueno en una y otra filosofía, y desarrolle, en una de las partes más extensas de su libro, la idea de la voluptuosidad, tan singularmente expuesta por Vespucci. Dice Vespucci: "Las mujeres, como te he dicho, aunque andan desnudas y son libidinosas, no tienen nada defectuoso en sus cuerpos, hermosos y limpios, ni tampoco son tan groseras como alguno quizás podría suponer, porque aunque son carnosas, falta a la par de ello la fealdad, la cual en la mayor parte está disimulada por la buena estatura. Una cosa nos ha parecido milagrosa, que entre ellas ninguna tuviera los pechos caídos, y las que habían parido, por la forma del vientre y la estrechura, no se diferenciaban en nada de las vírgenes, y en las otras partes del cuerpo parecían lo mismo, las cuales por honestidad no las menciono. Cuando con los cristianos podían unirse, llevadas de su mucha lujuria, todo el pudor de aquellos manchaban y abatían. . . Ellas hacen hinchar los miembros de sus maridos de tal forma que parecen deformes y brutales y esto con cierto artificio suyo y la mordedura de ciertos animales venenosos. . . Ellos toman tantas mujeres cuantas quieren. . ."

Dice Moro: "los utópicos distinguen diversas clases de verdaderos placeres: los unos relacionados con el cuerpo, los otros con el alma. . . Dividen en dos especies las voluptuosidades del cuerpo: la primera especie comprende todas las voluptuosidades que operan





sobre los sentidos dejando una impresión actual, manifiesta, y cuya causa es el restablecimiento de los órganos agotados por el calor interno. Esta impresión nace, de una parte, de la acción de beber y comer que devuelve las fuerzas perdidas; de otra de las funciones animales que expulsan del cuerpo las materias que le sobreabundan. Tales son las secreciones intestinales, el coito y el apaciguamiento de una comezón cualquiera, frotándose o rascándose. . . La segunda especie de voluptuosidad sensual consiste en el equilibrio perfecto y estable de todas las partes del cuerpo, es decir: en la salud libre de todo malestar. . . Hoy día los utópicos todos, con mínimas excepciones, están de acuerdo en proclamar la salud como una voluptuosidad esencial. . . Penetrados de estos principios, piensan que no debe darse demasiada importancia a las voluptuosidades carnales sino en cuanto son útiles y necesarias. Entonces, se abandonan a ellas gozosamente, y dan gracias a la naturaleza que toma a su cargo al hombre con la ternura de una madre, mezclando impresiones tan dulces y suaves a las funciones indispensables de la vida. . .”

Dice Vespucci en la *Mundus Novus*: “Ninguna especie de metal se encuentra allí, excepto oro, el cual en aquellos países abunda, aunque nada hemos traído en nuestra primera navegación. Y de esto nos dieron noticia los habitantes, los cuales nos afirmaban que allá adentro había grandísima abundancia de oro, no siendo entre ellos estimado en nada, ni tenido en aprecio.”

En otro lugar lo repite: “Sus habitantes no estiman cosa alguna de oro ni plata u otras joyas, salvo de plumaje o de hueso. . .” Moro encuentra en estas líneas la realización del ideal platónico de la República: “La riqueza engendra el lujo, la pereza, la novelería, y la pobreza, la bajeza y la maldad. . . En el estado ideal mandan los que son verdaderamente ricos, no de oro, sino de aquella riqueza que verdaderamente necesita el hombre para ser feliz: una vida virtuosa y sabia.” Ahora, habla Moro en *Utopía*: “Los utopianos han ideado un uso del oro muy en armonía con sus instituciones pero en desacuerdo total con las de nuestro continente donde el oro es adorado como un Dios, y buscado como el bien soberano. En Utopía se come o se bebe en vajilla de barro o de vidrio, de forma elegante, pero sin valor. El oro y la plata están destinados a los oficios viles, y de oro se hacen los vasos de noche. . .” Lenin, en un artículo publicado en *Pravda* sobre la significación que ha de tener el oro después de la victoria del comunismo, escribió: “Cuando hayamos vencido en escala mundial, construiremos, pienso yo, los orinales públicos de oro, en las calles principales de las más grandes ciudades del mundo. . .”

La idea comunista está ya expresada en la carta de Vespucci: “No tienen bienes propios, pero todas las cosas son comunes. Viven juntos sin rey, sin autoridad y cada uno es señor de sí mismo. . . Sus habitaciones son comunes, y sus casas hechas en forma de cabañas, pero muy fuertes, construidas y fabricadas con

truncos de árboles grandísimos. . . a prueba de tempestades y vientos. En algunos lugares tan anchas y largas que en una sola casa encontramos que había seiscientas almas. . . Cada ocho o diez años cambian de poblaciones. . .” Moro recoge su república en una ciudad, pero al mismo tiempo conserva ese contacto con la naturaleza que se desprende de la vida americana: “Los utópicos aplican a las habitaciones el principio de la posesión común. Para aniquilar toda idea de propiedad individual y absoluta, cambian de casa cada diez años, y echan a la suerte la que debe tocarles en el reparto. . . Detrás de las casas y entre ellas hay vastos jardines. Cada casa tiene una puerta sobre la calle y otra sobre el jardín. Estas dos puertas se abren con sólo empujarlas con la mano. Dejan entrar al primero que llega.”

La misma idea de la libertad religiosa entre los habitantes del Nuevo Mundo entusiasmaría a Moro o a Erasmo, tan enemigos de las guerras religiosas como fastidiados de la degeneración de las órdenes religiosas. Dice Vespucci: “No supimos que esa gente tuviera ley alguna, ni se les puede llamar moros ni judíos; son peores que gentiles, porque no vimos que hiciesen sacrificio alguno y tampoco tienen casas de oración; juzgo que su vida es epicúrea.” Moro calificaba a los frailes de “los primeros vagabundos de la tierra”. Erasmo escribía a un amigo: “No querría que dieras una interpretación errada a cuanto voy a decir suponiendo que va contra la teología, por la cual, como sabes, siempre he tenido el mayor respeto. Sólo quiero divertirme un poco a expensas de ciertos teólogos de nuestro tiempo, cuyos cerebros están podridos, su lenguaje es bárbaro, su inteligencia roma, sus conocimientos colcha de retazos, sus maneras rudas, su vida pura hipocresía, y sus corazones tan negros como el infierno. . .” De la justicia montada sobre las leyes de Europa, decía Moro: “Es una mentira falaz, estúpida.”

¿Empieza la novela americana?

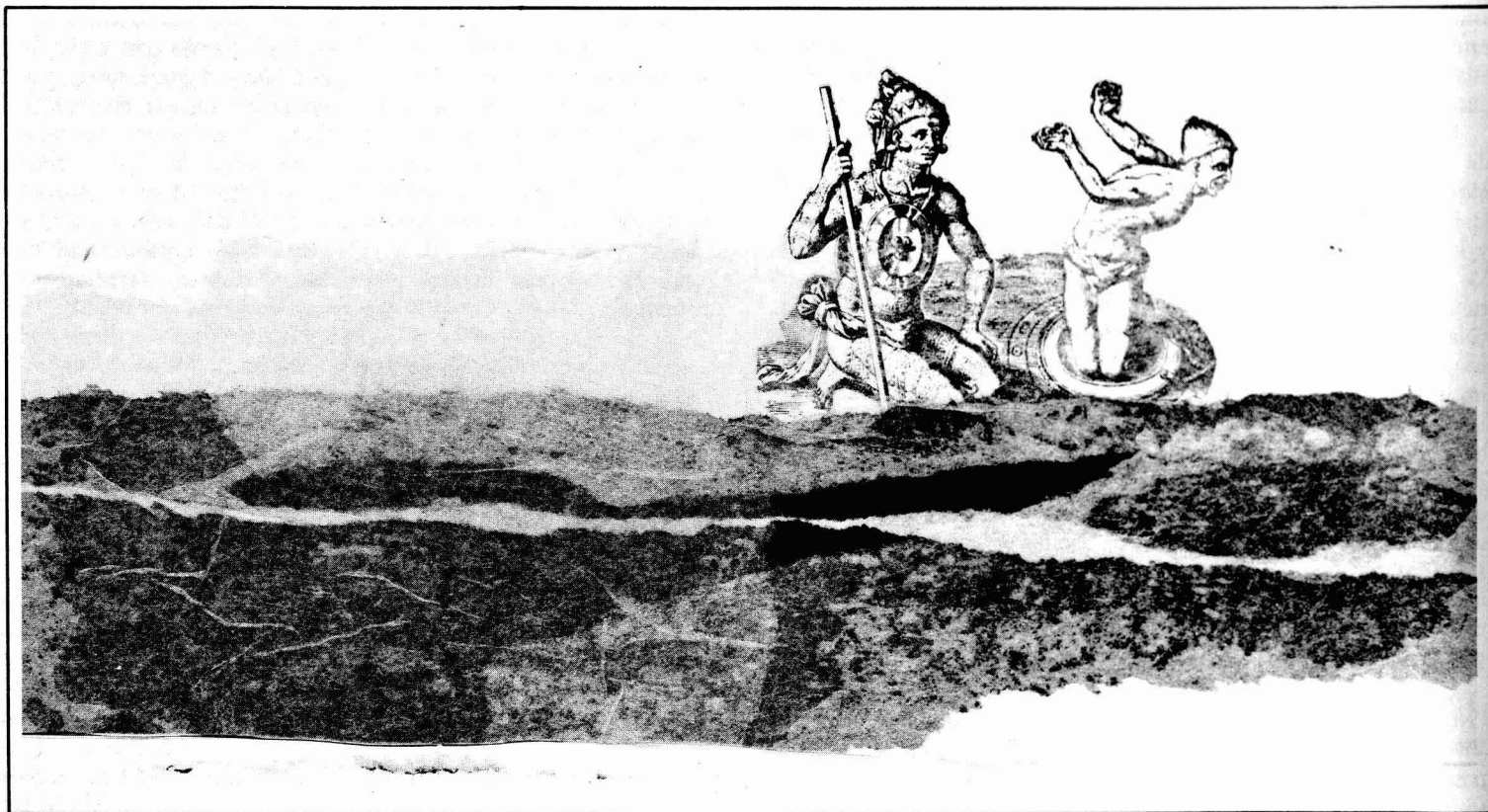
Hasta aquí, todo puede ser una novela. ¿No habrá en los relatos de Vespucci rastros de fantasías platónicas? ¿No eran, en su casa, en Florencia, las ideas del griego pan de cada día? Su tío y maestro, Giorgio Antonio, de la academia platónica, era amigo de Ficino, y de cuantos con él veneraban al inventor de la Atlántida. A Giorgio Antonio se dirigían los humanistas alemanes, como Reuchlin, interesados en tomar contacto con los filósofos florentinos. Vespucci, Amerigo, no era un aventurero común, ni un marino como tantos otros. Hombre culto, recordaba las lecciones que de joven le habría dado el tío filósofo, y tenía presentes al acercarse al Nuevo Mundo, los versos de Dante que recitaba de memoria. Así como Colón llevó en su equipaje mental monstruos y leyendas mágicas y las fantasías de Pierre D'Ailly —su visión del

paraíso en la desembocadura del Orinoco recoge medievales invenciones fabulosas— Vespucci cargaba con el idealismo de los neoplatónicos y cuando cree encontrar el paraíso en el Nuevo Mundo lo calca del de Poliziano, en el poema inmortal donde éste canta las gracias de la bella Simonetta Vespucci, la de Botticelli.

Es difícil desentrañar en los primeros relatos de América la parte de ficción, la parte de verdad. Puede ocurrir que la misma *Utopía* de Moro le haya servido al Inca Garcilaso de la Vega para embellecer la historia de los reyes del Perú... Casi niño, llegó el inca a España, y en España pasó el resto de su vida. No fue extraña a su nueva formación de escritor la literatura humanista que circulaba en la península, y con ella la de Tomás Moro, que tanto impresionó a sus contemporáneos. La inclinación platónica del Inca está patente en su límpida traducción del libro de los amores de León Hebreo. Desde luego, es cierto que muchas de las minuciosas informaciones contenidas en los *Comentarios Reales* han sido comprobadas en nuestros días en muy diversas fuentes y en estudios arqueológicos. Pero también es notoria la fantasía del mestizo genial. Lo que haya de verosimilitud en sus *Comentarios*

Reales, no excluye una posible influencia —que habría de averiguar— de la *Utopía* de Moro en el utópico Perú de su relato.

Siendo esto así, ¿no estamos haciendo una novela de todo este laberinto americano? Quizás no. Muchas de las descripciones de Vespucci en la *Mundus Novus* coinciden con las que dan los cronistas que vinieron luego. Pero hay algo más. Sí es difícil saber hasta dónde Moro, para inventar su isla fabulosa, se apoyó en una realidad o en una fantasía vespuciana, hay algo positivo y evidente: el destino fue convirtiendo su utopía en realidad. Primero, solitarios aventureros convencidos cruzaron el Atlántico en busca de Dorados y Quimeras. No hallaron cuanto esperaban, pero lo cruzaron y echaron raíces en Tierra Firme. Luego, vino el caudal de millones de europeos que se embarcaron para América. Si la verdad se impuso o la fantasía tomó cuerpo, es lo mismo. Cuando nos acercamos a un Vasco de Quiroga, la América de Vespucci se convierte en un positivo viaje de regreso. El religioso alucinado viajó en barco del papel: en el libro del santo Tomás Moro. De papel y todo el barco llegó y en México hubo una Utopía.



Las Siete Ciudades de Cíbola forman parte del complejo de mitos y leyendas que concurrieron al descubrimiento de América. Su origen fue una leyenda del siglo octavo, época en que el Poniente era, como en el antiguo Egipto y Grecia, fue la tierra que recopiló todos los improbables dioses, cuando no los infiernos o la isla de los bienaventurados. Tantos nudos que al paso de los siglos tejieron la esperanza y la fantasía del Poniente, tuvieron que congregarse abruptamente en el descubrimiento del Orbe Nuevo. Clama el coro de la tragedia *Medea* de Séneca: "En edades tardías venir han unos siglos en que el Océano relajará las cadenas del mundo y se abrirá una tierra inmensa; Tetis revelará un nuevo mundo y Tule ya no será la postrera de las tierras."¹ Recuerda (una vez más las apócrifas relaciones con el cristianismo) el versículo de Apocalipsis que en la Reforma se interpretó relacionándolo con América, el mundo nuevo: "Y la tierra ayudó a la mujer, y la tierra abrió su boca, y sorbió el río."²

Marco Polo y la erudición clásica de los prodigios permitieron hablar de ciudades de oro, de piedras preciosas, de campos fértiles y desconocidos. Las tierras del Preste Juan, las antípodas, recorren ese tiempo. La Edad Media fue pródiga en fantasías que influyeron en el Renacimiento sobre cartógrafos, humanistas, navegantes, religiosos. Todo señala esa esperanza mítica de la América que después detentaron los españoles. Alfonso Reyes comenta esta historia de presagios del nuevo mundo en *Ultima Tule*: "América, solicitada ya por todos los rumbos, comienza antes de ser un hecho comprobado, a ser un presentimiento a la vez científico y poético"³ En *Il Morgante*, el humanista Luigi Pulci hace decir al demonio Astarotte que en la otra parte del mundo, en el otro hemisferio, existe otra tierra habitada y extensa, que busca recorriendo los mares hasta entonces aún innavegables y terribles. En la carta náutica de Becaria, en el siglo XV, al sudoeste de Irlanda aparece la isla de "Brasil", y una "Antillia" que daría nombre a las numerosas islas antillanas. Todavía en el siglo XVIII de Guignes presumió que el relato que hiciera el sacerdote budista Ma-Twan-Lin en 499 de una tierra prodigiosa y llena de oro, Fu-Sang, era México. No es raro, pues, que América permitiera sueños como los de la Atlántida, el Paraíso Terrenal que estuvo a punto de encontrar Colón, la Fuente de la Juventud en la funesta Florida, El Dorado más pródigo que el ámbito de Midas, la isla de las Amazonas, y en el norte de nuestro país, al norte abierto de los estados de Sonora y Chihuahua las no menos prodigiosas tierras de oro y turquesas, las simbólicas Siete Ciudades de Cíbola y Quivira, donde se come en platos de oro, donde se cubren las paredes de las casas con varias láminas de oro, y turquesas arrancadas de las peñas adornan los cuerpos de todos sus habitantes. Esto era la aventura; no la escueta posibilidad de un riesgo o lo desconocido, sino la aventura de hallar esas riquezas, o la desventura de no poderlas encontrar o no sobrevivir a su hallazgo.

Casi con la fuerza que el símbolo posee, el oro fue el móvil de la aventura española, desde los soldados hasta los capitanes y gobernadores. La manera concreta de señalar la importancia de las Nuevas Tierras fue el oro y no siempre la numerosa cantidad de gente para cristianizar. Colón busca el camino a Catay y cree que los indígenas —que se esfuerza por ver ejemplares y dignos— llaman a Cipango "Civao".⁴ En vano quiere hacer coincidir su ruta con la del oro, siempre prometiendo riquezas a los reyes. Envía hombres a buscar las minas y la especiería.⁵ Ansioso por dar noticias más ciertas a los Reyes, descubre los nombres preciosos: "Aquel mancebo dijo que a cuatro jornadas había una isla al Leste que se llamaba Guariobex, y otras que se llamaban Mocorix, Mayonic, Fuma, Cibao y Coroay, en las cuales había infinito oro".⁶ El domingo 6 de enero oye que "detrás de la isla Juana, de la parte del sur, hay otra isla grande, en que hay mayor cantidad de oro que en ésta, en tanto grado que cogían los pedazos mayores que habas, y en la isla la Española se cogían los pedazos de oro de las minas como granos de trigo".⁷ Al este había una isla sólo habitada por mujeres que era la más rica en oro, en *tuob*, según llamaban los indígenas al oro, y dice que había infinito. Pero hacia el final de su viaje lo que cree encontrar es el camino al fin de Oriente, donde está el Paraíso Terrenal, y escribe que ya navega en las aguas que provienen de los ríos del Paraíso. Afirma que la verdadera forma del planeta es la de una pera, y en la elevación del mundo que forma como un pezón de mujer, en el ecuador, se encuentra el Paraíso Terrenal. Pero el oro sigue quedando más al poniente, y durante el cuarto viaje es Ciguare el país del infinito oro.⁸ Al final de esa relación halla nada menos que la tierra áurea legendaria; las minas de Salomón y las de Veragua son las mismas, aunque él no terminó el camino para recoger la riqueza.⁹ Después Syllacio relataría efusivamente la expedición de Ojeda y Gorbolán a su Civao en busca de oro.¹⁰

Cortés, para asegurar su poder de conquista ante los reyes, pone buen cuidado de enviar con sus relaciones un irrefutable "rescate" de oro, perlas, mantas, etcétera. La riqueza y las ciudades lo asombran. La profecía, lo maravilloso de las ideas sobre su divinidad, no sorprende a Cortés, y parece aceptar ese mundo prodigioso. Cuando la vejez y las intrigas lo acosan, resentido por el desapego del rey y el crecimiento sedentario y pacífico del virreinato de la Nueva España, Cortés busca como último recurso conquistar nuevamente otra tierra. Navega por el noroeste, envía expediciones de reconocimiento a California, región confusamente asimilada a la isla de las Amazonas por Montalvo.

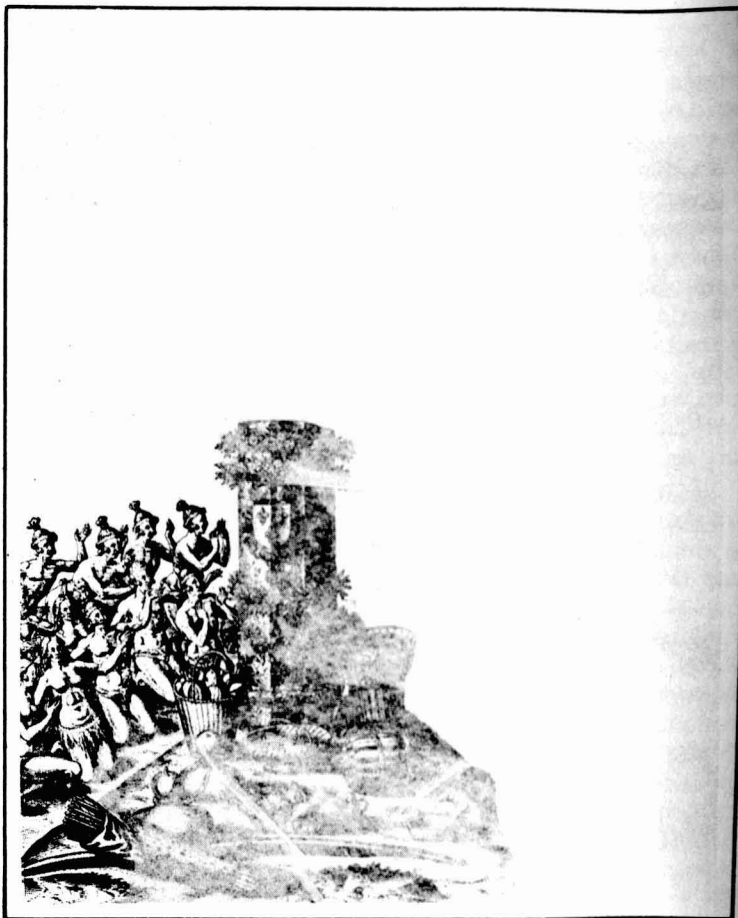
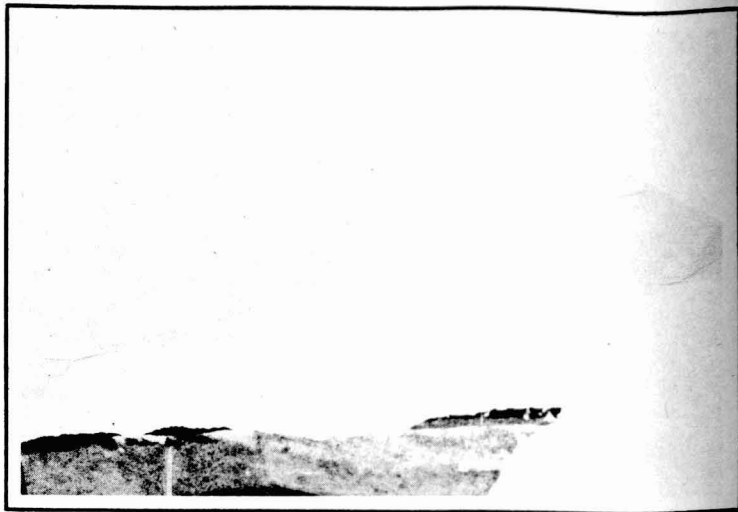
Para ese momento, en el virreinato de Mendoza, el norte de Nueva España está sin explorar y sin colonizar. Expediciones por mar se habían hecho a la "isla" de California y a la feroz Florida. Al naufragio de una expedición a esta última, la de Pinzón, se debe que por primera vez los españoles penetraran en los territo-

rios del norte, donde recibirían las noticias de Cíbola y de Quivira que encendieron la codicia por esas fronteras de oro y turquesas. Cuatro naufragos atravesaron desde Florida los territorios de Texas, de Chihuahua, de Sonora, y llegaron a Sinaloa, Nueva Galicia, y de ahí a la capital de la Nueva España. A partir de ese lastimoso comienzo, sucesivas expediciones asaeteadas por la ambición hicieron posible, sin embargo, la colonización de las provincias de Nueva Viscaya, y los estados aún hoy un poco alejados del tráfigo central del país, los extremos del norte.

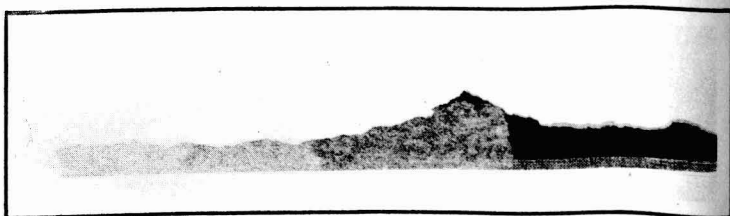
Los sobrevivientes del naufragio fueron Dorantes, Maldonado, un negro africano, de ascendencia árabe, esclavo de Dorantes, llamado Estebanico y por ellos sólo *el negro*, y Alvar Núñez Cabeza de Vaca, que escribe la relación del viaje. Atraviesan pantanos, sufren enfermedades, hambre; las tribus que encuentran son de distintos hábitos y distintas lenguas, y a veces son tomados prisioneros, o considerados brujos, hechiceros, médicos respetados y amados por los indios, hasta llegar a las avanzadas del gobernador de Nueva Galicia, en el actual estado de Sinaloa. Esta proeza fue posible por el negro Estebanico; se encargó siempre de informarse de los caminos, las tribus, las lenguas, y también de crear la fama y renombre de médicos y hechiceros poderosos a los españoles que guiaba hacia Nueva España. Aprendió ocho lenguas en el trayecto, y su fortaleza árabe se echó a cuestras la fatiga de los españoles por aquellas tierras desconocidas. En su relación, se escapa a Alvar Núñez lo siguiente: "El negro les hablaba siempre [a los indios]; se informaba de los caminos que queríamos ir y los pueblos que había y de las cosas que queríamos saber."¹¹

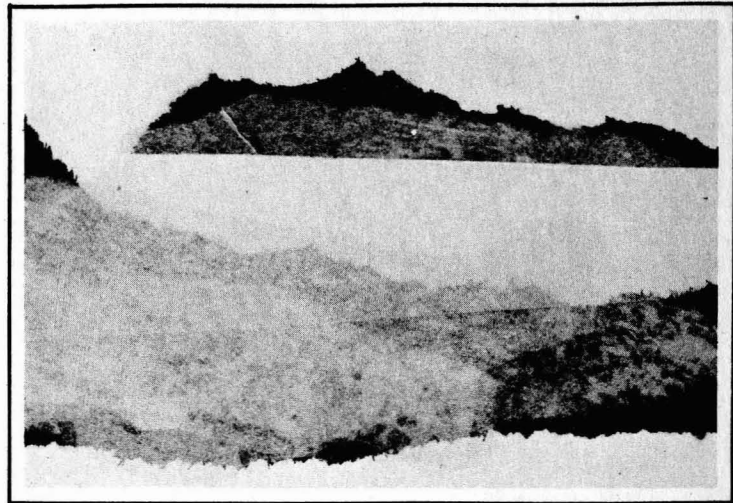
En los caminos del maíz, cerca de Paquimé, el actual Casas Grandes del estado de Chihuahua, tuvieron noticias de un lugar de riquezas: "Dábannos también... muchas turquesas muy buenas que tienen hacia el norte; y finalmente dieron aquí todo cuanto tenían, y a mí me dieron cinco esmeraldas hechas puntas de flechas, y con estas flechas hacen ellos sus areitos y bailes; y pareciendome a mí que eran muy buenas, les pregunté que dónde las habían habido, y dijeron que las traían de unas sierras muy altas que están hacia el norte, y las compraban a trueco de penachos y plumas y decían que había allí pueblos de mucha gente y casas muy grandes."¹² Más adelante escribe: "Por toda esta tierra donde alcanzan sierras vimos grandes muestras de oro y antimonio, hierro, cobre, y otros metales... y los que por aquella tierra habitan... ningún caso hacen del oro y plata, ni hallan que pueda haber provecho de ello."¹³

Alvar Núñez y Dorantes planearon regresar a aquellas tierras. Alvar Núñez va a España para gestionar la gobernación, pero posteriormente es enviado a explorar el extremo del continente, la cuenca del Plata. Sin embargo, la relación influyó sobre Hernando de Soto, en su expedición a la Florida, y por un momento llegó a apalabrarse con Alvar Núñez Cabeza de Vaca para emprender la



expedición juntos. El Fidalgo de Elvas indica que la expedición la sucitó la relación de Cabeza de Vaca. El y Dorantes dicen: "Tenían jurado no descubrir algunas cosas de lo que habían visto, porque alguien no se adelantase a pedir las y dábales a entender que era la más rica tierra que en el mundo había. Don Hernando de Soto lo quisiera llevar consigo y le hacía favorables proposiciones, y estando concertados, porque Soto no le dio el dinero que le pedía para comprar un navío, se desavinieron."¹⁴ No olvidará Hernando de Soto esas tierras; cuando comienzan a flaquear los hombres de su expedición y escasean los víveres y pertrechos, disponiéndose a invernar en Autianque resuelve hacer el verano siguiente dos bergantines y mandar uno a Nueva España para que diese nuevas de él y otro a Cuba, "esperando de la hacienda que tenía en Cuba volverse a rehacer y tornar y acometer y descubrir más adelante, para Poniente, que aun nunca había llegado donde Cabeza de Vaca anduvo".¹⁵





El negro Estebanico había quedado en Nueva España con Dorantes. En 1537 (había pasado escasamente un año de la relación de los sobrevivientes del naufragio), el franciscano fray Juan de Olmedo o de la Asunción, llevando consigo a Estebanico como guía, emprende el viaje para explorar aquellas tierras de que habían informado vagamente Cabeza de Vaca y sus compañeros. Llega hasta los límites del actual estado de Arizona y Nuevo México, a Casa Grande, a la altura del paralelo 33. Relata su expedición a fray Marcos de Niza, a la sazón recién llegado de un país no menos prodigioso y no menos rico: Perú.

Siete ciudades eran el asiento de la gran civilización de Cíbola, “más grande que la ciudad de México”, diría después fray Marcos, de edificios altos, de telas tejidas finamente, y poseedoras de oro en abundancia y turquesas. Esta leyenda vino a ser el renuevo de la aventura antigua del prodigio y la riqueza para aventureros y religiosos no menos audaces. El símbolo de siete ciudades era atrayente para los frailes. ¿No eran, acaso, siete cartas dirigidas a siete iglesias de Asia en el libro del Apocalipsis?¹⁶ ¿No eran, acaso, siete los espíritus de Dios en el trono, siete estrellas y siete flamas de la lámpara del trono donde se hallaba Cristo al hablar con Juan en la isla de Patmos?¹⁷ Además, se recordó —y se creyó confirmada— la leyenda de siete obispos que milagrosamente lograron huir de los árabes en el siglo VIII y que fundaron Siete Ciudades en un país del entonces improbable Poniente.

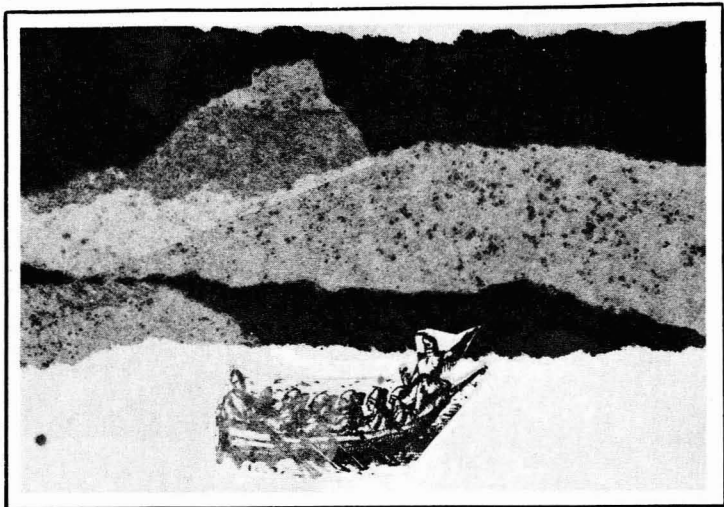
Fray Marcos de Niza convenció al virrey Mendoza para autorizar una expedición a esos lugares. Con las maravillas que oyó en Perú y luego las que oyó de fray Juan de Olmedo apenas llegado a Nueva España, se creyó el indicado para encontrar el país deseable que refirieran Cabeza de Vaca y fray Juan de Olmedo, y que Estebanico —por ser el guía e intérprete principal desde el naufragio— sabría más fundadamente. Fray Marcos de Niza acompañado de fray Honorato y de varios indios, con Estebanico nuevamente de guía, nuevamente esclavizado a españoles, monjes o laicos, sale a principios de 1538 de Tonalá, se detiene en Nueva Galicia y hasta 1539 sale de Culiacán. Esta expedición de fray Marcos da el esplendor increíble a las Siete Ciudades de Cíbola. Cosas extrañas sucedieron en esa ocasión con Estebanico, con fray Marcos y con las Siete Ciudades. El corazón de fray Marcos es el corazón de la leyenda de Cíbola.

Avanzan desde Tonalá por el lado de la costa. Salen de Culiacán hasta el mes de marzo de 1539. Muchos días y tiempo tiene fray Marcos para reunir y confrontar impresiones de Cabeza de Vaca, de Dorantes, de fray Juan de Olmedo e indudablemente las reflexiones de Estebanico; acaso fray Marcos no tenía prejuicio sobre ese negro árabe, esclavo de Dorantes, del virrey Mendoza, luego de fray Juan de Olmedo y ahora de él, de fray Marcos. Era el único sobreviviente del naufragio que no recibió honores ni acogidas bondadosas; a pesar de haber salvado a los españoles de

esas tierras se le mantuvo esclavo. La capacidad, la inteligencia de Estebanico no escaparon a las reflexiones de fray Marcos. El mismo cansancio de Estebanico por ser mantenido en esclavitud, y por seguir en ella si no sucedía algo, si no se detenía la fiebre de las Siete Ciudades a las que siempre sería guía por orden de todos. A la altura del paralelo 30, después de lo que será con el tiempo Hermosillo, en Huepac, repentinamente Estebanico se separa de la expedición con unos cuantos indios y fray Marcos se queda rezagado. Llegan mensajeros de Estebanico hablando de las noticias de las Siete Ciudades de Cíbola, confirmando leyendas, riquezas, peñas de turquesas, minas de oro, ciudades grandes. Otro día llegan indios tatuados que afirman haber trabajado en Cíbola y haber recibido como pago turquesas, oro y cueros de vaca (los bisontes, los *cibolos*). En abril, cuando sale de Huepac, otros mensajeros de Estebanico —que ya está muy cerca de Cíbola— le comunican los nombres de las Siete Ciudades: Marata, Totonteac, Acapa, Acus... Había ordenado a Estebanico que dejara cruces clavadas en la tierra como señal reconocible del camino que llevara; con ese rastro que a veces hallaba cada tres días fray Marcos avanzaba sobre las huellas de Estebanico. Un día, después de llanuras desérticas, llega a una ciudad donde todos traen collares de turquesas, al mismo pueblo en que Dorantes recibiera los incontables corazones de venado por cuya causa lo llamaron San Jerónimo de los Corazones.¹⁸ En el valle de Sonora, próximo a entrar en el desierto de Cananea, recibe fray Marcos a un habitante de Cíbola que le habla de la disposición de las ciudades y le confirma sus riquezas. Le lleva un cuero de vaca, de bisonte, que por primera vez contempla azorado fray Marcos.

Su itinerario es difícil y asciende casi en línea recta por el meridiano 110 desde el paralelo 30 hasta el 35, atravesando Sonora, Arizona y parte de Nuevo México, en el valle del Colorado, y dobla luego hacia la región de los indios zuñi, cerca del meridiano 108.¹⁹

Fray Marcos iba encontrando en el desierto cruces, huellas y restos de fogatas de Estebanico y sus acompañantes; pero a pocas jornadas de Cíbola recibe sorpresivamente la noticia de la muerte de Estebanico. A las puertas de Cíbola, Estebanico envió un calabazo con presentes al rey de la ciudad para saludarlo y así poder entrar. El gobernador de Cíbola en lugar de aceptarlo destruyó el calabazo y prohibió que entraran en la ciudad. Estebanico no hizo caso de las amenazas, y como siguió avanzando el gobernador mandó apresarlos y encerrarlos en una de las casas. Al anochecer lograron huir pero pronto fueron alcanzados y asesinados, salvo dos hombres que fingiéndose muertos entre los demás cadáveres regresaron después con fray Marcos. El fraile lloró por Estebanico y dudó en regresar o avanzar dadas las noticias, pero pensó que sería lástima, estando tan cerca, no arriesgarse para mirar la ciudad con sus ojos y dar relación fiel de



ese reino. Siguió, pues, “hasta la vista de Cíbola, la cual está asentada en un llano, a la falda de un cerro redondo. Tiene muy hermoso parecer de pueblo, el mejor que en estas partes yo he visto; son las casas por la manera que los indios me dijeron, todas de piedra con sus sobrados y azoteas, a lo que me pareció desde un cerro que me puse a verla. La población es mayor que la ciudad de México; algunas veces fui tentado de irme a ella. . . pero si yo moría, no se podría haber razón de esta tierra, que a mi ver es la mayor y mejor de todas las descubiertas. Diciendo cuán bien me parecía Cíbola, me dijeron que era la menor de las siete ciudades, y que Totonteac es mucho mayor y mejor. . .”, “y djome que Cíbola es una ciudad en que hay mucha gente y calles y plazas, y que en algunas partes de la ciudad hay unas casas muy grandes, que tienen a diez sobrados, y que en éstas se juntan los principales ciertos días del año; dicen que las casas son de piedra y de cal, y que las portadas y delanteras de las casas principales son de turquesas”.²⁰ Fray Marcos llega a México en septiembre de 1539 y ratifica su relación ante el virrey Mendoza, el oidor Ceynos y Vázquez de Coronado, a la sazón el gobernador de Nueva Galicia. Se enciende de inmediato la pasión por explorar esas tierras. Pero detengámonos un poco y veamos este fabuloso complejo de indicios.

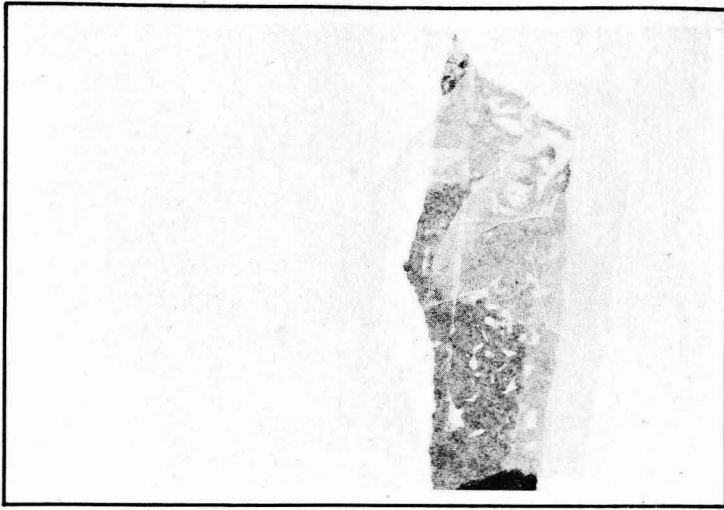
Es increíble que una expedición se desprenda tan decididamente de su guía en la frontera de las avanzadas españolas y quede a merced de mensajeros. Resulta también increíble que en el desierto alguien pueda encontrar cruces levantadas y no digamos ya restos de fogatas. Más asombroso que las siete ciudades es el camino a través del desierto con esas exiguas señales. Además, Estebanico, que conocía por tercera vez esos sitios, difícilmente hubiera permitido que una equivocación pusiera en peligro su vida. No es imposible que Estebanico, con anuencia de fray Marcos, en esos límites que ahora son el desierto de Cananea, haya obtenido su libertad. Pudo haber permitido a Estebanico huir para quedar entre las poblaciones del río Mayo. En una crónica sobre el estado de Chihuahua, Jordán señala esta posibilidad y cita el trabajo del doctor Sauer *The road to Cibola*, que ya la había apuntado según datos de “Puntos Sacados”, volumen 25, Misiones, del Archivo General de la Nación. La cita textual es así: “Estebanico llegado al Río de Mayo preciso de la belleza y hermosura de las indias Mayos, se escondió o quedó allí, casóse después con 4 o 5 mugeres al uso de la tierra, tuvo sucesión, y en el año de 22 vivía un hijo suyo; llamábase Aboray, muy mulato, adulto, alto, seco y mal encarado, fue capitán o casique de una parcialidad de Tesio, pueblo de aquel río. Algo de esto insinúa Ruiz y dice que este negro avía quedado atrás.”²¹ Aunque entre los más serios trabajos se toma como fidedigna su muerte a manos de los зуñи, entre tantos prodigios uno de los más verosímiles puede ser el de la libertad de Estebanico.

Una gran expedición comenzó a prepararse en la Nueva España para conquistar las ciudades de Cíbola. Cundió la inquietud en gobernadores, soldados, capitanes e incluso indios de algunos estados como fue el de Michoacán. De esa inquietud escribe Zumárraga a su sobrino: “Fray Marcos ha descubierto otra muy mayor tierra y cuatrocientas leguas allende de donde está Nuño de Guzmán, cerca de la isla donde estuvo el Marqués, y mucha gente está movida para ir. El Marqués pretende que le pertenecía la conquista, y el Visorrey lo toma para el Emperador y quiere enviar frailes delante sin armas, y que la conquista sea cristiana y apostólica, y no carnicería.”²² Así que Cíbola produjo un sobresalto en el viejo Hernán Cortés, que quiso salir a esa tierra, y entre Cortés y el virrey Antonio de Mendoza surgieron celos de conquistador y de autoridad.

En efecto, el virrey Mendoza quiso ponerse al frente de la expedición, pero tuvo que desistir por la obligación de su trabajo en la capital de Nueva España. Nombró capitán de la expedición a Francisco Vázquez de Coronado. Este había llegado a los veinticinco años de edad a México con el virrey Mendoza en 1535. Para 1538 era ya regidor de la ciudad de México y en agosto de ese año gobernador de la provincia de Nueva Galicia, a los veintiocho años de edad. Recibe el nombramiento oficial de la expedición en enero de 1540. El cuerpo de la expedición se congrega en Compostela, por febrero de ese año. Fray Marcos de Niza era el guía de la expedición. Iba también fray Juan de Padilla. El virrey, habiendo desistido ya de encabezar la expedición, los acompaña sin embargo dos días a caballo.

En Chiametla los indios estaban levantados en armas. Cuando los sometieron llegó Melchor Díaz, enviado por el virrey al norte para confirmar la relación de fray Marcos. Afirmó que todo lo dicho por éste era falso, y causó un desánimo en los expedicionarios. Siguiéron hasta Culiacán, y ahí Vázquez de Coronado se separó con una avanzada de ochenta soldados. Llegaron cerca del Mocerito actual y después del río Sinaloa arribaron al Fuerte. Movidos por los relatos de fray Marcos buscaron la abertura del río Mayo y tuvieron otra desilusión con esos pueblos escasamente poblados. Luego llegaron a Corazones, penosamente: todos los magníficos caminos de que habló fray Marcos no aparecían en sitio alguno.

En el valle de Sonora alcanzan Huépac, después algunos poblados ópatas y al cabo de varios días llegaron fatigados a Chichilticalli, a la altura del paralelo 37, en el actual Arizona. Ahí envió Vázquez de Coronado un cuerpo de soldados al golfo de California para encontrarse con la expedición de Alarcón, que el virrey había mandado por mar como ayuda. Según Fray Marcos la costa distaba dos días de camino, mas resultó estar a quince días. Marcharon hacia el norte y llegaron hasta el actual río Colorado Chico, que ellos llamaron Bermejo, que torcía hacia el noreste, rumbo a



Cíbola, a los pueblos zuñi. Ahí fray Marcos afirmó haber recibido las noticias de la pérdida de Estebanico. A pocas leguas aguardaba Cíbola a los expedicionarios.

Cíbola estaba levantada en armas, con noticias ya de los españoles. Vázquez de Coronado envió a López de Cárdenas con algunos soldados para entablar relaciones pacíficas; un grupo de indios prometió amistad y al día siguiente traerles comida. Acamparon cerca del río Zuñi, despreocupados, y a la medianoche fueron atacados por los indios. Repelió López de Cárdenas el ataque y Vázquez de Coronado se le unió después con el resto de la avanzada en ese lugar, llamado El Mal Paso.

Pronto vieron a unos indios que vigilaban el movimiento de la expedición y que huyeron cuando fueron descubiertos. Al seguir a los indios repentinamente estuvieron frente a la ciudad donde éstos se guarecieron. Cíbola se abrió definitivamente ante ellos, ante su fatiga y valor, con su deseable presencia y realidad: era un pueblo

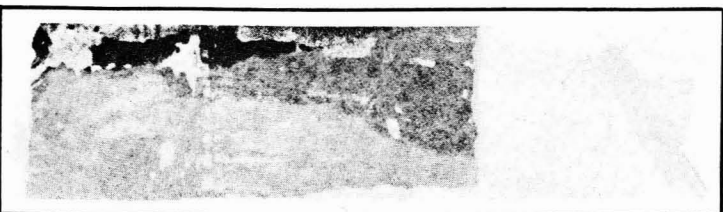
polvoriento y misérrimo, pequeño, desordenadamente levantado entre los cerros. Entraron con violencia en la ciudad. Nada de turquesas ni de oro; ninguna joya ni hermosura encontraron a su paso. Los nombres de las ciudades eran otros, no existía Marata, ni Ahacus (con aspiración, decía fray Marcos): los nombres eran unas confusas palabras de los zuñi. La ciudad donde se hallaban era Huaikuh. Fray Marcos tuvo que sufrir las maldiciones, furia y desprecio de los expedicionarios. La región es la que actualmente constituye la reservación de los indios zuñi, por la carretera de Albuquerque al Gran Cañón, en el territorio de Nuevo México. Pronto supieron que a cinco jornadas de Cíbola se hallaban otras Siete Ciudades. Enviaron a Pedro de Tovar hacia Tuzuyán; aquellas tierras que resultaron igualmente pobres, sin interés, que ahora son las de los indios hopi. Después enviaron otra expedición al oeste, en busca de los gigantes de que habían hablado relaciones anteriores. No hallaron rastro de gigantes pero descubrieron el Gran Cañón del Colorado.

A principios de agosto Vázquez de Coronado escribe al virrey Mendoza de los infortunios y desengaños de la expedición, de los pueblos y la captura de Cíbola, afirmando que no cesará en buscar algo útil y valioso para su Majestad. Envio esa correspondencia con Juan Gallego. Con éste partió también Melchor Díaz, que iría hasta Culiacán para reunirse con la otra parte de la expedición. Con ellos, por fin, emprendió su taciturno regreso fray Marcos de Niza, dejando para siempre las tierras de las Siete Ciudades de Cíbola que su corazón había encontrado meses atrás; vejado, despreciado, casi arrojado de la expedición para que su vida no peligrara entre los soldados de la avanzada. Llegó a la capital con Juan Gallego y moriría ahí sin familiares ni amigos ni protectores, como escribió a Zumárraga en 1546. Años después, el historiador de Cortés, Gómara, se mofaría de fray Marcos tildando de hablillas sus siete ciudades. "Las famosas siete ciudades de fray Marcos de Niza, que están en espacio de seis leguas, ternán obra de cuatro mil hombres. Las riquezas de su reino es no tener qué comer ni qué vestir. . ."²³

Pero una aventura fantástica, por muy miserable que sea, tarda en morir. Faltaba aún la otra tierra gemela de Cíbola, Quivira.

Recordemos que Hernando de Alarcón había llegado en agosto al extremo del golfo de Baja California sin hallar rastros de la expedición a Cíbola. Llegado a la desembocadura del río Colorado, con dos bateles remontó la corriente del río y exploró dos veces de esa manera, llegando hasta Coano Dos meses después, y luego de repartir aves de corral y semillas a los indios, regresó a la Nueva España.

Melchor Díaz, por su parte, había salido del valle de Sonora con varios españoles para buscarlo y recoger las provisiones. Atravesó pueblos de pimas, pápagos y finalmente yumas, muy arriba de la desembocadura del Colorado, donde había estado

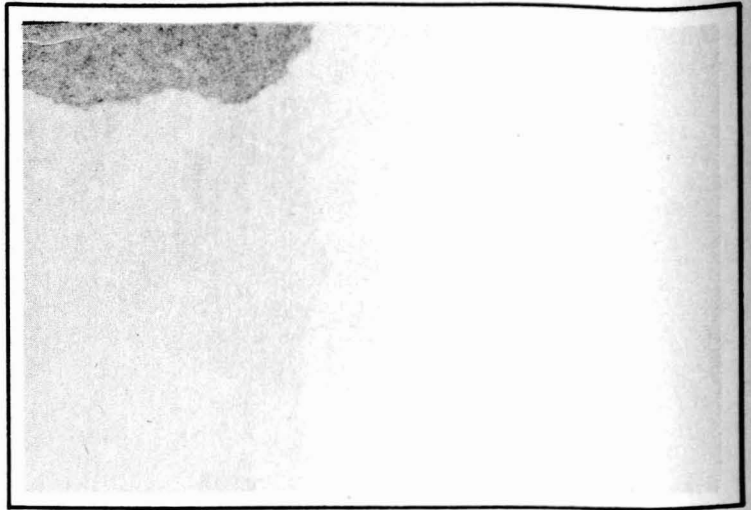


también Alarcón. Recibió de los indios noticias de éste y bajó a la desembocadura, y cerca de donde habían estado las naves encontró un mensaje de Alarcón donde informaba de su retorno a la Nueva España. Melchor Díaz volvió a la tierra de los yumas, habían planeado destruir a los españoles en cuanto llegaran, pero fueron vencidos. De vuelta en San Jerónimo de los Corazones muere en un accidente de caballo. Esos yumas eran los gigantes de que habían hablado relaciones anteriores: sobrepasaban la estatura de los españoles en varios palmos. Acaso fueran semejantes a la raza en actual proceso de extinción de los seris, que siempre han sido refractarios a la "civilización" y muy altos; aún en nuestros días son vigorosos y resistentes a muchas fatigas. Recorrían la costa del golfo de Baja California y hoy se refugian en la isla de Tiburón, donde se alimentan de tortugas.²⁴

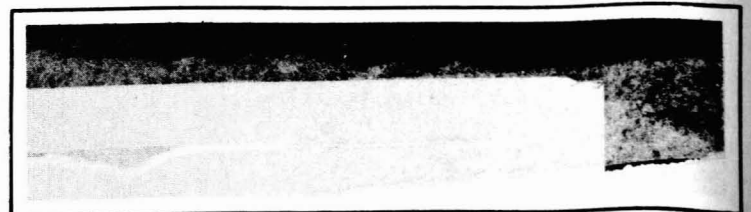
Mientras tanto, Vázquez de Coronado envió a Hernando de Alvarado a explorar la tierra de Acoma, uno de los pueblos que fray Marcos llamo Acus o Ahacus. Dos jefes de indios que habían ido a visitar a los expedicionarios se ofrecieron para guiarlos. Acoma era más grande y fuerte que Cíbola. Ahí los obsequiaron con pieles y comida. Varias leguas después Alvarado llegó al río Tigüex, el actual río Bravo, en Nuevo México, y exploró los pueblos circundantes. Luego envió los presentes de los indios a Vázquez de Coronado aconsejándole que trasladara su campamento a Tigüex, por ser "más grande y mejor" que aquel pueblo de Cíbola. A continuación marchó a Cicuique, de donde era uno de los guías que llevaba. Ahí conoció a un indio cautivo que apodó el Turco y quien mientras descendían por el río Pecos a las llanuras de los bisontes le habló de un reino que se encontraba hacia el noroeste, llamado Quivira, abundante en oro y plata, donde todo estaba adornado con esos metales. La pasión resurgió y la aventura volvió a encenderse como una explosión en el alma de Alvarado, que bajó a Tigüex rápidamente para decirlo a Vázquez de Coronado y convencerlo de que salieran en busca de ese reino.

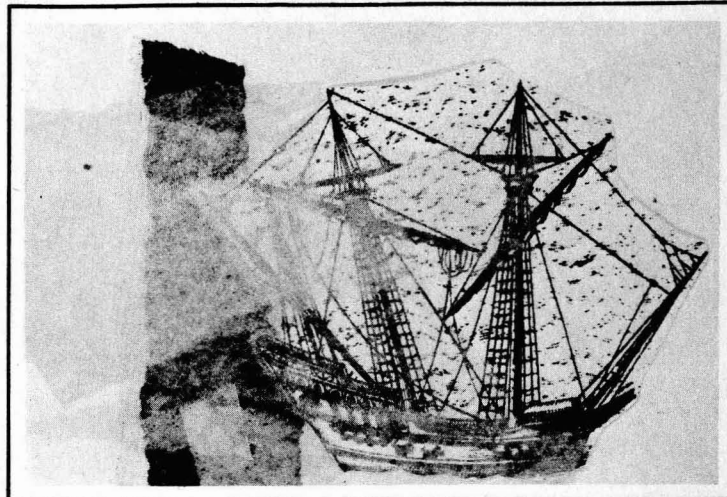
Se reunieron en Tigüex López de Cárdenas, de vuelta del Colorado, Alvarado y Vázquez de Coronado. La ambición por Quivira causó atrocidades en esa ocasión. Los mismos indios amigos fueron ultrajados con el fin de obtener informaciones sobre esas tierras. Como vieran los pueblos que arrojaban a sus caciques con los perros y sufrían robos, se levantaron en armas. El último enfrentamiento que hubo fue con el pueblo de Moho, que sitiaron los españoles durante el invierno. Meses después, cuando rompieron el cerco, entraron en un pueblo vacío.

En Tigüex se reunió el resto de la expedición que había quedado en Culiacán, con Arellano. En abril de 1541 salieron hacia Quivira. Las indicaciones del Turco resultaron falsas; el otro indio amigo advirtió a los españoles los engaños pero no le hicieron caso. Después de un enojoso rodeo ocasionado por las falsas indicaciones del Turco, y ya cuando él había confesado que había mentado, el



grueso del ejército regresó a Tigüex y Vázquez de Coronado se dirigió a Quivira con un cuerpo de treinta soldados, indios, provisiones y bestias, ya en el mes de junio. Atravesaron parte del noroeste de Nuevo México, Oklahoma, Texas y llegaron a Kansas por el río Quivira, que ellos llamaron río de San Pedro y San Pablo y que es conocido hoy como río Arkansas. A seis días de marcha llegan a la primera villa de Quivira. La población es de indios wichitas, pobre, sin oro ni plata, ni joyas, aun los caciques de piel oscura visten mal y sólo tienen como adornos plumas y pieles de bestias. Antes de regresar, nuevamente defraudados, descubren que el Turco intentaba levantar a los indios contra los españoles y, aprovechando esa falta lo matan en ese lugar para dejar definitivamente Quivira y sus reinos y retornar a Tigüex. En octubre de ese año escribió Vázquez de Coronado tanto al rey como al virrey un triste informe de desencantos y fatigas, quejándose de la falta de oro y turquesas que pudiesen aliviar la fatiga de





la expedición. Meses después, un accidente que sufrió al caer de un caballo que venía con él lo decide el retorno a Nueva España en abril de 1542. Los españoles y los indios regresaron cansados, defraudados, y Vázquez de Coronado retornó a su gobernatura de Nueva Galicia y al lado de su acaudalada esposa Beatriz, con la expedición estéril en sus espaldas.

De Vázquez de Coronado refiere abruptamente Bernal Díaz del Castillo: "Este Francisco Vázquez Coronado fue de allí a cierto tiempo por capitán a la conquista de Cibola, que en aquel tiempo llamaban las Siete Ciudades, y dejó en su lugar en la gobernación de Jalisco a un Cristóbal de Oñate, persona de calidad; y Francisco Vázquez era recién casado con una señora hija del tesorero Alonso de Estrada, y además de ser llena de virtudes era muy hermosa, y como fue a aquellas ciudades de Cibola, tuvo gana de volver a la Nueva España y a su mujer, y dijeron algunos soldados de los que fueron en su compañía que quiso remedar a Ulises, capitán griego, que se hizo loco cuando estaba sobre Troya por venir a gozar de su mujer Penélope; y así hizo Francisco Vázquez Coronado, que dejó la conquista que llevaba y le dio ramo de locura y se volvió a México a su mujer, y como se lo daban en cara de haberse vuelto de aquella manera, falleció de allí a pocos días."²⁵

No regresaron con la expedición tres frailes, un portugués, Andrés Do Campo, y dos indios *donados* de fray Juan de Padilla. Fray Luis de Escalona quedó en Cicuique desde el regreso a Tigüex, y nada se supo de su fin. Fray Juan de Padilla llegó hasta Quivira con los dos indios y el portugués. Pronto fueron atacados y el fraile murió a manos de los indios. Una leyenda afirmaba que cada veinte años, hasta el siglo pasado, el ataúd en que lo enterraron misteriosamente brotaba a la superficie de la tierra, como una flor terca busca la luz, y el sacerdote encargado de la capilla la volvía a enterrar pacíficamente.²⁶ Do Campo, después de haber sido esclavo de los indios bastante tiempo, llegó en un papel de santo o hechicero hasta el Pánuco. Los dos indios donados, según el Padre Mendieta, después de vagar inútilmente, cansados ya, hicieron una cruz de troncos y llevándola a cuevas milagrosamente cesaron de extraviarse y llegaron a poco tiempo a Culiacán.²⁷

Un hombre que iba como alférez en la expedición de Vázquez de Coronado, al regresar a la capital de la Nueva España, entró en la orden de Santo Domingo y profesó el 16 de diciembre de 1543. Se ordenó sacerdote en 1549 y fue enviado al convento de Oaxaca y después al de Tlacuechahuaya, donde viviría cincuenta años entregado a sus labores religiosas y al estudio. Fue nombrado procurador para Roma y España, y durante varios años fue provincial, mas su austeridad casi militar ocasionó que los monjes no toleraran su autoridad y después de varias reconvenciones se le suspendió el oficio. Su humildad y su austeridad le valieron que el virrey Enríquez quisiera que lo restituyeran, mas el fraile se negó a

ello y pasó sus últimos días en ese convento de Tlacuechahuaya preparando el magnífico *Arte y vocabularios zapotecos*. Se le conoce como fray Juan de Córdoba, y su obra es la piedra angular de esos estudios. Murió en 1595.²⁸

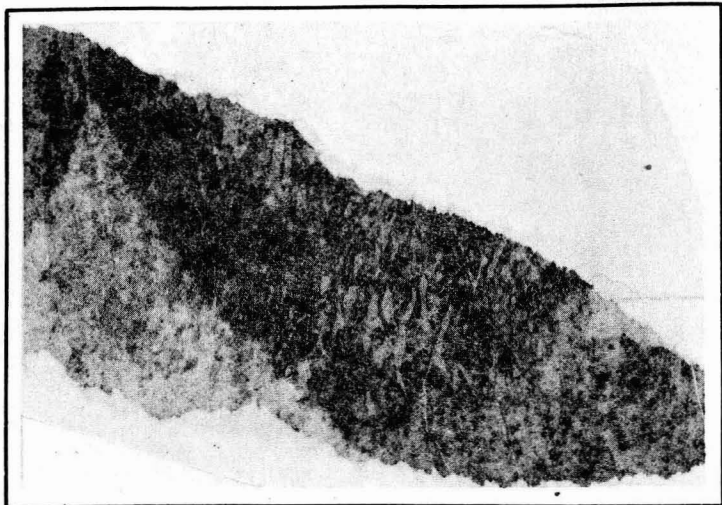
Fray Marcos de Niza no volvió a salir de México. A principios de 1546 escribe lastimeramente a Zumárraga quejándose de su abandono y su enfermedad, pidiéndole "que si por algunos meses me pudiere hacer limosna de un poco de vino, de lo que tengo tanta necesidad, por ser mi enfermedad falta de sangre y de calor natural, recibiré muy grandísima limosna",²⁹ y Zumárraga en carta de 27 de febrero de ese año le ofrece "que por los meses y años que yo viviere, mientras durare vuestra enfermedad y necesidad, cada mes una arroba de vino se os dará... de lo mejor que oviere".³⁰

En 1776, Fray Francisco Garcés, en el punto séptimo de sus *Reflexiones a su Diario de exploraciones en Arizona y California*, recordaría a fray Marcos y la expedición de Vázquez de Coronado, señalando la veracidad de lo que ambos dijeron en cuanto a las jornadas y distancias de pueblos, caminos y ríos, pues todo lo que habían dicho era verdad.³¹

Después de esa expedición, ¿qué raíces o qué realidad cundió bajo el cansancio de la aventura de Cibola? Con este aspecto, el más significativo para nuestro tiempo y nuestros estados del norte, terminaremos estas notas.

En 1554, diez años después de la expedición, el sobrio virrey Velasco envía a un joven de dieciséis años, Francisco de Ibarra, a recorrer la Nueva Galicia buscando tierras para colonizar, abrir minas y preparar el camino hacia las tierras que Coronado recorrió "superficialmente". Se instala en la región de Zacatecas abriendo caminos hacia el Nazas y hacia el Guadiana, en Durango. Descubre y funda los reales de minas de Aviño, Sombrerete, Ranchos, Chalchihuites, Nombre de Dios. Para 1563, a los veinticuatro años, comienza a avanzar más allá de la región de Zacatecas y Durango, rebasando el Nazas, y abre las minas de Indé, en el extremo norte del actual estado de Durango, y avanza hacia Topia, buscando el camino de Vázquez de Coronado. Al año siguiente franquea las minas de Indé y se interna en las sierras con que empieza Chihuahua, alcanzando el río Conchos, agotado. En mayo regresa a Topia, y después arriba a San Juan el Fuerte. En mayo de 1565 parte a Cibola, ya en el camino de Vázquez de Coronado. Detrás de él habían quedado ya formados pueblos y minas en Zacatecas y Durango, las avanzadas en ese tiempo más septentrionales de Nueva España.

Pasa por los pueblos del Mayo, por Umaredas, atraviesa grupos de ópatas y luego remonta el curso del Yaqui. En Zahuaripa los indios jovas lo atacan. Huye penosamente y atraviesa la sierra hasta llegar al territorio del estado de Chihuahua. Entre los sumas que viven al sur del río Tigüex, a la altura de lo que hoy es Ciudad



Juárez y El Paso, son recibidos pacíficamente. En Paquimé, hoy Casas Grandes, con los restos de canales, edificios y orden de la cultura de los indios Pueblo, el cacique querecha indica que los habitantes de esa ciudad marcharon hacia el norte: Cíbola. Algunos soldados quieren marchar en su búsqueda, pero Ibarra se desentiende de ese país de turquesas y oro que menciona el cacique. Al regresar tratan de hacerlo cruzando la sierra más al sur, para no toparse con los jovas. Pero por donde logra cruzar los aguardaban ya los indios mebone. Nuevamente tienen que huir, mas pronto los yaqui los ayudan. El paso por la sierra de Chihuahua resulta impresionante; por un azar lograron sobrevivir. Ibarra no retornaría a esos lugares del norte. Muere en 1575, a los treinta y cinco años de edad, tuberculoso, quebrantado por la expedición de la sierra tarahumara. En las tierras de Nueva Vizcaya ocupó sus últimos años fortaleciendo sus dominios, las poblaciones que levantó, los centros mineros.

Rodrigo del Río acompañaba a Ibarra en la expedición al Conchos; atravesaron desde Durango las tierras del sur del estado de Chihuahua. En 1567 marcha en busca de esas sierras. Sale también de Durango, por Indé, y en territorio de Chihuahua recorre los cerros corrosivos buscando minas: en 1572 el sitio en que las encuentra se llama Santa Bárbara, que se torna la avanzada más septentrional para entonces de Nueva Vizcaya. Con la concurrencia de familias de mineros, y paulatinamente de agricultores, los límites conocidos fueron los del río Conchos. Existía un centro de agricultura en el río San Gregorio, hoy el reseco río Parral. Poco ganado y campos roturados se unían hasta el valle de San Bartolomé, el actual Valle de Allende, donde se encontraba una desolada misión franciscana y una endeble guarnición.

En uno de los frailes de esa misión, fray Agustín Rodríguez, perduraban aún los relatos sobre Cíbola y Quivira, el oro y la plata. El soldado Francisco Sánchez Chamuscado, influido por los relatos del fraile, también deseó ir en su búsqueda. Recibió del virrey permiso para atravesar los límites del Conchos. Con fray Agustín van dos frailes más. Sánchez Chamuscado dirige ocho soldados y diecinueve indios. Llevan noventa caballos, y acaso lo más importante es que con ellos atraviesan por vez primera el territorio de Chihuahua seiscientas cabezas de ganado mayor. Entraba el verano, y ellos se internaban en la sierra desértica del noreste de Chihuahua. Siguieron el río Parral, que alcanzaba al Florido y después al Conchos. Cuando el río se dirigió al norte franco, fueron al encuentro de los indios conchos. Luego conocieron a los pasaguates, y después a los otomacos. Los frailes iban considerando cada pueblo mejor que los anteriores. Las siembras de maíz, indicaron los indios, se debían a pueblos del norte que les regalaron semilla y les enseñaron a sembrarla. Después de la extensa zona desértica, llegaron con los jumanos, en el río Bravo. Ahí les hablaron de los pueblos del maíz y los tejidos que Cabeza de Vaca refiriera. Llegan

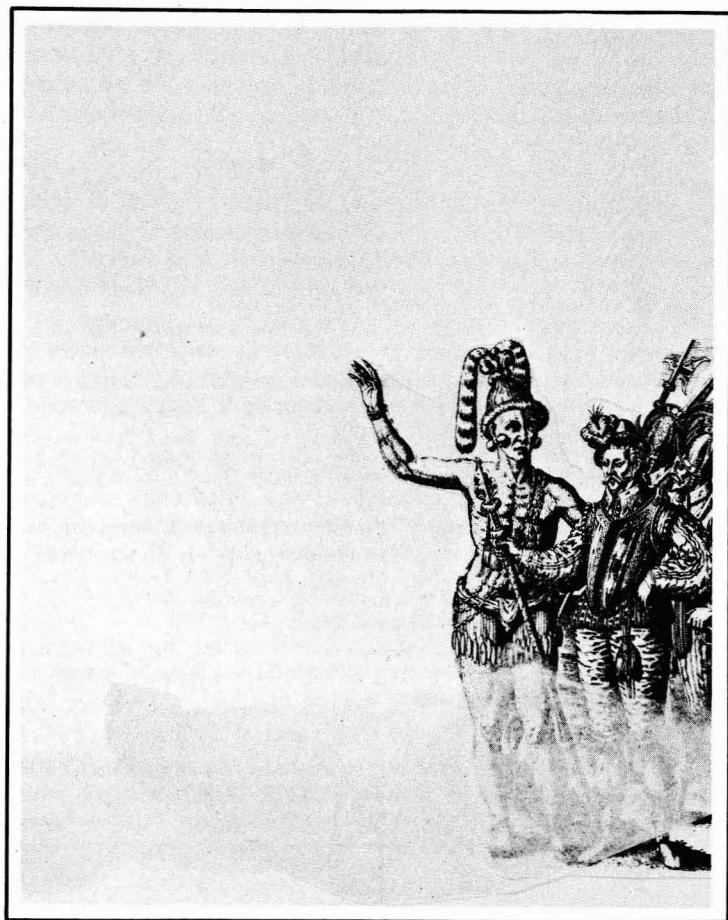
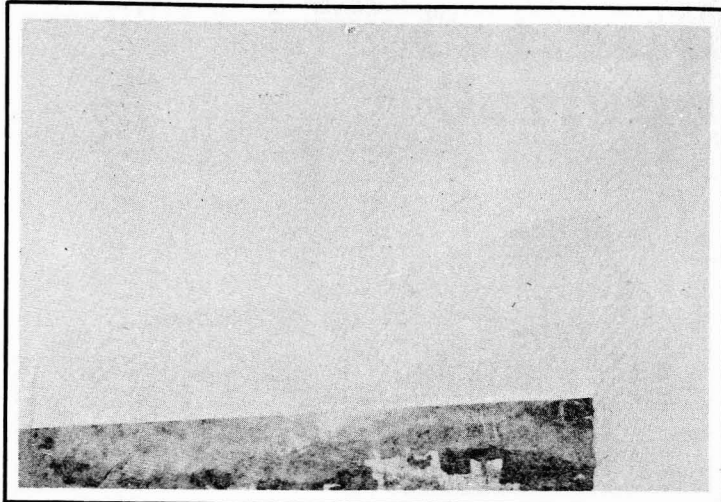
hasta Acoma y luego hasta los pueblos zuñi, en Nuevo México. Ahí quedan los frailes. Sánchez Chamuscado retorna cansado por el mismo camino y por una enfermedad muere a la altura del río Florido. El resto de la fragmentada expedición descansa de su fatiga en Santa Bárbara.

Ese año don Antonio de Espejo llega a Santa Bárbara huyendo por un asesinato que había cometido. Poco después emprende el camino de la expedición de Sánchez Chamuscado con quince españoles y ganado, sin permiso del virrey. Alcanza nuevamente el río Zuñi, la ciudad de Cíbola y retorna. Durante esta expedición varios pueblos de indios comenzaron a levantarse en armas.

Por último, muchas peripecias y sinsabores circundaron el nombramiento definitivo de Juan de Oñate para explorar Nuevo México, cuando aún el reino de oro y plata de las Siete Ciudades de Quivira incitaba las aventuras de muchos españoles y gobernadores de Nueva Vizcaya y Nueva Galicia. En septiembre de 1597 Oñate avanza nuevamente por el Nazas dirigiéndose a Nuevo México. Toma el camino más recto, en territorio de Chihuahua, el mismo que hoy sigue la carretera que atraviesa el Estado. Lleva consigo la expedición siete mil cabezas de ganado. Llegan a la laguna de Encinillas, luego siguen por el río del Carmen, ya en pleno invierno, hasta la congelada laguna de Patos, siempre en el actual Estado de Chihuahua. En primavera atraviesan el desierto de Samalayuca y en el mes de mayo llegan a lo que es hoy Ciudad Juárez y El Paso, para después alcanzar Quivira. En 1609 regresan por los mismos pasos de la expedición. Un juicio que dura cinco años destierra a Juan de Oñate de la capital de la Nueva España y lo condena a pagar una fuerte multa, abrupta, violentamente.

Poca ayuda del centro de Nueva España, poca defensa, mermaron gradualmente la población de Santa Bárbara. En 1630 quedaban doce familias, pero en ese año se descubrió la vastísima veta de plata que llamaron "La Negrita", hoy "La Prieta", alrededor de la cual creció impetuosamente San Juan de Parral, hoy Hidalgo del Parral, en Chihuahua, y que en nuestros días explota la Smelting & Co., arrancando a través del ferrocarril del estado miles de toneladas de mineral que pierde nuestro país. En 1633, entre Santa Bárbara y Parral, cerca del hoy reseco río de Parral, se encontró "La Veta Colorada", donde nació San Diego de Minas Nuevas, después Villa Escobedo, que en nuestros días es un mineral abandonado, un reseco e inmóvil pueblo fantasma desde que la compañía norteamericana cerró las minas en 1933, a raíz de la crisis económica de Estados Unidos en esos años.

Mulas que perdieron sus cascotes en los molinos de azogue, y negros, indios conchos, tarahumaras, tepehuanos, tobosos, apaches, fueron nutriendo el trabajo de las minas y asimismo dando lugar al auge de un mercado de esclavos en Parral, causa de posteriores rebeliones indígenas y de la aparición de sangrientos y valerosos jefes tarahumaras.



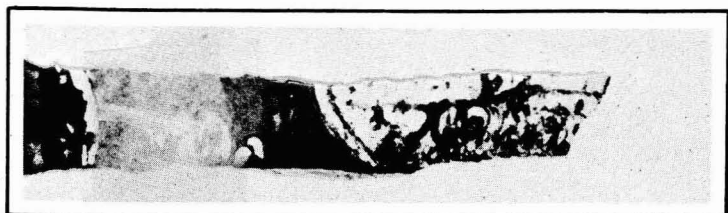
Guanaceví, Indé, Las Nieves, Santa Bárbara, Parral, Minas Nuevas, San Francisco del Oro, fueron, son hoy todavía, el núcleo vital e incansable de las minas del norte de Nueva Vizcaya. Fueron las avanzadas para colonizar y encontrar otras minas hasta la fundación de Santa Eulalia, hoy ciudad Chihuahua. Siempre buscando Nuevo México, siempre pensando en Cíbola y en Quivira, desde Ibarra, y desde las minas de Zacatecas hasta las de Chihuahua, el metal fue brotando en nuestro país, y no en aquellos reinos fantásticos, y fueron apareciendo los pueblos del norte, marcados con el afán del metal, el afán del minero, la lucha sangrienta y terca contra fantasías, indios, sierra, vetas.

Pensemos que, acaso como un contrapeso después de una complicada historia de ideas en el siglo XVI sobre la racionalidad o humanidad "deficiente" del indio, surgió la leyenda de un territorio no sojuzgado aún, con una civilización superior colmada de oro. Quizás el español de aquel tiempo sin darse cuenta cabal

desease el hallazgo de un sustituto del refinamiento, esplendor y prodigio de Catay que un siglo antes había querido encontrar. Mentalmente, espiritualmente, el español necesitaba aún otro territorio, algo más mítico y grandioso, que uniera la riqueza del oro con el esplendor de una gran civilización, antes que, sin darse cuenta, se hincara en esas tierras, en una lenta metamorfosis en que la tierra norteña de Nueva Vizcaya hiciera un hombre colonizador, en guerra contra el desierto y la *frontera del mito*, el sino de la historia de los estados del norte. Ese abandono a la leyenda, esa frontera infranqueable (aún hoy infranqueable, pues ya es Estados Unidos) ese abandono del español defraudado y desconcertado, de pronto hincado ahí, arraigado en los Reales de Minas de Indé, o de Santa Bárbara, o de Parral, o de San Felipe, fue también abandonado por el centro de Nueva España, perdido en la lucha tenaz de una frontera difícil, con sus problemas propios de luchas indígenas y colonización, que ocasionaba el abandono de aquellos territorios que O'Connor creyó ya insalvables en 1776 por las dilatadas extensiones semidesérticas sin poblar, sin presidios ni guarniciones (y que con Santa Anna se perdieron, y que Lerdo de Tejada creyó una protección cuando rechazó la propuesta extranjera de un ferrocarril central). Quedó lo natural, lo concreto, despojado de la ropa de mito; quedó el país, la tierra, las minas de Nueva Vizcaya. De la ilusión de encontrar "otro México", tan rico o más que el de Moctezuma, quedó también el nombre de Nuevo México, que no respondía a la realidad física, sino a la de la esperanza.

En el paso a Cíbola, en el paso de Ibarra, de Oñate, fueron apareciendo los Reales de Minas desde Zacatecas y Durango hasta Chihuahua; fueron apareciendo pueblos mineros, ciudades marcadas con la vida y fuerza de mineros, con la explotación de indios por parte de los españoles y ahora de mexicanos por parte de los norteamericanos. Aquellas tierras de Cíbola y Quivira fueron inalcanzables: la primera vez que se estuvo en esos territorios fue, es significativo, por un naufragio, por equivocación, bajo el sino del hambre y con el peligro de la muerte. Pero el mismo camino, el mismo paso hacia ellas, desde Nueva España, nos dio, queriendo llegar a esos confines, la realidad que nos queda: los territorios del sur de Tigüex, las tierras del norte. Como ese mito a que alude Borges, en que las aves después de buscar a Simurg a través de abismos, uno de los cuales se llama *Vértigo* y el último *Aniquilación*, se ven a sí mismas y comprenden que todas ellas y cada una de ellas son Simurg, así Cíbola y Quivira se fueron tornando el camino, su búsqueda misma, y la estela de su paso fue la fundación de esos asentos del norte. Esto fue lo que se pudo poseer; lo otro era inalcanzable.

La fundación de una ciudad, entonces, como en Eneas, según indica Bonifaz Nuño en su estudio sobre la *Eneida*, supone quizás un símbolo previo o una esperanza previa, que se hace conciencia



de pronto, fuera de la conciencia o la voluntad (porque buscan la frontera más allá, infatigables). Sólo quedó en el hombre del norte el afán de minero, la esperanza de la veta, buscar y aguardar el metal como si su destino aún lo llamase. Nombre curioso el de Cíbola, tan semejante a Cibeles, la diosa de la alimentación. Ganado, minas, llanuras en ocasiones sedientas y en otras pródigas de los estados de Durango, Sonora y Chihuahua, nos quedó de esa conquista.

NOTAS

- 1 Séneca: *Medea*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 991.
- 2 *Apocalipsis* 12: 16.
- 3 Alfonso Reyes: *Ultima Tule*, en *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, t. XI, p. 29.
- 4 Cristóbal Colón: *Los cuatro viajes del almirante y su testamento*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, p. 106.
- 5 *Ibid.*, p. 113.
- 6 *Ibid.*, p. 114.
- 7 *Ibid.*, p. 122.
- 8 *Ibid.*, p. 191.
- 9 *Ibid.*, p. 201.
- 10 Edmundo O'Gorman: *La invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, pp. 112-3, n. 37.
- 11 Alvar Núñez Cabeza de Vaca: *Naufragios y comentarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957, p. 93.
- 12 *Ibid.*, p. 92.
- 13 *Ibid.*, p. 97.

14 Fidalgo de Elvas: *Expedición de Hernando de Soto a Florida*, Madrid, Espasa-Calpe, 1965, p. 38.

15 *Ibid.*, p. 116.

16 *Apocalipsis* 2 y 3.

17 *Apocalipsis* 1: 16, 20.

18 Cabeza de Vaca: *Naufragios* p. 94.

19 Véase el útil *Atlas mexicano de la conquista*, de Jesús Amaya Topete, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, especialmente los mapas 21 y 22.

20 Fray Marcos de Niza, en Luis Nicolau d'Olwer: *Cronistas de la conquista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963, pp. 317, 314.

21 Fernando Jordán: *Crónica de un país bárbaro*, México, Ediciones de la Asociación Mexicana de Periodistas, 1956, pp. 440-1.

22 Joaquín García Icazbalceta: *Don fray Juan de Zumárraga*, México, Porrúa, 1947, t. III, p. 186.

23 Francisco López de Gómara: *Historia general de las Indias*, citado por Ramón Iglesia, *Cronistas e historiadores de la conquista de México*, México, SEP, 1972, (Sepsetentas), p. 179.

24 María Elena Galaviz de Capdeville: "Rebeliones de seris y pimas en el siglo xviii. Características y situación", en *Estudios de Historia Novohispana*, 1966, vol. I, p. 208.

25 Bernal Díaz del Castillo: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Editorial Pedro Robredo, 1944, t. III, pp. 168-9.

26 Alfonso Trueba: *Las siete ciudades. Expedición de Francisco Vázquez de Coronado en Figuras y Episodios de la Historia de México*, año III, núm. 27, Editorial Campeador, México, 1955, p. 69.

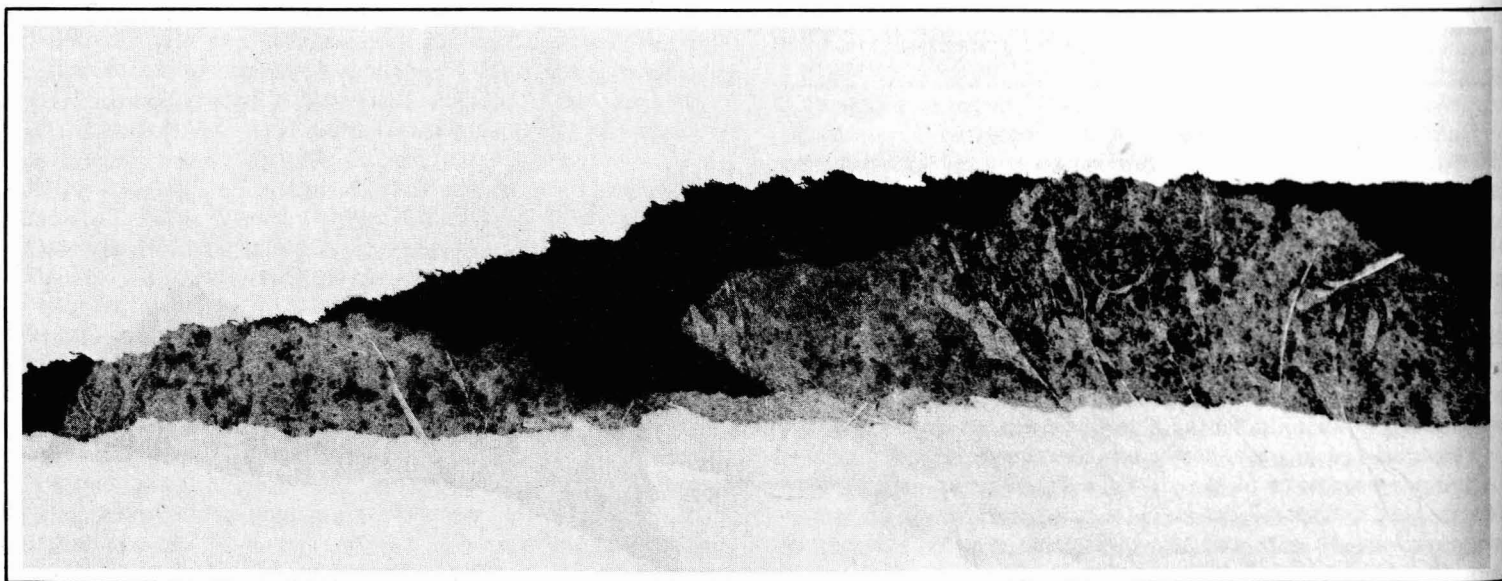
27 *Ibid.*, pp. 69-70.

28 Joaquín García Icazbalceta: *Bibliografía mexicana del siglo xvi*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, pp. 293-4.

29 Icazbalceta: *Zumárraga*, pp. 264-5.

30 *Ibid.*, p. 265.

31 Fray Francisco Garcés: *Diario de exploraciones en Arizona y California en los años de 1775 y 1776*, México, UNAM, 1968, p. 98.



La utopía humanística se define en el siglo XV, cuando el florecimiento de estudios grecolatinos fomentado por los humanistas europeos entronca con el ensanche geográfico determinado por el descubrimiento de América e inaugura una nueva visión del mundo, del hombre y de la vida. El retorno a los clásicos parece un movimiento regresivo, algo así como una evasión de la historia, pero en la práctica se resuelve en un enriquecimiento del presente merced a la imagen que los estudiosos sacan del mundo antiguo para aplicarla a la renovación actual y al progreso en oposición a la barbarie. Alfonso Reyes reconoce que la lección sacada de la cultura enterrada en los monumentos y manuscritos antiguos inicia una etapa filológica, que pronto se traduce en movimiento de ilustración, reivindicando un nuevo tipo humano: esto es, el ideal del hombre clásico, amoldado por el sentido de responsabilidad personal y por los cánones de la razón, de la dignidad individual y del dominio de los instintos animales.¹ La concepción individualista heredada del mundo helénico afina tanto la dimensión personal como la social del hombre. Por un lado se ofrece el espectáculo del héroe griego en pugna contra el sino misterioso rescatando su individualidad a costa del supremo holocausto; por el otro, aparece el primer experimento de democracia directa, dentro de la cual el orden social se realiza en armonía con los aportes de cada miembro participante.

De tal modo, se subrayan las potencialidades humanas y su influencia no sólo en la etapa de superación individual, entendida como esfuerzo de continuo perfeccionamiento y expansión de los valores, sino también en la posibilidad de crear un orden mejor por encima de las rígidas estructuras tradicionales. El Humanismo renacentista, si no elimina, por cierto reduce el impacto de lo sobrenatural en la historia al paso que acentúa la importancia del individuo en la acción coordinada de los grupos humanos. Alfonso Reyes lo reconoce en forma explícita: "El Renacimiento volverá a la inspiración clásica, e intentará la reducción de la historia a las solas causas humanas."² De semejante concepción emerge la valorización del hombre natural. Este logra la plenitud de la persona gracias a la obra de la *paideia*, cuyo poder modificador había producido las normas de una superior humanidad en tiempos de Pericles. Su objetivo es la *areté* helénica, facultad sinónima de la *virtus* latina, que puede realizarse dentro de un contexto natural, sin la intercesión de la gracia. Lo humano del hombre (*humanitas*) es la esencia común que enlaza a todos los hombres con un vínculo de hermandad natural, acentuada por la atadura de hermandad teológica tradicional, por ser todos hijos del mismo Padre espiritual.

La corriente humanística consagra el triunfo del individuo, o por decirlo con Reyes, "va a hacer del hombre natural —que antes era como un diminuto agregado dentro de una corporación espiritual y política— un centro de interés".³ Y como el individuo es

perfectible, surge la posibilidad de una regeneración social que corra pareja con la regeneración individual. Por ese camino, se fortalece la fe en una sociedad perfecta, realizada por los seres humanos, quienes pueden lograr en ella el ideal perdido de la felicidad terrenal. La lección teórica del mejoramiento ético en el plano individual adquiere un empuje militante en el plano de las reformas sociales, tanto en la persona del príncipe ideal en oposición al príncipe maquiavélico como en las instituciones y las normas jurídicas.

Alfonso Reyes se sintió fascinado por el ideal utópico, columbrado por los humanistas renacentistas con miras a la hermandad humana y al bienestar universal.⁴ En la transición de la época medieval a la moderna, Reyes ve que esa idea cobra cuerpo y forma a través de tres vertientes. A saber: la tradición mitológica clásica, emparentada con la noción edénica bíblica; la visión de una sociedad utópica, enraizada en la creación literaria humanista; y el movimiento cosmopolita, basado en la cohesión de los grupos ilustrados por encima de las diferencias raciales, religiosas, nacionales y culturales.

La corriente mitológica y prehistórica abre una nueva ruta que sale del manuscrito clásico. Se desorienta por distintos caminos durante la Edad Media. Se concreta con el Humanismo. Se recrea como triunfo artístico en el Renacimiento gracias al genio cervantino.⁵ Es el mito de la Edad de Oro, la primera de las edades hesiódicas, que evoca el recuerdo del Edén, lugar o estado de felicidad terrenal, enlace entre la inocencia natural y la gracia divina, beata infancia del género humano aún incontaminado por el pecado y la caída. El mito de la Edad de Oro tuvo muchas variantes entre los pueblos antiguos y se difundió por las regiones más apartadas. Sus rasgos fundamentales pueden resumirse de la siguiente manera siguiendo a Alfonso Reyes:

a) Disciplinado anarquismo: "En la Edad de Oro no había leyes ni legisladores, y todo era paz y ventura";

b) Lozanía física y psíquica: "Se ignoraba el mal y no existían las enfermedades... Los hombres alcanzaban una larga vejez, y luego eran transportados en sueños al reino de los espíritus";

c) Abundancia, como en tierra del pipiripao: "La Tierra ofrecía gratuitamente sus frutos, los árboles destilaban miel, los ríos manaban vino y leche";

d) Libertad de las rutinas y gozo a pierna suelta: "Nadie necesitaba trabajar para el sustento";

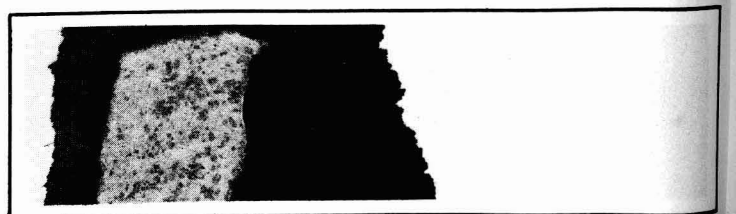
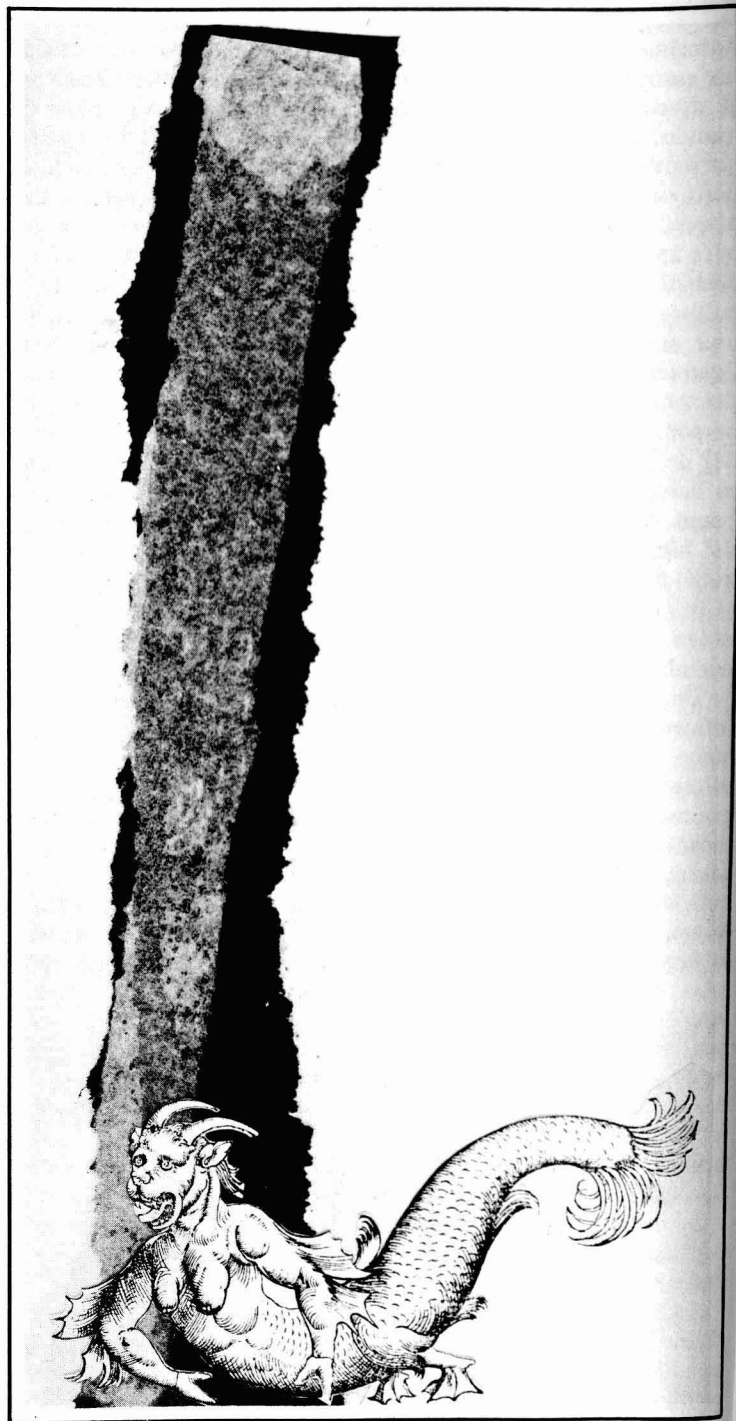
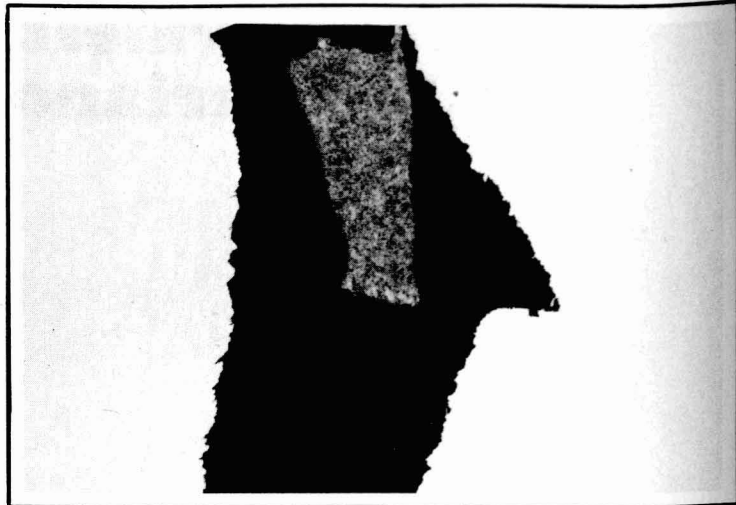
e) Libertad de las preocupaciones materialísticas: "Se vivía en comunidad de bienes. No había armas ni guerras, ni hacía falta la navegación porque todo se encontraba en casa."⁶

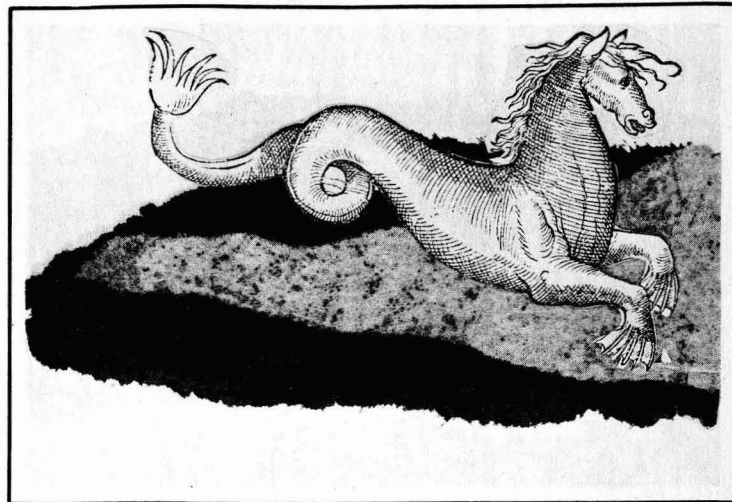
Esa dichosa edad del género humano se ubica bajo el protodios Cronos, esto es, la época de los orígenes cósmicos. Lo cual no deja de tener, según Reyes, su contradicción interna, puesto que el hombre, de acuerdo con el mito griego, no había aparecido aún. El

hombre, según la tradición más autorizada, fue modelado por Prometeo con barro de Panopea, en Beocia, y luego Atenea comunicó el primer soplo de vida al inerte muñeco. Esto pudo ocurrir en época posterior, bajo el reinado de Zeus. De todos modos, no faltan otros mitos griegos que atribuyen el origen del hombre a generación espontánea del suelo o de las plantas, a la autoctonía ateniense, y a otros procesos. De acuerdo con los misterios órficos, "el primer hombre fue amasado con las cenizas de los Titanes a quienes Zeus fulminó después que ellos hubieron devorado los restos de Dioniso Zagreo: lo cual explicaría la doble y contradictoria naturaleza del hombre, ya titánica, ya divina por los principios que se juntaron en su elaboración."⁷ El mito de la Edad de Oro viene a rescatar el impulso de lo divino en el hombre.

A través de los siglos, ese mito permanece como una aspiración latente: un deseo reprimido o expreso de escaparse de las dificultades de la vida hacia espejismos espaciales, como las Islas Afortunadas, o hacia estados de vida idealizados, como la caballería. Se trata de un mito que alienta la nostalgia intrínseca en el individuo: nostalgia en el tiempo, que explica tanto el refugio de la conciencia individual en los recuerdos de infancia como la fuga de la conciencia colectiva hacia visiones edénicas. Con los humanistas, esa nostalgia colectiva se acentúa en forma de renovación social. El movimiento depurador de los textos antiguos se actualiza como esfuerzo realizador de los mitos antiguos. La sabia constitución de la Atlántida y de la república ideal de Platón, el aleccionamiento de la república real de Tito Livio, la visión de mesiánica redención en la bucólica de Virgilio, y sobre todo, el estímulo por renovar la vida presente a imagen de lo clásico, todo conduce a una palingenesis ético-social sin convulsiones violentas. Con los humanistas se inicia la más difícil de las revoluciones —la revolución interior— y se afirma de un modo aparentemente contradictorio, puesto que se adelanta lo nuevo so color de lo viejo y se renueva el presente en nombre del pasado. En breve, se superan los desconectados ciclos históricos reanudándolos en una coincidencia de dos planos: el plano ideal heredado del mito y el plano real heredado de la historia. La herencia mitológica sirve de antídoto a la herencia histórica, de la cual el hombre había recibido crueles pasiones, el impulso de destruir obras y vidas, la voluntad de someter a los débiles, el empeño de obligar a los inteligentes al conformismo bajo amenaza del fuego eterno, cuando no de la hoguera temporal.

No bien se realiza el descubrimiento de América, vuelve a cobrar vida el mito de la Edad de Oro resucitando el oleaje de promesas y redenciones. Europa, como siempre, es el centro de la acción mundial, pues allí se acrisola lo anímico. Pero el punto de referencia espacial es América, con una doble vertiente transatlántica: o tiende del alma europea hacia el Nuevo Mundo, o brota del Nuevo Mundo hacia el alma europea. En ambos casos, la ilusión





apetece realizarse: “La idea de que existe un reino de la felicidad donde los hombres son naturalmente buenos —lejano bosquejo del sueño filosófico de Rousseau— cunde por todas partes.”⁸ En vísperas del descubrimiento de América, el Cardenal Aliaco no sólo representa seres fantásticos, como los macrobios con cuerpo de león y garras de águila, los cíclopes, las amazonas, los monopodios, los acéfalos, y otros bichos raros, sino que cree también “en la existencia de gente beatísima, en los hiperbóreos casi inmortales, de que algunos suelen suicidarse hartos ya de felicidad y de vida” (*Ibid.*).

América se asoma a la historia “como la nereida de la égloga marina” y fomenta un nuevo género literario: “Los humanistas resucitan el estilo de la novela política, a la manera de Platón, y empiezan, con los ojos puestos en el Nuevo Mundo, a idear una humanidad más dichosa.”⁹ Claro que ese ideal de un mundo mejor aflora también en obras medievales, como la *Ciudad de Dios* de San Agustín; como el *Blanquerna* del Doctor Iluminado, quien abulta las dimensiones de lo real y la concepción de la caballería para el logro de una humanidad mejor; como el *Milione* de Marco Polo o los relatos de sus epígonos, de los cuales emergen sociedades estilizadas con arreglo al canon de cierta perfección humana. Pero hay una diferencia fundamental entre las dos nociones alfonsinas de “quijotismo oriental” y “quijotismo americano”. Aquel es color, descripción pintoresca, lejanía inaccesible a las aspiraciones europeas; este, en cambio, es un centro de convergencia, una atracción inmanente, el polo orientador de los anhelos del hombre occidental.

Los humanistas, seres dotados de alma cristiana con mente pagana, impresionados por la sencillez de costumbres y la justicia del orden social entre los indígenas de América, creen ver realizado entre ellos el mito de “la Edad de Oro, el estado de inocencia natural, sin querer darse por entendida de lo que había de herético en esta noción” (*Ibid.*). En particular, el humanista Pedro Mártir prepara, con su “filósofo desnudo”, al noble salvaje de Rousseau. Más tarde, en el momento culminante del Renacimiento, Cervantes ensalza este mito en la conmovida evocación de su ingenioso hidalgo. Su presencia se hace sentir en los mejores escritores del Renacimiento europeo: Erasmo, Moro, Rabelais, Montaigne, Tasso, Bacon, Campanella. De tal modo, el humanismo literario, que había avivado el humanismo activista de los exploradores, se remata en humanismo ético, más intensamente humano en su contenido y propósitos: “Si Juan de Ponce delira por encontrar la surgente de la juventud eterna en la Florida, los filósofos piden al Nuevo Mundo un estímulo para el perfeccionamiento político de los pueblos.”¹⁰

El humanista que lleva la voz cantante en esta tendencia literaria es el inglés Tomás Moro (también Morus o More). En él se remata la esencia del movimiento utópico. El propio nombre de lo

utópico es su invento. Deriva de su *Utopía* (en forma completa: *De Optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia*, 1516), cuya etimología griega traduce vívidamente Quevedo por “no hay tal lugar”.¹¹ Sobre ese tema suda la prensa en el siglo sucesivo, en que aparecen, entre otras, las siguientes obras de índole utópica: la *Ciudad del Sol* de Campanella (1620), la *Nueva Atlántida* de Bacon (1627), y la *Oceana* de Harrington (1656).¹² La *Utopía* de Moro nace como reacción contra la mala política del gobierno inglés que expropia los bienes raíces de las ciudades en beneficio de cortesanos con el rey en el cuerpo. En su propósito de establecer enormes latifundios para la remunerativa industria lanar, los ávidos gobernantes no se pierden en repulgos de la empanada ante los derechos de los pobres. Por culpa de los magnates laneros, se llega al absurdo de que las tímidas ovejas se convierten en monstruos que se tragan a los desamparados: siempre se rompe la soga por lo más delgado. Al perder sus tierras, los pobres se echan a la ventura y al bandidaje, es decir, contra la ley, contra la paradoja de la ley, que antes los priva de lo suyo y luego los castiga por los efectos causados. Autor y estadista honrado, si los hay, Tomás Moro no echa buena sombra en la corte del “coronado Barba Azul de Inglaterra”. Y de tal suerte, afirma Alfonso Reyes, “no tanto por apego a un dogma determinado, cuando por apego a la decencia... prefirió morir ‘ahorcado, arrastrado y desentrañado’”.¹³ Entrando en materia, huelga destacar que la primera norma sobre la cual descansa la sociedad de Utopía es el trabajo obligatorio y su eua distribución: “La jornada de trabajo no pasa de seis horas” (*Ibid.*). De tal modo, el trabajador, lejos de convertirse en mecánico instrumento de producción, tiene tiempo para cultivarse espiritualmente. Otro principio social es la abolición de la propiedad privada y del dinero. El intercambio de los bienes de consumo se realiza por canje directo en los grandes almacenes públicos. La abundancia económica tiene sus efectos benéficos sobre el alma humana: “¿Quién ha de quejarse, donde la tarea es tan dulce?” se pregunta el Sabio mexicano. “¿Quién ha de sentirse codicioso donde la abundancia es la ley?” (*Ibid.*). A la inversa de los europeos, los habitantes de Utopía desprecian las piedras y metales preciosos. El oro sirve para hacer cadenas para los esclavos y sambenitos para señalar a los criminales. En esa sociedad no se admite la pena de muerte, pero sí la esclavitud. Por suerte las leyes son pocas y bien claras: *corruptissima res publica, plurimae leges*. El jefe, Utopus, gobierna sabiamente armonizando a todos los grupos, y no armando a los ricos contra los pobres. La guerra es lo peor que puede acontecer, y nadie espera gloria de ella. En caso de invasión, se entrega la defensa a unos mercenarios colindantes, con lo cual se reduce su número, y también se promueve la disensión interna entre los enemigos, se causan sublevaciones sociales, se concierta el asesinato de los caudillos civiles y militares. Estas



afirmaciones de violencia parecen cosidas con hilo blanco dentro del contexto de moderación de la obra; en realidad, subrayan el pragmatismo británico del autor, quien justifica la muerte de unos pocos hombres peligrosos a fin de salvar el mayor número de habitantes. En él coexiste, según Reyes, una "mezcla de piedad estoica y de escepticismo ligero, de grave prudencia y travesura de humanista" (*Ibid.*).

La obra de Moro anticipa el "utilitarismo de Bentham y de Mill" y preconiza la "absoluta libertad religiosa" sostenida más tarde por Locke. Ciertas intuiciones preanuncian conquistas que enriquecieron el progreso posterior de la humanidad.¹⁴ Por ejemplo: el uso de incubadoras en la cría de pollos; la selección de los estudiantes para sus carreras de acuerdo con sus aptitudes; la rehabilitación preventiva corrigiendo a tiempo las malas inclinaciones en lugar de castigar por el daño hecho. En fin, Moro sugiere una conciliación, tan propiamente humanista, entre las doctrinas cristianas y ciertos principios epicúreos, de tal suerte que el hombre trasciende el ascetismo medieval, esto es, se humaniza cultivando los placeres del cuerpo y del espíritu, en particular la salud, sin la cual se justifica una forma de voluntaria eutanasia.

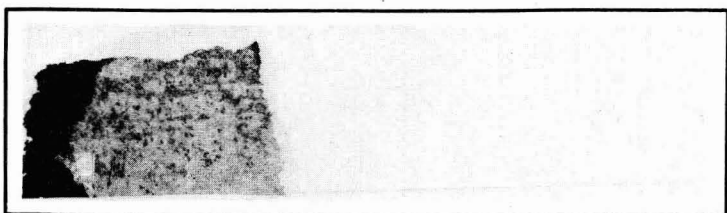
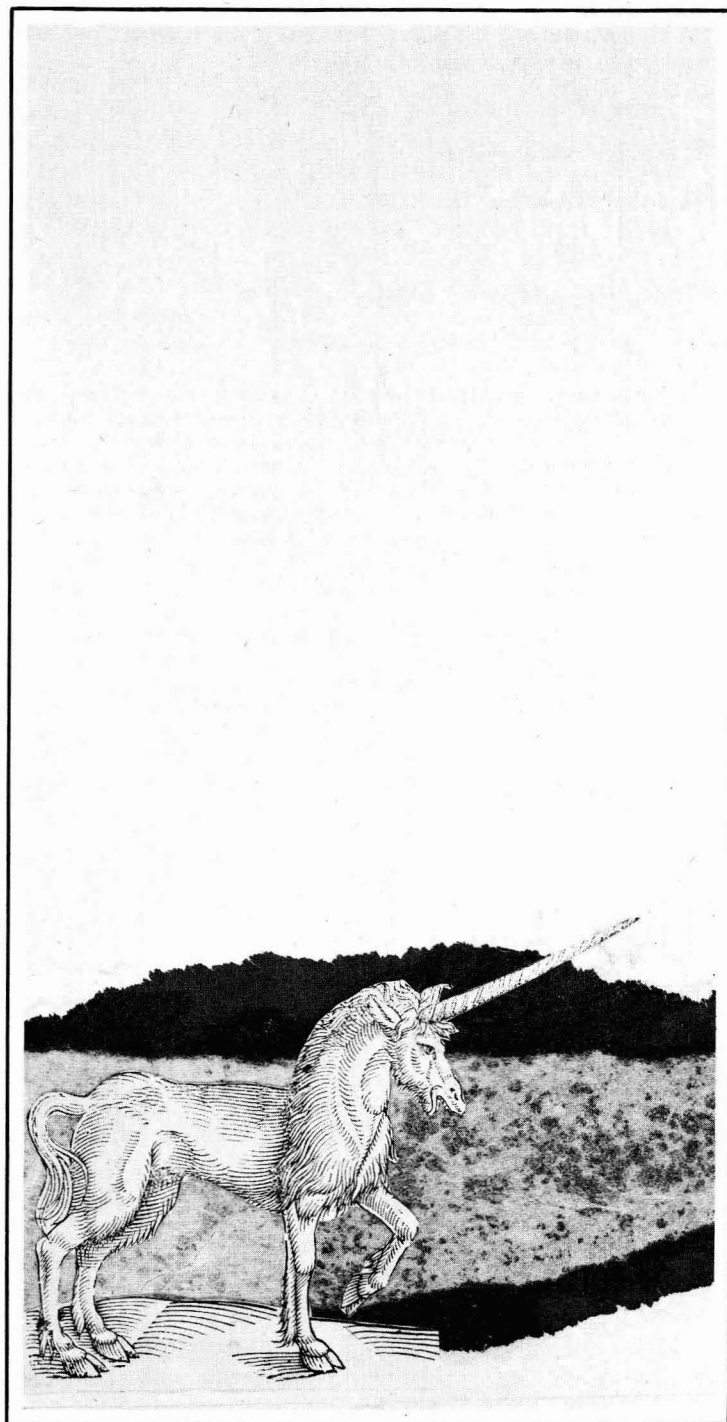
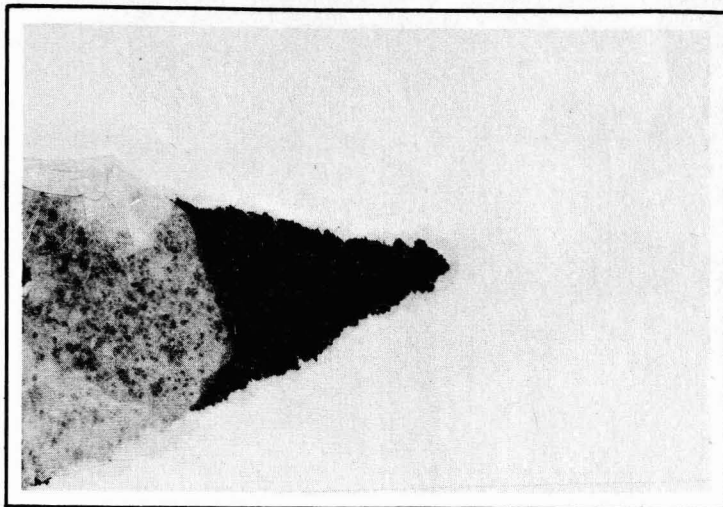
El orden social de Moro no se adhiere, por supuesto, a la realidad del mundo europeo: para éste viene a plana y renglón la política de Maquiavelo. Pero en el Nuevo Mundo tiene distintas repercusiones. América es una tierra utópica. Todo gran proyecto es siempre un sueño utópico. A la postre, ¿no fue el Descubrimiento una idea utópica antes de realizarse como suceso histórico? Y si el Descubrimiento se realizó después que tan intensamente lo soñaron los humanistas prerrenacentistas, ¿no huelga cobijar la esperanza de que se realice la utopía social porque tan verosímelmente la prefiguraron los humanistas del Renacimiento? El destino de América adquiere una nueva dimensión: "Comienza a definirse a los ojos de la humanidad como un posible campo donde realizar una justicia más igual, una libertad mejor entendida, una felicidad más compleja."¹⁵

Esa figuración utópica, con frecuencia, se pierde de vista en nuestro continente, y bien está que de cuando en cuando se levante la voz de algún humanista moderno que traiga a la memoria el mensaje de los antiguos escritores. América ha sido siempre un gran campo de experimentos sociales, desde muy temprano: "Vives y Moro, a través del obispo Vasco de Quiroga, inspiraron las Fundaciones de Michoacán, una de las varias utopías indígenas soñadas por los civilizadores de América."¹⁶ El otro experimento, de mayor alcance, fue el famoso imperio jesuítico, organizado sobre la base de un comunismo católico en el Paraguay y las regiones adyacentes del Brasil, Uruguay, Bolivia y Norte argentino.¹⁷ Tras tantos años, aquellos experimentos aparecen bajo destellos idealizados. En la práctica, pudo ocurrir lo de siempre: so vaina de oro, cuchillo de plomo. La realidad puede deslucir en

plomo el oro del idealismo utópico, pero eso no implica que se interrumpa el perfeccionamiento de los rasgos más humanos del hombre a fin de hacer más feliz su estadía en este planeta.

Con la concepción utópica tiene que ver cierto esfuerzo supranacional que los humanistas trataron de llevar a cabo en su siglo. Es una prolongación de su afán de lo universal, un deseo de hermanar el conocimiento cultural con el trato humano por encima de fronteras o barreras políticas. Después de sentirse asociados con los genios más grandes de la antigüedad, superando las lejanías del tiempo, es natural que quieran superar las distancias del espacio para asociarse con los ingenios del presente. Erasmo, con sus viajes y comunicaciones, promueve un verdadero movimiento paneuropeo entre los humanistas de su generación, la ilusión de una república de sabios que se enlaza por cierta afinidad selectiva y se ubica por encima de las fragmentarias estructuras políticas. *Prima facie*, parece tratarse de una libre agrupación elitista, una especie de aristocracia intelectual, que se aparte del *profanum vulgus*. Por repulsivo que sea todo intento inspirado en un complejo de superioridad, bien por herencia de la casta o adquisición del mérito, cabe indicar que el propósito de extraterritorialidad intelectual de los humanistas es esencialmente democrático. Su selección no es discriminatoria, pues se cuenta con que la virtud del saber, la *paideia*, ponga al alcance de todos los medios para superarse. Los humanistas presentan en su conjunto los caracteres de una democracia integral, pues abarcan un corte horizontal de toda la sociedad. Salen de las clases humildes, de las clases medias y altas, salen de la nobleza y de la plebe, y en la nueva esencia de lo humano descubren la cohesión y hasta un subconsciente sentido de misión. Recogen el ideal fracasado de la caballería inspirado en el logro de las virtudes caballerescas merced a la espada, y se proponen a realizarlo con la pluma gracias a la virtud humana. Ese carácter universal del Humanismo pasado es muy consonante con la personalidad de Alfonso Reyes, quien lo concibe como "la creencia en una posibilidad de acuerdo entre el realismo histórico y las exigencias del espíritu."¹⁸ Es un refinamiento espiritual que tiende a un cosmopolitismo *sui generis*.

El cosmopolitismo es un fenómeno que atrae vivamente el interés de Alfonso Reyes. Al analizarlo, considera una forma de cosmopolitismo exterior, impuesto desde afuera con la fuerza o las presiones: tal es el cosmopolitismo imperial de carácter guerrero, como el romano; de carácter económico como el yanqui y el fenicio; o de carácter mixto. Pero hay un cosmopolitismo de orientación interior, sin miras a conquistar ni dominar, fundado en un afinamiento de lo humano. De este cosmopolitismo purificador Alfonso Reyes distingue cuatro variedades claramente identificables en la trayectoria de la civilización; a saber: el cosmopolitismo caballeresco; el humanístico; el filosófico; el romántico. Pasamos por alto los dos últimos tipos por caer fuera de nuestro asunto.



El cosmopolitismo caballeresco está fundado en la herencia cultural de la unidad latina y la universalidad del cristianismo, pero también ofrece el primer asomo de agrupación cultural con los clérigos y letrados de dos distintos niveles: el "mester de juglaría," de índole popular, y el "mester de clerecía", con un aliento más elevado. En la etapa sucesiva triunfa el aspecto cultural, enraizado en lo universal de lo humano como valor, y no en la universalidad de la Iglesia. "El segundo intento de cosmopolitismo sobreviene con el Renacimiento humanístico", afirma el sabio mexicano, aclarando por grandes brochazos su programa: "El siglo XVI predica el retorno a las dos antigüedades clásicas, aviva el interés por el hombre mismo en cuanto es criatura de la tierra, y nutre un ideal de armonía ya menos asido a la caridad y más afirmado en la cultura." Por eso, sus adalides son verdaderos *intelectuales a nuestro modo*: "¡Ojalá, en otro sentido, nosotros lo fuéramos de ellos!"¹⁹

De tal modo, se viene formando la conciencia laica europea, que en España es tan benéfica como en otros países. En la tensión entre tradicionalistas e innovadores, no sólo se enriquece la cultura española, sino que revela su poder de crear formas originales de arte y pensamiento absorbiendo las savias de otras influencias. Los dos polos del humanismo mediterráneo se unifican en el eje entre las dos penínsulas latinas, lo cual representa Reyes en un simbolismo cromático: "Y toda una gama de matices y cambiantes entre el amarillo y el azul pudo ser la historia de las relaciones entre ambos pueblos, y sobre todo en la era de sus relaciones más altas, cuando el beso sensual de Italia hacía palpar el seno de Castilla."²⁰ En ese intercambio creador, el filólogo Nebrija adquiere, en el pensamiento alfonsino, una estatura más alta de lo que le merecen sus estudios de varia ciencia: es "el abuelo de los europeizadores de España."²¹ La esencia de ese humanismo mediterráneo se traslada directamente al lado ibérico del Nuevo Mundo. Llega con la visión de la historia por obra de Solís. Llega con el reconocimiento de lo humano en la persona del indio gracias a Bartolomé de las Casas. Llega y brota más tarde con el humanista mexicano Landívar por las influencias de Poliziano, Fracastoro y Pontano: influencias que asoman con cierta frecuencia en los años formativos de la cultura del virreinato de la Nueva España, atestiguando el humus humanístico en la base del florecimiento cultural de Iberoamérica.²²

La difusión del saber promueve la dialéctica interior de la utopía humanística. Brotada del seno de la mitología religiosa, se acendra como mito literario, que de la esfera del arte tiende a desbordar en los cauces de la realidad humana. Su primer asomo se esboza en la noción de un cosmopolitismo humanista, de carácter culto, pero en seguida se traslada a América, cuyas sociedades indígenas ofrecían el paradigma de organizaciones fundadas en principios justos e igualitarios, y cuyas riquezas, si bien explotadas

y bien distribuidas, prometían la redención de la pobreza y los males sociales. De tal modo, las tres vertientes de la utopía humanística —la mítica, la literaria y la cosmopolita— se unifican, gracias a la meditación de Alfonso Reyes, en un contexto que aúna el tiempo y el espacio. Diacrónicamente, se ata la prehistoria a la historia, reconduciendo el mito a las corrientes vivas del anhelo colectivo. Especialmente, Europa se inserta en la conciencia de América por la integración cultural al mismo tiempo que América se inserta en la conciencia de Europa por la esperanza de llevar a la práctica el atisbo utópico de la imaginación. En esa conjunción, lo ideal hace presión para fijarse en lo real. Es el primer signo de la unidad intercontinental del Occidente, que se realiza bajo el signo de la utopía humanística.

Notas

¹Cf. Alfonso Reyes: "Palabras sobre el humanismo," *Boletín Capilla Alfonsina*, XIX (1971), 13.

²A. Reyes: *Estudios helénicos*, en Vol. XVIII de las *Obras completas* México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 179. Las citas alfonsinas que aparecen a continuación se sacan de esa colección de sus obras indicando el tomo y página después de la abreviatura OC.

³A. Reyes: *Capítulos de literatura española. II serie OC*, VI, 231-32.

⁴El tema utópico se encuentra con cierta frecuencia en varios libros de Alfonso Reyes. En particular, véase el ensayo sobre "La Atlántida castigada", *Sirtes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949; "El presagio de América", *Ultima Tule*, OC, XI, 11-62; "Las utopías", *Los trabajos y los días*, OC, IX, 274-77; "La novela de Platón", *Junta de sombras*, OC, XVII, 233-535; *No hay tal lugar*, OC, XI, 336-89. Además, se hace referencia al curso sobre "El pensamiento político de los griegos" ofrecido en El Colegio Nacional de México en 1950 y a otro curso que tenía preparado sobre "Los primeros siglos de la literatura francesa", a propósito del tema de San Balandrán.

⁵Cf. A. Reyes: *Estudios helénicos*, OC, XVIII, 42: "Don Quijote, ante los asombrados cabreros, evocará un día la Edad Aurea con acento comparable al de Hesíodo." En *Tres alcances a Góngora*, OC, VII, 224, Reyes añade que "la célebre escena de don Quijote y los cabreros procede en 'sinécdoque mental': la bellota lleva a la encina, la encina a la Edad de Oro, y don Quijote, con un puñado de bellotas, imagina tener en la mano un compendio de los 'siglos dichosos', y habla de ellos creyendo que todos lo entienden". Refiriéndose a ese episodio, Harry Levin, en la introducción de su trabajo *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Bloomington, Indiana University Press, 1969, p. XXII, contradice cierto acercamiento arbitrario establecido por Elizabeth Armstrong: *Ronsard and the Age of Gold*, Cambridge, 1968, afirmando que: "to strengthen her claims for Ronsard's originality, Mrs. Armstrong discusses the association between Don Quixote's discourse on the golden age and the handful of acorns that sets it off. 'Wouldn't even he have been able to produce this particular association

of ideas', she asks, 'had Ronsard not pioneered it a generation before'. It would be my answer that Cervantes had many nearer sources, and that Ronsard was by no means a pioneer in this respect".

⁶A. Reyes: *Mitología griega*, OC, XVI, 397-98.

⁷*Loc. cit.*, p. 392 et passim.

⁸A. Reyes: *Ultima Tule*, OC, XI, 42.

⁹*Loc. cit.*, p. 58.

¹⁰*Ibid.* Cf. también *No hay tal lugar*, OC, XI, 346.

¹¹*Loc. cit.*, p. 338.

¹²Alfonso Reyes no es excesivamente favorable a la obra de Campanella, que tanto influyó sobre Fernán Pérez de Oliva y otros autores españoles. La considera como "obra abstracta y fría, sin el aliento humano de Moro; concepción intelectualista y militar (hoy diríamos, a la prusiana), donde verdaderamente parece que pisamos el suelo duro y adamantino de otro planeta". La *Nueva Atlántida* de Bacon se le antoja como la expresión típica del genio científico de su autor y, en cierta medida, cobija la confianza en la ciencia y sus aplicaciones prácticas del mundo yanqui: "Quiere que la ciencia nos dé, a toda prisa, la felicidad. En cuanto los numerosos mensajeros de la Nueva Atlántida tienen noticia de un invento cualquiera, lo traen a la Casa de Salomón para que allí acaben de perfeccionarlo y ensayen sus aplicaciones prácticas." De la *Oceana* de Harrington reconoce su influencia en la época colonial de Norteamérica, como también en el ambiente republicano de la independencia y en varios principios constitucionales de la América inglesa y, un poco, de Francia: Cf. *No hay tal lugar*, OC, XI, 367-71.

¹³*Loc. cit.*, p. 363.

¹⁴*Loc. cit.*, p. 366.

¹⁵A. Reyes: *Ultima Tule*, OC, XI, 58.

¹⁶A. Reyes: *Letras de la Nueva España*, OC XII, 308. Véase también: *No hay tal lugar*, OC, XI, 364; *Los trabajos y los días*, OC, XI, 275.

¹⁷A. Reyes: *Ultima Tule*, OC, XI, 59; sobre las relaciones entre el imperio jesuítico y la obra de Moro, véase mi trabajo "More's *Utopia* and the Jesuit reductions in Paraguay", *DePaul Studies* II (1955), 19-30.

¹⁸Jean Cassou: "Un verdadero humanista", en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, Monterrey, Universidad de Nuevo León, 1955, I, 394.

¹⁹A. Reyes: *Tentativas y orientaciones*, OC, XI, 191.

²⁰A. Reyes: *Las vísperas de España*, OC, II, 212.

²¹A. Reyes: *Retratos reales e imaginarios*, OC, III, 420.

²²Cf. A. Reyes: *Pasado inmediato*, OC, XII, 313; *Letras de la Nueva España*, OC, XII, 319, 378-79; *Capítulos de literatura mexicana*, OC, I, 187.

Alberto Dallal

Cuerpo y abstracción

El que no baila ignora lo inmediato
Canto gnóstico de Cristo (Grecia)

Danza y deseo

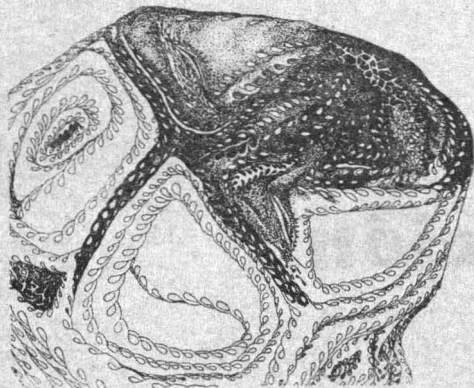
Si todo arte niega y a la vez supera las limitaciones que le impone la realidad, la danza, sólo con ser, con crearse y manifestarse, une, de una manera instantánea, el cuerpo y el alma, el ser objetivo y el ser subjetivo. La danza es, en sí misma, un signo antropológico de la cultura. Su recreación del/en el movimiento esparce la síntesis del pensamiento humano hasta la fecha en que le corresponde existir: por medio del cuerpo, se abre al espacio y hace objetiva una sucesión de imágenes efímeras que se convierten en pensamiento. La danza es un pretexto que el hombre tiene en su proximidad con el espacio para horadarlo y asirse a él, para someterlo y entregarse a él. Ningún género artístico exige la realización de tan increíble y sencilla experiencia. Todos: pintura, arquitectura, literatura, cine, teatro, etc., incorporan al espíritu elementos, vivencias y sentidos que combinan y que una vez transformados, por así decirlo, decantados, imponen a la sociedad, al observador una experiencia configurada, ya hecha, cómoda. La danza exige totalidad, unicidad, todo en el momento de un cambio que va de lo móvil inexpressivo hacia lo inmóvil expresivo. Vivir la danza es experimentarla y volver a experimentarla. Observarla conscientemente equivale a deshacerse de la razón discursiva para hallar el sentido de la existencia biológica. En su naturaleza, la danza alcanza un movimiento "descarnado" y se erige en manifestación no sólo del ser corporal, sino también del ser espiritual. La naturaleza de la danza no es, en principio, erótica, sino simplemente sensual. Nosotros le atribuimos, mediante nuestro conocimiento del Deseo, un tipo de expresión que no puede "pensarse", pero que nos atrae más de lo que nos confesamos y al cual le oponemos una resistencia "cultural".

La danza se satisface en el mundo del espacio y sólo una elucubración en torno de ella puede convertirla en erotismo. Dentro de su expandible sistema, los pensamientos no sobreviven como danza, pues la perderían; entonces ella les exige que regresen al cuerpo. Es gracias a este proceso, sólo comparable a la poesía, que la danza puede ser vivida y contemplada. Nuestras reflexiones acerca de ella transitan hacia otro objetivo y quedan allí apresadas: son pensamiento y son danza: erotismo.

La danza es, en mayor medida que cualquier otro género artístico, un estilo de vida. Como la pasión, resuelve en el cuerpo, por no decir en la sangre, su propia existencia y realización. El conocimiento de aquellos que la frecuentan (y me refiero a los creadores que poseen, aprehendidos, el pensamiento discursivo y la reflexión hecha lenguaje, o sea: la conciencia de la danza) es el conocimiento de la naturaleza del hombre, naturaleza que implica dualidad y combinación, dicotomía y unidad imposible de separar, carne y conciencia, materialidad y espíritu, cuerpo y abstracción. Todo esto implica; pero esto no es todo. Por darse, surgir, crearse en el movimiento (¿qué otro género artístico puede exclamar como la danza "yo soy el cuerpo, la vida en movimiento"?), la danza, además, alcanza otra certeza: la del espacio. En esta experiencia la danza se sale del misterio del cuerpo, del cuerpo hecho arte, y establece una relación inquietante y total con todo aquello que rodea al cuerpo humano y que a falta de un término más preciso y operativo (me veo tentado a llamarle naturaleza-cultura) denominaremos espacio. Mary Wigman concebía el espacio como un factor independiente del cuerpo para crear coreografías; veía el espacio como elemento manipulable, como ente auxiliar del artista, del

creador, en su tarea de apropiarse de esos "ciertos ritmos de la vida" de los que habla Bergson. De alguna manera, creo, Mary Wigman prestaba oídos a la noción científica de que el espacio contiene energía propia (que a la vez nos contiene) y establecía cierto tipo de relaciones incestuosas entre el movimiento del cuerpo y el espacio-como-ser-que-penetra-en-la-materialidad-del-humano. Esas relaciones producen un nuevo conocimiento, esa segunda certeza de que el cuerpo del hombre posee, a través del conocimiento-danza, un destino increíblemente atractivo: comunicarse a través del movimiento y llegar a ser una unidad, no sólo con los demás cuerpos de los seres humanos, sino con la totalidad del universo, la cual incluye lo que ya ha sido creado por el hombre (cultura) y los aspectos que le son desconocidos (hambre, enfermedad, para el hombre primitivo; creación artificial de la vida, motivaciones sociales inconscientes, etc., para el hombre de hoy). La danza, en el movimiento, se persigue a sí misma y crea su exclusiva forma de apropiación del espacio. Cuando esto sucede, la materia coincide con su correspondiente antimateria y el instinto se hace nuevamente conocimiento. Detrás de la materia, de la antimateria y del clímax, sólo volvemos a encontrar al cuerpo, continente del pensamiento. Este segundo conocimiento es el que niegan implícitamente las composiciones del ballet clásico, tipo de danza al cual, como su nombre lo indica, no habré de referirme nuevamente en el presente texto, aun reconocida la aportación técnica de su ya superada existencia histórica.

La danza, de actividad, de acción y actitud individuales, pasa a ser, se erige en ser pensante con vida propia, en ente que posee dos conocimientos fundamentales. Si las demás artes configuran un universo cerrado en sí mismo, dueño de una energía propia e independiente, o sea dueño de un sistema, la danza se hace totalidad y nos hace universo. A través del cuerpo nos hacemos ser dicotómico —ser biológico y ser espiritual— que tiende a expresarse a/por sí mismo. El cuerpo es un lenguaje, no una estructura. Sobre la superficie de la piel la vida se delata. En cada movimiento de los miembros se expresa un movimiento más profundo que proviene del ser interior, de la zona en donde se confunden aquellos sistemas fisiológicos parciales. dentro de los cuales la ciencia aún no detecta los puntos en que sobrevienen los cambios de cantidad en cualidad, las zonas en las que se realiza la maravillosa transformación de cuerpo en espíritu, de materia en alma, de elementos pensantes en sistemas de conciencia o de concientización. Si el cuerpo fuese estructura, el movimiento quedaría detenido antes de destacarse en la superficie, en el movimiento de los miembros. Estos funcionarían por sí mismos, como parte de un proceso natural interno, pero limitarían sus funciones al reflejar el impulso interior sin las complejidades de la conciencia; responderían exclusivamente al sistema mecánico y vegetativo y no al universo subjetivo o externo (o cultural) que durante siglos ha vertido su influencia en el cuerpo, precisamente a través de las sensaciones, las percepciones y las ideas, a través de los conceptos que el hombre, a lo largo de la historia, ha construido acerca de su ser biológico. Somos, gracias a nuestro cuerpo, toda la materialidad del mundo y, por tanto, todas las abstracciones posibles. Somos, en la danza, los instintos hechos conocimiento, hechos cultura. Paul Klee afirmaba que debemos saber mucho para crear mucho y que en la creación nuestros conocimientos deben aparecer como instintos. Los alcances de estas



inquietantes elucubraciones van más allá del fenómeno artístico, ya que, como totalidad y como estilo de vida, la danza, tanto como el acto de amor sexual, debe presuponer un estado de ánimo, una actitud dispuesta a la intensidad y el impulso de hacerle el amor a la realidad, combinación que en términos marcuserianos, o más bien schillerianos, denominaríamos libertad.

Como actividad práctica colectiva, la danza tampoco transita al conocimiento por sí misma. El elemento "hombre" deviene, en este caso, en ente cultural, despojándose sobre todo de su piel natural, de su "naturaleza". Si se trata de una danza "popular" o ritual o espontánea-inmediata (impulso colectivo), la liberación que produce no se refiere al universo del *Logos* sino al de *Eros*. Sin embargo, la expresión erótica (consciente o inconsciente), la cual utiliza al cuerpo como instrumento, no puede sino desembocar en dos posibles "formas": el acto sexual o el conocimiento. Sólo alguien muy prejuiciado o muy imbécil puede negar la "operatividad" cultural de ambas funciones.

Al realizarse en la danza, el bailarín habla de sus deseos, de su deseo como fenómeno artístico y como lenguaje intelectual. (¿Qué creador, en la época actual, puede prescindir de la razón teórica, del concepto, de la crítica, sin convertirse en artesano o autómatas?) En la danza, el creador interpreta nuestra sexualidad generalizada, hecha universo. Nos entrega una sensualidad hecha cultura, una "sensualidad sin sexo"; en el acto creativo sobreviene y se convierte en expresión su propio sexo. Parece decirnos: "Poseo una pasión increíblemente intensa: mis objetos de obsesión son todas las personas que conozco, que me rodean, todos los individuos (hombres, mujeres, niños), que por cualquier razón llegan a suscitar mi interés, mi capacidad de comunicación. Amo la vida. Me excita la forma en que tiendo los hilos de la trama de una relación humana (con lo humano) aunque yo no intervenga directamente en esa relación. Dedico muchas horas a ejercitar mi cuerpo y a pensar y a descubrir qué sienten y qué piensan tales o cuales personas con respecto a otras que se hallan cerca. Es un goce adivinar de qué manera, con cuáles características se desenvolverá la sed de los afectos, cuáles son los presagios y cuál el destino de la amistad, del amor; cuál el destino de mi pasión.

"Sin embargo, generalizo. Mi pasión única, por el momento, por un momento (este acto creativo), se refiere a todos, a todo. Y debo contenerme y expandirme; debo encauzar mi energía, mi propia pasión hacia la danza, pues en el fondo todos estos impulsos son ella; dentro de mi cuerpo son danza. ¿De qué otra manera intervendría este infierno de intensidades en mi propia vida? ¿No me vería envuelto en la totalidad de las relaciones y no descubriría que sucumbo y muero ante los límites de mi cuerpo y de mi impulso, ante la suma de las intensidades humanas que cubren mi capacidad de amor, de reflexión y, por un instante, en el lapso que dura este acto, mi cuerpo?"

El deseo no es una invención de la conciencia, sino una imprecisión de los sentidos. Cuando la mente domina por entero, por completo a los sentidos, el deseo sólo existe bajo la forma de pensamientos. La capacidad de la mente no tiene límites, como no los tiene la capacidad de conciencia. Tendemos a confundir el terreno del deseo con el de los sentidos. Si no "pensamos" en tal o cual área de nuestra vida, intentamos sustituir nuestro desconocimiento con el libre desarrollo de los instintos. Creo que se trata sólo de una indolencia, pues preferimos la sustitución al esfuerzo que implica el llegar al conocimiento a

través de la experiencia o de la reflexión. El deseo termina cuando todos los sentidos, en armonía, en contubernio con la mente, con nuestra capacidad de pensar, se encuentran ya en el camino único y preciso de la realización. (La realización es, por otra parte, como la obra artística: insustituible en su forma, la cual emerge de la esencia —en el sentido de categoría que le concede el marxismo— y aprehensible como fenómeno —ídem.) Es decir: cuando la realización convierte a los sentidos y a la conciencia en instrumentos de la praxis. Sólo la muerte es capaz de acabar definitivamente con esta cualidad del cuerpo humano y sólo en términos de muerte biológica la danza (individual o colectiva, espontánea —popular— o profesional) se aparta del sentido gozoso de su realización.

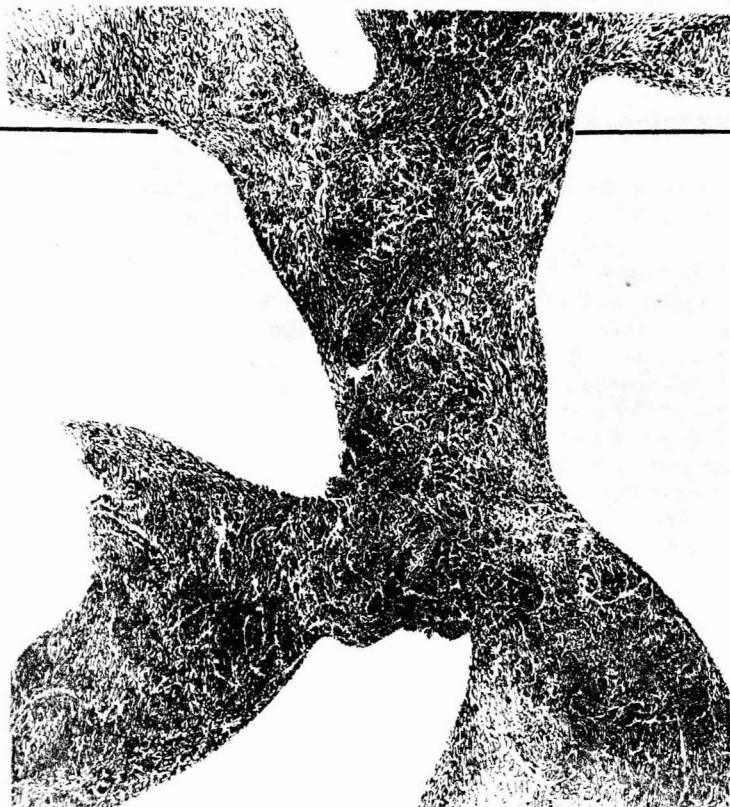
Existe, por tanto, un deseo puramente intelectual que pertenece al pensamiento. También es impulso, pero con ingredientes —muy profundos— de elaboración mental. Es cuerpo y es mente. Es expresión plural: es libertad necesaria. Es, en una palabra, danza.

Esta libertad del cuerpo, que nos hace partícipes del fenómeno realidad, del fenómeno universo, no es en sí ni para sí, un valor absoluto. Al identificarnos con el universo, al hacerle el amor, creamos un estado de conciencia: dos etapas de conocimiento. Dicho de otro modo: los dos conocimientos de la danza antes descritos no niegan, sino por el contrario, encumbran nuestra condición de seres humanos. Las hazañas de la lucha por la libertad, como las del conocimiento, se producen en un espacio y en un tiempo específicos: son historia. De la misma manera, en un espacio histórico particular los jóvenes —podríamos decir los revolucionarios, los obreros, los intelectuales, los campesinos—, al percibir sus relaciones con el mundo, plantean la necesidad de organizar nuevas formas de vida. Todo *estilo de vida* es asunto que atañe a una persona, a un grupo reducido de personas, si acaso a un gremio, a un conglomerado de especialistas que deciden continuar *siendo*, dentro del mundo, a través de una técnica, de una profesión, de una disciplina, de una voluntad. Pero toda *forma de vida* plantea una cuestión fundamental: todos vamos a vivir de esta manera o de la otra. Todos-tú. Todos-yo. Todos-universo. Si mi cuerpo posee la capacidad de ser parte del universo, de ser mundo, ¿por qué no mi conciencia? ¿Por qué sólo unos cuantos se regocijan al realizarse, al sumergirse en una danza contemplativa y fina, estética, profesional? (En el plano de la filosofía y la sociología del arte podríamos preguntarnos: ¿por qué a través de la historia sólo núcleos específicos de hombres y mujeres han escogido diversas actividades artísticas como estilo de vida?)

Danza y estilo de vida

La danza es, precisamente, lo contrario de la inconsciencia. Kierkegaard aducía su imposibilidad de describir la música de Mozart si no era escuchándola, pues la música se expresa a sí misma "de manera más perfecta que el lenguaje".¹ En la

¹ "En el lenguaje hay reflexión y por ello el lenguaje no puede decir lo inmediato. La reflexión mata lo inmediato, por cuyo motivo es imposible expresar en el lenguaje lo musical. Pero esta pobreza aparente del lenguaje es precisamente su riqueza. En efecto, lo inmediato es lo indefinible y por eso el lenguaje no puede aprehenderlo. Pero el hecho de que sea indefinible no constituye su perfección sino que indica su carencia de ella. Esto lo reconoce uno indirectamente de muchas maneras. Y así, para poner solamente un ejemplo, se dice: 'Yo no sé explicar



actualidad los jóvenes parecen eludir la responsabilidad de iniciar de nueva cuenta la renovación del lenguaje (discursivo) y se echan a costas la tarea de renovar el mundo. En la música, primero, y más tarde en la danza, creen expresarse a sí mismos, cuando la danza, que posee simultáneamente la expresión de la inmediatez (sensualidad que ya antes nos ha ofrecido la música) y aquella expresividad que proviene no de uno, sino de dos conocimientos (lenguaje "encarnado", significación espacial), no sólo los delata, sino también los "dirige".

En el *rock*, los jóvenes vuelven los ojos al cuerpo a través de la danza. O sea: se enfrentan a sí mismos, colectivamente, por vía de los dos conocimientos, reconocimientos, que este arte ofrece: carne-conciencia. El *rock* es la expresión espontánea, social y popular, de estos dos modos simultáneos de relacionarse con el mundo. Es una manifestación espontánea porque representa un fenómeno cultural surgido de las inmediaciones de lo natural. Desde el punto de vista dancístico, no

posee la voluntad de creación ni los valores estéticos programados y realizados de toda obra de arte. Es decir: no es un estilo de vida especializado, de especialistas. Es social y popular por surgir como un movimiento de la clase media, no militante desde el punto de vista político, la cual percibe, sin entenderlos, los siguientes fenómenos: la vuelta necesaria a la sexualidad colectiva, el avance en la organización de las formas de vida y un relativo retraso en la implantación, por las clases auténtica e históricamente revolucionarias, de un nuevo régimen económico-social. En suma: el *rock* hace acto de presencia en un mundo en transición en el cual los cambios sobrevienen sin que las clases medias posean la suficiente conciencia histórica para entenderlos, en un mundo organizado a la manera tradicional; es decir, según un dictamen filosófico, político e ideológico de élites y vanguardias no obreras y, por último, en un mundo en el que los jóvenes responden a la vertiginosidad del cambio aportando de manera inconsciente, aún no organizada, expresiones artísticas y culturales que apuntan hacia una nueva sensualidad.

Dialéctica del espectáculo

La danza, como estilo de vida, cuestiona sus propios aspectos profesionales y artísticos. Sólo es anticultura, sólo es subversiva en el ámbito de sus dominios. Por ahora. En tanto que espectáculo, mucho tiene que aprender de la pasión y de las actividades juveniles, de las expresiones dancísticas populares, del movimiento de los cuerpos celestes y de aquella "dialéctica" que la ciencia y la tecnología descubren e inventan. También debe aprender y combinar el ofrecimiento que a los sentidos hacen las formas de vida que, en transición, superan ya a las obras que nos dibujaran las representaciones del espectáculo tradicional.

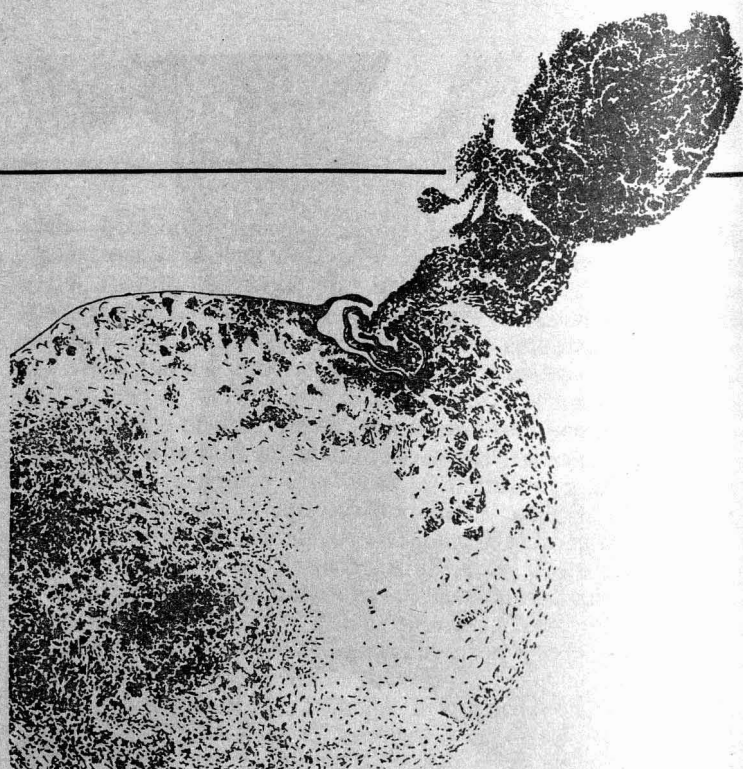
Los modelos actuales del ejercicio teatral y dancístico, así como las implicaciones y manifestaciones "heladas", no espontáneas ni frescas, de los conciertos, las óperas y las operetas (que han sacrificado toda capacidad de comunicación directa, humana y estética, con el público, con el espectador), también ofrecen la posibilidad, y en algunos casos exigen la aparición, de nuevas formas de expresión. La danza popular, la danza "improvisada", espontánea, viva, ofrece la solución y la totalidad. ¿Por qué negarla como espectáculo si nadie puede negarla como comunicación?

Así como alguien o muchas personas intentan negarnos la capacidad del cuerpo, del movimiento, alguien o muchas personas tratan de engañarnos en las formas del espectáculo tradicional. El cine, la televisión, los deportes, el teatro, todas estas expresiones culturales tan cercanas a nosotros, ¿no resultan de pronto insulsas, faltas de imaginación, estériles en lo que se refiere a la manifestación de las características de una época; faltas de originalidad, insuficientes al compararlas con la experiencia que implica observar y contemplar a los miles de jóvenes que hoy se desplazan por las calles y las carreteras, al compararlas con los viajes fuera de la atmósfera, con los autos en los viaductos, con los esfuerzos que realizan los trabajadores en las enormes fábricas, las construcciones, las vías de ferrocarril, con la danza precisa y aséptica de los médicos e investigadores en los hospitales y laboratorios? Hoy en día los géneros artísticos que ayudan a configurar o pretenden alcanzar el nivel de *espectáculos* deben incluir, con los ingre-

por qué hago esto o aquello de esta o aquella manera; lo hago de oído.' Se emplean aquí frecuentemente cosas que no guardan ninguna relación con lo musical, una palabra tomada de la música; pero con esto se indica también lo oscuro, lo inexplicado, lo inmediato", Kierkegaard: *Los estados eróticos inmediatos o lo erótico musical*, Biblioteca de Iniciación Filosófica, Aguilar, 1967, p. 76.

dientes estéticos y las actitudes creativas de que precisan, esa dimensión total, esa visión de autenticidad y arrobamiento que sacude al observador de la vida cotidiana en el campo, la ciudad, el mar y el espacio. Al creador ya no le es permitido inventar un artificio que permanece por debajo de los elementos visuales, lingüísticos, plásticos y sensoriales que la realidad ofrece sin exigencias. El espectador debe experimentar y tomar parte del "sacudimiento", de la misma manera que en sus respectivos campos, todos los géneros artísticos obligan al público a participar cada vez en mayor medida en la creación de "formas", a buscar, junto con el creador, los caminos del arte que cabalmente *comunican* y hacen gozosa y estética esta comunicación.

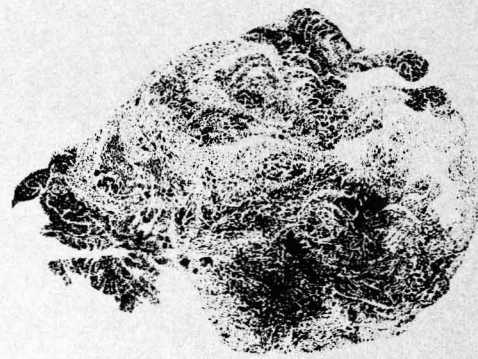
Esta ruptura (y a la vez continuidad en la superación de las diversas etapas de la historia del arte) no es casual. Muchas transformaciones ha sufrido la humanidad, sus formas de organización, su ciencia y su técnica durante los largos siglos de historia que desembocan en la época actual. Muchas aportaciones hacen hoy las sociedades colectivizadas en el terreno de la creatividad tecnológica y política. Otros tantos pensadores han hecho aportaciones para que así suceda. La reflexión y sus vínculos con la vida misma han abierto para nosotros puertas inusitadas en el arte y en la cultura. Pero son la realidad social y la organización del hombre, las que nos han ofrecido y nos siguen entregando mayores posibilidades: las manifestaciones públicas, las concentraciones políticas, la protesta comunitaria, significan, más que una comunicación, una búsqueda de comunicación que nos obliga a entrar en una etapa realmente humanística, en una época en la que podemos hacer que los peligros próximos y lejanos que acechan al hombre queden erradicados. Incluso el pulular de las multitudes por las calles y la información visual y auditiva sobre la guerra nos mueven a experimentar esta sensación de profunda solidaridad: el estremecimiento, la indignación y las nuevas modalidades de la sensualidad nos hacen pensar de nueva cuenta. Somos uno y los otros. Somos todos. Penetramos en un campo desconocido de espectáculos comunes, comunitarios; vivimos una experiencia catártica colectiva que nos obliga a formular preguntas como: ¿No son estos acontecimientos y costumbres en mayor medida observables y "vivibles" que la artificialidad e inconsistencia de las fotos, las películas, las escenificaciones supuestamente "estéticas" y "profundas"? ¿No proporciona la información de los alunizajes "producciones" más ricas, poderosas y sugestivas en todos conceptos que casi todas las series de *science fiction* que se han transmitido a través de todas las estaciones de televisión en el mundo? Sólo los niños, confundidos y absortos entre la realidad y la fantasía, apartan su atención de los sucesivos reportajes y noticieros que registran la larga serie de hechos técnicos y científicos recientes. Nos preguntamos: la ausencia de una reflexión definitiva en torno a los futuros objetivos de todas estas hazañas, ¿no nos hace partícipes y creadores de una experiencia colectiva, mitad real, mitad fantástica, de increíble búsqueda? ¿Y no es todo esto espectáculo? Los cambios de la moda en la cabellera, el cuerpo y el atuendo; las propiciaciones de la mota, de los hongos, ¿no atraen de manera creciente a un público dispuesto a participar, tras un inconsciente acuerdo y una actitud solidaria implícita, en esta nueva experiencia? Tanto como los fenómenos sociales, o más bien: como tales, los hechos artísticos de hoy intentan realizar



Dibujos de Sylvia de Swann

esa misma comunión: el telón ya no cae, la línea de demarcación creador-público se disuelve; todos: observadores y creadores, se aplauden mutuamente; el espectador ya no espera: persigue, exige, invade, se adelanta. La música se hace de silencios, el teatro de disciplinadas improvisaciones; ahora la liturgia es la suma de aquellos procedimientos que se ofrezcan más vivos, más cercanos al espíritu y al cuerpo del hombre. Y todo esto, ¿no es espectáculo cuando hace que el ser participante se convierta en creador y trascienda la realidad por la vía de las emociones para reintegrarse a ella colectivamente, poseedor de un nuevo conocimiento, poseedor de nueva verdad *entendida* que le pertenece a él y a todos?

Pero asimismo vivimos una época de transiciones. Todos (estudiantes, artistas, artesanos, escritores, poetas, participantes) somos técnicos de algo, en algo. Sabemos que nuestra actitud, nuestra intervención, nos conduce a una tecnología humanista; rechazamos cualquier tipo de tecnocracia. Sabemos que nuestras aportaciones son consecuencia de una preparación honesta, disciplinada, consciente, real. No deseamos impresionar, sino suscitar la revelación y la unión (antiguo objetivo de las artes del espectáculo). Al mostrar nuestras capacidades nos mostramos y nos unimos. Deseamos que el espectador también lo haga porque el arte es comunión o no es arte. Ofrecemos nuestras posesiones porque en el arte del espectáculo toda pre-



destinación debe convertirse en experiencia y propiedad colectiva. No hay secretos, sí magia. No hay engaños, sí ofrecimiento. Nuestras "técnicas" (la suma de auténticas preparación y experiencia) tienden a lograr la comunidad entre creador (creación) y espectadores (expectación previa) en un mismo nivel: que el público se reconozca y nos reconozca. No hay más: hay espectáculo.

La noción y visión tradicionales de espectáculo han sido trastocadas y superadas. En la época actual asistimos a su transfiguración: se transforman e identifican experiencia artística y experiencia humana. El mundo del espectáculo, antes exclusivo, cerrado, perdurable hasta la fecha en la historia de la cultura, ha ganado la vida. Si volvemos los ojos hacia cualquier punto del espacio (del sueño, del espíritu humano, de la sociedad) nos daremos cuenta de que el espectáculo nos rodea y nos incluye aunque no tuviéramos plena conciencia de ello.

Técnica de la improvisación: identidad o teorema

¿Se ha esfumado la línea divisoria entre "teatro" y "espectáculo"? Si hasta hace dos décadas el director de teatro tenía por obligación que acudir a la obra literaria (pieza escrita ex-profeso para ser llevada a escena), en la actualidad, tras el cambio de las formas de expresión teatrales, al realizador (tal vez hasta el nombre cambie por influencia del cine) le es permitido no sólo interpretar una obra (si decide acogerse a un texto), sino prescindir de ella. En realidad, en esta nueva visión en las relaciones teatro-literatura o, si se prefiere, en el rompimiento de ellas, radica la clave verdadera de lo que podríamos llamar "teatro experimental": yo, director de teatro, experimento formas de expresión en el escenario de acuerdo con un guión o guía (evidente influencia de la fugacidad cinematográfica) que sólo ha de funcionar como estructura o esqueleto de la puesta en escena, como un indicador de argumento-diálogos-escenografía-vestuario-concepción en conjunto. Hasta aquí, una actitud que aún se atreve a conservar "algo" de la realización teatral tradicional. Pero es posible ir un poco más allá: el problema literario no sólo se resuelve, sino que se erradica: yo, realizador, me ocupo de crear mi propio guión (mi talento) y manejo a mis actores de manera que ellos transmitan lo que deseo expresar en la forma que deseo que sea expresado. Esta última actitud, llevada a sus más radicales extremos, se manifiesta en el *happening*, en el *living theatre*, en el teatro-guerrilla, sorprendentes muestras de la revolución (y probable asentamiento) que sufren ya todos los géneros artísticos. Este tipo de teatro no creo que deba ser aceptado o rechazado desde el punto de vista crítico sino experimentado a fondo (o en la superficie práctica) por los espíritus inquietos. Es decir, no debe ser asumida una actitud radical en torno a su desarrollo, supervivencia o destrucción, pues desde el momento en que es auténticamente experimental, nadie, y mucho menos los críticos que tienden a pontificar, pueden pronunciar la última palabra en torno a sus cualidades y defectos y acerca de su derecho, natural o impuesto, de supervivencia. Se trata de una etapa interesante de la historia del teatro y no de la creación de un nuevo género. Algunas de las cualidades del *happening* saltan a la vista: el trabajo en equipo, su "testimonialidad", su tendencia a revolucionar las formas estéticas y sus intentos de señalar (y luchar en contra de) las deficiencias y crímenes de un sistema, etc. No creo que los detractores de la innovación

hayan sido tan prudentes hasta el punto de hacer un balance objetivo y sereno de los aspectos asimilables o rechazables de la experiencia. En general, la técnica de la improvisación se plantea en términos de un problema singular: la extinción paulatina de los elementos (materia prima) que manipula o utiliza un género artístico para realizarse hasta alcanzar una obra o actitud "decantada", sintética al máximo. No se trata de identificar la actitud artística con la manipulación artesanal, ingenua y primitiva. Muy por el contrario, la irrupción de nuevas formas de realización en el reino del arte exige la ubicación de toda experiencia artística en el mismo nivel alcanzado por los avances de su "otro rostro", de su contrapartida histórica, de su imagen reflejo en el espejo de la vida: la tecnología.

Aparentemente, la técnica de la improvisación en las artes deviene en paradoja, pues se supone, según la idea tradicional que confiere al arte una expresión simbólica o alegórica, que a mayor número de elementos que intervengan en el proceso creativo, éstas tendrán mayores posibilidades de manifestarse. Sin embargo, la técnica de la improvisación responde en realidad a los requerimientos que plantea la época tecnológica que vivimos. La expansión industrial, por una parte, y el desarrollo de las ciencias y la tecnología, por la otra, unidos ambos rasgos a la socialización de la productividad y de la creatividad artísticas, exigen, sin lugar a dudas, que en el plano del arte, sobre todo en el plano de la praxis del artista, los objetos (obras) de la comunicación estética utilicen y apliquen formas y procedimientos más desarrollados, procesos nuevos y originales, técnicas directas que hagan converger la atención del público, del espectador, del observador, del oyente, hacia esa nueva manera de expresar el "sentir" estético o el aspecto de la realidad que ha interesado al artista (creador). Paralelamente, irrumpe en el reino del arte una vivísima inclinación por la comunión, una inclinación por compartir la experiencia estética en términos de lenguaje simultáneo y social, socializado. La obra de arte fue hasta el siglo pasado una expresión; en la actualidad puede considerarse un ofrecimiento. Probablemente la obra de arte del futuro comience a ser, por primera vez en la historia del hombre, una realidad: actitud-acción que a la vez de colectiva sea simultánea e inmediata.

Si bien algunos géneros artísticos como la pintura o la arquitectura no han tenido problemas al respecto (por una parte, gracias a su naturaleza "colectiva" y, por la otra, a sus vínculos estrechos con la tecnología), hay otras formas o géneros artísticos cuyo desarrollo ha conllevado la manipulación o la experimentación de nuevas vías de creatividad y de expresión. En concreto, podemos referirnos al teatro, a la música, a la escultura y en últimas fechas, aunque en menor medida, a la literatura. (El caso de la literatura debe examinarse con cuidado, pues si consideramos a la poesía como parte integral de la literatura, nos veremos obligados a reconocer que en su nivel —en el de la poesía— la experimentación técnica no ha llegado a permanecer estática, por lo menos no tan estática como otros géneros literarios, v. gr.: el ensayo, el cuento y la novela, aunque esta última, a pesar de sus limitaciones actuales —Barthes— haya buscado dentro de sus límites el compendio de nuevas teorías para su expansión y realización.)

Ahora bien, la singularidad de todas estas situaciones posee un rasgo, un denominador común: el intento de purificar, con un sentido concreto, el género correspondiente. Cada crea-

durante la improvisación); la segunda necesidad se explica porque jamás se realizaría la experiencia estética sin la intervención de individuos que no sean capaces, por sí mismos, de descubrir o de impregnar de significados a los elementos descritos. Probablemente en el futuro, cuando todos los hombres se conviertan en artistas, llenarán de significaciones individual o colectivamente cualquier acto humano o cualquier objeto material.² Entonces se extinguirán las diferencias entre "artistas" y "espectador".

Una de las características fundamentales de la técnica de la improvisación (creación-interpretación, como la hemos llamado para la música) radica en el hecho de que cada experiencia resulta irrepetible: sucesión de momentos, de unidades temporales y de comunicación estética, los conciertos o sesiones en los que se realiza la técnica de la improvisación valen por sí mismos y, lo que es más importante, por la disciplina, las búsquedas aisladas ("ensayos") y los descubrimientos a los que llegan los creadores-intérpretes.

En otros géneros artísticos tradicionales, como por ejemplo, en la música del pasado, los ingredientes de la materia prima o la materia prima misma, también constituyen unidades que capta el público de una manera directa. Sin embargo, las vivencias o las sensaciones que promueve la manipulación de dichos elementos no se realiza en términos de participación, ya que la configuración tradicional del género limita y hasta cierto punto impide que la experiencia estética sea vivida al mismo tiempo que se crea la obra. Sólo a últimas fechas y gracias a la naturaleza "abstracta" de la música, sus elementos han sido reducidos al mínimo. Anuladas la partitura y las concepciones antiguas del "espacio" en que se realiza la experiencia estética musical, este género artístico se ha convertido en el primer intento del arte contemporáneo por derrumbar las fronteras entre el público y el creador. La improvisación en la música se ha popularizado de una manera más rápida que en otros géneros porque la aprehensión de los valores musicales resulta fácil o directa en comparación con la captación de los elementos indispensables para "generar" otras artes.

Naturalmente, esta técnica ha sido perseguida por creadores y teóricos en géneros y disciplinas distintas a la música. *Living theatre*, Umberto Eco, Godard, Cage (el teórico-práctico-innovador), son unos cuantos de los nombres que podemos mencionar al respecto. Añadiríamos asimismo los de poetas como Mallarmé, Paz, Tablada, experimentadores chinos y japoneses, etc. y los de algunos novelistas y escritores de ensayos que siguiendo un plan o proyecto de programa de trabajo similar intentan la apertura de la obra o de la actividad hacia el público o hacia el lector, invitándolo a participar en la experiencia creativa.

Los que saben (los que dominan las técnicas que les son propias, su campo o disciplina) pueden "improvisar" tras de múltiples intentos, tras exhaustivos labores de análisis, después de numerosos trabajos de acomodamiento y verificación. Y aun antes, estos experimentadores (verdaderos precursores de la obra de arte colectiva del futuro) requieren de una preparación técnica y teórica rigurosísima para iniciarse en la improvisación y sus variaciones prácticas. No cualquier poeta sabe cuál es el verso preciso en el que el probable lector añadirá, en calidad de intérprete o participante, las palabras o frases que, siguiendo la tónica y acoplándose al ritmo, incorporarán las significaciones precisas que complementan la experiencia poética y el poema mismo. Tampoco cualesquiera personas tienen la capacidad, el talento, la preparación y la inclinación suficientes para reunirse y mediante "ruidos", silencios y sonidos (con instrumentos profesionales, experimentales o variados objetos), realizar una sesión de música, un concierto que responda a las características propias de la técnica de la improvisación.

La danza se ha abierto a la técnica de la improvisación. La experiencia en el nivel dancístico también puede recibir el nombre de creación-interpretación. Sin embargo, la "materia prima" de la danza, los elementos a manipular para, dentro de sus límites, realizar la experiencia creativa, son diferentes a los de la música. El cuerpo humano y sus relaciones con el espacio; el

durante la improvisación); la segunda necesidad se explica porque jamás se realizaría la experiencia estética sin la intervención de individuos que no sean capaces, por sí mismos, de descubrir o de impregnar de significados a los elementos descritos. Probablemente en el futuro, cuando todos los hombres se conviertan en artistas, llenarán de significaciones individual o colectivamente cualquier acto humano o cualquier objeto material.² Entonces se extinguirán las diferencias entre "artistas" y "espectador".

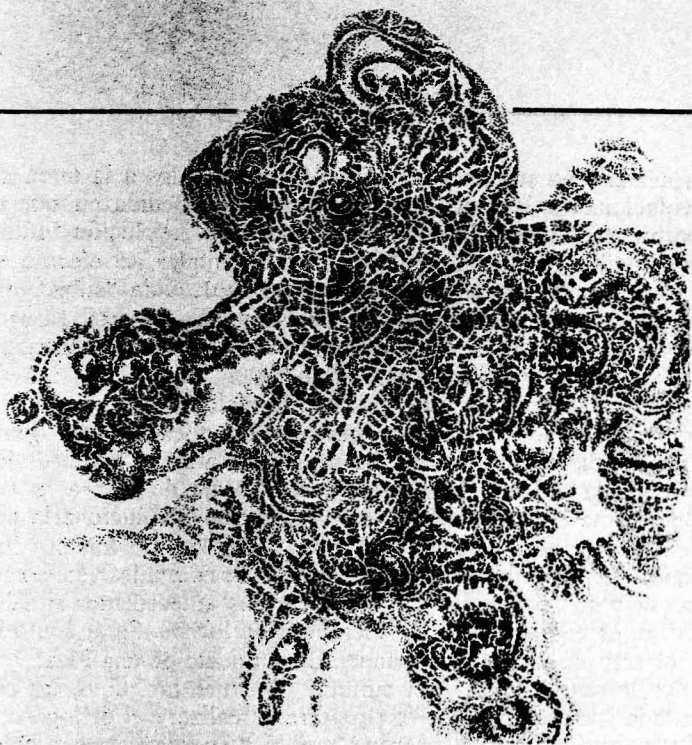
Una de las características fundamentales de la técnica de la improvisación (creación-interpretación, como la hemos llamado para la música) radica en el hecho de que cada experiencia resulta irrepetible: sucesión de momentos, de unidades temporales y de comunicación estética, los conciertos o sesiones en los que se realiza la técnica de la improvisación valen por sí mismos y, lo que es más importante, por la disciplina, las búsquedas aisladas ("ensayos") y los descubrimientos a los que llegan los creadores-intérpretes.

Naturalmente, esta técnica ha sido perseguida por creadores y teóricos en géneros y disciplinas distintas a la música. *Living theatre*, Umberto Eco, Godard, Cage (el teórico-práctico-innovador), son unos cuantos de los nombres que podemos mencionar al respecto. Añadiríamos asimismo los de poetas como Mallarmé, Paz, Tablada, experimentadores chinos y japoneses, etc. y los de algunos novelistas y escritores de ensayos que siguiendo un plan o proyecto de programa de trabajo similar intentan la apertura de la obra o de la actividad hacia el público o hacia el lector, invitándolo a participar en la experiencia creativa.

Los que saben (los que dominan las técnicas que les son propias, su campo o disciplina) pueden "improvisar" tras de múltiples intentos, tras exhaustivos labores de análisis, después de numerosos trabajos de acomodamiento y verificación. Y aun antes, estos experimentadores (verdaderos precursores de la obra de arte colectiva del futuro) requieren de una preparación técnica y teórica rigurosísima para iniciarse en la improvisación y sus variaciones prácticas. No cualquier poeta sabe cuál es el verso preciso en el que el probable lector añadirá, en calidad de intérprete o participante, las palabras o frases que, siguiendo la tónica y acoplándose al ritmo, incorporarán las significaciones precisas que complementan la experiencia poética y el poema mismo. Tampoco cualesquiera personas tienen la capacidad, el talento, la preparación y la inclinación suficientes para reunirse y mediante "ruidos", silencios y sonidos (con instrumentos profesionales, experimentales o variados objetos), realizar una sesión de música, un concierto que responda a las características propias de la técnica de la improvisación.

La danza se ha abierto a la técnica de la improvisación. La experiencia en el nivel dancístico también puede recibir el nombre de creación-interpretación. Sin embargo, la "materia prima" de la danza, los elementos a manipular para, dentro de sus límites, realizar la experiencia creativa, son diferentes a los de la música. El cuerpo humano y sus relaciones con el espacio; el

² "Probablemente dentro de algún tiempo, cuando la comunicación entre los hombres, entre las conciencias y las culturas se haga efectiva, va el artista a tener la oportunidad de configurar, redondear obras-abstractaciones, esas formas realmente formales, realmente 'redondas' que en la actualidad sólo se asemejan al sentimientos amoroso. Tal vez ésta será la naturaleza del arte del futuro." (Véase "hacer música, hoy. Diálogo con Mario Lavista", revista *La capital*, núm. 46, agosto 2, 1970.



movimiento de este cuerpo y el movimiento de otros cuerpos, biológicos o no; la misma inmovilidad "dinámica" (significativa) de los cuerpos y objetos, serían algunos de los elementos o unidades esenciales para que "sobreviniera" la danza en términos de técnica de la improvisación. Naturalmente, podrían añadirse otros elementos distintos de éstos, pues la naturaleza experimental del suceso específico *improvisación* obliga a la experiencia a no "cerrarse" a ninguna posibilidad.

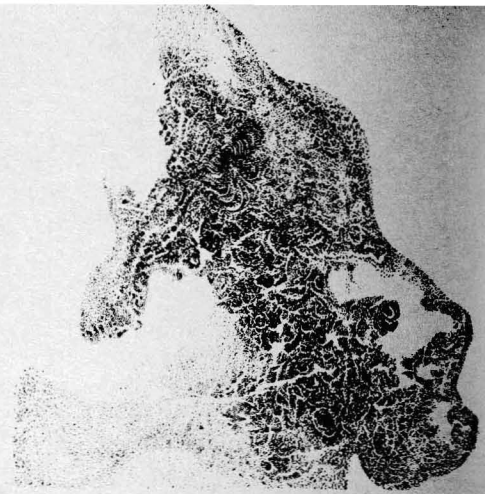
Sin embargo, otra de las características fundamentales de los preparativos para efectuar la creación-interpretación se centra o converge en la economía de medios (objetivos y subjetivos), por así decirlo a la búsqueda de una pureza a la vez substancial, material (número mínimo de elementos-objeto, mínimo de símbolos, mínimo de "puntos programáticos" a desarrollar, etc.), y estática. Las tendencias del arte actual deben coincidir con aquellas de la "creatividad tecnológica" para así cerrar consecuentemente el círculo que explica a la historia. Coincidencia no es imitación: sí complemento. Los seguidores de esta nueva forma de expresión artística paradójicamente han de reducir cuantitativa y cualitativamente los medios con que cuentan, según su género artístico, para ampliar la creatividad y la comunicación. De otra manera las fronteras creador-público, intérprete-espectador, artista "expectante" no quedan rotas, no se extinguen, ni sobrevienen la comunicación y la participación.

Para realizar el acto de creación-interpretación y para aplicar la técnica de la improvisación el músico prescinde de la partitura, de los ensayos y los instrumentos tradicionales y, lo que es más importante, erradica de la experiencia el máximo de patrones o esquemas conocidos; por así decirlo, aparta el "suelo cultural" de las formas musicales para evitar analogías perniciosas o perturbadoras. Las tendencias aleatoria y electrónica resultan excelentes auxiliares al respecto. En el campo de la danza, el creador hace el mismo recorrido para arribar a la improvisación: tras el análisis de sus elementos claves, debe erradicar de la experiencia aquellos que son prescindibles y romper las barreras tradicionales de la expresión, utilizando al máximo, tal vez multiplicados o elevados a la enésima potencia, la disciplina y el rigor que caracteriza al creador-bailarín para realmente ser creador y bailarín aun en la expresión dancística tradicional. Al perseguir la comunicación directa y la aplicación de la técnica de la improvisación, el creador se vería obligado, por principio de cuentas, a prescindir de la coreografía pre-meditada y de la música; probablemente también tendría que prescindir de foro, luces, vestuario, etc. En una palabra: tendría forzosamente que buscar la experiencia en el ámbito, en el reino de la danza, en su naturaleza, y no en la de otros géneros o en sus relaciones con este arte.

La danza: impulso y cultura

En la danza, la proximidad hombre-cultura se hace más evidente. En la danza, el cuerpo extrae deseos del conocimiento. Esta acción, asimismo, se convierte en pensamiento. Las formas dancísticas populares resultan expresiones espontáneas y manifiestan ya sea un apego a la tradición (danza folklórica), o bien una inquietud o una angustia, una ubicación inconsciente con respecto al devenir histórico (*rock*), sobre todo si se refieren al presente. Pero todos los géneros del arte (y principalmente la danza gracias a su combinación cuerpo-conciencia) buscan en la actualidad programar, planificar sus creaciones (obras y actividades) de acuerdo con la profundidad de los cambios históricos. La ciencia y la tecnología nos han sorprendido sin organización ni conciencia suficientes. ¿Qué género artístico se ha expandido a la par de la ciencia y la tecnología? ¿Qué género artístico asume, asimila, incluye la experiencia de la participación política? O sea: ¿qué estilo de vida se ha convertido en verdadera, auténtica forma de vida? Para alcanzar este tipo de "generalización", el arte se ve precisado a cuestionar incluso su propia naturaleza, su propia razón de ser, pues como señala Ad Reinhardt, "el arte no puede ganar al mundo sin perder su alma". Podemos aclarar, sin temor, que lo que el arte deberá perder es su alma burguesa. Bajo este aspecto, la danza, espectáculo en sí misma, no necesita perder su alma sino colectivizarla, convertirse en regocijante manifestación masiva, penetrar en las actividades del cuerpo y del amor, invadir el ámbito del espectáculo y hacerse nueva danza (nuevo conocimiento), invadir la realidad y hacerla espectáculo.

El arte de la danza aún no se reconoce poseedor de las cualidades que le otorga su naturaleza: cercanía del hombre, actividad de los sentidos por antonomasia, disciplina de y para jóvenes, unidad de elementos integrantes, forma de expresión, comunicación directa. Aún no rompe lanzas en contra de sus sustitutos: el deporte, el *show*, el poco estético movimiento de los actores por el escenario, la limitada expresividad de la li-



teratura "hablada", la inhibición burguesa que se apodera de las formas de expresión populares. Aunque en *Hair* se buscara la frescura, no se alcanzó la danza. Aunque en Londres, Glen Tetly, Hans Van Manen y el Teatro de la Danza de los Países Bajos, siguiendo los primeros pasos de los coreógrafos soviéticos de los años veinte, ofrecieron hermosos desnudos, "claros, completos, exentos de timidez y también absolutamente necesarios", el hecho coreográfico aún no prueba a la humanidad que sin prejuicios el hombre es más capaz e inteligente. Como dice John Cage, "moderamos cada mirada con un grado virtuoso de ceguera".

El arte contemporáneo, aunque premonición y búsqueda, todavía no rompe las barreras de la expresión simbólica para erigirse en alucinante y fascinante propiciador de conciencias. Roland Barthes ha planteado que "el estallido del lenguaje literario fue un hecho de conciencia y no un hecho revolucionario"; lo ha planteado al referirse al "grado cero" de la escritura burguesa, al callejón sin salida de una expresión que obliga al "creador" a permanecer en la periferia de un algo literario que en realidad es antecedente de otro algo al que expresivamente sustituye. En la danza ha sucedido lo contrario: sus técnicas, sus combinaciones, su expresividad creativa, la naturaleza de sus "formas" de acción, parecen convertirla en renovada muestra de síntesis estética. El cuerpo humano vuelve sus sentidos en dirección de la danza como un acto premonitorio de manifestaciones culturales futuras; es él el llamado a alimentar al movimiento de las colectividades con la nueva savia-conciencia. Como el "vértigo de un instante" amoroso (Octavio Paz), la danza es la suma de todas las intensidades posibles: su "instante" se ha generalizado, sus instrumentos ampliado y perfeccionado. Asimismo, la danza conserva su virginidad antropológica: somos, en la danza, los seres elementales que se maravillaban al entrar en contacto con sus cuerpos, con el Cuerpo. Descubrimiento natural o rito generalizado, la danza vigila las raíces de nuestro cuerpo actual. De ahí que en la danza radiquen todas las posibilidades del arte colectivo, aquel que se auto-realiza mediante la participación gozosa de las comunidades y comuniones (comunicaciones) del hombre de nuestro futuro inmediato.

Para alcanzar al hombre y para alcanzarse a sí misma, la danza tendrá que acudir a las formas de vida y a partir de ellas transformarse. Mientras esto no suceda, el observador y el crítico de la danza no harán otra cosa que hilvanar una y otra vez las entretelas de la abstracción teórica. Sólo podrá satisfacer su anhelo de objetividad en base a una autocritica ideológica; o bien a base de decir danzando lo que diría diciendo. Recordemos con Schiller que "la naturaleza no se comporta con el hombre mejor que con el resto de sus obras; actúa por él donde todavía él no puede actuar como inteligencia libre". Más que sus obras auténticas y representativas, es la aparición misma de un género artístico, su surgimiento, lo que puede concebirse como acto revolucionario, como Revolución, precisamente por provenir de las inteligencias libres de sus creadores, inteligencias capaces de discernimiento, de elección, frente a elementos específicos que condiciones históricas y sociales específicas les han ofrecido. Sin embargo, debemos preguntarnos cuál será el punto de inflexión que justifique la existencia del arte como renovado detector de la belleza, como profeta de la felicidad. No considero viable la eterna acción revolucionaria

del arte (o sus fines eternamente supeditados a la tarea de revolucionar a las sociedades), sino en la medida en que el hombre evolucione de tal manera que toda revolución futura, resueltos los problemas objetivos fundamentales, se efectúe en el plano de la conciencia, en el plano de la vida "subjetiva", en el plano del pensamiento y, precisamente, del arte. El problema, así, planteará contradicciones que resueltas, contribuirán al perfeccionamiento del "alma", del "espíritu", o sea de la conciencia. El arte será, no manifestación formal, sino elemento reflexivo, o sea: pensamiento-comunicación. La gente podrá trasladarse libremente de un sitio a otro; el hombre será artista a la vez que hombre; el arte "forma de ser" a la vez que "forma de expresar", la cultura, acción revolucionaria por esencia y derecho. Danza será toda forma de movimiento humano que se realice como acto colectivo de comunicación sexual gozosa y de "comunidad" no religiosa. Sus antecedentes rituales podrán extinguirse sin contratiempos, sin luchas. Será, como lo es el acto de amor, el movimiento-continente-de-una-idea: impulso instintivo y creación cultural. Si, mientras tanto, las sociedades permitieron que se suscitara y realizara el diálogo con el mundo a través del cuerpo,³ por lo menos nuestros problemas habrían de plantearse en un nivel diferente al que produce el temor del propio cuerpo, de la propia naturaleza física y biológica, pues todos sabemos que una vez terminado el placer de los sentidos perdura el placer de la razón; que el acto sexual conlleva ternura y amor perdurables después de alcanzada su finalidad inmediata, una vez lograda su consumación.

Si las formas de vida y de organización del hombre actual volvieran los ojos en dirección de la danza, la danza vendría a ser una experiencia que señalaría la eterna proximidad del hombre con el hombre, del hombre con la vida y del hombre con el arte, la experiencia gozosa que los jóvenes de hoy presienten en sus prácticas y en su inconformidad. La danza vendría a ser la experiencia del placer, la experiencia mediante la cual se establecen vínculos reales, inmediatos, entre el cuerpo y la conciencia. Aprenderíamos, a través de su práctica, a llamar *conciencia* a lo que ayer denominamos espíritu, pues no caeríamos en la tentación que nos ofrece y nos impone nuestro ancestral pensamiento religioso. Aprenderíamos a unificar nuestra *noción de cuerpo* con nuestra *sensación del cuerpo* y obtendríamos, en estos términos, un nuevo conocimiento (aquel que nuestros ancestros presintieron tan elementalmente): la sabiduría del cuerpo se halla en su movimiento comunicable. La danza colectiva produciría en nosotros una transformación simultánea a nuestra responsable acción de transformar el mundo.

³ Sólo por afanes propagandísticos o por motivos políticos podemos aceptar la idea de que una vez terminado el encuentro deportivo perdura la "agresividad transformada", el impulso amistoso de los contrincantes. El deporte es un acto colectivo que precisa de una muy profunda actitud amistosa previa, pues de lo contrario, careciendo de ella, los opositores no pueden verse desde el principio sino como acérrimos enemigos dispuestos a apoderarse del contrincante y del evento. Incluso garantizando la amistad y las actitudes no agresivas de los contrincantes antes del encuentro, es fácil suponer que durante su desarrollo sobrevienen tensiones no exentas de "peligros". El problema de la práctica colectiva del deporte debiera analizarse en los países socialistas incluyendo los preparativos de su extinción y de su sustitución por prácticas estéticas y de objetivos sociales definidos (gimnasia, equitación, etc., en el primer caso; karate, natación, etc., en el segundo).

Enrique Suárez Gaona

El hombre nace con la presencia del proyecto. Nace cuando, opuestamente a las demás especies animales, movidas por los impulsos instintivos del pasado, el porvenir que concibe ejerce una influencia eficaz sobre el presente que construye.

Roger Garaudy

No cabe duda que, como género, a la ciencia ficción se la tiene postergada. Se la considera un producto literario estéticamente menor, al igual que a la novela policiaca, "poco serio", y se la recomienda como entretenimiento, como *thriller*, como "un paquete" de emociones cuya última finalidad es proporcionar descanso a un consumidor aburrido de su trabajo (no intelectual *or otherwise*): "paquete" en competencia, y a la misma altura, con lo que ofrece, en general, el cine o la televisión. Se la ve, por tanto, a la vez como una consecuencia y como un medio de enajenación.

Sin embargo, el género tiene una serie de orígenes ilustres. Cyarano de Bergerac, desde luego; no su autor, Edmond Rostand, sino el personaje: en órbita lunar y recitando en verso: ¿es posible mayor otromundismo? ; y luego los nombres cotidianos, los lugares comunes; Julio Verne, A. Connan Doyle, H. Rider Haggard, E. Rice Burroughs, H. G. (¿o será Orson?) Wells, *et al.* Nombres que vienen siempre a la cabeza, que surgen inevitablemente en las discusiones, en las conversaciones (perpetuamente entre amateurs: que en esto nadie se atreve a decirse especialista), cuando se trata de rastrear el surgimiento de la corriente.

Sus orígenes, a pesar de todo, no le dan legitimidad: de cuna ilustre, ha tenido, y tiene, toda clase de productos bastardos. Lo que la legitima es su persistencia, su supervivencia: el hecho de haber, de haberse ido creando como tal, como género propio, de autenticidad genuina aunque de marcos (apropiadamente) nebulosos. Y, lo que es más, imponiéndose como esfera exclusiva (de ciertos autores) y exclusivista (de ciertos lectores); esferas que se entrecruzan y la definen conceptual y socialmente.

Porque tampoco es, estrictamente, ni un género ni una corriente. En su seno se agrupan tendencias disímiles, discontinuas y a menudo opuestas entre sí. Discontinuas y contrapuestas vocal, estética y finalísticamente; tendencias que no pueden agruparse con criterios ortodoxos, como se hace con aquellas obras que pertenecen, por decir algo, al romanticismo.

El término utopía tiene dos sentidos: el primero de ellos, por semántica simple, significa literalmente *sin lugar*, es decir, una construcción mental, una descripción de un estado de cosas inexistente, el "no hay tal lugar" de Quevedo. Sin embargo, en el lenguaje de la literatura social, de la literatura histórica el concepto ha adquirido otro tipo de connotación. Utopías son aquellas descripciones de sociedades ideales por medio de las cuales el hombre alcanzará su perfección, de situaciones sociales en las cuales encontrará su felicidad y su cumplimiento como ser humano. Contemporáneamente, ésta es la definición más utilizada.

Ahora bien, con la ciencia ficción, la prospección del futuro, la prognosis de lo porvenir, la futurología, se han convertido en una profesión. Se trata, más que nada, de darle una forma, integrada o parcial, a lo esperado; a aquella posibilidad creativa que se vislumbra en el tiempo futuro. Así, si como dice Roger Garaudy,

La utopía estéril y perecedera: La ciencia ficción contemporánea

"la profesión de 'previsionista' no existe", no existe como profesión productiva directa, mas sí como quehacer literario.

La anticipación del futuro, establecida así como la problemática reservada y exclusiva de la ciencia ficción, es la que mejor la define. Sin embargo, en el sentido puramente técnico puede no haber diferencia entre un producto literario de tema puramente contemporáneo, de otro dedicado al futuro. Ambos tratan de mundos o situaciones ideales, no son lo real; a la vez, ambos se basan en la realidad, de una manera u otra, para hacer sus construcciones. Además de que en una obra de tema contemporáneo, se puede estar anticipando el futuro, pero el futuro inmediato, como (anticipándolo) hubiera dicho Alfonso Reyes.

No es, por tanto, la anticipación en general lo que delimita a esta corriente, por continuar llamándola así. Lo que la distingue del resto de la ficción tampoco son las situaciones humanas que se plantean; es más, usualmente sus personajes son planos, acartonados; nunca, o casi nunca, hay una empatía con ellos, el que el lector comparta su condición humana; barrera personajes-lector que se manifiesta en el olvido casi inmediato que nos provocan sus nombres, sus orígenes, los matices de su carácter.

Son las situaciones, la anticipación del futuro, por sí mismas, lo que interesan del género, lo que definen la corriente. No su humanidad intrínseca sino su funcionalidad como construcciones, deslumbrantes pero viables, de lo que vendrá. De ahí que lo que interesa es *el proyecto*, la utopía o girones de utopías que sus obras nos proponen; por lo que no es de extrañar que, en su humanidad, es más prodigioso y mágico el mundo de García Márquez, por ejemplo.

Dadas las premisas anteriores a la ciencia ficción se le puede estudiar, aproximar desde varias perspectivas. Isaac Asimov propone una de ellas: la del uso del tiempo: a partir de lo que la historia y el futuro respectivamente nos ofrecen. Vista de esta manera, en la ciencia ficción encontramos solamente una de dos alternativas: la traslación a nuestra época, o a épocas anteriores, de personajes inventos o situaciones del futuro; o bien, la otra opción: la extrapolación al futuro, de ese mismo tipo de elementos, bien sean de nuestros días o del pasado.

También se nos ocurre que la ciencia ficción puede analizarse desde la perspectiva del espacio en que se mueve. De esa manera se puede elaborar una cierta jerarquía según el ámbito de las obras: bien sea que se dediquen a sociedades o países concretos; o bien al mundo o al sistema solar, las que sean intra e intergalácticas o bien plenamente universales; o cualquier combinación de entre ellas. Contemporáneamente ha aparecido un escritor, Italo Calvino, cuya obra se ubica, mayormente, fuera del espacio y del tiempo: en el origen mismo, antes de la creación de la materia, cuando prospectos de seres y de mundos deambulaban por ahí dentro (fuera) del espacio creado.

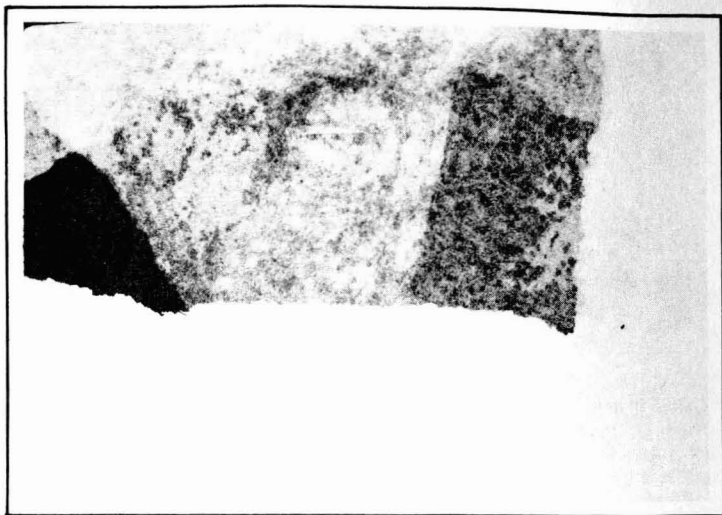
Una más de las posibilidades de aproximarse al tema se refiera a la intención del autor. Existen aquellos que, como Robert Heinlein, claramente nos advierten sobre sus intenciones mínimas: "...son sólo cuentos, destinados a divertir y escritos para comprar alimentos". En cambio, algunos se proponen ejercer una verdadera crítica social: de una manera explícita e intencionada (Huxley; Orwell), o bien dejando que sea su obra la que hable por sí misma (Pohl; Kornbluth).

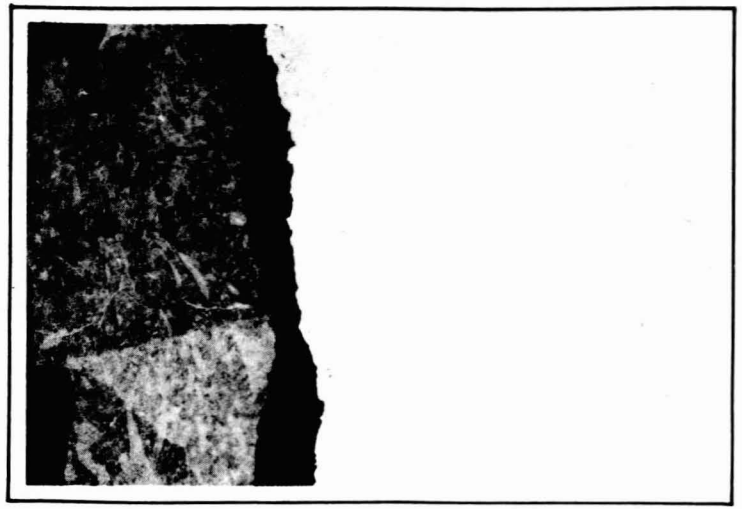
Pese a que los primeros intenten solamente realizar ficción con propósitos de entretenimiento y diversión de los lectores, es indiscutible que sus imágenes ideológicas pueden analizarse y describirse, por sí y como corresponde a utopías. E incluso deben de analizarse, en la medida en que se puede establecer, *a priori*, que su búsqueda de la diversión del lector se hace por medio de ciertas convenciones sociales con él compartidas. Convenciones que por ese hecho se convierten en indicadores de una cierta ideología generalizada, aunque se carezca de datos exactos correspondientes a su verdadera dimensión y difusión.

En la actualidad, son los estadounidenses los grandes maestros del género. Existe una relación indudable entre el grado de desarrollo científico y tecnológico de un país y su producción literaria en este campo. Pero de ahí se deriva otro resultado: la proliferación de obras menores cuyo único réclame, ya no se diga para la inmortalidad sino para el más perecedero de los entretenimientos, es únicamente el alto grado de invenciones y avances científicos utilizados en su texto.

Parecería como si el uso de la imaginación no les diera a esos autores norteamericanos para más que para un mecanicismo estéril, para una especie de neopositivismo cuyo lema parece ser "el progreso por el progreso mismo"; para un nuevo espencerianismo cuya solución a la problemática futura es, ya no la industrialización, sino las máquinas que traerá ese fenómeno cuando llegue a un sexto u octavo grado mayor de complicación, a una industrialización cinco o seis generaciones posteriores a la era de la electrónica en la cual se encuentra hoy el mundo más desarrollado, a una era positrónica, para usar el neologismo de Asimov. (No en balde, en previsión, ciertas ramas del positivismo lógico actual más bien parecen anticiparse y cultivar el *neolenguaje* de Orwell).

La ciencia ficción soviética recorre esas mismas rutas, se puede afirmar provisionalmente. En las pocas fuentes que puede consultar aquél que no domina el ruso, no aparece, en forma alguna, el hombre nuevo al que se supone aspira a crear la sociedad comunista del futuro. O incluso al que, a su vez, lo sucederá; divagación que, de ser hecha, suponemos tendrá menos carga ideológica, menos peligros que especulaciones tan concretas. Por el contrario, la ficción soviética abunda en viajes interplanetarios e invenciones descomunales: maravillas técnicas que el futuro proporcionará para el ocio y el disfrute del hombre de entonces. Y no





ofrece nada más.

El fenómeno es interesante en la medida en que contrasta, por oposición, a una literatura tan cargada de mensaje ideológico. Muy a menudo, y casi podemos decir que generalmente, los relatos soviéticos son meros cuentos de aventuras, pero cuentos más bien dirigidos a niños o a adultos de esa mentalidad, relatos que carecen, incluso, de la complicación y la sofisticación en los aparatos e invenciones científicas que tanto proliferan en las obras norteamericanas. Parece como si hubiera un azoro original, una primera toma de conciencia ante el fenómeno de lo científico, que los lleva al simplismo y a la ingenuidad.

Es sumamente notorio el vacío social de la novelística soviética publicada en Occidente, más todavía que sus limitaciones imaginativas en el campo de lo científico. No se encuentran intentos de extrapolar las tendencias corrientes y presentes de su sociedad, describir cómo perciben su sociedad futura, excepto en una sola novela (*La Nebulosa de Andrómeda*). Excepción que, en su escasa descendencia, enfatiza aún más lo válido del juicio.

Porque si hay algo que caracterice a la ciencia ficción norteamericana es su pesada y vasta carga ideológica. Es sin duda alguna el género literario de ese país que menos ha cuestionado y cuestiona su realidad. Su anticipación de lo porvenir no tiene por objeto modificar la situación presente; muy por el contrario, al darla por válida y vigente incluso para el futuro más lejano y arcano, tiene la función de fortalecer los marcos establecidos. No tiene otro sentido, por ejemplo, describir a la libre empresa como lo que abrirá y estabilizará el comercio interestelar.

A ratos parece como si la utopía está ya realizada: únicamente hay que llevarla a otros mundos, extenderla a todas las galaxias y al Universo entero; una especie de destino manifiesto, ahora sí, por fin, total. Y no porque siempre —o a menudo al menos— se presente a los Estados Unidos como cabeza de uno o varios mundos, no; sino porque lo que es el modelo usado es su sistema social y económico, más que político.

A mayor abundamiento, cuando quiera que se plantean encuentros entre seres humanos y otros seres, en éste u otras planetas, la conflictiva se presenta en términos o bien de intereses materiales y de conquista; o bien en relación al grado de calidad humana o de avance científico de los otros seres. En la descripción de la organización bajo la que *los otros* viven se recurre o al mismo juego de intereses materiales o formas políticas estructurales anteriores a la democracia norteamericana, vigentes hoy en día o ya arcaicas y obsoletas.

De esta manera, lo utópico, en su sentido histórico y del pensamiento social, se cancela a sí mismo; la utopía se limita meramente a lo científico, a causar pasmo y azoro en el lector. Pasmo y azoro que legan, como herencia en el trasfondo de su pensamiento, el mensaje casi subliminal de las excelencias perma-

nentes, por presentes y futuras, de un cierto sistema social.

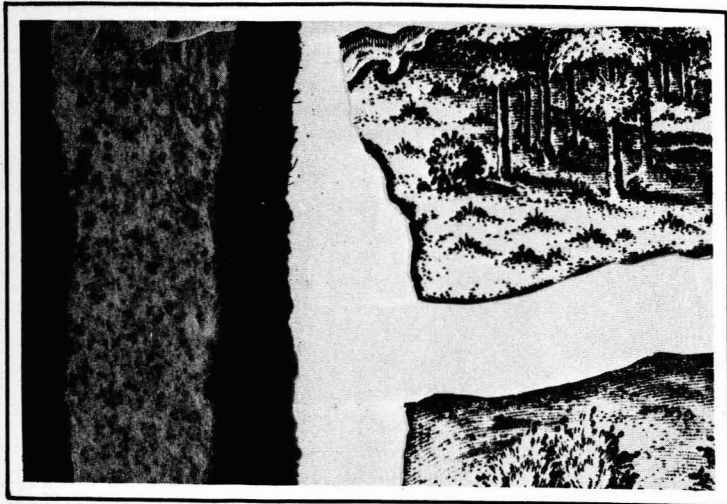
Por supuesto que hay excepciones y que éstas son las obras más conocidas de autores contemporáneos. Obras que no proponen, explícitamente, el modelo liberal y capitalista. Como es bien sabido, *Mundo feliz* de A. Huxley es el sueño enervado de un liberal, inglés por añadidura, temeroso de la manipulación de las opciones humanas por medio de la ciencia; *Fahrenheit 451*, de R. Bradbury, a su vez, es un grito de alarma en contra del antiintelectualismo, del manejo de los hombres a través del control, e incluso la supresión, de los medios e instrumentos del pensamiento.

Y el más conocido instrumento de la guerra fría en ciencia ficción, *1984*, de G. Orwell, el producto más perfecto y redondo, ideológicamente hablando, de estas tres obras. *1984*, como extrapolación del presente, es la más atroz de las pesadillas anarquistas sobre lo peor a que puede aspirar la sociedad y el hombre futuros. Ha sido, y es usada como lugar común por y para los espíritus timoratos que carecen de una metodología estructurada para entender el desarrollo material de la sociedad, con sus repercusiones inevitables en las superestructuras. Falta de métodos de comprensión que meramente los hace sentir miedo, sentirse acorralados ante la perspectiva de perder su "libertad individual". Libertad cuyas dimensiones tampoco comprenden.

Las tres obras, dialécticamente casi, plantean por oposición la vigencia del modelo liberal puro, pese a que éste nunca se ha dado en la realidad; son utópicas, de ese modo, por partida doble: por lo que afirman en lo que condenan. Se trata de negar la posibilidad, la viabilidad de formas de vida socializantes: éstas no son, no podrán ser sino pesadillas, control, manipulación.

Las anteriores observaciones pueden afianzarse si se refieren a un conjunto de obras que aparece en el año de 1953. Conjunto de obras en las cuales se encuentran todos los criterios de aproximación al género a que se ha hecho alusión en otras páginas. Obras representativas, además, por su alta calidad y porque demuestran palpablemente las imágenes ideológicas aquí descritas. No son trabajos de excepción como las tres anteriormente presentadas de utopías completas, sino ilustres representantes de tendencias generales más comunes.

El ámbito especial de la trilogía de la *Fundación* de Asimov, cuyo tercer tomo aparece en 1953, es nada menos que todo el universo. La acción se ubica a partir de la decadencia del Primer Imperio Galáctico que había dominado al universo por miles de años. Un psicólogo, Hari Seldon, basado en la ciencia de la psico-historia, predice que a la caída del imperio habrá un enorme periodo de caos, durante el cual sufrirán los millones de seres humanos que pueblan los innumerables mundos del espacio. Basado en sus conocimientos, en el hecho de que puede predecir la historia, el científico se propone reducir el periodo de caos a mil años en vez de a treinta mil, pasado lo cual surgirá un segundo y



mejor imperio.

El imperio en decadencia se basa en la propiedad privada, en el libre intercambio de mercancías: los mundos de la galaxia han sido conquistados por osados mercaderes, nuevos pioneros de una nueva frontera. De esta manera su visión se emparenta con la de *Mercaderes del espacio* (Pohl y K.) cuyo ámbito espacial se ubica en un mundo integrado por los primeros "trusts esféricos", que se dispone a la conquista de otros mundos hacia el año 2300 de nuestra era. El control efectivo de nuestro planeta lo ejercen para entonces las compañías de publicidad, encarnación de la propiedad corporativa, aunque no en el estricto sentido fascista. Las compañías, por supuesto, han obliterado al socialismo: se vive en la Era Comercial.

Si en el trabajo de Pohl y K. el Congreso se ha convertido en una simple "Cámara de Compensación de Influencias" y tanto senadores como diputados lo son en su calidad de representantes directos de compañías norteamericanas, en la obra de Kornbluth, *The Syndic*, los Estados Unidos se encuentran divididos: el este del río Mississippi lo controla la liga de protección instaurada por el Sindicato, por la encarnación futura de lo que es ahora la mafia. El otro sector del país se halla dominado por la Banda, territorio totalmente opuesto en su sistema de valores, el sueño puritano convertido en realidad; en contraste dialéctico con la disipación y el libre intercambio del licor, las drogas y las prostitutas. Los sueños concretos de Calvino y Capone; polos complementarios; nuevos Jano.

La estructura social, en la obra de Asimov, se deriva de sus relaciones con la propiedad y se cubre con distintos ropajes políticos; el del Imperio, desde luego, significando la ascensión a la aristocracia por medio de la acumulación de la riqueza. Si en esta obra se pertenece a las altas esferas sociales por la combinación de riqueza e influencia en la Corte, en la de Pohl y K., el género humano se divide entre los funcionarios (pocos) de jerarquía alta en las agencias de publicidad; la clase media, aquéllos que tienen contrato con las agencias; y las grandes masas, los consumidores por decreto. En la de Kornbluth la importancia social se deriva de los lazos de parentesco, típicamente mafiosos, que se tienen con el fundador del Sindicato o con su familia. Clasismo de diversas índoles, pero derivado del esquema ideológico ya descrito.

La solución final de esta última obra confirma nuestro diagnóstico: el Sindicato, casi derrotado, deja al tiempo que le dé la razón: su ascenso al poder se debió a que le proporcionaron a la gente lo que ésta demandaba; sus posibilidades objetivas y positivas de retorno al pleno poder se deberán a que encarnan mejor el espíritu libertario que siempre ha prevalecido en esa nación. Por su lado, el mensaje final de *Mercaderes del Espacio*, es la partida que hacen los principales personajes a comenzar una nueva vida en un nuevo mundo. Nueva vida y nuevo mundo que una vez más se

basarán en la libre empresa, pero, eso sí, en donde serán controlados los grandes negocios, las agencias de publicidad, para evitar que se repita lo que sucedió en la tierra.

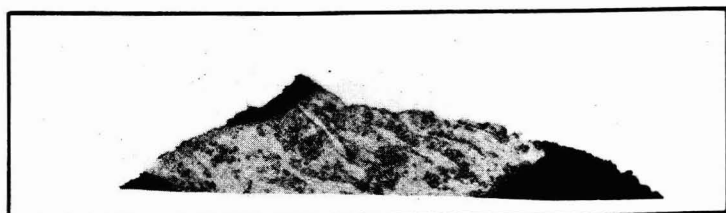
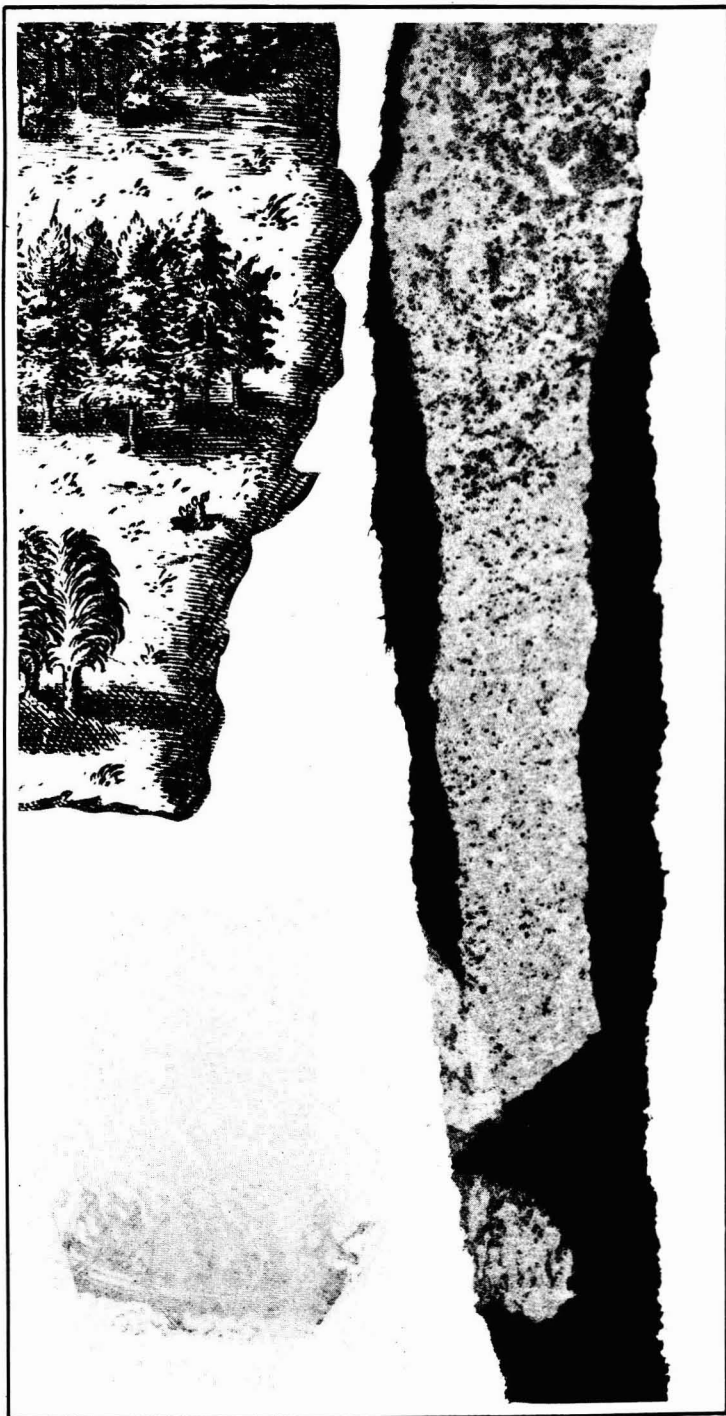
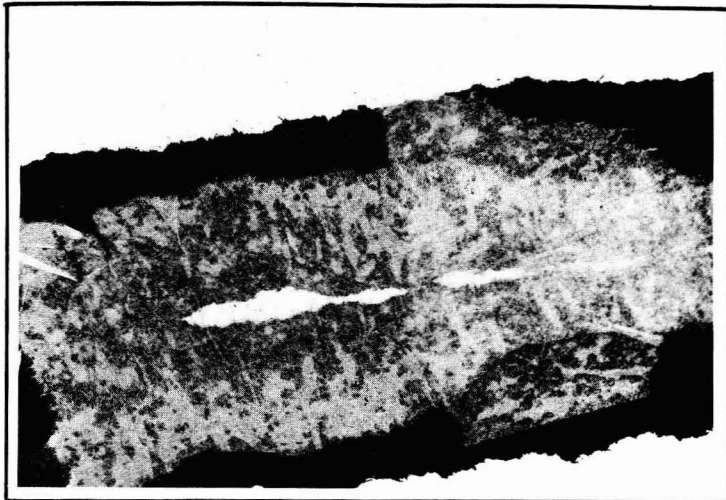
La conclusión de las obras de Asimov es mucho más compleja. Gracias a la psichistoria, los científicos de la Fundación creada para reducir el periodo de caos, logran, en sucesivas generaciones y conjurando, por acción u omisión, aquellas crisis que amenazan el plan establecido, que se cumplan sus fines: el establecimiento de una situación totalmente propicia a las posibilidades humanas de realizarse. Hay que enfatizar que la línea de razonamiento ha girado casi exclusivamente alrededor del concepto de *situación*: aquellas condiciones históricas, materiales y sociales en las que se desenvuelve el hombre: se ha tratado de evitar un periodo de caos externo a los seres de la galaxia, una crisis de situación.

Más el autor no se contenta con dejar las cosas al nivel de las condiciones generales de la vida humana. Dadas sus premisas ideológicas, su formación intelectual (biólogo) y sus fines como escritor provoca también un cambio en la íntima condición humana. Hasta cierto momento, los científicos, los psicólogos de la Fundación han sustentado su fuerza y su poder en el conocimiento de la psichistoria, en el dominio que tienen, único y exclusivo, de sus instrumentos de predicción y, por tanto, de las facultades que tienen para la acción o la inacción, según lo requieran los momentos de crisis. Pero Asimov los dota de algo más: del poder de control mental.

Si con los siglos la Fundación se ha fortalecido, hasta llegar al triunfo final, a la vez, sus miembros han superado las limitaciones cerebrales y logrado utilizar a dicho órgano en todas sus posibilidades. Son, por tanto, seres de nueva especie. Ahora, al final de la serie de novelas, son el poder real gracias tanto a su condición mental como al cumplimiento de las predicciones de la psichistoria. De esta manera, la llegada de la autopsia en la *situación* ha llevado también a un cambio en la *condición* humana.

Nuevamente se establece, según Asimov, una sociedad perfecta pero basada ahora en el dominio que ejercen de ella seres superiores, seres suprahumanos. Elitismo intelectual y clasista que implica una reiteración del esquema ideológico de diferenciación social como algo consustancial al hombre. Diferenciación que es ahora más que social, humana y por tanto una enorme barrera para el igualitarismo pleno. Con la autopsia mental humana se cancela la autopsia social.

La siguiente obra analizada de ningún modo intenta avocarse al problema de la transformación de las condiciones históricas inmediatas. Si el sentido último de las utopías clásicas era el de provocar y describir la transformación del hombre, la perfección del hombre en su humanidad, la novela de Theodore Sturgeon, *Más que humano*, se inscribe en esta tradición. Trabajo de grande y hondo aliento, pertenece a la categoría ya descrita del género que se



caracteriza por partir de contexto contemporáneo y especular con elementos que se supone existirán en el futuro.

No es un tipo de ficción que finque su estructura o sus fines en hallazgos de tipo científico, en aparatos e invenciones sorprendentes. Por el contrario, sus personajes centrales están provistos de una serie de cualidades sobrenaturales o sobrenaturales para este momento, para el momento de la novela, nos quiere decir Sturgeon. Son una telepata, un mongoloide (la computadora), un par de negritas (telekinesis), y un idiota, las manos del grupo, quienes plantean las tareas y lo motivan a la acción.

Toda la novela es la descripción de la lucha por la integración plena de estos elementos, representados todos, como puede observarse, por seres marginados de la sociedad, marginados física y socialmente. Seres que andan en busca (inconsciente) de un cerebro que verdaderamente los una, los haga *uno*. Integración que al final de la novela resultará, una vez sustituido el idiota por otro marginado más apto en lo que Sturgeon llama el Homo Gestalt: un ser superior con facultades ahora concebibles más no realizadas.

La sorpresa de este Homo Gestalt, una vez que cumple su integración, una vez que se llega a esta especie de mutación, de brinco evolutivo darwiniano, es que se encuentra con que es recibido, en un nivel puramente mental, por otros seres como él. Seres que son los responsables de todas las realizaciones positivas del ser humano, que son los responsables de las mejores creaciones de su imaginación e inventiva. Giro, en última instancia, también deshumanizante en cuanto le atribuye lo mejor de lo humano a seres más que humanos. Giro que implica, pese a su ingenio evidente, la negación de la utopía para el hombre, el ubicarla fuera de sus posibilidades y características íntimas presentes.

Al atar su destino a este tipo de fugas, a un solo sistema socioeconómico, la ciencia ficción actual está condenada a seguirlo en su obliteración; como utopía, está destinada a servir de reliquia de algún ocioso investigador (muy del futuro). Observación válida incluso si se cumplen las predicciones, si se llega al otro nivel evolutivo, con lo cual está situación (y la contraria) tendrá otro sentido (o ninguno).

Biografía mínima

Asimov, Isaac: *Foundation*, Nueva York, Gnome Press, 1951. *The Man that Upset the Universe*, Nueva York, Ace Books, 1952. *Second Foundation*, Nueva York, Avon Books, 1953. (Editor) *Soviet Science Fiction Stories*, Penguin, 1962.

Bester, Alfred: *The Demolished Man*, Nueva York, Signet Books, 1953.

Heinlein, Robert A.: *Revolt in 2000 A. D.*, Nueva York, Shasta, 1953.

Kornbluth, C. M. K.: *The Syndic*, Nueva York, Doubleday, 1953 (3a. Ed.).

Pohl, F. y C. M. K. Kornbluth: *Los mercaderes del espacio*, Buenos Aires, Minotauro, 1954 (Ed. inglesa, 1953).

Sturgeon, Theodore: *More than Human*, Nueva York, Ballantine Books, 1965 (1a. Ed. 1953).

Varios: *La crítica de la utopía*, México, UNAM, 1971.

Noticias de un país maravilloso

Esta curiosa Noticia señala esa particular asimilación que una época hace de lo que llega a conocer, el ajuste religioso o social que requiere para ser aceptada cualquier innovación o cambio. Como entre una apretada neblina o en un sueño, la noticia se esfuerza en revelar las tierras que los españoles descubrieron, las "islas" y la Gran Tenochtitlan. Se sorprende por la "moneda", que también usan para hacer "vino", esto es, el cacao. El oro es un interés constante en la Noticia. Torres y puentes levadizos quieren acercar esas nuevas tierras al mismo ordenamiento arquitectónico de Europa. La seguridad con que usa el nombre Zuniy puede indicar que es la deformación de Cemi el dios de las islas del golfo: deformación que puede conducir en alemán a la idea de la cabra y el antilope. No consta la fecha de su impresión. Debe ser sin duda de los primeros años de la segunda veintena del siglo XVI, antes de que se recibieran noticias de la conquista de la "Gran Venecia". La línea final del texto indica que la fuente no es oral, sino un escrito: "y escriben que mucho hay que escribir de él", refiriéndose al nuevo país. Las fuentes, pues, deben ser acaso la obra de Pedro Mártir, o el Sumario de Oviedo. Recuerda mucho el orden de una de las cartas de relación de Cortés, que señala como comienzo la tierra de Yucatán. Esta carta de octubre de 1520, se imprime en Sevilla en 1522, y en Zaragoza por 1523. La traducción latina de Forli se imprime en Nuremberg en 1524 por Peypus, y en el mismo año aparece incluida en De insulis nuper inuentis de Pedro Mártir. Por los años 23 y 24 se traduce al italiano, al flamenco y al francés. En 1525 aparece el Sumario de Fernández de Oviedo, con el que tiene en común el apodo de "Gran Venecia" y las ideas sobre la religión de los pueblos, con el papel preponderante del diablo Cemi. Sólo hay un ejemplar de esta Noticia en la Biblioteca Nacional de Berlín. En 1875 hubo una edición facsimilar de cien ejemplares hecha por Federico Müller. De uno de ellos se reprodujo el que apareció en el Apéndice de la Relación de Landa, publicada por la Editorial Robredo, en 1938. El mismo —que usamos aquí— fue publicado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en octubre de 1940.

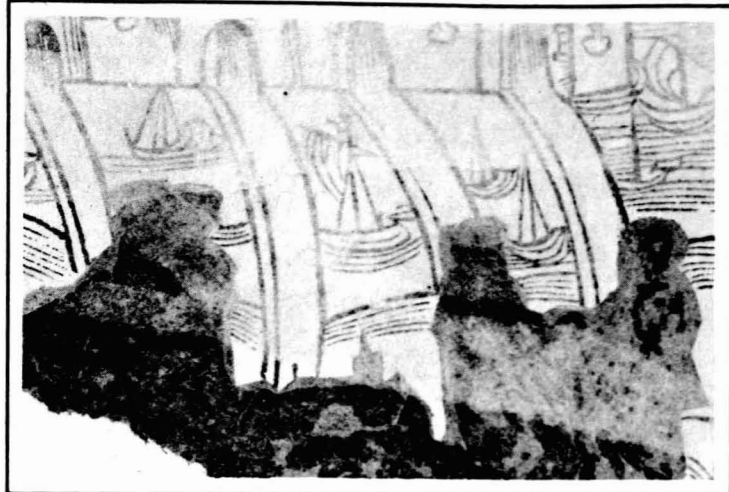
Carlos Montemayor

Nueva noticia del país que los españoles encontraron en el año de 1521 llamado Yucatán

Item: Los españoles salieron de Suullia (Sevilla) y llegaron a la isla de Cuba. Desde la isla de Cuba navegaron 52 leguas y encontraron una isleta, y encontraron en ella no más que dos mujeres viejas las que dicen son religiosas. Y cuando quieren guerrear, uno con otro, los señores de los países que están en la misma región, envían por las dichas dos mujeres viejas, a fin de que les digan si tendrán victoria o no. Dichas mujeres son grandes brujas y conjuran al diablo. Entonces viene hacia ellas y habla con ellas personalmente, en figura de diablo. Lo que dice, dicen ellas a los que han enviado por ellas.

Item: Cerca de dicha isla encontraron otra isla grande y en ella una gran ciudad habitada por mucha gente. En la isla hay mucha cera y miel. Y a dos leguas de esta isla encontraron un país grande y en él una gran ciudad, situada a la orilla de un gran río llamado Grigolffa (Grijalva). Los de esta ciudad hicieron a los españoles un gran regalo, especialmente de oro, de vestidos de algodón y cobijas de algodón de muchas clases, hechas de plumas de loro. En el país hallan mucho oro. Las casas están techadas con paja, y por lo demás hechas de piedra. En la ciudad tienen una casa de cabildo y mantienen buena justicia entre ellos. Tienen en la ciudad una plaza donde compran y venden. La moneda de que usan es una fruta como las almendras. Y de la misma fruta hacen el vino que beben. Tienen peso y medida, por lo cual venden y compran. Su pan está hecho de mijo. No tienen otra carne que aves y pescados. Las iglesias y templos en los que tienen sus ídolos, están contruidos fuertes como castillos.

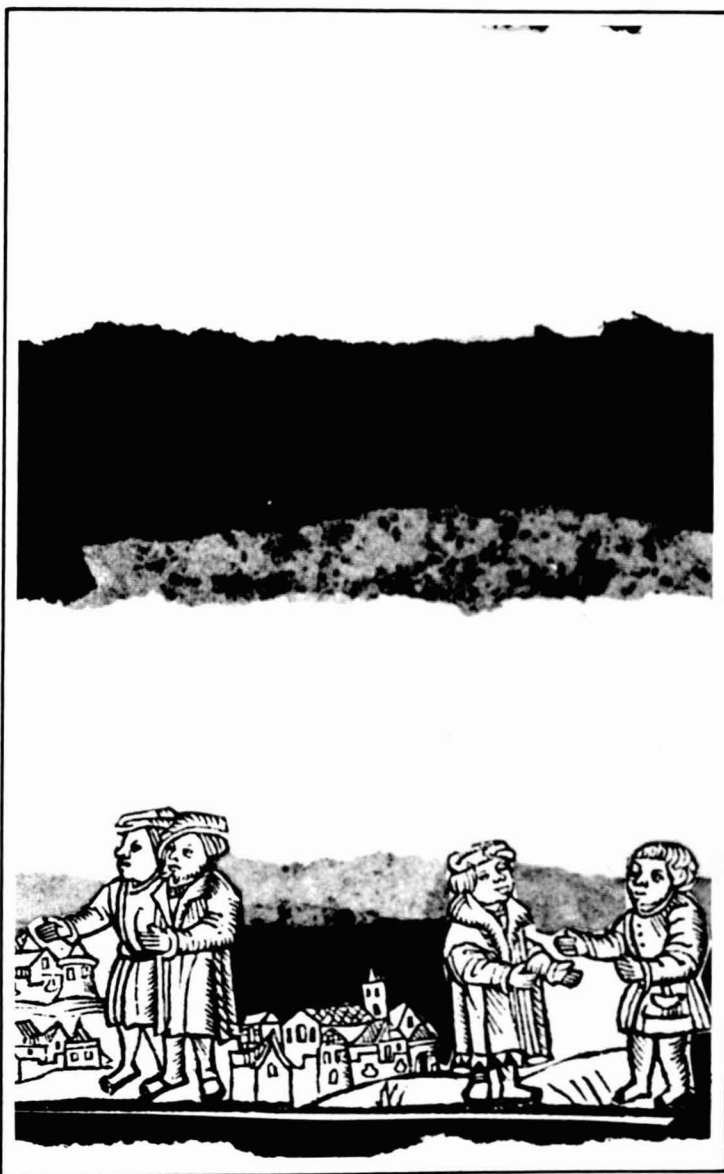
Desde ese país navegaron a otro país llamado Kochoquaquo (Coatzacoalco). Allá encontraron un río sobremanera grande en el que hallan mucho oro. La fuente de dicho río dista 80 leguas de mar y brota en dos lugares. Entre dichos dos lugares está una ciudad sobremanera grande, la más rica en oro que hay en aquellos países. Negocian en dicha ciudad como comerciantes, tienen libros de contabilidad. Y los que tienen son hechos de corteza de árboles. Hay entre ellos orfebres y pintores. Toda su pintura son figuras de diablos. Y tienen árboles que dan frutas rojas, justamente como fresas, las cuales tienen un sabor como clavos.



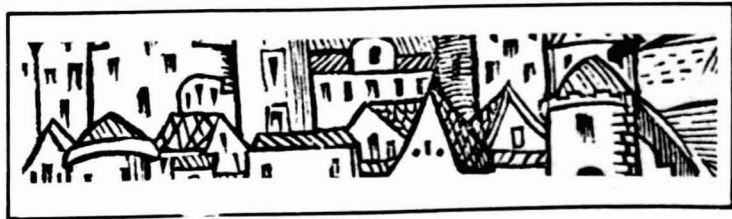
Item: De esos países navegaron en dicho río llamado Kochoquaquo (Coatzacoalco) 37 leguas. Allá encontraron dos isletas, y en cada isla un templo de los ídolos, y en el centro de cada templo hay una mesa redonda, y en la mesa una gran piedra, de mármol. En esta mesa sacrifican a los niños en gran número. Cuando un rey quiere guerrear con otro, reúne, ocho días antes, muchos de su gente y empieza a bailar y cantar con ellos. En este canto llaman al diablo que nombran Zuniy. Y cuando han bailado y cantado mucho tiempo se les aparece el Zuniy o diablo en la figura de uno que murió poco antes. Pregúntanle si van a ganar o perder la batalla. Contesta él al rey, diciendo que coja a los niños de fulano y zutano. Entonces el rey coge 12 a 18 niños, como se le antoja, y les hace conducir a dicha isla. Allá hacen bailar a los niños alrededor de los ídolos que están en el templo. Después los sacerdotes cogen a los niños, uno después de otro, y les ponen sobre dicha piedra que está en la mesa redonda, y les cortan manos y pies, los cuales guardan para comérselos. Luego abren el cuerpo cortado, secan la sangre y untan con ella al ídolo. Después arrojan el cuerpo por las gradas. Los toman los que están presentes, para comérselos. Hecho esto, se les aparece el diablo otra vez y les dice que tendrán la victoria. Y en caso que no tengan la victoria, cogen el doble número de niños que han cogido antes, y les hacen como han hecho a los primeros. Por lo regular tienen muchas guerras entre ellos, por lo cual se sacrifican muchos niños en el año.

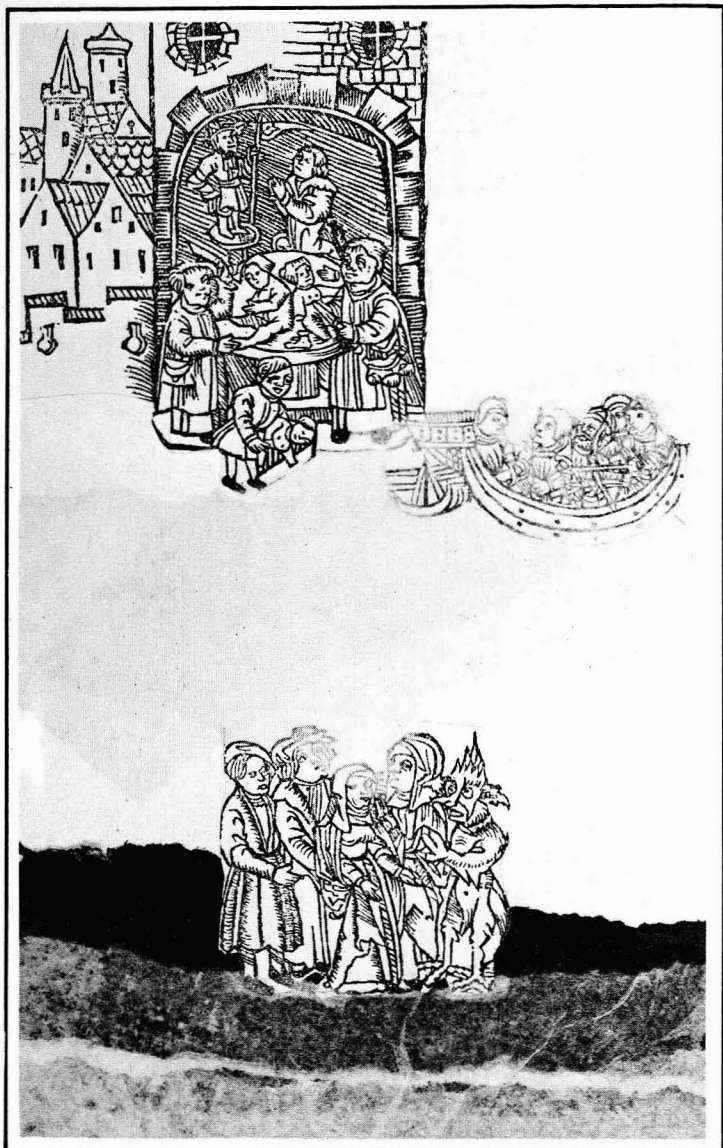
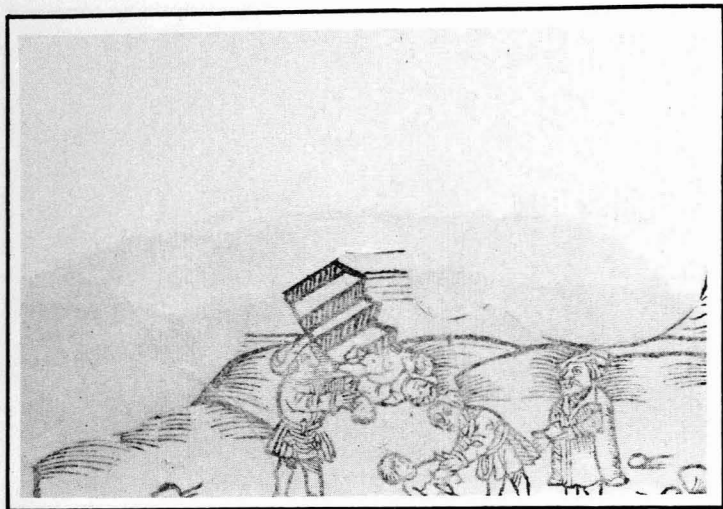
Item: No lejos de dicha isla está un país llamado Samptua (Zempoala), y la capital se llama igualmente Samptua. El rey de esta ciudad guerrea con el rey de la llamada Gran Venecia. Por esta razón hizo gran amistad con los castellanos para que le ayudasen contra el rey Mathotzoma (Moctezuma), que es señor de Gran Venecia y el rey más poderoso que hay en estas tierras. El rey de Samptua regaló al capitán un sol, hecho de oro, grande como la rueda de un carro y grueso como un puño. y una luna de plata, también tan grande y gruesa como el sol, además muchos vasos de oro, un cangrejo de oro, brazales, cascotes, rodajas, todo de oro, y muchas cobijas hechas de algodón y varios vestidos curiosamente hechos. Los hombres de dicho país se hacen hacer un agujero en el labio inferior, estando jóvenes, y entre el labio y los dientes, a través del propio agujero, meten dos pedazos de oro, los que les levantan los labios hacia arriba, de manera que les quedan los labios muy gruesos, lo cual tienen por cosa hermosa.

Item: Tierra adentro, a 6 leguas, hay un lago que tiene 50 leguas de circunferencia. En el centro del mismo lago hay una gran ciudad de 70 mil "vetzeres". A la ciudad llaman los cristianos Gran Venecia. Además hay otras tres ciudades en el mismo lago. Y la Gran Venecia tiene cinco puertas y cada puerta tiene un puente hasta en la tierra firme; y en los mismos cinco puentes tienen muchos puentes levadizos con sus torres, con lo cual la ciudad no

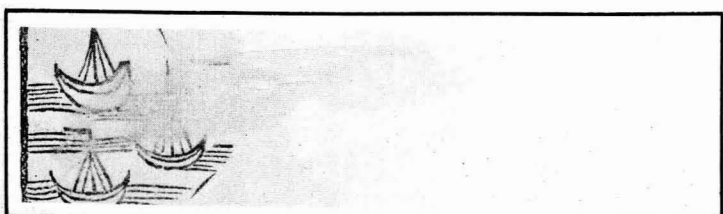


puede ser tomada. El agua corre en todas las calles. En Gran Venecia hay agua salada. Tienen otro puente, grande y alto. Sobre éste pueden traer a la ciudad un aguadulce. Y cada casa tiene su aljibe. Y en el mismo lago andan más de 70 000 canoas y barcos pequeños. De aquella ciudad es rey Madotzoma. Alrededor de dicho lago hay muchas grandes ciudades, con gente fuerte. Todas estas ciudades están bien edificadas. Las casas son en su parte





superior de manera que se puede pasar de una a la otra. Y los techos están hechos de pura plata, de cal y arena. La ciudad llamada Gran Venecia es sobremana rica en oro y algodón cera y miel; tiene mercado todos los días. Diariamente vienen al mercado 40 a 50,000 personas. Usan monedas de cobre. Tienen pesas y medidas. Entre ellos hay buena justicia. Su pan está hecho de mijo. No hay ganado en la tierra, exceptuando perros que ceban y comen. Tienen mucha miel. Comen también carne huma-



na. Obedecen a su rey. Si dice a uno: "¡Vete al monte y muere!". luego se va el monte, no come nada y muere de hambre. O si dice a uno: "¡Vete y ahórcate!", luego se ahorca. Están muy fieles uno con el otro. Si uno dice algo al otro en secreto, dejaría despedazarse antes de descubrirlo.

Item: El capitán de los españoles hizo paz con el rey Modotzoma, señor de Gran Venecia, y le suplicó que le dejara, a él y a su gente, entrar en la ciudad a verla. Y el rey se lo prometió y fué a la ciudad, y reúne a los principales y les dice que han prometido a los cristianos el entrar a la ciudad. Contéstale los suyos que no querían permitirlo, pues aquél podría ganar la ciudad, estando adentro, y que el rey no dejara entrar a los cristianos a la ciudad. Entonces aprisionaron al rey, y habiéndole aprisionado, dice a su pueblo que le matarían a golpes, si no cumpliera con su palabra, y que hicieran rey a su hijo. Hicieron lo que les mandó el rey e hicieron rey a su hijo. Las mismas gentes son grandes arqueros; tiran con sus arcos piedras que están afiladas y con las cuales traspasan una coraza.

Item: Los castellanos navegaron desde Samptua 400 leguas. Entonces encontraron otro país llamado Mitzella (Misantla), y allá llegaron a un gran río llamado Ponnio (Pánuco), y a la orilla de este río encontraron una gran ciudad llamada Athan. Luego enviaron dos pequeños barcos a remontar el río y encontraron otras muchas ciudades, situadas a la orilla del río. Los habitantes de este país son generalmente brujos y brujas. Al ver venir los dos barquitos, varios de ellos hicieron un círculo y conjuraron al diablo, y con un hueso de pez traspasaron su lengua, y con este encantamiento y conjuro pensaron que los barcos no llegarían a la tierra. Pero no surtió efecto y los barcos llegaron a la tierra. La gente está vestida con vestidos de algodón. Es un pueblo o país muy rico en oro y otras mercancías.

Item: A 130 leguas de la ciudad de Athan hay una isla llamada Laflaritten (La Florida). La gente de esta isla es una gente sobremana mala. Son grandes arqueros. En la misma isla hay muchos osos, ciervos, leones y todas las otras bestias como en nuestros países, especialmente muchos peces.

Item: Escriben que todos los precitados países e islas hay tanto oro que no se puede decir, y algunos han salido de Suullia para esos países: de uno han hecho mil. Espérase que el comercio de Suullia a esas tierras va a ser grande.

Item: Debéis saber que algunos habitantes de esos países adoran a los ídolos, y hay varios entre ellos que no adoran ni a Dios ni ninguno sino sólo a Zuniy, eso es el diablo, teniéndole por un señor que temen, pero no por Dios. Y hablan con él, y él se deja ver, ora en una figura, ora en otra. Y a veces este Zuniy, el diablo, hace una gran tempestad. Descúbreselo a ellos antes que se haga. Por eso le temen. Otras muchas cosas dicen del país y escriben que hay mucho que escribir de él.

Argelio Reseña crónica Gasca y dos retratos

RESEÑA DE UNA AMBIGUA TENSION INICIADA EN UNA FECHA QUE POR NECESIDADES DEL LENGUAJE PRONTO SE CONVIRTIO EN MORTAL EFEMERIDES

Estos días de brazos tensos: de corpus, de jueves, de junio
Sale uno a la calle y encuentra una muchacha
Estos días frente al espejo neurálgico
Se miran, platican, torturan una imagen atávica
Estos días con el sol escondido tras un dedo: el único
Y la sexualidad ronda, parece un pájaro nervioso y negro
Estos días perseguidos, insomnes, nocturnos, policíacos
En realidad no le digo nada, ni la miro
Estos días de coronación: el rey babeante y pérfido y pulcro
Mi dedo —también mi dedo— cubriendo la reiteración de su rostro
Estos días de fatiga: las respuestas, el ajetreo, las máscaras
Se perciben: uno al lado del otro, no hay amor, no podría haberlo
Estos días infestados, entusiastas, irremediables
La muchacha no quiere decirlo, no quiere oírlo
Estos días políticos, libertarios: amenazantes
Yo tendría que extender mi mano, quebrar la neuralgia
Estos días como pesadillas lanzadas desde el arco: tenso
Pero la muchacha huye de su imaginación: calcula
Estos días dando en el blanco: el objetivo muerto: y tenso también
Caminamos sin hablar, sin oír, sin sentir, sin olvidar
Estos días revelándome el corazón de los actos
El amor los esclaviza, el amor los humilla: el amor, el amor
Estos días nocturnos como una verdad inesperada, como un crimen
El amor expresándose con un lenguaje de encierro
Estos días hechos para la sed: *caminamos, caminamos, caminamos*
El amor sin obscenidad, el amor alimentado por conductas: el amor, el amor
Estos días de brazos tensos
—de corpus, de jueves, de junio—
Uno se encuentra una muchacha
Y ella se va, y él se va, no se despiden: sueñan, sueñan sueñan

BREVE CRONICA AUTOBIOGRAFICA QUE ILUSTRAS COMO ESTA SOCIEDAD INJUSTA LLEVA DENTRO DE SI A LOS AGENTES DE SU PROPIA DESTRUCCION

Por azares, coincidencias, limitaciones, ascos, un día elegí un oficio
Vivo en un país en donde lo poético produce horror
Comencé a ser periodista sin mucha convicción, sin intereses
Un horror sano, sin tradición, manchado, enfermo
Y escribía yo artículos abstractos mal pagados y la iba pasando
Un horror nacido de la angustia: una angustia nacida del horror
Hasta aquel día en que escribí un artículo donde decía por qué
Porque la gente de este país no tiene tiempo que perder
Un artículo que tuve que guardar en mi escritorio
No tiene nada que perder: no tiene nada que ganar
No fuera a quedarme sin comer el resto de mi vida
Por eso esta gente huye de esas diversiones incomprensibles
Y seguí escribiendo artículos abstractos para gusto de todos
Prefiere las canciones obscenas que evocan su vicio sexual
Hasta que un día estuve cansado, molido, hartado, triturado
Y esta gente tiene razón: lo poético no dice nada que no sea tradicional
Me dije ; basta! y escribí otro artículo en donde decía por qué
Y esta gente está harta de las tradiciones
Esta vez me armé de valor y lo llevé al periódico
Porque las tradiciones no dicen nada de ella: la niegan
Y es que la gente me aconsejaba: si te han de matar mañana. . .
La historia de esta gente no está hecha: su poesía no existe
En el periódico recibieron mi artículo con toda clase de zalamerías
Existe ese horror, esa mercancía lujosa para los entendidos
Y me sentí feliz: poder es querer dicen los gringos —me dije
Esa infame autocomplacencia de los poetas con rango burocrático
Pero lo duro vino al día siguiente, cuando compré el periódico
De los poetas creyentes que viven en una buena casa de linda colonia
No me hubiera importado ir a la cárcel: ¿lo oyen?
Esos poetas que son Dioses con altares en todas las reuniones elegantes
No me hubiera importado ser acusado de ignorante: ¿lo oyen?
Esos lindos señores para quienes existen las universidades malolientes
No me hubiera importado morir, no ser leído, no recibir ni un solo saludo
Esa poesía de payasos saltimbanquis vestidos de etiqueta, esa vergüenza
Pero la verdad —oíganlo, sépanlo, divulgenlo— es que no lo publicaron
Los poetas que todo lo saben: a quién defender, por quién luchar
Mi artículo no se publicó jamás y aquí estoy: defendiéndome
Esos poetas defensores: del pasado, del presente, del futuro
Porque sé que este poema sí se publicará
Esos poetas enloquecidos de locura divina
Para que nadie lo lea, para que nadie lo entienda
Esos poetas a los cuales imito sin remedio

RETRATO 2

De pronto sé qué clase de sueño puedo hacer con mi vida:

De la pesadilla puede brotar dulzura y música

En esa fiesta

los hombres preferían platicar (sentados en su silla) con los hombres

Mi neurosis puede volverse asombro y risa

y es que ella habla como una loca

(su mirada toca mi piel y entra en mí toca mi piel y)

los veo sonreír desdeñosos

ellos saben que desempeñan un papel

—En una de esas sillas, junto a ellos, estás tú:

vestida: sólo vestida podías estar en esa casa

Pero tu papel no es inocente ni tampoco descriptivo

(Y yo estoy frente a ti, al verte igualándome con ellos: con los hombres)

tus muslos largos y tu vestido amarillo y tus medias

(¿sentías cómo mis manos te acariciaban?)

habías salido de la pesadilla con los labios rojos

pero no usabas pintura porque tus ojos destacaban así

en ese cuadro yo adivinaba tu timidez recóndita

Pero las otras mujeres brillaban por ti

Puedo decir ahora que el cuadro estaba concebido con vulgaridad

Aunque esta mañana tú no comprendas por qué:

En esa otra mañana habías entrado repentinamente diciendo palabras tontas

vestida, audaz y narrativa

ignorando quién era yo

De tu blancura (¿o ternura, o peligro?):

Ha nacido este sueño

este sueño

que te describe y te narra y te toma
poéticamente

RETRATO 5

Con mi existencia he construido (ahora me doy cuenta) una novela primorosa:

El tiempo se hunde en uno y llega a ser piel, carne y huesos

En esta casa

los muebles son feos, pocos los cuadros, escuálida la atmósfera: no fría

y es que ella sueña, sueña siempre:

jamás dice que esta casa es mi rostro

(su vientre fino y su pubis agreste y su boca delgada y)

en una de las habitaciones hay una cama ancha

que nos conoce minuciosamente:

sus piernas blancas y mis rodillas toscas y su cabello rojo

—Convertida en un arco, ofreciéndote, siempre estás tú:

tus pezones brotando de tu cuerpo como de un árbol joven

tu cintura quebrándose y tu lengua y tu amorosa lengua

(Yo tomo cada uno de sus miembros y los analizo y palpo: ellos brotan de mí)

tu risa ronca y tus ojos intensamente verdes y tus axilas huecas

(¿me conoces? ¿acaso me conoces?)

fuimos a tomar un café por pura búsqueda, por pura soledad

y tus pechos eran invisibles bajo tu ropa holgada y platicamos horas, horas

en ese cuadro una mujer locuaz alza su dedo índice y señala al poeta

Y él sonríe con angustia, entusiasmado

El cuadro es excesivamente casto, notablemente real y cotidiano

Y tú esta mañana me deseas sin admirarme un ápice:

Otras mañanas y otras tardes te han educado al fin

un hombre no tiene nada que dar a una mujer

y esa mujer se entrega por simple y vanidoso lujo

De tu lujuria desatada (¿o rescatada, o inventada?):

Ha manado esta historia sin término

esta narración lúbrica

este poema abierto

Crítica

Sumario

Letras

Roger Callois en la Academia Francesa, por Mario Monteforte Toledo / 38

Novela

Experimentos hispanoamericanos, por Didier Coste / 40

Sociología

Estratificación social, por Raúl Talavera / 41

Teatro

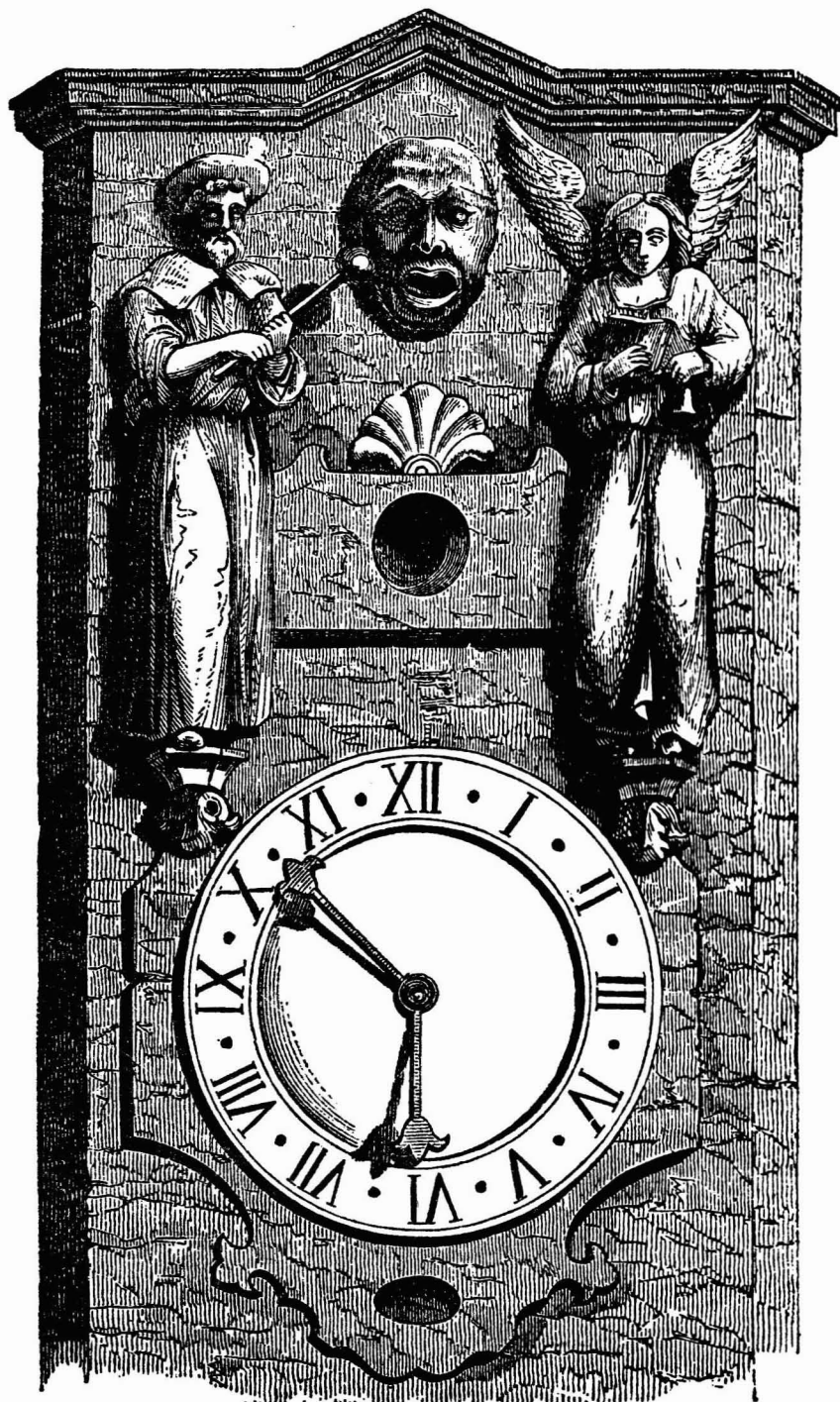
Ecos del Segundo Festival de Teatro Latinoamericano, por Armando Partida Tayzán / 42

Danza

Luis Falco en México, por Artemisa de Gortari / 45

Libros

Mi campaña con el Che, por Miguel Donoso Pareja / 46



Roger Callois en la Academia Francesa

Mario Monteforte Toledo

Al ingresar en la Academia Francesa el 20 de enero de este año, Roger Callois, como es de estilo, hizo el elogio de quien dejaba la vacante, el historiador Jerónimo Carcopino. Su discurso comienza así:

“Señores, que tenéis maneras tan vuestras de acoger hasta a los más briosos y sabéis olvidar su turbulencia y hasta sus blasfemias: no ignoráis que os llevo de más lejos que lo acostumbrado tras completar un recorrido anormalmente largo antes de concebir, para sorpresa de muchos, la idea de solicitar vuestros sufragios. El hecho de que me los hayáis otorgado probablemente no ha sido para otros —y tal vez algunos de los mismos— objeto de menor extrañeza. Sin razón, por cierto, ya que si surrealismo y academia son palabras desavenidas, a pesar de lo que juren en contrario, no hay quien ignore vuestra preocupación constante de no constreñir la literatura francesa a ciertos momentos de su historia sino de reconocer y abarcar sus cambios, aunque de otra parte os esforcéis por mantener su continuidad esencial.

“Para que midáis vuestra tolerancia creo que debo haceros una breve confesión. Durante mi adolescencia alimenté una especie de odio contra la literatura, a la cual cándidamente auguraba y deseaba pronta desaparición. Me lancé entonces a extrañas, extremosas y sucesivas empresas que en lo absoluto me destinaban a sentarme un día entre vosotros, revestido de este atuendo de escarabajo al fin de cuentas incapaz de desagradar a un espíritu largamente fascinado por las costumbres, las apariencias y los disfraces de los insectos. Sin embargo, desde aquellas intransigencias de la juventud en que la pasión intervenía más que la lucidez, se encontraban ya juntos, sin yo saberlo, muchos elementos más tarde revelados como decisivos. En primer lugar una atención, qué digo, un fervor por el lenguaje, al que rodeaba de cuidados casi filatélicos —como diría Jorge Luis Borges. Cuidados inexplicables en vista de mi desprecio; mas impuestos por incoherencia y cierto instinto a mi cándido frenesí.

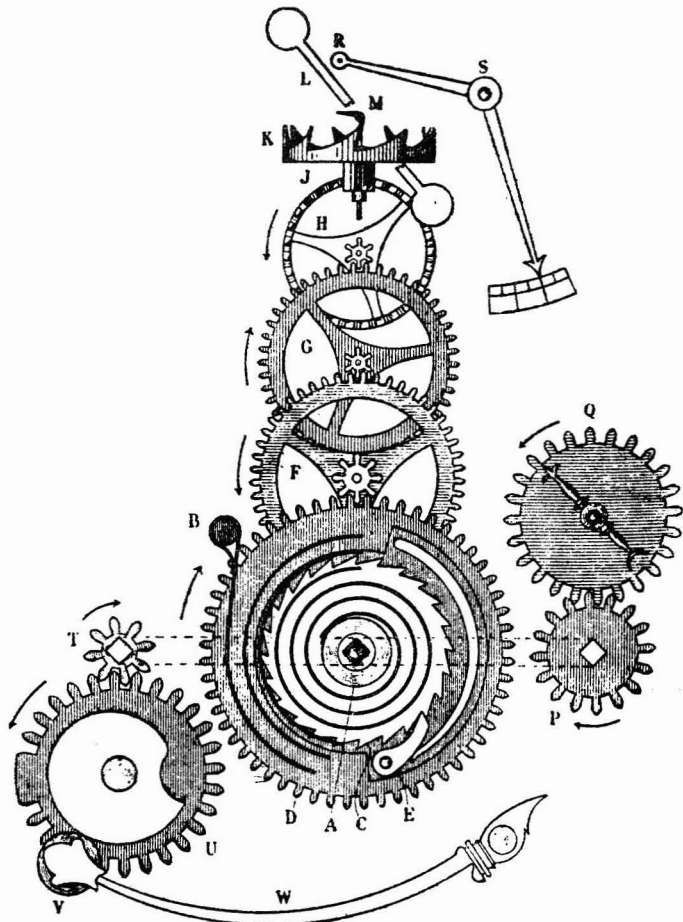
“No osaría declarar, como el poeta con más derecho que nadie a expresarse en esos términos: ‘Aunque no fuese un animal esencialmente francés, un barro esencialmente francés (mi último aliento, como el primero, será químicamente francés), la lengua francesa de todos modos sería para mí el solo refugio imaginable, el asilo, el antro

por excelencia, la armadura y el arma por excelencia, el solo lugar geométrico donde puedo situarme en este mundo para no comprender ni querer nada, para no renunciar a nada.’ Pero hago mía semejante profesión de fe, cuya lealtad tan exclusiva a un lenguaje y sólo al lenguaje tiene algo de monstruoso. Lo reconozco; mas no puedo ni menos deseo reformarme en este aspecto. En fin, el ejemplo, si no los propósitos de los maestros violentos y solemnes que había escogido, no impedían a lo último un acercamiento necesario, generado por tantas rupturas. Más tarde, por un nuevo desafío, llegué hasta ensayarme en una prosa anticuada y ceremonial, que resulta desplazada en un siglo donde el estilo debe ser apresurado, brutal o pedante y donde la poesía misma rechaza deliberadamente la prosodia —es decir uno de sus dos recursos distintivos. Para colmar mi complacencia por incorporarme a vuestra compañía, bastaba ya que ésta contase entre sus obligaciones la tarea de preservar el léxico, la sintaxis, la propia retórica —para emplear un término reciente y extrañamente rehabilitado por la vanguardia— de una lengua que me es consubstancial.

“Tengo otro motivo para felicitar me por tomar sitio en vuestras filas. No cesa de inquietarme la rareza o peor aún, la rarefacción en el mundo, de los cuerpos a la vez institucionales y autónomos, oficiales e independientes, tal como sigue siéndolo, para su honor, el vuestro. En efecto: por todos lados veo que aumentan y se hacen más pesadas —aquí de manera púdica y reticente, allá de manera ostentosa e inmisericorde— las presiones anónimas y ciegas que desde siempre dotan a las sociedades de su segunda y temible naturaleza. La evolución

de las técnicas y de la economía; el acrecentamiento de las cargas y responsabilidades individuales, y el de las ambiciones del Estado y de sus medios de convencer y avasallar, no favorecen —lejos de ello— las condiciones ambientales para el libre ejercicio del pensamiento. Parece hasta aleatorio que subsistan islotes de constancia y serenidad, asilos, refugios —no me atrevo a decir ‘reservaciones’— donde son respetados, honrados, mimados ciertos hábitos de tolerancia, reflexión, serenidad y objetividad antaño considerados como preciosos y hoy discutidos, regateados, convertidos casi en sospechosos. Las inercias, los mecanismos que cada día más endurecen todos los engranajes de la administración del mundo, tienden a eliminar tales salvaguardas. La atmósfera de las Academias, sean las de ciencias o las de letras, parece a veces la más propicia a la indispensable perpetuidad de esas virtudes que ayer aún no eran sino cortesías de la inteligencia para consigo misma. Acaso está próximo el día en que se percibirá que esos Colegios antiguos, prestigiosos y por lo general autorizados y poco autoritarios, no son un lujo sino en apariencia. . .

“Este lugar está poblado de muy grandes sombras, entre las cuales figuran precisamente las de dos escritores a quienes debo confesar que desde hace tiempo y sin darme cuenta al principio, consideré como modelos privilegiados, aunque inaccesibles, de las empresas de mi pensamiento y de mis exigencias en materia de escribir. Permitid que las palabras a las que recurro para expresar mi reconocimiento justifiquen también que me atreva a invocar como intercesores —y los una en el mismo homenaje— a Montesquieu y Valéry; ellos



son, entre vuestros fantasmas, a quienes por indigno que sea de sus lecciones tengo conciencia de deber más.”

Roger Callois no es simplemente un hombre de letras de alto rango que como buen intelectual confesadamente francés no está exonerado de cumplir viejos y secretos deseos al ingresar a la Academia. Es, sobre todo, un hombre significativo de nuestro tiempo, aunque no fuera sino a título de intermediario decisivo para la introducción de la literatura latinoamericana en Francia.

Su destino se cruzó con nuestros países desde los albores de su vida literaria. Hacia 1932, cuando suscribía furiosamente los manifiestos, acrobacias e inquisiciones del surrealismo, un hombre recién llegado de México puso sobre el escritorio de André Breton un frijol saltarín. Exaltado hasta el paroxismo, el papa de la secta declaró que no podía manifestarse la existencia del misterio de una manera más completa. Tras examinar el frijol mexicano, Callois aventuró la hipótesis de que sus saltos eran producidos por un insecto poderosamente contráctil y sugirió que lo partieran. Con verdadero estruendo, Breton lo llamó Judas de los sueños y exterminador de mitos —entre los surrealistas hasta las menores polémicas sobre estilos o formas, ya no digamos de ideas, alcanzaban una violencia adolescente que desde luego también era pretexto de literatura. Poco después Callois enviaba a Breton una carta en la que rompía con su grupo. Decía el descarriado, entre otras cosas: nunca he rehusado entretenerme con juguetes; pero la mente no es juguete. Son fecundos y dignos de asombro los milagros cuando resultan de lo inexplicable o de lo todavía incomprensible; pero construirlos sobre la ignorancia o el deliberado rechazo a la búsqueda de la verdad es una superchería, un rezago primitivista. Hay que aplicar métodos científicos al estudio de la imaginación. La belleza puede encontrarse en lo oculto, pero también en la realidad descifrada. No me es posible suscribir la teoría de que el arte es necesariamente mentira o producto de lo instintivo y lo sublimar; sólo la primacía de la voluntad y la lucidez para comprender y aceptar las potencias y los límites del hombre aseguran el ejercicio de la creación y de la libertad.

Cito de memoria la carta, testimonio de una de las segregaciones más racionales sufridas por el surrealismo; si mi versión resulta metafórica en exceso se debe a lo que me regocijan mis afinidades con su esencia. Estoy seguro, en todo caso, de sintetizar el programa desarrollado por Callois en la teoría y en la práctica. La carta, solitario manifiesto, es la clave de su vida y de su obra.*

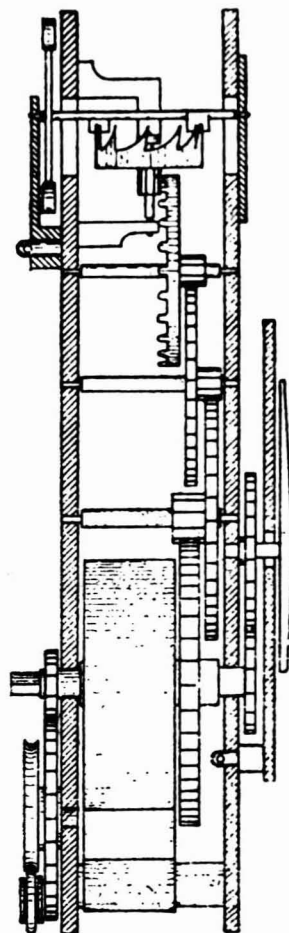
Callois colecciona piedras, hélios, libros que combinan en sistemas todo aquello que hasta hoy una razón incompleta elimina a través de un sistema o de disparos audaces que aspiran tan sólo a consumirse como fuegos artificiales. Se diría que a semejanza de Pound o Eliot, se complace en comprobar que la poesía emana hasta de las formas en estado de naturaleza, de absoluta humildad. Lleva mucho escrito sobre cristales, insectos, medusas; también sobre lo fantástico, los sueños y las combinaciones de ritos —que son formalidades— con mitos —que son imaginarios. Su cargo en la UNESCO lo ha llevado a muchas partes remotas —remoto es otra manera de llamar a lo impredecible, a lo ajeno—; pero en el fondo es avasalladoramente terráqueo, sedentario igual que un granjero —dos de sus abuelos no conocieron el mar. Su destino, entendido como entre los pueblos que creen en la fatalidad de las rutas y de sus terminales, nada tiene que ver con el de los astronautas, los marinos o los nómadas. El ha buscado siempre la revelación aquí cerca, en el interior de la naturaleza; y no por limitaciones de la imaginación, por cierto, sino debido a su hipersensibilidad hacia lo inmediato y a lo que podría llamarse su cosmovisión lógica, que trataré de sintetizar.

Piensa Callois que desde el momento en que el universo no es infinito, sus combinaciones son limitadas, según lo evidencian sus reiteraciones periódicas, especialmente las de los fenómenos que nos parecen más extraordinarios. Las leyes que rigen los fenómenos alejados en tiempo y espacio son muchas veces las mismas y se corresponden en los diversos reinos de la natura-

leza. Todas las formas que puede crear el espíritu humano se reconocen en los productos de la naturaleza; también las leyes que las explican; hasta los mitos parecen tener gérmenes en el comportamiento del mundo animal. Pero hay también en el universo una tenebrosa y profunda unidad —como dice Baudelaire, a quien Callois ha dedicado reflexión y páginas radiográficas— que no siempre se aprehende por razonamiento lúcido sino por las fuerzas del instinto y del vértigo. El hombre nunca alcanza la seguridad de crear y de comprender; su grandeza ha sido siempre la falibilidad, imaginar con audacia entre la libertad y la incertidumbre y escapar así a la sofocación de lo fatalmente determinado. El hombre se debate entre el orden y la violencia, que en perpetuo conflicto, combinadas, son las fuerzas básicas del universo.

Se comprende entonces que el impulso fundamental de Callois sea la fe en el poder creador y ordenador. Y se comprende también cómo, explorando “las fuerzas del instinto y del vértigo”, presiente la unidad de la creación artística y literaria por sobre el tiempo y el espacio, aunque sin haber teorizado a la manera de Malraux sobre la integridad intemporal y la transposición eterna de las culturas.

A lo largo de esta línea de entusiasmo y de raciocinio, cuyo origen inconfundible es surrealista, Callois se adentró en la literatura latinoamericana en vísperas de la segunda guerra mundial. A invitación de Victoria Ocampo —vale decir desde un excelente observatorio—, permaneció en Buenos Aires suficiente tiempo para reconocer a los mejores y adivinar las pistas más secretas: la del mundo antillano, la del mundo indio, la



* Los principales libros de Roger Callois (traduzco): 1935, *Proceso intelectual del arte*; *Descripción del marxismo*; 1938, *El mito del hombre*; 1939, *El hombre y lo sagrado*; 1945, *Imposibilidad de la poesía*; 1951, *Ensayos de sociología contemporánea*; 1954, *Poética de St-John Perse*; 1956, *La incertidumbre que viene de los sueños*; 1958, *Los juegos y los hombres*; *Arte poética*; *Tesoro de la poesía universal*; *Antología de lo fantástico*; 1960, *Medusa y Cía.*; 1961, *Poncio Pilatos*; 1962, *Estética general*; *Bellone o la pendiente de la guerra*; *Poder del sueño*; 1965, *En el corazón de lo fantástico*; 1966, *Imágenes, imágenes...*; *Piedras*; 1970, *La escritura de las piedras*; *Casillas de un tablero*.

que se pierde en la vida-muerte de la selva. Lo que maravilló a Callois en los escritores latinoamericanos fue que captasen el universo por el instinto y la imaginación, con un sentido cósmico desconocido en Europa. Estos hombres, manejando un lenguaje vigoroso, intraducible y a las veces incomprendible, revelaban potencias ocultas de la naturaleza con una exaltación congruente con la violencia de las sociedades donde vivían, violencia que llegaba al paroxismo y generaba inevitablemente la desmesura, el anticlasicismo, las imbricaciones de realidades y surrealidades. Callois examinó todo esto con el mismo orden "filatélico" y el mismo transporte poético que siempre ha examinado los cristales, las alas de las mariposas y los sueños. Había encontrado una nueva dimensión de lo sagrado. Tradujo a Gabriela Mistral, a Neruda, a Porchia, a Borges. Pero su acto de traducción llegó a ser más vasto: fundó en la casa Gallimard la sección *Croix du Sud* y divulgó a través de ella casi toda la narrativa importante de la América Latina.

Callois ha sido actor, mucho más que testigo, en algunos de los conflictos que hacen de los cuatro últimos decenios una de las etapas más terribles de la historia. No puede decirse, sin embargo, que sea un escritor comprometido, a menos que por comprometida se entienda la posición irreductiblemente humanista, que en cualquier caso no es una militancia simple. Lo importante es que de todos estos años terribles ha emergido sin el menor cinismo, siempre enfrentado al despeñadero de la negación, a las fuerzas destructoras y a los ciegos intereses que conducen a nuestra civilización por la senda de la esclavitud espiritual, la usura y la tecnocracia.

Todos los críticos que de su trabajo se ocupan lo señalan como inclasificable. Filósofo sin sistema, científico sin especialidad, sociólogo a partir de la iluminación estética, prosista por la forma y poeta por el contenido de sus escritos, también es clásico por lo que su estilo se apega a los maestros latinos —Tácito, Tucídides— y moderno, en el sentido en que son modernos el "estremecimiento" y el lenguaje directo en Valéry —otro de sus maestros. Su francés es de una pulcritud rigurosa; pero a veces tampoco admite clasificación porque resucita giros medievales aun para expresar las ideas más contemporáneas. Su lenguaje es, digamos, suntuoso, como el de Montaigne; pero no menos sobrio que el atuendo de los burgueses prerrenacentistas. Sin saberlo, hace tiempo que Callois, no obstante su heterodoxia y su rebeldía, era académico.

Acaso el máximo elogio que deba hacerse de él es que analiza e investiga el universo y los silencios del hombre con plena conciencia, renovándose y revitalizándose en su propia búsqueda, sin importarle que incesantemente destruya todas sus seguridades, sus divinidades y aun el refugio dialéctico de sus dudas. Hoy, tal vez más que nunca, se necesita mucho coraje para quedarse así, solo.

Novela

Experimentos Hispanoamericanos

Didier Coste

La mayor parte de las novelas contemporáneas de la América Latina se distinguen por una cierta inserción continental: el criollismo. De Ciro Alegría a Onetti, de Icaza a Lezama Lima, es a través de su americanidad que los novelistas hispanoamericanos son universales. Pero esto es otra forma de ir de lo particular a lo general y de hacerse entender en otras partes; con puntos de partida diferentes y con éxito diverso, Cortázar, Vicente Leñero, Sergio Fernández, Severo Sarduy, particularmente, han emprendido desde hace algunos años una aventura a los límites de la narración donde el formalismo, el método crítico, el humor, la poesía y la importación de técnicas descriptivas modernas se mezclan en forma variable para llegar a una nueva era de la novela bajo la cual las escuelas y los conceptos prefabricados no tienen, como en Europa, punto de apoyo. En cierto grado, todos tienen quizá como referencias y ancestros comunes a Joyce y a Borges; pero lo que los separa nos importa tanto como lo que los une, y preferimos acercarnos a ellos uno por uno; he aquí al más riguroso y sin duda el más singular de todos ellos, el menos conocido también: Sergio Fernández.

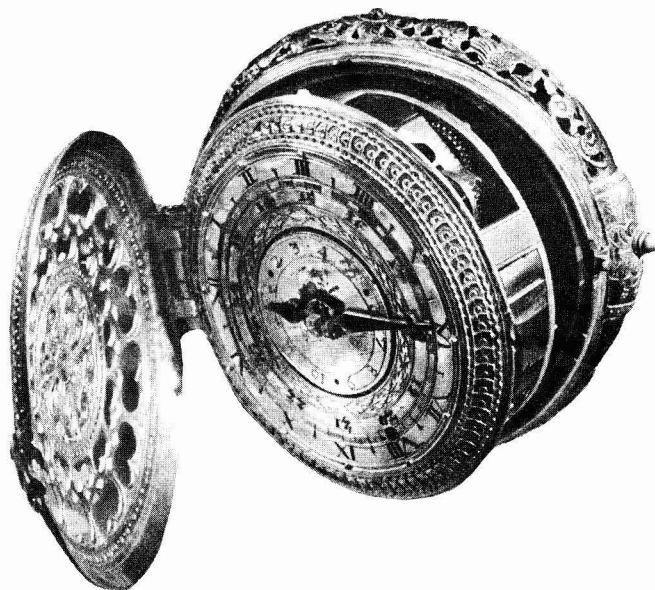
Sergio Fernández, nacido en México en 1926, es catedrático universitario. Ha escrito otras novelas sobre las cuales esperamos

poder comentar, así como numerosos ensayos, especialmente sobre Dante, Quevedo, el Renacimiento y el Barroco. No es una sorpresa, entonces, cuando se descubre hasta qué punto, en cierto sentido, *Los peces* monta una concepción gongorista del lenguaje.*

Se relataría vanamente la anécdota-pretexto, si no fuera porque el autor mismo se apresura a hacer una introducción para asegurar desde ya que el libro no es, verdaderamente, la historia de esta joven extranjera que, llegada a Roma con su amante, se enfrenta al deseo de un cura, con quien ella ascendió al Monte Palatino, para finalmente entregarse a las palabras y no al deseo y, al caer la tarde, abandonar a su compañero eventual con la certidumbre de que ni él ni ella se presentarán a la cita del día siguiente, para consumir la aventura, en Pestum o en Ostia.

El cuerpo del libro es el monólogo de la joven; el monólogo de una Molly Bloom que nos inclina demasiado a compararla con Chalcihutlicue, la diosa azteca de las aguas vivas. El lugar es Roma; la temporada, agosto; el motivo a la vez decorativo y obsesivo, los peces del Tíber; el modo perceptivo, un erotismo del deseo femenino: *Qu'il est tentant d'analyser l'oeuvre comme un ensemble, mais le vent qui souffle dans les voyelles, anime la passion résistante de la canicule*. Y, para recordar a Goethe, citado por D'Annunzio en *El Hijo de la voluptuosidad*: "Eine Welt zwar bist Du, o Rom! ... ¡Oh Roma, tú eres verdaderamente un mundo! Pero, sin amor, el mundo no sería mundo; Roma misma no sería Roma." El deseo crea a la vez la unidad del espacio y la intensa dispersión de los objetos que observamos, donde los peces representan la evasión, la inasibilidad. La forma de composición es el instante preciso donde un arte pasa del cubismo a lo abstracto, donde *le moment est l'extase* como en *Composition dans un ovale* de

* Sergio Fernández: *Los peces*, México, Joaquín Mortiz, 1968. Se han conservado en francés las citas que hace el autor de la nota, de la traducción que comenta.



Mondrian (1914). *Tout arrive sans succession, car les ondes ne se reproduisent pas, ni n'existe le résultat de la cloche sur l'écho. Serait-ce pour cela que je me caractérise par une intelligence active qui m'absout d'entendre le son? Sourde, je comprends alors le groupe de touristes qui ont aboli les voyages pour voir le cubisme où, carré par carré, mon visage contient l'astrigent où nagent les poissons, et, honteuse à l'hôtel, j'aborde ce sujet avec des prostituées aux yeux bleus qui se dissolvent amplement dans le ciel.* Ya no estamos en presencia, como en la Nueva Novela, de una manipulación de la cronología o de un juego de espejos que permite la reproducción de retablos vivientes, sino de un derrumbamiento exaltado y doloroso (*Quelle douleur me cause le sac de Rome! Et pourtant je ne puis éviter de me perdre dans ses rues, immensément prospère, enceinte d'un bonheur à la fois ecclésiastique et vain*), en el cual un número limitado de elementos cromáticos (a nivel de vocabulario: encerrar, sudor, lágrimas, amante, hotel, Monte Palatino, Foro Imperial, Tíber, Pestum, sal, peces, amante, cura, etc.) se reparten equitativamente el espacio del libro con un virtuosismo fascinante.

Y es que el deseo se expresa también, ¡oh contradicción!, con palabras, y se presta a todos los juegos: substitución, retruécanos, charadas, crucigramas: *...et je m'entends, je m'observe inconditionnellement tournée vers un groupe entier de mots qui se trouvent à un niveau bien supérieur à la substance exprimée par certaines plantes dont se nourrit le bétail. ...et je m'aventure du côté de la neuvième lettre de l'alphabet, une colonne aux vastes chapiteaux à la quelle je grimpe sans délai. ...je décide alors un itinéraire tant innovateur que si les Espagnols l'appliquaient à leurs voyages, ils feraient sortir autrement d'entre leurs dents les z.*

Se ha reconocido a la i fálica y a la s sinuosa. Finalmente la narración se topa con el deseo a fuerza de querer servirlo con exactitud. *Raconter semble mensonge; c'est vouloir emprisonner mes actions et, d'amour-propre, éblouir tous les autres dans les fontaines. ... Les passages en lesquels je suis divisée me montrent qu'il n'y a rien à faire pallier.*

De principio a fin, y cada vez con mayor seguridad, la palabra triunfa, en nombre de lo bello, en nombre del cuerpo: *J'arrive, enfin, à Rome. Je vois le prêtre. Il me pénètre sans faire de distinguo. Nous tirons au clair que nous sommes une seule dimension, que nous nous emparons d'un lieu commun. Viennent ensuite des périodes de silence mais alors, réellement invertée, je traîne mon cercueil qui, d'un adieu au prochain, offusque entre ses ailes la saveur de ma mort.* Las ruinas de Roma, al igual que aquéllas de la narración tradicional, son incendiadas por las seis horas vespertinas de agosto de este libro, uno de los más revolucionarios y más fulgurantes que nos ha sido dado leer desde hace mucho tiempo. El autor ha cumplido enteramente con su misión; penetrar sin tergiversaciones y de un solo impulso en la mujer-la ciudad-la prosa, todas las tres eternas e instantáneas.

Sociología

Estratificación Social

Raúl Talavera

Realizando un detenido análisis sobre estratificación social y de las cuestiones metodológicas fundamentales, J.A. Jackson y un grupo de sociólogos especializados en el tema han elaborado el libro *Estratificación social*,* que incluye valiosos trabajos y documentos que garantizan la seriedad de la obra.

Es indudable que en los estudios sociológicos en una sociedad determinada se exige un profundo conocimiento de la realidad objetiva general y de sus contradicciones, lo que hace necesaria la jerarquización de una investigación.

En el estudio del tema que nos ocupa se puede diferenciar —propone Jackson— tres cuestiones principales:

Primero, trazar y describir las formas y los elementos de estratificación. Segundo, modo de articular y de coordinarse entre sí los diferentes estratos y los componentes de los distintos elementos de los sistemas de estratificación. Tercero, acceso y participación en los diversos estratos. Aquí se

* J.A. Jackson, E. Shils, M. Abrams y otros: *Estratificación social*, Ediciones Península, M. R., 1971, trad. José Álvarez, 316 pp.

plantan las interrogantes acerca de la movilidad social, de las oportunidades vitales, y problemas más vastos respecto al grado de "apertura" o "cierre" de un determinado sistema social.

En la introducción del libro Jackson afirma que "todas las sociedades, así como todas las agrupaciones sociales, están estratificadas en alguna medida". Siguiendo este criterio, Erik Allardt desarrolla ampliamente las teorías de integración y conflicto. . . ¿Es posible una síntesis?

Es muy importante señalar el estudio que Allardt hace sobre este tema, en base a la obra de Gerhard Lensky *Power and Privilege. A Theory of Stratification*, desarrollando el concepto de igualdad. "Lensky —dice Allardt— distingue claramente entre diferentes tipos de igualdad, pero también parece acoger criterios distintos según hable de igualdad en las sociedades tecnológicamente primitivas y en las avanzadas." Cuando se refiere a sociedades primitivas habla claramente de igualdad según la necesidad, pero al describir el aumento de igualdad en las sociedades industriales hace marcado hincapié en rasgos tales como la ausencia de elitismo, la creciente importancia del logro frente a la distribución y la igualdad política.

Además de Jackson y Allardt colaboran en *Estratificación social* los sociólogos W.G. Runciman, S.N. Eisenstadt, Edward Shils, Wark Abrams, Friedrich Fürstenburg, Wlodziemierz Wesolowski, Kazimierz Slomezynski, Leonard Broom, F. Lancaster Jones y Jerzy Zubriky.

Edward Shils, por ejemplo, profundiza en el término *deferencia*, que está estrechamente relacionado con fenómenos del género de prestigio, honor y respeto (bajeza y deshonra, deshonor y desacato), fama (e infamia), gloria (e ignominia), dignidad (e indignidad). Desarrolla las bases, la distribución, las reglas y sistemas de referencia, así como la conducta *deferencial* y las sociedades plurales.



Ecos del Segundo Festival de Teatro Latinoamericano

Armando Partida Tayzán

Gracias al Segundo Festival de Teatro Latinoamericano, temporada de primavera (marzo-mayo de 1972), fue posible ver escenificadas varias obras que, de otra manera, no habríamos visto debido a la falta de conocimiento y de interés, por parte de empresarios y directores, para con el teatro que escriben nuestros autores.* Esto igualmente permitió darnos cuenta de las tendencias actuales que siguen los dramaturgos en sus respectivos países y de la comunión estilística que existe entre ellos.

Algo resultó evidente: la fuerte influencia que el teatro europeo de la posguerra ha ejercido en los países latinoamericanos y, sobre todo, las cartas de naturalización que ha tomado en ellos, logrando formas específicas en cada uno, a partir de su propio pasado cultural, y tratando problemas nacionales o individuales que preocupan a toda una clase, si no es que a toda una nación.

El influjo más fuerte es el del "antiteatro", directamente, por ejemplo en la obra de Virgilio Piñera: *Dos viejos pánicos* (Cuba), y en la de Jorge Díaz: *El cepillo de dientes* (Chile), en las cuales es notorio el impacto de Samuel Beckett, sobre todo por su manifestación de pesimismo y desesperanza, y por la incomunicación como producto de una sociedad en desintegración perpetua que impide el desarrollo de una verdadera existencia, al haber convertido este mundo en una mera sombra de esa realidad incognoscible, manifestada mediante una lenta agonía que se desata como una pesadilla, sin que siquiera se pueda llegar hasta la castración final del individuo dentro de esa sociedad monstruo, convertida en una máquina devoradora del "alma".

Tal es, sin duda, el panorama que ofrece Beckett en *¡Oh, los bellos días!* (1961) y en *La comedia* (1963). En la primera, el parloteo de Winnie es el medio para alejar el terror ante la muerte implacable, es una especie de exorcismo por el que se recuerdan todas las naderías de una vida inútil tratando de autoafirmarse ante ésta; en la segunda, el lenguaje se vuelve más denso gracias a su desarticulación, producto del aislamiento entre un pensamiento y otro, ya que sólo es la constancia de la memoria lo que prevalece; al igual que en *¡Oh, los*

bellos días!, en que los actos pasados cobran para los personajes un brillo singular que posiblemente jamás tuvieron; tal vez no fueron tan gozosos ni tan trágicos como se supone; lo cual conduce hasta el último síntoma de la vida: el pánico ante la muerte que se avecina, por lo cual tratan de alejarla; así se llega a la posición de Beckett: Yo sufro, hablo, por lo tanto existo.

Si tomamos en consideración las circunstancias objetivas bajo las cuales nació este estilo, como producto de un metafísico "nowhere", ante la imposibilidad de vivir cuando se va a parar a las cámaras de gas y a los crematorios en que miles de seres gritan y se lamentan sin ser escuchados por nadie, los héroes del antiteatro tienen que ser, en el mejor de los casos, gentecillas a las cuales sólo les queda un engañoso optimismo ínfimo y un mísero cuerpo, físicamente marchito, como son los héroes de Beckett.

Respecto a otro de los pilares del absurdo, Ionesco, igualmente pueden encontrarse antecedentes formales, sobre todo en lo que se refiere a la esfera verbal, en las réplicas de los diálogos, que parten de un sentido urdido por el dramaturgo.

Ahora bien, ¿es ésto legítimo en el caso de Piñera y de Díaz? En los europeos se comprende ese enfrentamiento ambiguo ante la sociedad de consumo totalitarista, ante una implacable sociedad devoradora de seres humanos sin un rasgo de piedad, pero ¿en el tercer mundo?

Carlos Solórzano, en su prólogo al *Teatro hispanoamericano contemporáneo*, nos da la respuesta: "Hemos conocido un teatro que establece un sistema diferente; que descubre las contradicciones del ser humano y muestra el absurdo de un mundo en donde el hombre cree ver reñida su propia naturaleza con la civilización que él mismo ha inventado. Esta disociación entre el ser y el devenir, entre la condición humana y la experiencia histórica del hombre, es el tema del teatro de la segunda posguerra, teatro que ha inventado el personaje dramático más atormentado de la historia, pues sabe que debe admitir su responsabilidad sin estar seguro de su libertad.

"Los autores de la América Hispánica recogieron esta tendencia en diferentes formas de expresión, pero ese hecho no implica ahora un reflejo imitativo."

Efectivamente, los dramaturgos latinoamericanos no han sabido escapar al influjo de los nuevos recursos de expresión dramática que el teatro de la posguerra ha ejercido en la dramaturgia mundial. Virgilio Piñera, junto con otros autores cubanos, ha cambiado su panorama teatral a raíz de la transformación social que ha ocurrido en su patria; es así como Triana ha integrado un mundo mágico-ritual afrocubano en *La Muerte del Neque*, mediante un lenguaje teatral universal que parte de tradiciones ancestrales desarrolladas en la isla para, posteriormente, pasar a *La noche de los asesinos*, un drama agudamente subjetivo que surge de una atmósfera pinteriana, bajo la cual se desliza una corriente mítica. Esta misma tendencia es la que sigue Eduardo Manet en *Las monjas*, abandonando la atmósfera poética de sus obras anteriores

para enfrentarse con una realidad distorsionada en la que se contraponen dos mundos antagónicos, el de la revolución y el de la reacción. Piñera, el más viejo de los jóvenes autores cubanos (1914), siempre está en perpetuo cambio y evolución; cada obra que escribe sigue una corriente diferente, por lo que su integración al antiteatro con *Dos viejos pánicos* ha dejado muy atrás al Piñera de la *Electra Garrigó*, en la que seguía los pasos del descubrimiento de los mitos clásicos (tomando como modelo a Cocteau) para integrarlos al ambiente vernáculo cubano.

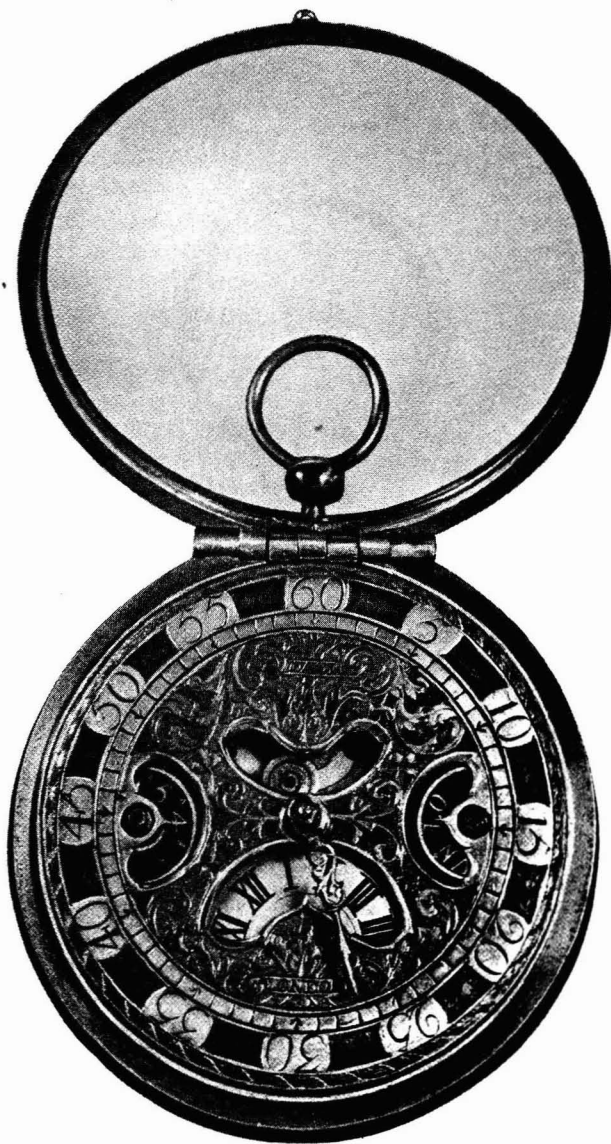
Decir que *Dos viejos pánicos* es teatro del absurdo, sería empobrecer el talento creador del dramaturgo —a pesar de que parte de un modelo dado por Beckett— porque, a diferencia de éste, sus personajes, Tabo y Tota, son seres humanos que nada tienen en común con los despersonalizados Winnie y Willie o con los aún más anónimos, W1 (*woman 1*), W2 (*woman 2*) y, M (*man*). Piñera no nos plantea una situación metafísica ni el desencanto ante la vida, ni la duda de una existencia irreal; tampoco surge la idea de la incomunicación. Aparentemente, los personajes, la situación y los problemas a que se enfrentan, son los mismos que en Beckett, pero su contenido pertenece a otro ámbito histórico-cultural, volviéndose éstos exageradamente viscerales y no una mera especulación intelectual. Es así como vemos simplemente a dos viejos desagradables que, en la decadencia de su senectud, no están dispuestos a entregarse gratuitamente a la muerte, por lo que inventan la forma de tener ocupado hasta el último instante de vida de que puedan disfrutar, no simplemente parloteando, sino luchando activamente contra el miedo a morir. En consecuencia, sus actividades vitales tienen que parecer asquerosas, deprimentes, grotescas y absurdas; mas no porque la vida sea un absurdo, sino porque la vejez y la muerte son implacables y destructoras, haciendo salir a flote lo más abyecto del ser humano.

En la escenificación de Gonzalo Celorio (Teatro de la UNAM, abril de 1972), ésta es precisamente la idea de que parte la puesta en escena: dos viejos en plena decadencia física y moral que se aferran desesperadamente a la vida, pero sin perder sus rasgos humanos, por lo que en algunos momentos logran que nos compadezcamos de ellos; en otros, que provoquen asco y repulsión, por ser la vejez lo más antiestético y cruel; y en otros, que sencillamente los comprendamos.

Esta puesta en escena es más rica que la ofrecida en México por el Teatro Estudio de Córdoba, Argentina, en abril de 1972; la dirección tiene mayor movimiento y los personajes se encuentran no sólo en el plano histórico y absurdo, como lo estaban los argentinos, sino que se mueven en un plano más, en el del contexto humano; por lo que son más complejos y, por lo tanto, más verosímiles.

Algo completamente diferente ha ocurrido con la obra del chileno Jorge Díaz (Teatro de la UNAM, abril 1972); su obra *El cepillo de dientes*, en la que el tedio de una pareja que ya ha agotado todos los recursos

* Ver el número 10, vol. XXVI (junio 1972) de esta revista.



para poder amarse, tiene que recurrir a las motivaciones más absurdas para, sexualmente, realizarse ante la imposibilidad de hacerlo dentro de un mundo en el que las palabras han perdido su calidad semántica, debido a que la sociedad de consumo se sostiene a base de *slogans*, que ya no dan respuesta al por qué de los instintos.

El teatro chileno contemporáneo, junto con el de Argentina, Brasil y Venezuela, es uno de los más ricos y, estilísticamente, más modernos, pues trata de encontrar un lenguaje universal que permita toda clase de planteamientos, por medio de recursos dramáticos efectivos; así, encontramos a un Sergio Vodanovic, al que le preocupan las múltiples posibilidades del ser, investigando para ello en la conciencia de sus personajes. Un Egon Wolff, con un gran estilo épico hermanado totalmente al expresionismo alemán, por medio del cual nos plantea las grandes luchas antagónicas entre dos clases (*Los invasores*), la de los explotados y los explotadores. Por su parte, Luis Alberto Heiremans, nos ofrece un teatro de gran aliento épico-romántico a través del folclore, la leyenda popular y los elementos bíblicos (*El abanderado*), para mostrarnos la magia, la fantasía y la bondad del campesinado o, Alejandro Sieveking, quien retoma las consejas y tradiciones populares del folclore de otra región, para darnos, a través de la ensoñación romántica, un tea-

tro poético con caligrafía actual (*Animas de un día claro*).

Si Celorio, en *Dos viejos pánicos*, le ha dado movilidad a una obra estática —como corresponde al antiteatro, en donde no hay acción ni desarrollo dramático de una historia—, en cambio Lia Engel, la directora de *El cepillo de dientes*, le quita a la obra de Díaz la movilidad que tenía. Si los personajes de Piñera eran prototipos y sólo existían un Tabo y una Tota despersonalizados, bajo la dirección del primero, éstos llegan a convertirse en dos personajes reales, cierto que anónimos, pero que cobran dentro de su anonimato una dimensión mayor; ya que —como hemos dicho— a pesar de seguir los lineamientos del teatro del absurdo, no son ni caricaturas ni robots, sino que poseen una psicología y una diferenciación, por lo que reaccionan en forma diversa ante situaciones que rivalizan en brutalidad y naturalismo. En el segundo caso, el de Lia Engel, se han desaprovechado todas las posibilidades que brindaba un texto riquísimo en situaciones y actitudes dramáticas, provenientes de una realidad inmediata que genera la acción dramática, al nacer de ella los conflictos y los malentendidos que determinan a los personajes y las personalidades que adoptan, formando un tejido dramático que se entrelaza y se borda, no mediante acciones independientes y desarticuladas, sino surgidas a par-

tir del lenguaje, el cual a su vez va articulando diversos núcleos.

Pues bien, en esta puesta en escena esas cualidades se han minimizado en la forma más torpe y plana, por lo que los personajes de “él” y de “ella” sólo han guardado la envoltura exterior, debido a que la dirección se perdió en el aspecto de la “comedia”, sin acercarse jamás a la “comedia-trágica” o “drama-cómico” de que habla Ionesco; así que las palabras sin contenido inmediato, los diálogos y situaciones absurdas, lo trágico de la incomunicación nunca aparecen en el escenario; aunque originalmente no tengan la misma carga que tienen en el antiteatro.

Otro trabajo de dirección digno de mencionarse es el de Josefina Brun, en las dos obras en un acto, *El sueño del ángel*, de Carlos Solórzano (Guatemala), y *Honorarios*, de Demetrio Aguilera Malta (Perú).

En *El sueño del ángel* se nos plantea una indagación psicológica sobre los instintos irracionales aplastados, no por la sociedad de consumo sino por una moral religiosa que castra a muchos de los latinoamericanos. A Solórzano siempre le han preocupado los problemas filosóficos íntimamente ligados a la religión, y su influencia sobre la conciencia de sus personajes; en cierta forma, los problemas existenciales planteados por Camus y Sartre surgen sistemáticamente en su obra, por lo que esta indagación siempre se desarrolla en un plano subjetivo, dentro de una atmósfera ambigua en la que se mueven personajes simbólicos o símbolos personificados.

En esta obra aparecen también sólo dos personajes: el ángel y su víctima. El lenguaje, dramático exteriormente, se hermana al estilo general determinado por las dos obras antes reseñadas, pero aquí no hay ruptura lógica ni ausencia de psicología; todo lo contrario, Solórzano dotó a éstos de réplicas agudamente coherentes ya que, de otra manera, la indagación filosófico-moral no se lograría y los problemas que plantea se debaten en el yo interno del hombre en forma de introspección racional, por lo que la situación parte de una posición psicológica concreta y determinada, que es el problema planteado por la obra, por lo que ésta se encuentra muy cerca de la indagación psicoanalítica.

La obra de Aguilera Malta es de tipo social y plantea temas que conmueven profundamente al dramaturgo. El problema de la injusticia que se comete con el indígena y su mundo son los elementos constantes en la obra de este escritor, el cual siempre indaga en el universo mítico del indio, tratando de trasponer el hieratismo de su actitud ante una sociedad que lo agrede y acorrala más y más. Esta preocupación contiene la necesidad de un cambio social, por lo que recurre a elementos dramáticos, no del teatro del absurdo, sino del teatro épico brechtiano. Los personajes son representativos de una clase determinada que, a pesar de ser prototipo —la de los cholos y mestizos—, posee una individualidad desde el momento en que se encuentra dentro de una situación precisa y las implicaciones sociales y su significación son producto de un orden social específico que propicia la desi-

gualdad, la injusticia, el abuso, la miseria, etcétera.

No obstante que las dos obras parten de diferentes principios estéticos, Josefina Brun encontró una forma intermedia válida para ambas. Partiendo del expresionismo, evita que éstas se vuelvan melodrama o comedia, como podría haber ocurrido, ya que las situaciones dramáticas están dadas en su forma más pura e inmediata y dentro de un contexto latinoamericano muy específico, lo cual hacía correr el riesgo de no poder evitar un tono melodramático. Desafortunadamente, el trabajo de dirección se opaca en algunos momentos o no puede apreciarse en toda su magnitud por la inexperiencia y las limitaciones de los actores; la idea del movimiento escénico no se realiza completamente ya que, a pesar de que la directora utiliza recursos bastante frescos y algunas veces incluso originales, en su trabajo con los intérpretes no es muy afortunada.

Algo realmente siniestro fue la dirección y puesta en escena de *Alguna cosa*, de Theresina Alves Pereira (Brasil), dirigida (?) por Miguel Angel López. Esta obra se integra al teatro de tesis, al teatro comprometido, es un teatro activista que enjuicia a la sociedad burguesa y que, en Brasil, apoyado en recursos de tipo musical y visual, ha encontrado excelentes manifestaciones. Aquí, lo precario de la puesta en escena, la ausencia de dirección y de talento interpretativo hizo que esta obra, más que la de Jorge Díaz, haya sido uno de los espectáculos menos creativos, más faltos de imaginación, pretencioso y pseudo "en onda" (¿cuando aprenderán que no se está "en onda", sino que ésta se hace?), llenando el espectáculo de tonterías por el prurito de ser original y estar a la moda, con luces "psicodélicas", canciones y cantante guitarra en mano, proyecciones de transparencias y pelucita de 8mm. (ni siquiera en Super-8), con la ambición, además, de querer estar diciendo algo de gran valor político, social y filosófico. Es sabido por todos, indudablemente, que el festival presenta teatro "amateur", pero no es una fiesta escolar de fin de cursos. Así como es valioso e importante que la Universidad apoye a todos los grupos experimentales que trabajen así también hay un mínimo de decoro que debe exigirse a las puestas en escena.

La República Dominicana estuvo representada por Iván García, con su obra *La fábula de los cinco caminantes*. Aquí nuevamente nos encontramos con el teatro didáctico que ilustra una estructura social común a los países subdesarrollados. Indudablemente que su carácter panfletario lo liga al teatro expresionista. Vemos cómo el autor, a través de lo simbólico de los nombres de los cinco personajes, ya de antemano nos está planteando el problema que se desarrollará a lo largo del drama: Carnido, de carnívoro, el prototipo del capitalista despiadado, consciente de su papel y de su escasa calidad humana; Orátulo, de oráculo, el intermediario de las preguntas que los hombres le plantean a la divinidad para alcanzar la salvación de sus almas, siempre pérfido y acomodaticio, sirviendo al poder y al dinero; Revóluto, de revolución, el cual defiende a Mínimo ante el orden establecido que



se apoya en Fórtido: la fuerza bruta, el militarismo. Es así como Iván García plantea un esquema concreto de las múltiples oligarquías latinoamericanas y de los elementos que las constituyen: el capital, el ejército que lo sostiene y la Iglesia que lo justifica y que, en contubernio, defienden sus intereses de clase.

Rogelio Mitra ha interpretado directamente la obra, y su puesta en escena, eliminando cualquier recurso superfluo, ha sabido mover a sus personajes, por lo que sus actores están a un nivel de actuación, si no profesional, bastante aceptable; sin embargo, no logra completamente su objetivo al utilizar indistintamente tanto recursos del teatro realista y del expresionista, estilo en el cual, exteriormente, puede inscribirse esta obra, a pesar de que las estructuras de las réplicas vengan del antiteatro. Debido a esta doble posición, los actores dejan, en algunas escenas, de ser convincentes y las situaciones dramáticas no llegan a cumplirse plenamente debido a lo ecléctico de la puesta en escena y a los recursos convencionales de diversas naturaleza a que recurrió Mitra.

No obstante, es indudable que este eclecticismo se debe, en gran parte, a lo ambiguo del planteamiento mismo del autor, quien, a pesar de estar dentro de un

teatro didáctico, no llega hasta las últimas implicaciones que plantea inicialmente su drama, al no aceptar la situación reinante y al no tener confianza en el elemento revolucionario (Revóluto), que podría cambiar tal situación. Interpreta los hechos en una forma equívoca que no llega a ser ni denuncia ni constatación de los males sociales que aquejan a los países latinoamericanos. Por otra parte, esto hace que su posición resulte decididamente pesimista, al participar bajo una forma que impide que su denuncia sea objetiva.

Las obras presentadas en este Segundo Festival Latinoamericano de Teatro nos indican que los dramaturgos están inscritos dentro de la corriente teatral moderna, sobre todo en lo que respecta al lenguaje escénico que, en un principio, insistimos, está marcado por el teatro del absurdo, pero dentro de un contexto propio. Así es como —a través de la forma exterior y estilísticamente, adopta la forma del lenguaje de Ionesco, Beckett, Genêt, mas no sus planteamientos filosóficos, sino sólo utilizando sus recursos dramáticos— se plantean problemas ontológicos o particulares que surgen en el momento crítico de la aculturación de sociedades de consumo, que van transformando la forma exterior de nuestra

fisonomía por medio de *slogans* publicitarios; *way of life* que poco a poco va suplantando las formas autóctonas de los países subdesarrollados, quienes pierden no sólo sus características externas, sino también su estructura propia, para pasar a ser definitivamente sistemas económicos y orgánicos totalmente dependientes.

Esta podría ser la primera de las tendencias actuales: la adopción de recursos escénicos y dramáticos procedentes del antiteatro, a los cuales se les ha dado un nuevo contenido para referirse a problemas vitales, por lo que, de hecho, dejan de ser de naturaleza "absurda", para asimilarse perfectamente a las raíces de la cultura popular latinoamericana, a través de sus ritos, folclores, formas del habla popular, etcétera.

La segunda tendencia es, como en el caso de Solórzano, una actitud ético-espiritual de la existencia, la cual sirve para sacar a flote los vicios y taras de la frustración secular de los habitantes de estas mismas sociedades subdesarrolladas, producto del neocolonialismo, las cuales, exteriormente, han adoptado formas modernas de la sociedad industrial pero que, psicológicamente, siguen bajo el impacto del pecado original, producto de la mítica violación de la mujer indígena por el colonizador; por lo que este teatro se mueve dentro de lo subjetivo de una actitud existencial y, por lo tanto, se refiere a temas y problemas de la conciencia, de la religión, de las múltiples posibilidades del ser y del devenir del hombre de estas latitudes.

Finalmente, la tercera tendencia que se pudo observar en esta temporada, está marcada por el teatro expresionista, pero a través del teatro didáctico y panfletario de Brecht, con base en una actitud social comprometida, lo cual acerca algunas obras al teatro épico. Es así como suben a escena algunos problemas de tipo político, económico y social que aquejan a los países de Latinoamérica.

A pesar de lo antagónico que pueden ser las tres posiciones estéticas de los dramaturgos es evidente el gran interés que existe en ellos por explicarse todos los problemas socio-culturales de sus respectivos países y en enfrentarlos para poder descifrar su realidad desde diversos ángulos.

La primera actitud ha modernizado los medios de expresión escénica; la segunda, ha enriquecido la dimensión de los personajes; la tercera, le ha dado una mayor solidez al contenido de las obras; además de que estas tres actitudes han influido directamente en la técnica de la escritura dramática. Esta ha sido una experiencia provechosa y legítima que, una vez que se hayan abandonado los moldes originales, permitirá que la dramaturgia de los países latinoamericanos tenga una validez más amplia que la que hasta hoy ha tenido y que, como en el caso de algunos dramaturgos o directores sudamericanos, comience a ser escenificada por las mejores compañías teatrales y reconocida en las capitales con intensa vida artística.

Por lo que respecta a México, que no estuvo representado, sólo queda preguntar: ¿cuándo superarán la etapa costumbrista los dramaturgos caseros?

Danza

Luis Falco en México

Artemisa de Gortari

Una de las estrellas más interesantes que brilla actualmente en el universo de la danza contemporánea es, sin duda, Luis Falco. Este coreógrafo se inició en la escena como actor, interesándose más adelante por la danza moderna. Tras de algunos años de entrenamiento en esa disciplina, Falco ingresó a la compañía de ballet de José Limón, en la cual continuó explorando y desarrollando sus aptitudes. Finalmente decidió encauzarse hacia el dominio de la creación coreográfica, pero combinándola siempre con su actividad de bailarín ejecutante. Así, después de varias búsquedas y tanteos, en 1967 presentó su primera obra: *Argot*. Y fue precisamente con ese ballet con el que se abrió el primero de los dos programas presentados en el Palacio de Bellas Artes, los días 8, 9 y 10 de junio pasado. En *Argot*, una sola pareja de bailarines traza en el escenario una serie de movimientos, a través de los cuales el coreógrafo establece la comunicación artística en un lenguaje propio, admirablemente expresado por los cuerpos afinadísimos de Georgina Holmes y Juan Antonio.

En la conversación que tuvimos oportunidad de sostener con Luis Falco, éste nos comentaba que, para él, el trabajo en equipo es la fuente de inspiración más valiosa que existe. Y, de un modo completamente consecuente con ese principio, efectivamente en su compañía destacan también las coreografías de otra figura: Jennifer Mueller. De esta bailarina y coreógrafa se nos ofreció el ballet *Nostalgia*, que es una obra que refleja estupendamente el espíritu de los años veinte y el carácter actual de su país de origen, los Estados Unidos de Norteamérica. El sonido utilizado en esta obra es una combinación de cintas grabadas, en las que dominan los ritmos de jazz, los cuales penetran a través de los poros de la piel de los espectadores, contagiándolos y haciéndolos participar en la atmósfera nostálgica del espectáculo, que se fue transformando gradualmente en la proyección de una imagen característica de nuestra época: la soledad del individuo. En este ballet danzaron admirablemente tres bailarinas (entre ellas, la coreógrafa), que utilizaron sus cuerpos en forma integral, suscitando en la sensibilidad del público una riquísima gama de emociones y dando así, no sólo una demostración magistral de técnica depuradísima, sino también la prueba de que poseen una versatilidad envidiable.

La tercera obra del programa fue *Huescape*, de Luis Falco. La decoración de este ballet aporta un enorme colorido al escenario. Tanto el telón de fondo como los bastidores tienen anchas franjas horizontales, pintadas en colores rojo, naranja, amarillo, verde y azul. Para esta composición, William Katz diseñó mallas rojo y amarillo, con los torsos desnudos, para cada una de las dos figuras masculinas, respectivamente; y "lotardo" color carne, con mallas moradas, para la figura femenina. Los intérpretes de este ballet —Jennifer Mueller, Luis Falco y Juan Antonio— manejan sus estructuras corporales con un prodigioso sentido de unidad técnica y de estilo, haciendo que sus movimientos, tanto simétricos como asimétricos, se destacaran de manera semejante a las líneas de la arquitectura de nuestro tiempo.

Tal como nos lo relató Juan Antonio, *Sleepers* es una obra que fue creada durante un verano calurosísimo. Falco trabajó en este ballet muchos meses, sin encontrar un interés que sirviera como motor para hacer actuar a los bailarines con espontaneidad y frescura. Hasta que, finalmente, cuando estaba enfrascado dentro de la ejecución misma de la danza, el coreógrafo sugirió a los bailarines que se comunicaran unos con otros por medio de la palabra. Así fue como este ballet se convirtió en una danza "hablada". En ella intervienen dos parejas que ejecutan lo que, a primera vista, parece un juego de niños que se desarrolla en una superficie cuadrangular, delimitada por una orla de plumas. Algunas de las secuencias de movimientos de este ballet son extraordinarias. Y como fueron creadas espontáneamente y son danzadas con entera naturalidad, demuestran la perfecta simbiosis en que trabajan los miembros de esta compañía pequeña en el número de sus integrantes y grande en sus realizaciones. La obra, que fue estrenada este mismo año, constituyó el cuarto y último ballet del primer programa de esta breve temporada. Para finalizar esta nota, es necesario referirnos al diseño de las luces, realizado por Edward Effron, quien ha conseguido integrar magistralmente el complicado arte de la lumino-tecnia con la danza, produciendo como resultado un espectáculo de muy alta calidad, en el cual se conjugan con plena armonía la danza, el vestuario, los decorados y las luces.



Mi Campaña con el Che

Miguel Donoso Pareja

Inti Peredo es uno más de una familia de mártires de la revolución y alguien, por lo mismo, que merece nuestro mayor respeto. Murió en acción, como su hermano Coco, el Che, De la Puente Uceda, Yon Sosa, Camilo Torres, entre muchos más, no por menos conocidos menos valiosos ni menos hombres integrales.

Casos insólitos, únicos, estos hombres encerraron en sí una sola y excluyente pasión: la liberación de América Latina por la vía de la lucha armada y, aún más, a partir de la teoría del foco, planteada por el Che y puesta a prueba —no con los resultados que esperaba— por él mismo en Bolivia. El resultado todos lo sabemos, y no vale insistir en él.

En este libro,* Inti defiende una vez más la tesis del foco guerrillero, y explica algunas de las ideas del Che Guevara, sobre todo en lo que respecta a haber escogido Bolivia como punto de partida para su campaña. En este contexto, Inti Peredo señala: "Enseguida expuso por qué se había escogido a Bolivia como escenario de la guerra. Su elección, afirmó, no es arbitraria. Está ubicada en el corazón del cono sur de nuestro continente, limitada con cinco países que tienen una situación político-económica cada vez más crítica, y su misma posición geográfica la convierte en una región estratégica para irradiar la lucha revolucionaria a naciones vecinas".

Por desgracia, esto no se cumplió, por razones que todos conocemos, ni con el Che ni con Inti, quien se lanzó a la segunda campaña revolucionaria en Bolivia convencido de que se iba hacia "un nuevo Vietnam", según las tesis del Che de crear muchos Vietnams en América Latina.

En general, *Mi campaña con el Che* resulta una especie de explicación justificativa del *Diario de campaña del Che en Bolivia*, con unas pocas variantes. Se sabe algo más, por ejemplo, de las conversaciones de Ernesto Che Guevara con Monje, el secretario general del Partido Comunista de Bolivia, y de la traición de éste, lo cual no agrega nada a lo que básicamente sería el mayor error imputable al admirable revolucionario argentino-cubano: haber entregado todo lo relativo a comunicaciones y aprovisionamiento al PC boliviano.

De cualquier manera, la entrevista Monje-Guevara es muy interesante, y pinta de cuerpo entero y en toda su pequeñez al dirigente

comunista boliviano.

En otros aspectos, el libro hace un retrato excelente de Ernesto Che Guevara, recalcando su gran humanidad, su preocupación por la creación del "hombre nuevo" sus cualidades de jefe sencillo dentro de su grandiosidad, su valentía sin límites, su hombría, en toda la más auténtica dimensión de la palabra. Peredo escribe: "Otro de los rasgos que estimulaba era el amor hacia sus semejantes. A mi juicio uno de los trabajos que retratan mejor al Che como hombre, como político revolucionario es *El socialismo y el hombre en Cuba*, en el que plantea: 'Déjeme decirle, a riesgo de parecer ridículo, que el revolucionario verdadero está guiado por grandes sentimientos de amor'."

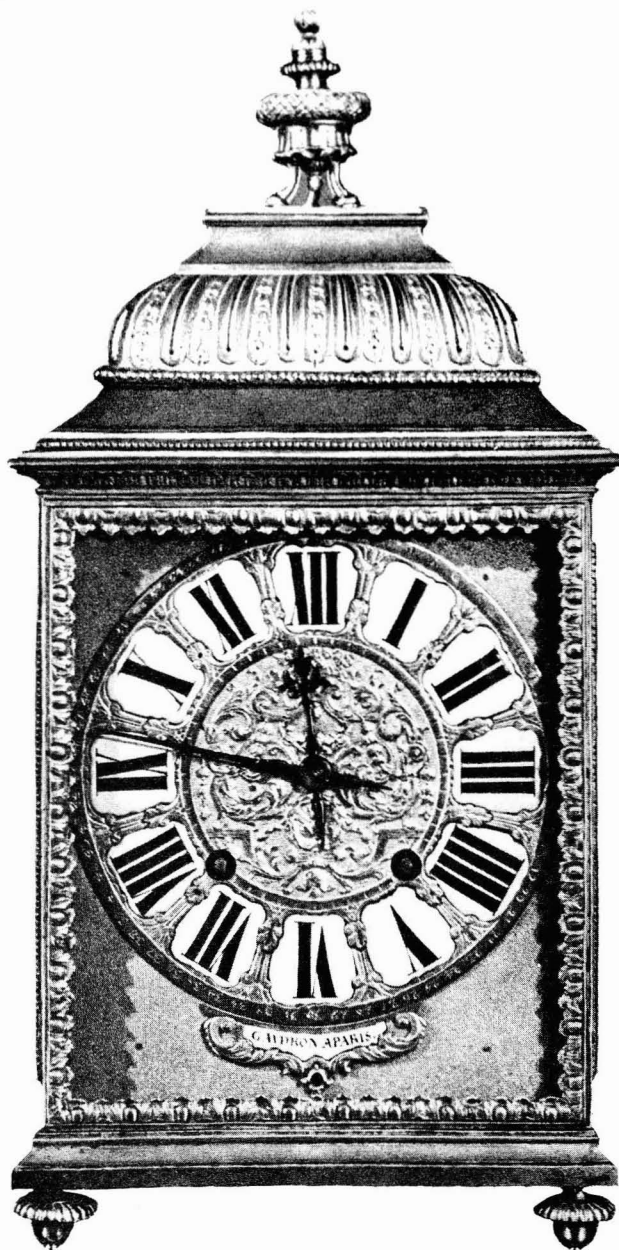
Luego, Inti agrega: "Che fue generoso siempre. Fuimos testigos de cómo trató sin rencor a los soldados enemigos, curó sus heridas, aun restando medicamentos a nuestra propia gente, les dio trato digno y justo. Más tarde ellos, animalizados por el imperialismo, responderían a este gesto asesinandolo cobardemente. Las lecciones del Che están vigentes y creemos que se plasmarán en los hombres del ELN (Ejército de Liberación Nacional), el ejército que él fundó."

Inti, dentro de su convicción, cayó en la

lucha, sin que pudiera prosperar el desarrollo del ELN. La teoría del foco es defendida por él en este libro, pero en su aplicación volvió a fracasar, aun al precio dignísimo, admirable y altísimo de su vida.

Esto, por supuesto, llama a meditación, y el libro de Inti Peredo es digno de un estudio concienzudo y serio. Creemos honestamente en su gran utilidad, siempre que se lo examine sin pasión y sin romanticismo. Claro que es muy fácil hablar, como decía Vargas Vila, del "león en su agonía", pero también es verdad que no todos pueden ser leones, y que el resto de la fauna tiene siempre algo que decir sobre las cuestiones que nos competen a todos.

Las elecciones en Chile, la forma en que se mantienen en su lucha los Tupamaros, el gobierno nacionalista del Perú, la cuestión de las 200 millas en defensa de la riqueza pesquera, el bloque andino, etcétera, nos están puntualizando día a día la diversidad de formas de lucha por la liberación nacional. Debe pensarse en esto, a pesar de la dolorosísima experiencia del Che y de los Peredo en Bolivia, de lo épicamente grandioso de su sacrificio. *Mi campaña con el Che* nos da más luces al respecto, y es un libro que debe leerse.



* Inti Peredo: *Mi campaña con el Che*, México, Diógenes, 1971. 118 pp.



Algunas novedades importantes:

ROSARIO CASTELLANOS <i>Poesía no eres tú</i> 348 pp.	\$ 78.00
SALVADOR TOSCANO <i>Cuauhtémoc</i> 254 pp.	\$ 28.00
CARLOS VALDES <i>La voz de la tierra</i> 196 pp.	\$ 43.00
MIGUEL LEON PORTILLA <i>Los antiguos mexicanos. A través de sus crónicas y cantares</i> 200 pp. Ilustraciones y empastado	\$ 80.00

De venta en el Fondo de Cultura Económica, Av. Universidad 975, Reforma y Havre y en Mariano Escobedo 665, México, D. F. y en todas las buenas librerías y tiendas de autoservicio. Llámenos al teléfono 524-49-24.



NOVEDADES

C. BELFRAGE La inquisición democrática en Estados Unidos 440 pp.	\$ 68.00
T. MEDIN Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas 237 pp.	24.00
M. LOWY La teoría revolucionaria del joven Marx 341 pp.	40.00
VARIOS AUTORES Problemas de técnica psicoanalítica 200 pp.	30.00
R. TORRES GAYTAN Teoría del comercio internacional 504 pp.	88.00
A. FREUD Pasado y presente del psicoanálisis (C. M. 53) 112 pp.	10.00
PAULO DE CARVALHO-NETO Mi tío Atahualpa 292 pp.	30.00
J. I. FERRERAS La novela de ciencia ficción 240 pp.	25.00
J. M. MARAVALL La sociología de lo posible 244 pp.	37.00
P. MIR Viaje a la muchedumbre (poesía) C. M. 52 144 pp.	10.00

DE VENTA EN TODAS LAS BUENAS LIBRERIAS O EN:
SIGLO XXI EDITORES, S. A. — GABRIEL MANCERA 65,
MEXICO 12, D. F. — TEL.: 543-93-92



JOAQUIN MORTIZ libros recientes



OCTAVIO PAZ, JACQUES ROUBAUD,
EDOARDO SANGUINETI Y CHARLES TOMLINSON
renga \$ 40.00

ROBERTO PARAMO la condición de los héroes \$ 30.00	LUISA VALENZUELA el gato eficaz \$ 25.00
--	--

ELSA CROSS la dama de la torre \$ 25.00	OSCAR OLIVA estado de sitio \$ 30.00
---	--

LUIS SPOTA
la plaza
(4a. edición, revisada) \$ 50.00

JUAN CARLOS GHIANO
de traidores y finados
\$ 16.00

CARLOS FUENTES cantar de ciegos (6a. edición) \$ 16.00	CARLOS FUENTES tiempo mexicano (3a. edición) \$ 30.00
--	---

AGUSTIN YAÑEZ las tierras flacas (4a. edición) \$ 50.00	ROSARIO CASTELLANOS oficio de tinieblas (3a. edición) \$ 50.00
---	--



en todas las librerías o en Tabasco 106
distribuidores exclusivos: AVANDARO, S. A.
Ayuntamiento 162-b tel. 513-17-14



Libros Académicos

CILA

Sullivan 31 bis

EDICIONES ERA NOVEDADES



Miercea Eliade
**TRATADO DE HISTORIA
DE LAS RELIGIONES**
\$ 64.00

Gabriel Ramírez
EL CINE DE GRIFFITH
\$ 39.00

Lázaro Cárdenas
IDEARIO POLITICO
\$ 19.00

Víctor Villela
PAISAJE DESDE UNA HORA
\$ 20.00

Georges Haupt/Jean-Jacques Marie
LOS BOLCHEVIQUES
\$ 53.00

Antonio Alonso
**EL MOVIMIENTO FERROCARRILERO
EN MEXICO / 1958-59**
\$ 28.00

De venta en todas las librerías o en
Ediciones Era, S. A.
Avenida 102/México 13, D. F. ☎ 582-03-44

Publicaciones de
EL COLEGIO DE MÉXICO

ACTAS DE LA CONFERENCIA REGIONAL LATINOAMERICANA DE POBLACIÓN (en dos tomos)

- Tomo I:** 1. Mortalidad, 2. Fecundidad, 3. Migración, urbanización y distribución regional.
- Tomo II:** 4. Población y desarrollo económico y social, 5. Tendencias futuras de la población en América Latina, 6. Políticas de población, 7. Investigación y enseñanza de la demografía en América Latina.

LV + 650 y X + 520 pp., tablas, gráficas, fórmulas y representaciones estadísticas. Precio (dos tomos): \$ 300.00 M.N., DLS. \$ 30.00.

DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES

Librería:
Guanajuato 131, México 7, D. F. Tel.: 574-65-17

UNAM/DIFUSION CULTURAL

DISCOS DE RECIENTE APARICION:



VOZ VIVA DE AMERICA LATINA

PEDRO MIR
Voz del autor
Presentado por Jaime Augusto Shelly

JULIO HERRERA Y REISSIG
Selección y voz de Angel Rama

DE LA CULTURA LATINOAMERICANA
Voz de los autores
Angel Rama / Gregorio Weinberg / Arturo Ardao
/ José Antonio Portuondo / Francisco Miró Quesada / Enrique Dussel / Leopoldo Zea

DIALOGOS

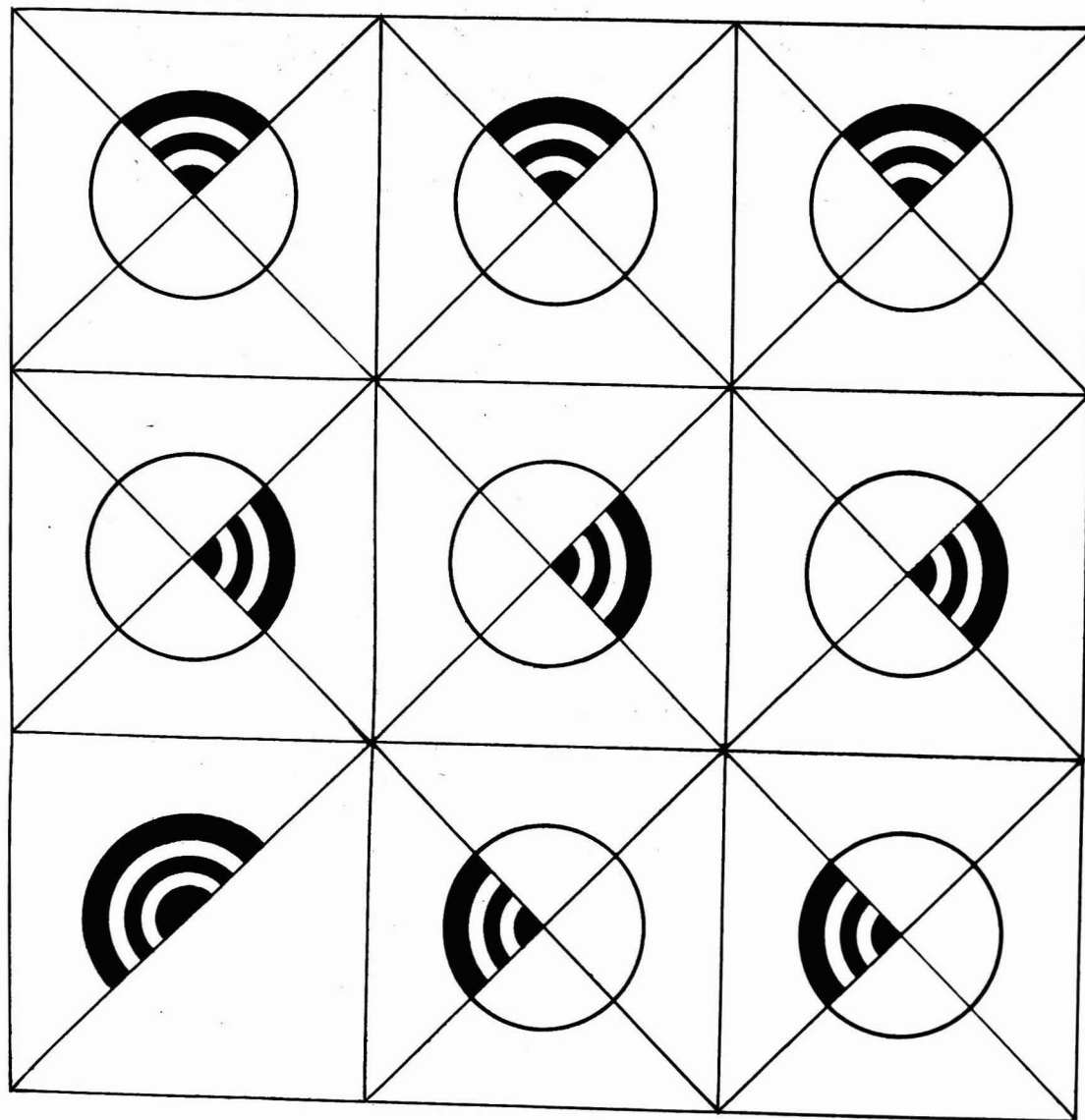
Artes / Letras / Ciencias humanas

Número 47 (septiembre-octubre 1972)
Mariclaire Acosta: *Los niños mexicanos y la TV*
Ensayo: Anne Freemantle sobre los fabianos y su sociedad.
Jacques Berque sobre los criterios en torno al Tercer Mundo.
Poesía: Rosario Castellanos, Juan David, Carlos Rincón Zapata
Escritura: Salvador Elizondo
Artes: Roberto Páramo
Ilustra: Rafael Coronel

DIALOGOS

Director: Ramón Xirau

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



MARCO ANTONIO VALDIVIA

El aislamiento ordenado o la ordenación aislada de elementos dados de la pintura: líneas y formas geométricas, colores planos y la persistencia de la imagen en primerísimo plano visual, común en la generación de pintores de los años sesenta proveniente y a su vez rechazante del llamado expresionismo abstracto norteamericano, parece prolongar su permanencia cuando sus afanes de renunciación y purificación (Frank Stella en la década pasada), toman prolongables los hallazgos de la generación posterior a Mondrian y quizá, por otra parte, la nostalgia de un idealizado Bauhaus. Con este tono, pero sumada al espíritu de búsqueda de un arte público desindividualizado, antianecdótico, la obra del chileno Marco Antonio Valdivia se somete a la renunciación, a la lucha contra el "vacío", al prescindir de la figuración, del emocionalismo, de la Naturaleza como provocadora, de la interioridad sublimada, para obedecer a una sensibilidad compositiva pura. Color y forma dados especulan con posibilidades máximas de armonía con un mínimo de rejuego. La composición austera, estática, exasperación contenida al trasponer el vacío, hace de cada zona de color una entidad enfática por sí misma y a la vez parte compositiva de una pintura autosuficiente.

La concepción mural de Valdivia a partir de un boceto reproducible a grandes dimensiones, duplicable o multiplicable, se aviene a un sentido mecánico, a una visión "moderna" del arte muralístico (o, en dado caso, ambiental), en el momento en que aprovecha la habilidad del artesano especializado para sus propósitos finales. El artista dirige su obra, su realización física, su acabado artesanal. La idea consumada es una presencia plástica amable, un ambiente cromático con base en espacio plano asimilado, como elemento, por la arquitectura, e integrable a la vida anímica del espectador incidental al que está dirigida. Libre de sucesos particulares, realizado impersonalmente por el artesano, el mural de Valdivia se abre, por su pureza, a ser gozado como un paisaje citadino ya que las grandes superficies regulares, calculadas, el ensamblaje exacto de las formas, el juego preciso y precioso del color son, por sí, paisaje imperturbable e imperturbador.

Valdivia cumple, en dado caso, la armonía ambiental propuesta para el interior de un edificio y devela la necesidad, por la promesa mayor en ciernes, de la proliferación de un modo de pintura, de una actitud plástica que, si no nueva, sí con una importancia aún no convenientemente advertida.

Luis Carlos Emerich

