

LOS LIBROS

INVENCIONES DE PAPEL

De ELIOT WEINBERGER

Por PABLO BOULLOSA

• Editorial Vuelta, México, 1990, 283 pp.

PARA ALGUIEN que ha vivido siempre de valores occidentales y no ha pisado jamás, como no sea en alguno de sus libros, la difusa Asia, el Oriente viene a ser, a lo sumo, otra estrafalaria invención de los hombres. Lo es, tanto como el Occidente, y tan variopinta como se la ha visto de una u otra manera, con justificado asombro, con idolatría o menosprecio ignorantes, con resignación o temor, etcétera. Las *Invenciones de papel* de Eliot Weinberger se componen, por un lado, de la visión del autor sobre algunas intervenciones de esa invención del Asia en nuestra cultura, y por otro, de algunas "extensiones de la poesía", esa otra región inconmensurable a la que extrañamente logramos habituarnos, pero igualmente propicia a la maravilla y a la revelación de lo que podemos, para bien o para mal, ser los hombres.

Lo que más llama la atención en Weinberger no son su penetrante inteligencia o su vasta erudición, más que sobresalientes, ni la elegante proporción que guardan cada uno de sus ensayos y el mismo libro, ni la fina ironía o la velada autocrítica, cualidades que ya por sí solas hubieran satisfecho a exigentes lectores; lo más interesante de estas *Invenciones* es la perspectiva, o la mirada, que sostiene Weinberger en sus escritos: plenamente occidental, y no debido al capricho de una supuesta superioridad, sino como resultado de la vocación de autenticidad por parte del autor. En su visión del Oriente (de sus esplendores, sus letargos, sus calamidades), no hay devoción, sino pasión; pa-

sión hecha de crítica, de afán de ver más allá del papel, de capacidad de comprensión y de asombro, de indagación del pasado y de valoración del presente. Al contrario de algún "especialista", que repetiría al máximo, como enemigo de espejos, sus posiblemente muchos conocimientos, Weinberger actúa como el buen salvaje de Rousseau, dueño de sí mismo y libre de vulgares prejuicios: las *Invenciones* no reflejan nada, sólo transitan su paseo de reflexión: de afuera hacia dentro, del mundo hacia uno mismo, y, siguiendo la ruta más practicable para el conocimiento de las cosas: del mundo hacia uno mismo hacia el mundo hacia... pero siempre reconociendo de qué y desde dónde está hablando. Esto último es muy importante: su paseo no es el de Chuang Tzu, quien no sabía, al despertar, si él era Chuang Tzu que había soñado ser una mariposa, o una mariposa que ahora soñaba ser ese hombre, sino el de Qu Yan, quien va al cielo para entender la tierra y viaja por la historia humana para entender el cielo. Weinberger va al Oriente más para entendernos a nosotros mismos y entender a los poetas norteamericanos de este siglo, que para tener algún tipo de experiencia de desprendimiento del yo, o peor, para ofrecernos un mero "panorama" o "mapamundi" de la cultura.

La primera parte del libro, "Invenciones de Asia", se inicia con un collage de ideas y de imágenes anteriores a 1492 sobre lo que tendrían que ser las Indias que posteriormente creyó alcanzar Colón; la acumulación de tan desbordadas figuraciones resulta cuando menos gra-

ciosa —y decepcionante: en cierto sentido, ¡somos tan similares hombres, plantas, animales y piedras en todo el planeta! Continúa con una serie de reseñas — ensayos — crónicas, en las que se analiza la relación de algunos personajes con múltiples orientes. Destacan la extraordinaria vida de Matteo Ricci, quien va a conquistar y resulta al cabo de los años un contribuyente inesperado al servicio de los inconquistables; las escalofrantes noticias de Naropa, en las que encumbrados poetas norteamericanos parecen más proclives al fanatismo que a la poesía o el sentido común, ya no se diga a la crítica —Naropa, el lugar donde acaso se hundieran las mentes más brillantes de cierta generación; una crónica sobre el caso Rushdie, que puso por un tiempo en primera plana las divergencias que sobre la concepción del mundo tenemos los hombres y la violencia que difícilmente pudimos haber creído que un libro desatará; algunos ensayos sobre poesía china antigua y moderna, en los que destaca, aparte de una fina sensibilidad como lector, una comprensión cabal de las correspondencias entre la poesía occidental y oriental y su mutuo enriquecimiento; una crítica al turismo fotográfico que transforma lo exótico en algo familiar y las desigualdades sociales en algo bello (al que contraponen, en la poesía, a la metáfora, verdadero "acto de transportación"); y, por no enumerarlo todo, una espeluznante nota ya aparecida antes en *Vuelta*, "Kampuchea", encarnación histórica de algo más que el horror, el infierno, el genocidio, o la práctica del

comunismo más salvaje, de algo que sólo puede nombrarse con esta palabra: *Kampuchea*, que tendría que grabarse en nuestra vergüenza histórica al lado del holocausto y lo peor que alguien pueda recordar.

La segunda parte del libro, "Extensiones de la poesía", se extiende efectivamente (y aquí efectivamente es mucho más que una palabra que da curso a la frase) más allá de la poesía, para dejar que el lector vuelva enriquecido a ella. Emulando a Rexroth ("el gran poeta cristiano de Norteamérica"), de quien hace una muy noble semblanza póstuma, Weinberger nos dice cosas complejas de manera sencilla y no al revés: nos recuerda lo importante que es saber separar al poeta de su obra y no ignorar a ninguno (y la pregunta sigue en el aire: ¿por qué un árbol que crece torcido puede dar esos frutos perfectos?); nos muestra lo importante que es desmitificar (no hallo ahora otra palabra más apropiada) la persona del poeta, que puede ser antisemita, fascista, espía, loco, fanático, estúpido en muchas cosas y, con todo, y *sin que ello justifique* tales conductas, tener sus gloriosos momentos llenos de la fuerza de la poesía. En esa segunda parte, Weinberger aboga por una "poesía interesante... de voceros y testigos, yo y tú, pájaros y estrellas, nosotros en las ciudades: subversiva, informativa, erótica, pantefista, cósmica" y que se encuentre disociada de las personas de los grandes poetas norteamericanos del siglo veinte: una poesía que le pertenezca al mundo, no a las academias. Aunque este válido alegato tenga tanto que ver con Whitman, realmente Weinberger se ocupará de sus poetas del presente siglo, y entre ellos sobre todo de Pound, en quien recono-

ce al "centro, el eje en torno al cual gira la poesía norteamericana de este siglo", y quien a la vez "encarna tanto la flor como el veneno"; curiosamente (o no), también Pound sintió una gran simpatía por la cultura oriental. Al paso que hace la crítica del veneno, el autor nos muestra asimismo el veneno de la flor en su ensayo sobre la poesía y Vietnam, "Paz en la Tierra". Vietnam, que fuera según palabras de Robert Duncan, "el verso sangriento que Estados Unidos escribe sobre Asia", se ha resuelto para la poesía norteamericana en nada, hasta ahora, sino letras sobre papel ("el Vietnam de los poetas no es sino una metáfora de una metáfora"); por ello un "colega" puede escribir un libro en que aparece insistentemente poco más o menos el mismo verso atroz: "Deleitar a los amigos con bebés carbonizados por el napalm". (La falta de un referente directo, me parece, se acompaña por una falta de conciencia histórica, de conciencia clara de un "nosotros", que quizá pueda compararse al caso de muchos artistas plásticos para los que su trabajo también se ha vuelto un referente de un referente cada vez más alejado de ellos mismos y del mundo "real"). Pero si tuviéramos que representar este libro por uno sólo de sus textos, escogeríamos "Tigres de papel", porque en este peculiar ¿ensayo? encontramos la crítica del autor a las creaciones de papel, creadoras de múltiples identidades. ¿Qué cosa es un tigre? Un tigre es sobre todo la imagen del mismo en el papel (no hay tigres más célebres que el de Blake y el de Borges, quienes curiosamente nunca lo vieron sino en el zoológico). El tigre de ciertos frescos victorianos. El tigre de las pesadillas de las pacientes de Freud. El tigre de las crónicas que llega-

ban al Imperio británico desde la India. El tigre de los emblemas militares. Y el tigre-tigre, el de Bengala, el de Bali, el de Java, el de Sumatra especie en extinción. Y este es el problema alrededor del cual, me parece, circula el libro de Weinberger: ¿qué papel debemos tomar frente al papel? A falta de otra opción, ya que no podemos enajenar el papel de otros, no nos queda sino partir de lo más elemental: como dice el autor, la poesía primero debió definir un "nosotros" desde el cual relacionarnos o mirar a los otros: no convertirnos en ellos, no ser necesariamente sus verdugos o sus esclavos, sino conocerlos como única forma de "reconocerlos" a nosotros mismos, asumiendo del todo la diversidad de miradas y de posibilidades de ser. Me incomoda un poco la palabra, pero el problema de Weinberger es siempre el de la identidad (como apreciamos incluso por la nota sobre los espías y la literatura), el del "yo" y el "nosotros" frente al "otro". En este sentido, históricamente hablando el Oriente siempre ha sido el "Otro" para el Occidente —y el revés, desde luego. Y aunque el "Otro" por tradición haya sido la amenaza, el peligro, el botín, el portador de lo impuro, finalmente lo mejor de los hombres, de cualquier hombre, se ha trabado en su relación con los "otros". Ni qué decir sobre la cercanía de este proceso con el de la poesía: la que al crear "otro" mundo, o ir hacia él, revela, como dice Paz, la esencia de este.

No por casualidad *Invencciones de papel* se cierra con un ensayo — metáfora (verdadero acto de "reflexión-transportación") sobre la fuente viva de la poesía que canta cuando nos comunicamos con los "otros". Los otros: basta de comillas.



CRÓNICA DE POESÍA
DOS LIBROS DE MARK STRAND

Por RUBÉN VARGAS PORTUGAL

- *Emblemas / Emblems*. Selección, traducción e introducción de Elisa Ramírez. México, El Tucán de Virginia, colección Los Bifidos, 1988, 109 pp.
- *El Monumento*. Traducción de Elisa Ramírez, México, Universidad Autónoma de Zacatecas, colección Legítima Defensa, 1989, 69 pp.

“LA POESÍA no trata de encontrar un origen sino de compensar una pérdida”. Esta declaración de Mark Strand (1934), citada por la traductora de la antología bilingüe *Emblemas/Emblems*, podría leerse como una breve y suficiente introducción a lo que al lector le espera en las páginas del libro. El poeta, en un par de versos de “Keeping Things Whole” (“Conservar intactas las cosas”), repite la propuesta, pero esta vez dotándola de un cuerpo que la hace visible en su invisibilidad: “Wherever I am / I am what is missing” (“Dondequiera que esté / soy lo que falta”). Quizás los poemas de Strand recogidos en este volumen no son sino la escritura de esa pérdida, el movimiento pausado que al denunciar la ausencia erige el texto que la compensa, la serena manifestación de ese yo que apenas se enuncia se borra, se transfigura y se oscurece en el lenguaje: en su propio lenguaje.

Con ésta y otras características igualmente sugerentes, la poesía de Mark Strand, desde su ya lejano primer libro *Sleeping with an eye open* (1964), pero sobre todo desde *Reasons for Moving* (1968) y *Darker* (1970), ha diseñado la singularidad de una aventura poética que se inscribe reconocidamente como una de las más notables de la poesía norteamericana de hoy. Señalado por Harold Bloom como un sombrío hijo de Wallace Stevens, Strand pertenece a la generación inmediatamente posterior a la de Robert Lowell, Galway Kinnell y M.S. Merwin, y reconoce como la suya a la de Charles Wright, Marvin Bell y Charles Simic, con quien ha compilado y traducido la antología de poetas europeos y latinoamericanos: *The Another Republic*. Precisamente el conocimiento íntimo del lenguaje de otros poetas y las reflexiones que ha tejido en torno a la traducción, son otras características que particularizan su escritura y la mantienen abierta siempre a otros aires. En

contraparte, la poesía de Strand ha corrido con buena suerte en nuestra lengua: Octavio Paz tradujo y dio a conocer una muestra en 1976 (*Plural* 50); desde entonces no han sido pocos los poetas, particularmente en México, que se han ocupado de verterla al castellano. La publicación de *Emblemas/Emblems* y *El monumento*, ambos traducidos por Elisa Ramírez, brinda la oportunidad de un mayor acercamiento y compenetración con la obra de este notable poeta.

Emblemas/Emblems está integrado por 27 poemas; Ramírez no consigna en su introducción los criterios que ha seguido para la selección de estos textos del amplio corpus de la obra poética de Strand —además de los libros ya citados: *The Sargeantville Notebook* (1973), *The Story of Our Lives* (1973), *The Late Hour* (1978), *The Planet of Lost Things* (1982) y *Figure in a Landscape*, de inminente aparición en Estados Unidos—, ni la procedencia de cada uno de los poemas, aunque advierte que el libro incluye algunos poemas recientes enviados por el autor. Sus traducciones se apegan con rigor a los originales y, confrontadas página a página con estos, operan como un mapa suficiente para el lector. En el libro figuran algunos de los poemas que el propio Strand reconoce entre los mejores de su producción: “Elegy for my Father” (“Elegía para mi padre”), “The Late Hour” (“La hora tardía”), “Shooting Whales” (“Cazando ballenas”), a los que se suman otros notables textos como “My Son” (“Mi hijo”), “My life for Somebody Else” (“Mi vida, por otro”), “The New Poetry Handbook” (“Manual de nueva poesía”), “The Room” (“El cuarto”) y “Seven Days” (“Siete días”).

La lectura de *Emblemas/Emblems* es una experiencia de extrañeza; Strand sabe convertir las situaciones, las historias o las anécdotas que sostienen la estructura de sus poemas, en momentos de radical extrañamiento. Frecuentemente

sus poemas se dirigen a un tú: una máscara debajo de la cual no hay sino un vacío, una ausencia, una oscuridad que las imágenes no sustituyen ni llenan; por el contrario, el juego del lenguaje intensifica o duplica la pérdida como en un espejo, y de esos restos evanescentes, de esos cuerpos en fuga, nace una sombra inquietante, una interrogación, un movimiento en la inmovilidad, una oscuridad más oscura: Darker. Los ámbitos privilegiados de los poemas de Strand suelen ser los espacios cerrados: habitaciones desnudas en las que algo sucede: una mirada, un movimiento imperceptible, un gesto, una palabra apenas susurrada y todo, de pronto, ya es otra cosa, otro lugar y otro suceso. ¿Quién habla en los poemas de Strand? Habla otro, siempre otro, el que no está, el ausente, la imagen duplicada, la mancha en el espejo, el espacio vacío donde acaba de estar el poeta. Todas estas formas de la extrañeza son obra del lenguaje: Strand sabe hacer de su lenguaje despojado, llano y directo, que en apariencia carece de complicaciones, una cifra de insospechada densidad, un más allá de las palabras que arroja al lector en las orillas menos esperadas de la experiencia.

Por su parte, *El monumento*, publicado originalmente en 1978, es un texto en prosa o, más bien, una serie de fragmentos en prosa. Puede ser leído como una ficción, o como una reflexión, o, integrando estas dos dimensiones que le son inherentes, como un juego. Quizás Strand aspira, precisamente, a una lectura lúdica de su libro. *El monumento* es el texto de un poeta destinado a su hipotético traductor del futuro, a quinientos años de distancia, para orientar y dirigir su trabajo. Sobre esta ficción, Strand despliega una inteligente reflexión sobre la escritura, sobre la traducción y, asumiendo plenamente el juego, sobre la inmortalidad. *El monumento* está construido como un collage: los textos de

Strand se intercalan con citas de más de una docena de autores de diversas épocas y tradiciones —Paz, Stevens, Shakespeare, Unamuno, Browne, Nietzsche, Borges, Cioran, entre otros—, las mismas que, en la perspectiva y la intención del texto, deberían fundirse en un diálogo sostenido, en un juego de voces convergentes, en un entrecruce donde la propiedad de los lenguajes sea borrada. La escritura de *El monumento* es paródica, lúdica, irónica. El trabajo del hipotético traductor del futuro consistirá en traducir un texto sobre la traducción. Pero su juego va más allá, o quiere ir más allá; el problema planteado no es tanto el de la traducción del texto del poeta, como el de la traducción de su yo, el yo del poeta encarnado en el tex-

to, que deberá ser creado en otro tiempo y en otro idioma todavía inexistentes. Para el poeta que escribe, su futuro traductor es un ausente; para éste, el poeta, a quinientos años de distancia, es también un ausente. Juego de ausencias: *El monumento*, escribe el poeta, "si fuera espejo de algo lo sería de la distancia entre la nada que fue y la nada que será". Este es el texto imposible que fragmento a fragmento, cita a cita, se construye y se destruye, se niega y se afirma, se escribe y se borra. Ficción y reflexión, juego y apuesta, *El monumento* engendra también su posibilidad: "Algunos pensarán que yo escribí esto y algunos pensarán que fuiste tú. En realidad ninguno lo hizo. Hay un fantasmagórico tercero que se ha posesionado de la pluma, esta

pluma que sostenemos. No es suficientemente tangible para ser descrito, pero sí para ser señalado, es el texto ya escrito borrándose a sí mismo hacia un texto promesa". En esta promesa, quizás, como quería Borges, hay algo inmortal.

Emblemas/Emblems ofrece un acercamiento amplio a la poesía de Strand; la edición bilingüe permite la confrontación real y directa con la escritura del poeta norteamericano. *El monumento*, por su parte, descubre una dimensión lateral de su trabajo, la prosa; ésta, sin embargo, puede echar muchas luces sobre las motivaciones que subyacen al trabajo poético. Textos solidarios, diseñan la figura de un extraño dibujo en cuyo centro reposa la mirada y la palabra de un verdadero poeta de nuestro tiempo.

CRÓNICA DE POESÍA

DE ACUERDO CON LA VIDA

Por EDUARDO MILÁN

- Italo Calvino: *Seis propuestas para el próximo milenio*; Madrid, Siruela, 1989.
- Raúl Barrientos: *Libro de las imágenes*; Ottawa, Ediciones Cordillera, 1989.
- Guillermo Carnero: *Divisibilidad indefinida*; Madrid, Editorial Renacimiento, 1990.

ESCRIBIR de acuerdo con la vida, no de acuerdo con la literatura. Si la vida es imprevisible, insegura y aleatoria, ¿por qué debe la poesía representar un momento de máxima estabilidad? Si el mecanismo de la vida es la continua oscilación entre la realidad de formas en formación y la realidad de una antiforma, ¿por qué la poesía tiende a la cristalización del movimiento? Hay que decirlo de una vez: ahora más que nunca, en este momento poético, la poesía tiende al canon en su empresa de retorno neoclásico. Pero el canon, también hay que decirlo, es sólo un efecto de cristalización de una pluralidad de intentos, de una pluralidad de errores. Toda pretensión de un sedimento traiciona el mecanismo de la búsqueda. Incluso la poesía de vanguardia, con su alto riesgo experimental, contribuyó, mediante el fragmento, a un estatismo: aunque plural, y muchas veces contradictorio, el resultado formal tendió a la fijación: se trataba de un mosaico, de una estética encuadrada. En *Seis propuestas para el pró-*

ximo milenio, uno de los últimos proyectos de una poética que conozco, Italo Calvino distribuye en líneas de fuga los centros nodales que pudieran condensar, en una literatura por venir, un proyecto de escritura. La propuesta de Calvino hace pensar si todavía es válida la conocida ecuación de Basil Bunting: *Poesía: Dichten = condensare*. Calvino promueve una actitud proliferante respecto de la escritura: a través de tallos, de ramificaciones, de continuidades que no llevarán, necesariamente, a ninguna parte o, mejor, a ninguna parte conocida. Esto es muy vigente para el poema: se descarta la previsibilidad temática. Y esto es muy importante para el poema actual porque el poema actual cuenta historias. Si el poema todavía parte de una visión de la realidad, ese acto choca con una verdad: la realidad se presenta ante nuestros ojos como una entidad no narrable. Narrarla, esto es, representar su puesta en escena es contribuir a un ansia de linealidad que ya fue descartada por el pensamiento. Es, todavía, la

nostalgia de la historia. Imprimirle a la realidad ese simulacro de historicidad significa una nueva concesión al canon, recuerda una recaída, un retroceso al lugar donde habita la hija pródiga de la estética clásica: la armonía. Si de veras vivimos un tiempo sin historia, o un tiempo donde la historia como linealidad ha cesado, debemos tener el pudor de no inventar coartadas: debemos escribir sin historia. Aquí regresa la vida, la olvidada.

Deberle algo a Gonzalo Rojas hoy en día y en la poesía latinoamericana (no sólo en la chilena) es deberle no tanto a uno de nuestros grandes poetas sino a una sintaxis: a una sintaxis liberada. De los herederos de la vanguardia Rojas ha sido el que puso a bailar todas las funciones del lenguaje en el poema. Aun la expresiva, la más estridente, la descartada por los cultores del poema objetual. "Se puede", dijo Rojas, y el resultado fue una de las poéticas más vivaces que interactúan por nuestra planicie lírica. El

seguimiento de esa aventura tiene sus peligros. No tanto como seguir a Neruda y repetir palabras nerudianas como "ancestral", "mineral", "cántaro", "guardabajo". Ni tampoco como seguir a Vallejo: sus continuadores, a través de palotes y cucharas se han vuelto humanos, demasiado humanos. Y uno de los requisitos indispensables para escribir poesía hoy en día es el siguiente: ser hijo de pájaro, nunca de padre y madre, y estar muy bañado de luz de neón. Raúl Barrientos (1942) pertenece a la generación de poetas chilenos que integran, entre otros, Gonzalo Millán y Óscar Hahn. A diferencia de ellos no tiende al poema como concreción sino al poema como impulso: una pulsión incontenible de palabras. Barrientos mezcla todo: desde las confesiones íntimas hasta las reflexiones sobre el lenguaje, desde la autoconciencia explícita del poema y su manifestación metatextual hasta la crítica del mundo, mundo de exiliado en Canadá. Más que una nueva propuesta estética la de Barrientos es, ya lo dije, un seguimiento: la continuidad de una tradición,

la tradición del poema que se piensa, la herencia más válida que nos legó el siglo.

De los novísimos antologados por José María Castellet en una ya famosa muestra de poesía española, Guillermo Carnero era de los más promisorios. Carnero fue, en el marco de la nueva poesía española de los setenta, un inventor. Lo prueba su libro *Dibujo de la muerte*, donde Carnero soltaba un imaginario en bruto y lo refinaba a través de una búsqueda verbal muy barroca. Algunos años transcurrieron, algunos libros también. Luego, silencio. Mucho he hablado de una caída neoclásica en la última poesía de la lengua, pero tal vez faltaba el ejemplo preciso. Aquí está: *Divisibilidad indefinida* lleva como acápice unas anotaciones de Fernando de Herrera a Garcilaso. Quien haya visto, oído o tocado una divisibilidad indefinida que tire la primera piedra. Quiero decir: estamos en el terreno de la abstracción endemoniada donde los objetos, las cosas, incluso las cosas traducidas en palabras, brillan por su ausencia. Brillan, pero no

alumbran: no hay un rastro de cotidianidad en esta poesía. Poesía hecha a base de literatura y una literatura no hecha con base en la materialidad de las palabras. Todo es vago, inasible: estamos en el aire. El imperio de lo etéreo ganó la poesía de Carnero. Este, muy inteligente, llevó lo etéreo hasta el límite, allí donde no se ponía jamás el sol. El libro es un ejemplo del oportunismo de los tiempos, donde es más seguro volver a una estética gastada que arriesgar en la búsqueda de alguna nueva posibilidad expresiva. Esta nueva poesía de Carnero ya estaba escrita, y mejor, en el siglo XVI. Es una lástima leerla hoy. Pero el problema no es sólo de Carnero. Son muy pocos los poetas españoles que no concedan a la pereza formal. Conozco tres: José Ángel Valente, José Miguel Ullán y Andrés Sánchez Robayna. Es lamentable que Carnero, quien tenía su propia tradición de escritura, nos recuerde que ha sido el autor ya lejano de aquel *Dibujo de la muerte* justamente por la frialdad de una estética marmórea.

CRÓNICA DE MÚSICA

LOS ESTILOS EPISTOLARES DE CHÁVEZ Y REVUELTAS

Por LUIS IGNACIO HELGUERA

- *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989. Selección introducción, prólogo, notas y bibliografía de Gloria Carmona; traducción de Hero Rodríguez Toro y Gloria Carmona; 1110 pp.
- *Silvestre Revueltas por él mismo*, Ediciones Era, México, 1989. Apuntes autobiográficos, diarios, correspondencia y escritos recopilados por Rosaura Revueltas; preliminares de Manuel Enriquez, Peter Garland y Rosaura Revueltas; discografía preparada por Eduardo Contreras Soto; 262 pp.

LA PUBLICACIÓN reciente y simultánea de los epistolarios de Carlos Chávez (1899-1978) y de Silvestre Revueltas (1899-1940) permite, además de un acercamiento documental a diversos aspectos y episodios de la historia de la música mexicana relacionados con las vidas de los que hasta ahora son los dos compositores más significativos de México, una interesante confrontación de sus estilos epistolares respectivos y de lo que éstos traslucen de sus temperamentos.

La música mexicana moderna se confunde con los nombres de Chávez y Revueltas. Nacidos el mismo año, com-

batieron amistosamente con plumas, batutas y sonidos siempre inteligentes y sensibles la mediocridad académica y provinciana del ambiente musical mexicano de los años veinte, dirigieron y compusieron excelente música, tuvieron personalidades arrolladoras determinantes en sus acciones. Hasta aquí los acordes; lo demás son disonancias. El nombre *Carlos Chávez* es común y corriente, y sólo la vida del hombre pudo imprimirle una resonancia inconfundible; el nombre *Silvestre Revueltas* es original, sonoro y como acorde con su música: *silvestre*, agreste, espontánea, y

como de *revuelta*, subversiva, violenta. Chávez nació en el DF en el seno de una familia criolla culta y su cultura musical y general fue pronto sólida y avanzada. Revueltas nació en provincia —Durango— en el seno de una familia humilde y adquirió con dificultades una cultura musical y general suficiente —a veces por intermediación del propio Chávez, quien, entre otras cosas, le dio a conocer música como la de Debussy o Stravinsky—. Revueltas fue comunista de corazón; la etapa comunista de Chávez fue pasajera y aunque por ella se le negó la visa para viajar a los Estados Unidos

en 1954, después de una exposición pública de sus principios políticos en que, incluso negó esa etapa, se le concedió el permiso incondicional y reanudó su estrechísima relación con ese país. Chávez vivió el doble que Revueltas; la vida de Chávez fue ordenada, disciplinada, mesurada, apolínica y la de Revueltas fue revuelta, bohemia, trágica, dionisiaca. Revueltas tuvo vida y Chávez, biografía —para aplicar la fina distinción que usa Bar Noivo entre él mismo y Torres Bodet. La vida y la obra de Revueltas parecen profundamente ligadas: componer, decía, le producía "una conmoción biológica total" (y Chávez le escribe a propósito de *Batik*, su primera obra: "Lo que más me gusta de todo es ver la sinceridad y despreocupación con que está escrito y que las cualidades que hay provienen directamente de tus *cualidades personales*"). En cambio, la obra de Chávez parece reflejar solamente cierta zona de sí mismo, con todo y que en algún pasaje a Copland —que no encuentro— le dice que su música, y toda música, es autobiográfica. (La hermosa música de *Antígona* o de la *Sarabanda de La hija de Cólquide* suena como si no tuviera relación directa con la vida de quien la compuso.) Se trata, como veremos brevemente, de temperamentos casi antagónicos y es muy posible que aquí resida el motivo profuso de su ruptura en 1935. Ruptura que quienes adoran los frentes y los esquemitas han convertido en una supuesta bifurcación del medio musical mexicano en chavistas y revueltistas, y hasta en derecha e izquierda de la música mexicana. Por suerte, el arte no se deja encasillar de ese modo ni aunque su propio creador lo pretenda. ¿Es comunista y proletaria la música de Revueltas? Si a los comunistas les suena así, qué bueno, pero a muchos otros lo que les interesará será, por ejemplo, su gran imaginación, el formidable poder de abstracción sonora, rítmica y emotiva de su música.

Por cierto este comunista, autor del magistral *Homenaje a García Lorca*, era, como se ve en este autorretrato iluminador aunque incompleto —pues escapan a la recopilación varias cartas y escritos— que nos ha entregado Rosaura Revueltas, un tímido y un solitario empedernido, hosco y tierno —"hosco defensor de su soledad", como lo llamó Octavio Paz al recordarlo con gran afecto en 1941—, que durante el Congreso Antifascista de Valencia en 1934, se la

pasaba huyendo de sus camaradas hacia la soledad y el recuerdo de su amada Angelucha y su hija Eugenia, a quienes les escribe cosas como éstas, muy agudas por cierto:

Solo se está más en contacto con las cosas. Se piensa, se sueña. (...) Las discusiones que se suscitan en compañía borran el paisaje y ya no quedan sino las opiniones... La soledad, cuando se lleva una compañía interior, es de las cosas más bellas y silenciosas de la tierra. (...) La verdad es una lata, no se puede atender a todo, y a mí que me gusta más estar solo, me fatiga extraordinariamente todo este ir y venir. (...) ¿Qué desesperada angustia de no estar solo, de tener que hablar, de tener que ser cortés, de contestar preguntas inútiles!

Pero a la par que este deseo de soledad, había en Revueltas un profundo amor al prójimo, una desesperada añoranza de su mujer y su hija, una gran necesidad de calor humano: "¡Es tan común que sólo cuando estamos en peligro, cuando nos sentimos muy solos, nos acordamos de los que nos aman, de los que pudieran velar por nosotros!" Amor a la soledad y pavor de la soledad, desesperada angustia de no estar solo y de estarlo. Pero no se trata, creo, de la soledad del egoísta, sino de una soledad con sentido comunitario; es notable ejemplo de lucidez a este respecto su registro de impresiones ante los autorretratos de Van Gogh, "hombre de trágica vida y fuerte obra" y por lo mismo, naturalmente atractivo para Revueltas:

No creo que haya otro hombre que se haya gozado tanto y tan amargamente en la contemplación de sí mismo. Cada día de su vida tal vez. Sin embargo, no creo que se retratara a sí mismo. Su rostro refleja la angustia de todos los hombres, y él estudiaba con pasión dolorosa el dolor humano en su propio rostro. Sus autorretratos no tienen vanidad. La muerte va invadiendo sus líneas en cada uno de ellos lentamente, sin remedio. Presenciaba su descomposición sin ninguna piedad para sí. Sólo sus ojos se conservan audaces, inquisidores, torturados. Contemplo con angustia esta figura de hombre que parece vivir en el silencio de la sala. Siento su presencia. Siento su angustia, su dolor, su fuerza, dentro de mí, como si fueran mías...

Bitácora de la soledad —la soledad radical de cada uno de nosotros—, podría haberse subtítuloado este epistolario. Bitácora, también, de las oscilaciones y contradicciones anímicas, afectivas, sentimentales de un hombre obsesionado por la soledad, la bondad y el amor. (Como se ve en su desgarrador "Diario del sanatorio".) A su Angelucha la atosiga —por lo menos así lo sentirá algún lector—, deshojando como margaritas las impetuosas cartas que le escribe y las pocas que recibe de ella, con el "me quieres, no me quieres...", pero para acabar en reflexiones como:

Seguramente dirás que me pongo muy sentimental, y te reírás de mí. Es natural. Ya no diré nada. Cada quien vive su dolor o su vida solo. Lo que pasa es que queremos imponerles a los demás toda una serie de calamidades que sólo a nosotros nos conciernen. Y no hay derecho. Hay que ser más considerados. (...) Es preciso darse cuenta qué distancia y qué abismo hay entre dos seres, hasta los más unidos —y ser más indulgentes con su olvido o con su incompreensión.

Las citas anteriores ya delatan una idea del estilo epistolar de Revueltas: cálido, melancólico, apasionado, reflexivo, espiral, en una prosa que poco a poco se va soltando y volviendo más expresiva, fresca, inspirada. Revueltas entendió la correspondencia como un espacio vital, íntimo y comunitario, y como un registro libre, como la vida, de vivencias y contradicciones emotivas. Pero esta definición quedaría coja si omitimos un componente esencial de su estilo: su profundo sentido del humor, permeado de esa "ausencia de solemnidad, de vanidad y sobreestimación de sus méritos como creador" de que habla Enríquez y de esa rebosante "vivacidad, sensualidad y exceso", de que habla Garland, en sus preliminares. Humor franco dirigido contra todo, contra los otros: "Y María Luisa (Vera) que tiene un movimiento de nalga hacia la izquierda de lo más revolucionario", o, en el Ateneo de Madrid: "Los asientos conservan tibio y presente el recuerdo de nobles, eruditas y laureadas posaderas. Los grandes hombres han pasado por aquí. (...) Dan ganas de correr, o de volverse grande hombre"; contra él mismo: "mi panza, que es lo único atractivo que tengo"; contra su propia obra —siempre contracadémico e independiente:

Caminos. — Un poco tortuosos, probablemente sin pavimento y que no recorrerán las *limousines*. Por lo demás, lo suficientemente cortos para no sentir su incomodidad, o lo suficientemente alegres para olvidarla.

8 x radio. — Ecuación algebraica sin solución posible, a menos de poseer profundos conocimientos en matemática. El autor ha intentado resolver el problema por medio de instrumentos musicales, con éxitos medianos, del que la crítica condescendiente en achaques de números podrá juzgar con su habitual ecuanimidad.

Janitzio. — (...) El lago de Pitzcuaro es feo. (...) La posteridad agradecerá, sin género de duda, estos esfuerzos proturismo.

Balde de agua helada y maravillosa manera de burlar esas egotistas, vanidosas, larguísimas, latosas informaciones en fin, de tantos artistas y escritores en cuanto se las pregunta por su obra. Habrá quien diga con razón que estos comentarios de Revueltas nos dejan un poco en ayunas de datos, pero también, contestaría yo, en ayunas de vanidades insufribles y muy sufridas, lo cual compensa con creces.

No habla mucho de música, ni menos aún de su música, Revueltas. Como es música misma, elude aquí lo predecible y habla de lo que ya dijimos: sus impresiones, angustias, amores y desamores, casi siempre acabando por burlarse de ellas. Sí, también habla de dinero, éxitos y proyectos, pero lo interrumpe con esta línea divisoria tajante: "Bueno, hasta aquí termina la carta de negocio".

En cambio, Chávez no le pone más freno a sus cartas de negocios que su rúbrica. Quiero decir, casi todas sus cartas son cartas de negocios. Pero muy buenas cartas de negocios y muy buenos negocios para la música mexicana y latinoamericana. Cartas formales, ejecutivas, burocráticas, como de telegrama, casi impersonales —con varias excepciones, como las que cruzan con su gran amigo Aaron Copland o, por ejemplo, esa misiva en verso con la que le sigue el juego a su "cuatesona Frida Kahlo": "Es suave en verso tratar / las cuestiones de los *bismes*, / pero no podrás negar / que es mejor tratar de chismes (...)". Cartas de un hombre que de manera general entiende la correspondencia como ámbito de concertación de proyectos. Y gracias a su dinámica inusitada, la labor epistolar de Chávez —que se fue intensificando desde fines

de los veinte hasta principios de los setentas—, promotor cultural y musical único y mago de las relaciones públicas, produjo el movimiento más rico y acelerado de la vida musical mexicana y quizás americana hasta nuestros días.

Por eso, con su laboriosísimo y monumental trabajo de edición, Gloria Carmona ha puesto sobre la mesa una parte considerable de las cartas que configuran el juego vivo de la música en México y América durante el período activo de Chávez. Pero el interés de este epistolario no es sólo musicológico sino más ampliamente cultural. Así, por ejemplo, son de interés literario las cartas de Pellicer, Octavio Barreda, Novo, Tablada —quien sirve de eslabón entre Chávez y Varèse o Morton Gould—, como son de interés para las artes plásticas el intercambio con el fotógrafo Paul Strand, con Fernando Gamboa, con Agustín Lazo —cuyos juicios musicales solían ser más que arriesgados: "la apoteosis de la vulgaridad, Prokofiev con sus *Tres narrijas*" (??)— o con Diego Rivera y Frida Kahlo a quienes Chávez siempre ayudó, fuera con la beca Guggenheim o con la compra de sus cuadros. El pago de Diego y Frida fue ingrato: Frida le pide prestada su *Naturaleza muerta* (1942) a Chávez —propiedad de éste— para una exposición, Chávez la presta, el cuadro no le es devuelto, Chávez pide con insistencia la devolución, Frida se evade, pone el asunto y el cuadro en manos de Diego, se muere, y Rivera se apropia el cuadro. Hay otros episodios que le dan movilidad y animación a esta correspondencia: así la amistad con José Gorostiza que muy extrañamente se torna pleito, la separación de Revueltas, la historia de *Redes* —en que Chávez queda desplazado y el encargo recae en Revueltas—, las disputas con Luis Sandi o Roberto Montenegro, las respuestas implacables de Chávez a las acusaciones amarillistas de la prensa. Y asimismo hay personajes muy curiosos como el violinista cubano Armandito Echeverría, ayudante y espía de Chávez, como salido "de una revista de jazz" —escribe Gloria Carmona— de cuyo ingenio, que suministra frescura al epistolario, no puedo menos que recoger unas muestras:

Aquí las dos noticias son: Cuauhtémoc, que ya encontraron su tumba y Ramos Millán, que ya se la están haciendo. Se cayó el avión en la falda del Popo, con 25 per-

sonas a bordo, ¡todos muertos! (Salvador Toscano, Ramos Millán, fotógrafos, entre los conocidos, una artista de cine. ¡El Popo es invencible! (...) Discutir esto sería lo de nunca acabar, algo así como Julián Carrillo. (...) Pues que Sally (Van Den Berg) ya regresó a la Orquesta —muy flaco, con cara de cuchillo, nada más la nariz le quedó del mismo tamaño.

Son una alivio los recaditos de don Armando. No, no tenía tiempo Chávez, en medio de sus juntas del Conservatorio o del INBA, sus clases, sus conciertos, sus riñas y sus oficios, de escribir cartas artísticas, graciosas o sentimentales. A lo más, cuando Chávez no habla en sus cartas de los *business*, habla, él sí, de música y lo hace con un juicio sobrio y exacto —como consta, por ejemplo, en una larga carta al musicólogo Herbert Weinstock—. Pero Chávez sabía separar perfectamente la política musical, la música y su vida privada. Si es mucho lo que revelan las cartas de la personalidad y el temperamento de un hombre —supuesto del presente artículo—, ¿qué imagen, entonces, nos queda de Chávez después de recorrer su tiranosáurico epistolario? ¿Es sólo el impresionante "agitador" (Gorostiza), el "músico de hierro" (Revueltas) que con paso de acero embiste cuanto obstáculo se le ponga enfrente a sus iniciativas y empresas y cuya filosofía transmite a su amigo Rodolfo Halffter: "No olvide usted que cualquier cosa que tenga alguna significación tiene que toparse en todo momento con dificultades"? Afortunadamente tenemos aquí la sustanciosa correspondencia con Aaron Copland, con quien no sólo cultivó Chávez una amistad íntima, sino también el ideal de la música americana de vanguardia arraigada tanto en la tradición occidental como en una tradición propia, así como el convenio tácito de promover uno y otro sus obras en México y Estados Unidos. Estas misivas nos abren a un Chávez más confesional y cotidiano que se queja de que no tiene tiempo para componer —"Hago demasiado para los demás y muy poco para mí"— y que tiene momentos de expansión afectiva: "Como sabes, escribirte a ti es más que 'corresponder' o 'cartear'. Eres algo mío, me significas comprensión, estás conmigo en el centro del pensamiento y la creación". Paréntesis afectivos poco frecuentes en este gran músico vestido con armadura y que además de su indudable

generosidad, tenía también su recóndito egocentrismo —o como dice Gloria Carmona en su excelente prólogo, el "talón de Aquiles por donde su grandeza recobra perfiles humanos"—. Así, no dejan de ser desconcertantes estas declaraciones suyas citadas por Parker en su *Carlos Chávez: Mexico's Modern - Day Orpheus* (p. 126) —traduzco a vuelapluma—:

¿Qué quiere usted decir con que yo soy el principal compositor de México? ¿Quiénes son los otros compositores considerables mencionados? Revueltas, sí, pero él fue mi discípulo; yo lo hice un compositor. Manuel M. Ponce nunca fue mi maestro en ningún sentido propio de la palabra y nunca fue un mexicano nacionalista en música; siguió las tendencias europeas. Los únicos compositores latinoamericanos de significación somos Villa-Lobos y yo.

Sí, declaraciones lamentables. ¿Por qué entonces firmaba Chávez sus cartas a Ponce como "su discípulo"? ¿Acaso Chávez le redactó sus partituras a Revueltas? ¿No es significativa la música de Ginastera, Orbón, Moncayo o Huízar? En fin.

Unas palabras sobre la edición, para terminar. La anotación de las cartas es útil y cuidadosa —con alguna excepción; por ejemplo, en 1962 no era ni el centenario ni el cincuentenario de Milhaud sino sus setenta años—, la traducción en general es perfectamente legible, hay varias maneras de leer el epistolario: cronológicamente —así está ordenado el libro y permite una recomposición histórica del rompecabezas de cartas, telegramas, noticias, etc., con las lagunas inevitables de Stravinsky, Tamayo y Cage— o por correspondientes, pero en esta segunda posibilidad nos traicionan a veces los índices un poco irregulares.

Yo no recomendaría leer el epistolario, sino consultarlo, como una especie de *Oxford* de la cultura musical mexicana entre los veintes y setentas.

Viendo estos dos epistolarios tan diferentes —el de Chávez es un itinerario cultural y el de Revueltas una bitácora sentimental—, pienso que los dos compositores fueron algo desdichados para escribir cartas. Claro, Chávez las escribió profusa y disciplinadamente a todo el mundo, pero rara vez con entusiasmo. Revueltas le escribe casi exclusivamente a su esposa, pero eso sí, de manera encendida y desafortunada. Chávez es un profesional de esas cartas sobrias que van y llevan a algún sitio, que se transforman en frutos. Revueltas, romántico y atormentado, le escribe con placer, con alcohol y casi sin timbres, a una de esas mujeres que pintó Vermeer.

PALÉOPAYSAGE ET ARCHÉOLOGIE PRÉ-URBAINE DU BASSIN DE MEXICO

De CHRISTINE NIEDERBERGER BETTON

Por IMOGEN SEGER COULBORN

• Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, 1987, 856 pp. (2 vols.)

LA PRIMERA VEZ QUE oí hablar de Christine Niederberger fue hace dos años cuando pregunté en México: "¿Quién conoce lo más reciente sobre los olmecas?" Luego conocí a Niederberger en el Congreso Internacional de Arqueólogos en Maguncia, cuando presentó su ponencia sobre "América central: los inicios de la vida sedentaria hasta el desarrollo de los primeros centros regionales". De esta manera, oí que lo más reciente sobre los olmecas era que no habían existido —al menos no como los inventores o poseedores de lo que conocemos como civilización "olmeca". La fecha que ahora se le da a esta civilización es de 1250 a 600 a.C. Se desarrolló no sólo en la costa del Golfo, sino desde el principio, por toda Mesoamérica, simultáneamente en muchos centros regionales. Se trata de un desarrollo preurbano, con establecimiento de pue-

blos sedentarios, intercambio difundido de bienes, y desarrollo de prácticas agrícolas eficaces. Precede al desarrollo de la ciudad de Teotihuacan en el valle de México que tuvo lugar alrededor de 300 a 100 a.C. Niederberger define como "protourbanos", a los centros regionales de Cuicuilco y Tenantongo, quienes desarrollaron su arquitectura monumental alrededor de 600 a 500 a.C.

Niederberger acepta el hecho de que la apelación "olmeca" (palabra nahua para decir "de la tierra del hule") se ha arraigado tanto para designar a productos culturales con ciertas características estilísticas, que no se puede reemplazar. Pero ella insiste en que ningún pueblo con cualquier nombre engendró esta civilización, que la sociedad era multiétnica, y que se difundió ecológicamente sobre regiones muy diversas.

Niederberger lamenta que muchos li-

bros de arte y museos muestren especímenes de arte "olmeca" mientras que numerosos informes de trabajos arqueológicos permanecen sin publicarse. Sólo existen pocas o incompletas publicaciones que ordenan y analizan estos descubrimientos. Por lo tanto, ella se ha propuesto compilar los conocimientos existentes acerca de la prehistoria del Valle de México desde 8000 a.C. hasta el desarrollo de la civilización "olmeca".

Niederberger describe las tres principales líneas de su síntesis:

1. Una evaluación de datos e hipótesis acumulados hasta ahora.
2. Una discusión de los adelantos recientes y del nuevo planteamiento que, en algunos casos, modifican radicalmente el panorama tradicional.
3. Y por último, una presentación de los

nuevos esquemas que ahora pueden ser presentados.

Al revisar los estudios realizados desde 1910 sobre el Valle de México, antes del surgimiento de Teotihuacan, Niederberger abraza un saber multidisciplinario: arqueología, geología, climatología, hidrografía, botánica, zoología, demografía, etnología. Las excavaciones que empezaron a fines de los sesentas y continúan hasta la fecha impusieron una nueva cronología y un nuevo entendimiento de la secuencia de los eventos en toda la región llamada "Mesoamérica", especialmente entre el final del segundo milenio y el primer milenio a.C. Se pone el énfasis en tres puntos: primero el examen de las interacciones entre la gente y su antiguo medio ambiente, especialmente sus transformaciones a través de las actividades humanas. Luego el grado de complejidad socio-política y cultural de las sociedades agrarias de 1250 a 600 a.C., por último, la naturaleza de las relaciones socio-políticas y económicas que mantuvieron estas antiguas sociedades del Valle de México con otras unidades sociales contemporáneas de la civilización que surgía.

La nueva cronología y ordenamiento de datos para el lapso de 1250 a 600 a.C. se basa principalmente en el trabajo llevado a cabo durante los últimos 15 años en Tlapacoya - Zohapilco y en Tlatilco, ambos en el Estado de México. Tlatilco está situado en las colinas cerca del río Hondo, al suroeste de la ciudad de México. Ha sido el sitio de una cantidad de excavaciones —y muchos robos— a través de los años. Con los nuevos datos y modernos métodos arqueológicos, las tempranas interpretaciones de los descubrimientos en este sitio han sido renovadas. Tlapacoya - Zohapilco es un sitio lacustre a orillas del ahora desecado Lago Chalco, al sureste de la ciudad de México. En 1969 Niederberger trabajó en dichas excavaciones, que desde el principio fueron concebidas como interdisciplinarias. En Tlapacoya, ella pudo establecer una secuencia de paleoaislajes hasta 5500 a.C. y presentar un esquema general del desarrollo agrario que concuerda con los resultados de otras excavaciones. Se han publicado varios reportes.

Niederberger hace una breve mención del importante sitio "descubierto" en 1983 al poniente del estado de Guerrero —después de que muchos artefactos

robados en este sitio solitario, en las montañas a mitad de camino entre México y Acapulco, aparecieron en el mercado negro. El sitio se llama Tlacoztitlán, como el pueblo cercano, o Teopantecuanitlán, que quiere decir "lugar del templo del Jaguar" en nahuatl. El trabajo arqueológico llevado a cabo por Guadalupe Martínez Donjuán y también por Niederberger ha sido reportado en publicaciones especiales. Pero la historia de este sitio permite pensar que bajo otra de las numerosas "Colinas del Jaguar" en México se descubran importantes hallazgos.

Niederberger se pregunta qué hubiera pasado si Teopantecuanitlán hubiera sido descubierto en 1925, en lugar de la Venta, Tres Zapotes y San Lorenzo en la Costa del Golfo. Este estilo tan genuino y su inconfundible simbolismo religioso no hubieran sido atribuidos a una gente llamada olmeca. Quienes —como Covarrubias— proclamaron que esta cultura nació en el Valle de México, hubiera llevado la ventaja a los partidarios de la tesis de los orígenes en la costa del Golfo alrededor de Veracruz. El dinero se hubiera dedicado para excavar en el Valle de México y empujaríamos apenas ahora a conocer las ocho cabezas colosales de San Lorenzo o estaríamos descubriendo los dieciséis pequeños dignatarios hechos de jade pulido de La Venta. Se hubieran publicado libros que describieran —como lo hizo Soustelle para los olmecas— cómo la gente de Guerrero se dispersó en toda Mesoamérica y llegó hasta la costa del Golfo.

Insistí sobre esa digresión del autor, porque nos recuerda cuán fortuita y frágil es nuestra ciencia. Supongo que los expertos encontrarán huecos en los argumentos de Niederberger, pero deberán tomar en cuenta su investigación detallada y cuidadosa que maneja los resultados de muchas disciplinas y los combina en una construcción sólida. ¿Qué significa para las teorías generales sobre el origen de las civilizaciones el hecho de aceptar los hallazgos de Niederberger?

De acuerdo con la secuencia deducida de las excavaciones en Tlapacoya - Zohapilco y Tlatilco, el surgimiento de una civilización mesoamericana fue lento y constante, sin arranques brutales. Entre 1250 y 1100 empezó un desarrollo simultáneo más rápido en muchos lugares entre la costa del Golfo y la del Pacífico, lugares interconectados a través del co

mercio y la información. Se añadió una simbiosis cultural a la simbiosis económica densa y regularmente establecida en toda la región. No hay señas de un centro privilegiado, emisor de materias primas, objetos manufacturados o mensajes simbólicos. Al contrario, es obvia la existencia de un complejo multidireccional y de una red dinámica de intercambios organizados, cuya configuración varía en el tiempo.

En su ponencia en el Congreso Internacional de Arqueología en Maguncia, Niederberger afirma: "A fines del segundo milenio a.C., los centros regionales que manifiestan un nuevo tipo de unidad de asentamiento y organización territorial aparecen en varias zonas... Como lo sugiere la evidencia arqueológica general y la arqueología de la Grecia heládica, en particular, el término 'civilización' no es sinónimo necesario de 'urbanismo'. En Mesoamérica, la civilización se relaciona con el surgimiento de capitales o de centros de integración regional, en el sentido de la palabra latina *caput* y no *urbs*... También por primera vez en la secuencia general (de 8000 a.C. en adelante) la diferenciación de estatus y jerarquías dentro del sistema social se observa claramente. La aparición de los rangos sociales se nota en la evidencia iconográfica —por ejemplo en las esculturas de piedra monumentales— y en las ofrendas funerarias. Algún liderazgo político formal parece ligado a la esfera religiosa. Aparece la arquitectura pública con montículos de tierra y plataformas, a menudo asociados con esculturas monumentales. Grupos específicos de artefactos —como las esculturas de piedra antropomorfas, 'altares' y cabezas colosales— y elementos iconográficos indican que estos grandes sitios son el escenario de ceremonias elaboradas. Las ceremonias incluyeron, quizá, el ritual juego de pelota mesoamericano".

Sólo podemos especular en cuanto al significado de los símbolos recurrentes, como lo son las creaturas híbridas —hombres-jaguas, pájaro-serpiente-jaguas— figuras 'cara de niño', juegos gráficos complejos con motivos aislados como bandas cruzadas, flores de cuatro pétalos, ojos almendrados, garras, cejas o quijadas estilizadas, bocas felinas, máscaras en forma de picos de pájaro, y particularmente el motivo de la ceja partida. Pero el análisis del material arqueológico —especialmente grandes cantidades

de cerámica— muestra un sistema común de mitos y símbolos en el que participaban todas las sociedades mesoamericanas, que se codifica activamente, evoluciona y se transmite. Este sistema mítico no parece superpuesto, sino plenamente integrado en cada una de las unidades regionales, con todo y variantes locales. Niederberger asume que este sistema cosmológico y mítico común actuó como "uno de los principales motores de una integración cultural interregional", siendo los otros motores "la larga ósmosis económica entre regiones que fueron muy diversas geológica y bioclimáticamente".

Niederberger enumera entre los signos de integración entre regiones y grupos étnicos: "la concepción del espacio establecido, el conjunto de creencias y símbolos codificados gráficamente y manipulados, los artefactos rituales utiliza-

dos, los medios técnicos empleados, la valorización del alimento, los ornamentos, las deformaciones y las mutilaciones del cuerpo humano, las prácticas funerarias". Estos puntos comunes a diferentes grupos étnicos, en diferentes regiones, conducen a Niederberger a decir que a partir de 1200 a.C. la primera civilización de América cristalizó en Mesoamérica.

Este comentario forma sólo un epílogo para los volúmenes que se revisaron aquí. Niederberger está trabajando a largo plazo. Sin embargo, los bosquejos son claros: la civilización primaria en América surgió como una en un entorno de sociedades multiétnicas, agrarias, socialmente diferenciadas, dotadas de centros regionales preurbanos interconectados. (¡Esto no permite contestar a la pregunta de si Teotihuacan, con sus sociedades sucesoras en el Valle de México y la civilización maya deben ser de-

signadas como dos civilizaciones secundarias o como una!)

Lo que falta en el esquema de Niederberger es el motivo o el impulso que puso en marcha estos cambios, por ejemplo, la aceleración de los intercambios materiales o no materiales que ella señala alrededor de 1250. ¿Creó el desarrollo su propio ímpetu? Si es así, ¿por qué aquí y no en otra parte? ¡Nuestra vieja pregunta!

Uno puede esperar que al menos el contenido de la religión común (o 'mito conglomerado') será aclarado con estudios renovadores de los datos existentes. Hay mucho material disperso en colecciones privadas y bodegas de museos que está esperando al investigador inventivo, como lo demuestran los estudios recientes del material maya.

Traducción de Carmen Martínez Malo.

SCIENCE À LA MODE. PHYSICAL FASHIONS AND FICTIONS

De TONY ROTHMAN

Por CARLOS SÁNCHEZ DEL RÍO

• Princeton University Press, Nueva Jersey, 1989, 207 pp.

POR RAZONES QUE corresponde investigar a los sociólogos, nadie pone hoy en duda lo que se presenta como resultado de un estudio científico. Dudar de tales resultados parece ser prueba suficiente para calificar de oscurantista o retrógrado a quien de tal modo se atreve a cuestionar lo indubitable. Ciertamente no es la Ciencia, con mayúscula, el único tabú de nuestro tiempo. Mal lo pasará también quien se atreve a mencionar los defectos de la democracia aunque reconozca que los demás regímenes políticos son peores. También se arriesga quien aventure que unas razas humanas están mejor dotadas que otras para ciertas actividades, sin que le salve del oprobio la observación de que los negros tienen mejor sentido del ritmo que los blancos.

Todo esto viene a cuento de un libro de ensayos, publicado por una prestigiosa editorial universitaria, en el que un físico de oficio se permite cuestionar

algunas modas y ficciones de las investigaciones que realizan algunos físicos en nuestros días. Entre los varios temas que trata el libro hay tres que me sugieren algunos comentarios. Quede claro, sin embargo, que las ideas que siguen no coinciden necesariamente con las del autor del libro que me ha movido a las reflexiones que expongo a continuación.

LAS CONJETURAS PLAUSIBLES

Una ciencia muy en boga actualmente es la cosmología; su objeto es descubrir el origen y la evolución del Universo. Los diversos modelos cosmológicos son variantes o generalizaciones de la teoría general de la relatividad de Einstein porque se admite que es el mejor esquema para tratar un sistema dominado por la gravitación. Entre todos los modelos propuestos, el más popular es el modelo estándar, según el cual el Universo se originó con una gran explosión (el fa-

moso "Big Bang") hace unos 15 000 millones de años; este modelo tiene a su favor el hecho de explicar la radiación de cuerpo negro de 3 K de temperatura que hoy se observa en todas direcciones y la abundancia estimada del helio en relación con el deuterio.

¿Significa esto que el modelo sea cierto? Evidentemente no, por dos razones. En primer lugar se pueden imaginar otros modelos que den cuenta de tan pocos datos de experiencia. Además es verosímil que se descubran en el futuro nuevos hechos que no tengan cabida en el modelo que hoy está de moda. No sería la primera vez que ocurre; recordemos la teoría de Laplace sobre el origen del sistema solar, que tanto impresionó a Napoleón y que hoy es insostenible.

A pesar de cuanto antecede, el público muestra sorprendente credulidad cuando los cosmólogos cuentan lo que sucedió durante la primera millonésima de segundo del Universo.

He de confesar que tengo poco respeto por todas estas teorías que considero efímeras y que son más divertimentos matemáticos que otra cosa. Pero no deja de ser curioso que sabios reconocidos afirmen, sin rubor, que pronto descubrirán una fórmula de la cual se deducirán todas las propiedades del Universo. Es que hay "sabios" que todavía no han descubierto que la naturaleza es más rica que los esquemas conceptuales que inventamos para describirla.

El fondo de la cuestión es que la evolución del Universo como la evolución biológica son hechos irrepetibles y las teorías que a ellos se refieren inconstruibles, por lo que nunca podrán pasar de conjeturas plausibles.

Otra disciplina que goza de gran popularidad es la climatología; todo el mundo cree que el clima está cambiando o puede cambiar debido a acontecimientos que podemos controlar. Tal vez la primera visión de un cambio drástico de clima fue la anticipación del llamado "invierno nuclear", que se produciría en caso de una guerra total entre las dos superpotencias. Algunos científicos pronosticaron que, en caso de tal guerra, el humo de los incendios masivos impediría la llegada de la radiación solar a la superficie terrestre, lo cual originaría un descenso notable de la temperatura con el consiguiente cambio climático.

Lo que el público no sabe es que las primeras predicciones de tal catástrofe se basaban en un modelo de atmósfera

unidimensional, es decir en la hipótesis de que los vientos no existen. Después se construyeron modelos menos simples pero siempre alejados de la realidad.

Ahora una guerra atómica parece descartada, pero los climatólogos nos anuncian nuevos males: el agujero de ozono en la Antártida y el efecto de invernadero por el anhídrido carbónico que se produce en la combustión. Todas las predicciones se basan en cálculos por ordenador, que se suponen infalibles.

Y aquí está la gran falacia que se podría llamar la idolatría del ordenador. Tal máquina tiene el mérito de hacer muy deprisa lo que los humanos hacemos más despacio, y eso es todo. Dicho de otra manera, si un hombre puede hacer un cálculo estúpido en un día, el ordenador es capaz de realizar un millón de cálculos, igualmente estúpidos, en pocos segundos. Pero los resultados dependen de los datos. Y los datos son absolutamente inciertos. Si con todos los observatorios meteorológicos del mundo y los más potentes ordenadores no se puede predecir si lloverá la semana siguiente, ¿puede tomarse en serio lo que nos dicen de la temperatura de la Tierra el año 2050?

Todo esto no significa que no deba preocuparnos la agresión contra la naturaleza que estamos viviendo. Pudiera incluso suceder que dentro de cincuenta años las consecuencias de nuestros abusos sean peores de las que nos auguran los climatólogos. Por eso toda medida

conservacionista es poca. Pero me parece más razonable guiarse por la prudencia que por la pseudociencia.

En alguna ocasión he llamado ciencia agradecida a la que se ocupa de estas predicciones que sólo se podrán comprobar cuando el sabio esté muerto.

LA HISTORIA MITIFICADA

La última ficción que querría mencionar ahora se refiere a la historia de la ciencia. Resulta que muy frecuentemente se nos ofrece una visión de los descubrimientos científicos y de sus autores que resultan falsos si se leen las memorias originales o los documentos de la época.

En el libro que me ha sugerido este comentario se presenta un curioso ejemplo: la versión romántica de la muerte del gran matemático francés Evariste Galois es falsa según las investigaciones históricas del autor. La historia tradicional ha sido novelada. En otros casos es la ideología fuente de mitificaciones de las verdaderas ideas de un científico ya desaparecido. También por razón ideológica se ocultan los méritos de sabios de indudable talento. Un caso que me viene a la memoria es el de Philipp Lenard, gran experimentador alemán a quien nadie cita ahora porque fue nazi. Por último, conviene recordar que los países poderosos también son causa de falseamientos históricos porque sus publicaciones tienen máxima difusión; debido a ello se ensalzan las glorias locales con desmesura.

