

7-34447

S/.

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA



Tomo XX

Nº 2

ABRIL - JUNIO DE 1964

CUENCA - ECUADOR

ihhhE

uhhhE

uhhhE

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA

Publicación Trimestral

TOMO XX

ABRIL-JUNIO DE 1964

Nº 2

SUMARIO:

	<u>Págs.</u>
Páginas de Honor: La Asamblea Universitaria del 20 de Junio de 1964	155
Francisco Alvarez González: Reflexiones sobre la Filosofía Alemana 8639 ✓	177
José López Rueda: Humor y Pasión en el Teatro de Shakespeare 2196 ✓	195
Paul Engel: El Cuarto Centenario de Shakespeare .	221
Hernán Coello García: La Reforma Agraria en el Ecuador	247
Rigoberto Cordero y León: Bach, Luz de la Tierra al Cielo	267
CRONICA UNIVERSITARIA 8722 ✓	285

Teatro Carlos Cueva Tamayo
Años Administrativos



Páginas de Honor.

LA ASAMBLEA UNIVERSITARIA DEL 20 DE JUNIO DE 1964

Expirado el período para el que, por quinta vez, fuera unánimemente electo Rector de la Universidad de Cuenca el doctor don Carlos Cueva Tamariz, se reunió la Asamblea de Profesores que debía designar al nuevo personero del Instituto.

Tanto por una lamentable prohibición contenida en la Ley Orgánica de Educación Superior que expidió la Junta Militar de Gobierno, como por el reiterado propósito del doctor Cueva Tamariz de separarse del ejercicio de sus elevadas funciones que brillantemente las ejerció durante veinte años consecutivos, la Asamblea se vió avocada a la elección de un nuevo Rector.

El 20 de junio de 1964, setenta y seis catedráticos principales se reunieron en el Aula Magna para acto de tanta trascendencia en los anales de la vida de la Universidad.

A la hora señalada en la convocatoria, acompañado de los miembros del Consejo Universitario, el Rector Cueva Tamariz ingresó al recinto para leer su último informe y declinar su mandato. Una salva de aplausos de los profesores asistentes y del público que había acudido a presenciar la ceremonia constituyó la demostración del afecto de todos hacia quien con inigualable celo había dirigido los destinos de la Universidad en forma elevada, progresista y digna.

Pocas veces en la vida institucional se había desarrollado un acto tan majestuoso y tan lleno de emotividad. El auditorio se mantenía en respetuoso silencio y pendiente de cada una de las incidencias de la sesión.

Esta se inició con la lectura del informe que en forma clara, académica y sintética presentó el doctor Cueva Tamariz para demostrar el resumen de sus actividades rectorales en los últimos cuatro años. Esta valiosa pieza estuvo concebida en los términos siguientes:

“El 20 de junio de 1960 la Asamblea Universitaria me honró por cuarta vez con la elección de Rector de la Universidad. Durante estos últimos cuatro años me he esforzado para corresponder a la confianza y a la generosidad del claustro universitario y, cumplido ya el tiempo de mi mandato, es mi obligación informar, bien que brevemente para no fatigar vuestra atención, sobre la marcha de la Universidad en este último periodo.

Ambiente general en la Universidad.

Por lo general, el clima espiritual —si puedo llamarlo así— que ha reinado en la institución ha sido el de la armonía y de la unidad de acción en todos los elementos que la integran, y es este clima el que ha permitido avanzar con paso firme en el camino de la superación constante que la Universidad ha seguido en esta etapa de su vida.

Por excepción, las autoridades universitarias se han visto en el caso de afrontar y remediar algunos problemas de orden interno que amenazaron menoscabar la armonía y la comprensión indispensables para el cumplimiento de los altos fines de la educación superior. Tal fue el caso de la Facultad de Ciencias Químicas, en la que el apasionamiento incontrolado de un catedrático —valioso por lo demás— conmovió las bases mismas de la Facultad y puso en grave riesgo la supervivencia de la joven Facultad y alteró durante varios días la disciplina universitaria. El Consejo Universitario, respaldado por el cuerpo docente, actuó entonces con la energía y con la prudencia necesarias y restableció la normalidad, dentro de las que sigue desenvolviéndose la vida de esta Facultad.

La solidez institucional que ha alcanzado esta Casa de Estudio gracias a la comprensión uniforme de sus ele-

mentos para la obra común, colocada por encima de las discrepancias ideológicas y políticas, con respeto para todas las creencias, en ambiente de libertad creadora, juzgo que es uno de los logros más halagadores de sus directivas. Y gracias a ella la Universidad fue respetada en un momento difícil de la vida nacional, en que los prejuicios, las pasiones desbordadas, las ambiciones llegaron a la intervención gubernativa en tres de las cinco universidades nacionales.

Serena, elevada y dignamente, la nuestra supo defenderse de los injustos ataques que, conjuntamente con las demás, recibió en esos peligrosos días. Y pudo hacerlo victoriosamente gracias a la sólida y ejemplar unidad que demostró ante el gobierno y la opinión nacional.

Ampliación de los campos de estudio.

Además de las nuevas Facultades establecidas en periodos anteriores y que han seguido su desenvolvimiento normal, en 1960 se estableció la Escuela de Ciencias Económicas, adscrita a la Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales, llenando así un vacío grave en la formación de la juventud, en un periodo de profundas transformaciones económicas generales y especialmente regionales, que exige la preparación de profesionales en esta rama de la ciencia que se ocupa de los complejos procesos de la producción de la riqueza.

Con los tropiezos inevitables de la iniciación, la Escuela se consolida y afirma, gracias a la colaboración de inteligentes catedráticos que tienen la firme voluntad de superar todas las dificultades y conseguir en breve la primera promoción de economistas, que encontrarán amplio campo de acción en las empresas comerciales e industriales organizadas y próximas a organizarse en esta región.

En el mes de noviembre de 1961 se eleva a la categoría de Facultad de Arquitectura y Urbanismo a la Escuela que desde 1958 venía funcionando adscrita a la Facultad de Ciencias Matemáticas.

Bajo la diestra dirección de su primer Decano y fundador el Arquitecto D. Jorge Roura Cevallos la nueva Facultad se ha organizado con notable acierto y ha realizado una obra formativa de singular importancia para ofrecer a la ciudad en pleno crecimiento urbanístico un grupo de nuevos profesores capaces de afrontar y resolver los problemas de la vivienda y de su regulación en el ámbito de la ciudad.

Con gran acierto, esta Facultad ha realizado en estos últimos tres años exposiciones públicas de su labor, para interesar a la ciudadanía en los problemas de la arquitectura y demostrar la orientación esencialmente realista y práctica de su acción.

El entusiasmo y la versación de su actual Decano el Arquitecto D. Gastón Ramírez Salcedo aseguran un creciente progreso de esta joven dependencia universitaria, llamada a desempeñar una misión de primera importancia en el desarrollo de nuestra comarca, en particular, y en el país en general.

El Departamento de Idiomas, aunque planeado en 1959, comenzó a funcionar desde 1960. Llena una imperiosa necesidad en la educación universitaria al impartir el conocimiento de una lengua extranjera, a elección, a partir del segundo año de todas las Facultades y Escuelas. Razones de orden económico impiden hasta hoy remunerar mejor a su valioso grupo de profesores, que perciben un modesto honorario por cada clase dictada.

Su actual Director, el Dr. Wolf Hollerbach, notable lingüista alemán que colabora con la Universidad mediante un acuerdo con la Embajada de su país en el Ecuador, le ha dado al Departamento una severa organización y se afana para su progreso.

En la Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales se estableció en 1960 el Instituto de Ciencias Penales destinado a profundizar los estudios y las investigaciones en es-

tas ramas del derecho. Bajo la incansable dirección del Profesor de Derecho Procesal Penal Dr. Víctor Lloré Mosquera, el Instituto elaboró un valioso proyecto de Código Procesal Penal, con la colaboración entusiasta de un grupo de estudiantes.

Mejoramiento de la enseñanza.

En todas las Facultades y Escuelas se han renovado los planes de estudio, creando nuevas asignaturas y adecuando mejor la distribución de las anteriores. Los programas de enseñanza son objeto de frecuente revisión para adaptarlos a los progresos de la ciencia.

Las cátedras nuevas o las que han vacado se han provisto generalmente por concurso de capacidad y méritos, a fin de asegurar la mejor selección del personal docente.

Dentro de la estrecha limitación de los recursos financieros de la Universidad, se han incrementado y mantenido los gabinetes y laboratorios, complemento indispensable para la buena formación de los estudiantes.

En el período a que este informe se concreta, se han invertido \$ 871.863,93 en incremento y mantenimiento de los Gabinetes y Laboratorios de las diversas Facultades, cifra que, si en verdad es modesta dadas las crecientes necesidades de la enseñanza y de la investigación, revela la preocupación de las autoridades universitarias, dentro de lo limitado de los recursos disponibles, por este aspecto del progreso docente.

La biblioteca general de la Universidad y las bibliotecas especiales de las Facultades y Escuelas han sido enriquecidas con la adquisición de nuevos libros. En cuatro años se han invertido \$ 283.207,26 en la compra de obras seleccionadas. Además, por donaciones y canjes se ha recibido también buena cantidad de publicaciones.

Al primero del presente mes de junio, el número de obras de las bibliotecas es el siguiente:

Biblioteca General	63.189
Biblioteca de Derecho	7.926
Biblioteca de Medicina	12.308
Biblioteca de Filosofía y Letras	3.764
Biblioteca de Ingeniería y Arq.	3.545
Biblioteca de Odontología	1.169
Biblioteca de Química	667
<hr/>	
Total de obras	92.568

En varias de las Facultades, y principalmente en la de Ciencias Médicas, se han creado profesorado auxiliares para la intensificación de la labor docente.

Para el mejor estudio de los múltiples y complejos problemas de la enseñanza y de la educación que a menudo se presentan en la Universidad, se estableció una Comisión Pedagógica permanente.

Relaciones de la Universidad con el mundo exterior.

El dinamismo del mundo actual, las múltiples inquietudes de los educadores y de los hombres de ciencia de todos los países, la búsqueda ansiosa de la cooperación entre los pueblos y las instituciones, han roto el aislamiento infecundo de los hombres y han creado, en medio de la tremenda lucha económica y política en que se debate el mundo, medios de mutua comprensión, de entendimiento y de colaboración para el progreso de las ciencias: congresos, conferencias, **simposiums**, seminarios, **mesas redondas**, asociaciones internacionales.

La Universidad de Cuenca, que es asociada a la Unión de Universidades Latinoamericanas y a la Asociación Internacional de Universidades, ha participado, por medio de sus representantes, en el primer Congreso Panamericano de Odontología de Bogotá, en el primer Congreso Panamericano sobre Enseñanza de Ingeniería de Buenos

Aires, en el Plan de acercamiento entre Oriente y Occidente organizado por la UNESCO, en el Quinto Congreso Nacional de Quito, en la Mesa Redonda del Quinto Ciclo Internacional de Verano de Quito, en el Tercer Congreso de Anatomía Patológica de Medellín, en la Primera Conferencia Nacional de Derecho Civil, Mercantil y Penal de Quito, en el Primer Seminario sobre Enseñanza de Odontología de Bogotá, en las Quintas Jornadas Médicas del Capítulo de Guayaquil de la Asociación Médica Panamericana, en la Tercera Conferencia de Facultades Latinoamericanas de Medicina de Viña del Mar, en el Segundo Congreso Colombiano sobre enseñanza de Arquitectura de Bogotá, en las Primeras Jornadas Bromatológicas Nacionales de Quito, en la Reunión de Rectores y Vicerrectores de las Universidades Nacionales del Ecuador en la que se organizó la Asociación Ecuatoriana de Universidades, en la Tercera Conferencia Universitaria Nacional de Guayaquil. Además organizada por la Facultad de Arquitectura de nuestra Universidad, se llevó a cabo en esta ciudad la Primera Conferencia Nacional de Facultades de Arquitectura y en estos mismos días, por iniciativa de nuestra Facultad de Medicina, acaba de establecerse la Asociación Ecuatoriana de Facultades de Medicina. En el próximo mes de Julio se reunirá en esta ciudad, organizada por la Facultad de Jurisprudencia, la Segunda Conferencia Nacional de Derecho Civil, Mercantil, Penal y Laboral. Una numerosa y distinguida delegación de la Facultad de Ciencias Médicas concurrirá a las Jornadas Médicas de Guayaquil.

Varios catedráticos han sido favorecido con becas de estudio en el exterior y la Universidad les ha ayudado para el viaje, dentro de sus escasas posibilidades financieras.

También las asociaciones estudiantiles han concurrido a varios eventos nacionales e internacionales con ayuda económica de la Universidad.

Notables Profesores y hombres de ciencia han visitado nuestra Universidad y han ocupado su tribuna para dictar conferencias y lecciones de importancia.

Una valiosa Comisión del Banco Interamericano de Desarrollo nos visitó con el objeto de informarse detalladamente del funcionamiento de nuestra Universidad con miras a una ayuda financiera internacional y tuvo apreciaciones muy honrosas para ella.

Situación financiera de la Universidad.

Los presupuestos anuales de la Universidad en el período 1960-1964 han sido los siguientes:

Año de 1960	\$ 5'070.600,00
Año de 1961	" 5'862.000,00
Año de 1962	" 6'991.000,00
Año de 1963	" 7'583.220,00
Año de 1964	" 7'830.930,00

Anualmente se ha obtenido, pues, alguna mejora presupuestaria que en este año significa un aumento, con respecto a 1960, de \$ 2'760.330,00.

Naturalmente, las necesidades del Plantel no pueden llenarse satisfactoriamente con tan exiguo presupuesto, si se considera que tenemos siete Facultades con diez Escuelas y tres institutos anexos, y que atender a las construcciones de la ciudad universitaria.

Reiteradas gestiones ha realizado el Consejo Universitario ante los Poderes Públicos, tanto para incrementar el presupuesto como para obtener una ayuda extraordinaria, en bonos del Estado, para asegurar la ejecución del plan de construcciones. Desgraciadamente hasta hoy no han culminado estas gestiones con buen éxito. Hay que insistir en ellas hasta conseguir que se le haga justicia a la Universidad.

Dentro de estas modestas posibilidades financieras, la Universidad ha podido mejorar, si bien no en las proporciones deseadas, el sueldo básico de los catedráticos

y de los funcionarios y empleados administrativos y realizar un modesto aumento del subsidio familiar.

Hemos tenido la satisfacción de cumplir sin demoras todos los compromisos económicos de la Universidad, de pagar con puntualidad los sueldos de todos sus servidores, de mantener el buen crédito de la institución y de mantener al día de hoy, en depósitos bancarios y en bonos del Estado vendibles a la vista y a la par, la suma de

Construcciones de la ciudad universitaria.

Una vez terminadas y en servicio las construcciones para las Facultades de Jurisprudencia, Ciencias Matemáticas, Ciencias Químicas y Odontología, la Universidad se ocupó de los edificios para las dependencias administrativas, alojadas precariamente en aquellas.

El Arquitecto D. Jorge Roura, Decano de la Facultad de Arquitectura entonces, realizó la planificación de tales edificios y formó el proyecto de bases para licitar su construcción que, una vez aprobado por el Consejo Universitario, sirvió para llamar a concurso público de ofertas.

Triunfó en la licitación el Ingeniero señor Jaime Rosales, propietario de la empresa LINEA y formado en esta Universidad. Su propuesta fue la más baja de las cinco presentadas. La mayor alcanzó a \$ 5'877.172, superior en \$ 1'769.638 a la del Ingeniero Rosales, que contrató la obra total por \$ 4'107.534 en el mes de febrero de 1962.

El Ingeniero constructor ha hecho honor a su compromiso y, salvo algunos pequeños detalles que estarán terminados en menos de treinta días, las obras están terminadas a satisfacción y ayer las hemos inaugurado.

La Universidad ha pagado las sucesivas etapas de la obra, conforme a las bases del contrato, y hasta hoy la cantidad recibida por el Ing. Rosales alcanza a \$ 3'372.503. A la recepción definitiva de los edificios y de las obras

anexas la Universidad deberá entregarle \$ 823.593,00, más el valor de algunos cambios de materiales.

La cubierta metálica del auditorium o aula magna se contrató con la empresa INDUMESA en \$ 183.879,70.

La central telefónica colocada ya en los nuevos edificios la instaló la empresa TELENORMA por el precio de \$ 73.638.

Está ya al concluirse la construcción de una pileta de natación contratada con los Ingenieros señores Luis Loaiza, Carlos Heredia y Gustavo Castro, por la suma de \$ 489.679.

La Junta de Asistencia Social ha donado a la Universidad dos hectáreas de terreno para la construcción del edificio de la Facultad de Ciencias Médicas en la zona llamada El Paraíso, junto al nuevo hospital en proyecto de próxima realización.

Otras actividades.

La Universidad ha publicado con toda puntualidad su revista trimestral ANALES, gracias a la actividad del Secretario General Dr. Víctor Lloré Mosquera.

La Facultad de Ciencias Médicas ha publicado la revista notablemente mejorada en su material y en su presentación tipográfica.

En la editorial universitaria se han publicado muy valiosos libros y folletos de catedráticos y de algunos alumnos y colaboradores del Plantel.

Con motivo del centenario del nacimiento del Dr. Remigio Crespo Toral, ilustre Rector de la Universidad, se le hizo en el Aula Magna un solemne homenaje.

Honramos debidamente levantando una capilla ardiente en la Universidad los restos mortales del Doctor Octa-

vio Diaz, eminente Rector de la Universidad y sabio catedrático.

*
* * *

Prolongaría excesivamente este parco informe si anotase otras muchas actividades de la Universidad cumplidas en estos últimos cuatro años de mi mandato, que, por otra parte, son de todos ustedes conocidas, señores profesores. Mencionaré únicamente el último manifiesto o exposición de la Universidad con motivo de la expedición de la nueva Ley de Educación Superior, ampliamente difundido, en el que se anotan las graves inconveniencias de dicha ley, que vulnera gravemente la autonomía de las Universidades.

Termino este informe dejando constancia de mi agradecimiento más sentido y profundo para todos y cada uno de los señores profesores por la confianza que me dispensaron al elegirme y reelegirme para el cargo de Rector de esta Universidad ilustre y expresar su bondadoso deseo de que yo siguiese al frente de esta querida Casa de Estudios; al señor Vicerrector, por su constante ayuda y consejo; a los señores Decanos de las Facultades y a los demás miembros del Consejo Universitario por su inestimable ayuda en mi gestión rectoral; a todos los funcionarios y empleados de la administración que conmigo han colaborado, de modo especialísimo al Dr. Víctor Lloré Mosquera, hasta hace pocos días Secretario General de la Universidad, que me ha acompañado durante veinte años y ha puesto al servicio de ella todo su entusiasmo, su capacidad, su dinamismo, su desinterés y su admirable lealtad.

Termino mi larga etapa de dirección de esta querida Universidad con la satisfacción de haber puesto a su servicio todo mi fervor, toda mi voluntad de elevarla y dignificarla cada día más.

Hago los votos más fervientes por el engrandecimiento de este hogar espiritual y por su creciente progreso".

Una vez que finalizó la lectura el auditorio se puso de pié y aplaudió larga, frenéticamente al doctor Cueva Tamariz. Parecía que los aplausos no habrían de concluir jamás. Constituían, indudablemente, la demostración espontánea del unánime respaldo con el que siempre contó el doctor Cueva para su gestión administrativa, la despedida al consagrado Maestro que se alejaba de la conducción de la Universidad pero que continuaba —y no podía ser de otra manera— material y espiritualmente al servicio de la causa de la educación de la juventud, a la que ha dedicado, con ahinco, los mejores años de su vida.

Cuando al fin cesaron los aplausos, el Vicerrector doctor Luis Monsalve Pozo, con la "maestría" que siempre suele emplear en sus actos, dió cumplimento a un encargo de afecto y lealtad: poner en manos del doctor Cueva una tarjeta de oro que llevaba los nombres de todos los profesores y de todos los funcionarios de administración de la Universidad, inscritos al pié de la siguiente leyenda:

"EL PERSONAL DOCENTE Y ADMINISTRATIVO DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA, AL SEÑOR DOCTOR DON CARLOS CUEVA TAMARIZ, EN TESTIMONIO DE ADMIRACION Y APLAUSO A LA OBRA POR EL REALIZADA A LO LARGO DE VEINTE AÑOS DE EJERCICIO EJEMPLAR DEL RECTORADO DEL PLANTEL Y EN PRENDA DE RESPETUOSA Y LEAL AMISTAD".

El doctor Monsalve pronunció, en tan grata oportunidad, hermosas frases que traducían el sentimiento general del profesorado y del personal administrativo cuando dijo:

"Señor Rector,
Señores Decanos,
Señores Profesores,
Jóvenes universitarios:

Nos ha tocado otra vez, por gratisima suerte para nuestro espíritu, un amable mandato que queremos cumplirlo, con la más profunda devoción: el mandato de nuestros colegas de todas las Facultades Universitarias, de todos nuestros colegas docentes y personal administrati-

vo, de dirigiros, Señor Rector, estas palabras, palabras que, no lo dudeis, están empapadas con el óleo del afecto y del respeto que os debemos; palabras, de otra parte, alumbradas por la luz de vuestras obras.

Acabais, Señor Rector, con vuestro detallado, tranquilo y minucioso informe, de darnos cuenta del hacerse cotidiano de nuestra Casa Universitaria: los hechos y los números, con aquella frialdad y elocuencia de las cosas reales, terminan, pues por decirnos de la fecunda obra realizada en el último periodo de vuestra administración; para quienes, como quien tiene el honor de dirigiros la palabra en este momento, que con vos ha compartido largas y sacrificadas horas, ese informe estaba verdaderamente por demás, como así mismo, para todos vuestros colegas en las arduas y jubilosas tareas de conducir a esta ilustre Casa Universitaria.

En estos momentos cruciales para el futuro de nuestra Universidad; en estos minutos, por qué no decirlo con el corazón valiente, inciertos para la Cultura y para la Patria, no tratamos, Señor Rector, únicamente de analizar vuestra obra y la obra de todos quienes hemos hecho la Universidad de Cuenca durante estos últimos cuatro años... No, señor Rector... Lo que pretendemos y lo que queremos es subirnos a la cúspide serena de este año de 1964, para, desde allí, tranquilamente, otear el horizonte; para desde allí echar nuestras miradas hacia los días esperanzados de 1944 y decirnos, en parodia al Vencedor de Egipto, a vos Señor Rector, y a nuestra Vieja y querida Casona, VEINTE AÑOS DE GLORIA OS CONTEMPLAN DESDE ÉSTA AULA MAGNA DEL SABER Y DE LA VIDA...

Retornemos los ojos silenciosamente, Sr. Rector y Señores Profesores, a nuestra Universidad de 1944: mirémosla amorosamente, mirémosla con cariño filial, como si mirásemos a nuestros ya idos días juveniles; y luego, con el alma concentrada en las pupilas, miremos el camino que va desde 1944 a 1964... Veinte largos años...

Veinte años vividos en el surco... Pacientemente, con unción, con fe, con esperanza... Pero, en estos instantes, vos, Señor Rector, y con vos, todos ya vuestros envejecidos colegas y todos vuestros nuevos compañeros de ruta, sentireis como un halo de luz se enciende en los ojos y como una estrella mañanera escintila en medio del corazón... La Vieja Casa convertida en esta Casa. Las angostas sendas, trocadas en estos anchos caminos. Los faros mortecinos convertidos en lámparas millonarias de luz. Los anhelos pequeños vertidos en horizontes sin límites. Los saberes mancos trocados en todos los saberes. El ser angustiado hecho carne y espíritu en esencias de vida y en pomos de esperanza... No importa, Señor Rector, que vos y que con vos vuestros viejos compañeros, para esto y para todo eso, hubiesen dejado en el camino pedazos de sus vidas, cuando ahora, con el corazón gozoso, miran el nuevo panorama y la nueva vida, alumbrados por una eclosión de auroras...

Pero, quizá, Señor Rector, nos estamos saliendo de los límites de nuestro encargo; pero nos justificareis, porque hablar de la Universidad y de vuestra obra, es hablar de la Vida misma, y la Vida nos lleva por todos los senderos...

Ahora escuchadnos, Señor Rector: Todos vuestros colegas de docencia; todos quienes desde 1944 os hemos acompañado y todos quienes desde ayer no mas han estrechado vuestras manos en la faena universitaria, aplauden vuestra obra de ponderado sacrificio, de trabajo sin descanso, de apostolado, de tolerancia, de justicia, de democracia, de prudencia, de sagacidad, de rectitud, de honestidad, de firmeza y de fe... Vos, Señor Rector, en verdad habeis conformado todos los elementos necesarios para que, quien os siga en el camino, tranquilamente pueda dedicarse a los altos menesteres del espíritu... Vos, Dr. Cueva Tamariz, habeis conquistado, con vuestras virtudes, el máximo título de Guía, de Conductor y de Maestro; título que esta Máxima y Augusta Asamblea, os renueva y ratifica.

Y por toda vuestra obra fecunda, a nombre y por mandato de todo el personal de la Universidad de Cuenca, ponemos en vuestras manos esta tarjeta, Señor Rector, que en su áurea estructura, lleva gravados nuestro afecto, nuestro respeto y nuestro aplauso: recibidla, Sr. Dr. Cueva Tamariz".

La Asamblea, además, en forma unánime acordó una distinción que se otorga por primera ocasión en nuestra ilustre Casa de Estudios: declaro al doctor Cueva Tamariz RECTOR HONORARIO DE LA UNIVERSIDAD.

El doctor Cueva, vivamente emocionado, agradeció el homenaje que se le tributaba y finalizó así a la vez que la primera parte de la histórica reunión, una etapa de innegable progreso de la Universidad, que será valorada por las generaciones futuras con justeza, de la misma manera que lo ha sido por las actuales. El nombre del doctor Cueva Tamariz pertenece ya a la pléyade de varones ilustres que supieron engrandecer a la Universidad y elevarla a la cumbre a la que ha de seguir ascendiendo año tras año y a pesar de todos los obstáculos...

Luego la Asamblea procedió a designar nuevo Rector.

Dos candidatos terciaron en la elección: el doctor Gabriel Cevallos García, Decano entonces de la Facultad de Filosofía y Letras y el doctor César Astudillo, Decano de la de Jurisprudencia y Ciencias Sociales.

El doctor Cevallos obtuvo cuarenta y cuatro votos y el doctor Astudillo treinta.

Nuevamente la sala prorrumpió en largos y merecidos aplausos.

El doctor Cevallos, hombre de reconocida trayectoria intelectual, llegaba, luego de muchos años de servicio al Plantel, a la silla que la ocuparon grandes figuras del pensamiento y de la ciencia.

El nuevo Rector se puso de pié y juntamente con él todos los concurrentes. En medio de una gran solemnidad, el doctor Cevallos pronunció estas palabras:

"Dignísimas autoridades universitarias, queridos amigos y colegas: mi agradecimiento a todos ustedes... Ya lo han visto: una lágrima, aunque no es de hombres llorar; pero el peso que acaban de poner sobre mis hombros, me ha sobrecogido. Hace días sabía que podía llegar este momento, pero no lo he buscado y, por eso, me toma como nuevo, pues jamás me sentí preparado para recibir de parte de ustedes este exceso de generosidad. Pues se me ha puesto en lugar muy arriesgado, porque riesgo y desventura es suceder al Dr. Carlos Cueva Tamariz. Creéis, acaso, que puedo reemplazar a un personaje de tanta altura? Noventa y seis años de existencia cuenta esta Universidad, y de esos noventa y seis años veinte, que son la quinta parte de un siglo de vida de nuestra Docta Institución, ella ha vivido en manos del Dr. Cueva Tamariz. Por otra parte, en la vida de un hombre, veinte años son como la tercera o a lo más la cuarta parte de la existencia. Pensad, por tanto, que gran parte de la historia de la Universidad es gran parte de la biografía del Dr. Cueva Tamariz. No creéis, entonces, que reemplazarle es grave riesgo? Por tanto, no seré su sucesor, sino su discípulo, seguiré siendo su discípulo, como en el Colegio, en la Universidad, y en otros lugares de mi vida pública, tales como el parlamento y la municipalidad. Seré de él, sólo un colaborador.— Lo que voy a decir, luego, es como una confesión, y lo diré con un ejemplo: el conde de Mirabeau solía decir que si a un jacobino se le hace ministro, no será un ministro jacobino. Mudando lo mudable, digo que si a un hombre violento se le hace rector, no será un rector violento; pues pediré al Supremo Hacedor que me ayude a guiarme por el camino de la cordialidad y de la amistad con todos. Como todos saben, soy un hombre creyente. Leo las Escrituras, de manera especial a San Pablo y admiro y procuro seguir su doctrina de la caridad, y por ella pretendo ser o soy tolerante. Por eso, prometo que seré respetuoso de la conciencia ajena, como lo fueron los Rectores del Instituto Universitario de Cuenca, sobre todo los últimos que he conocido. El doctor Remigio Crespo Toral, fue un combatiente del partido conservador, un

soldado contra el liberalismo, y cuando llegó a Rector fue un modelo de tolerancia. El doctor Octavio Díaz León, militante del liberalismo radical, hombre de extrema lucha, al llegar a la Universidad y al Rectorado, mostró ser modelo de bondad y tolerancia. El doctor Carlos Cueva Tamariz en su juventud militó en la izquierda, activamente, y llegado a la Universidad, se convirtió en la más hermosa lección de tolerancia. Creen ustedes que podría esquivar estas lecciones?— Por otra parte, aseguro que la Universidad no detendrá su marcha, sino al contrario, ustedes y yo, procuraremos que siga adelante en el camino de la prosperidad, llena de visión y de luz. Enteramente ubicada en el tiempo que vivimos y vuelta hacia los demás. Aristóteles enseñaba que meditar es caminar hacia sí mismo, en un bello tiempo donde era posible tal empresa. Fray Luis de León lo decía también en su Oda a la Vida Descansada, pero ambos vivieron en un siglo de oro, mientras nosotros vivimos en un siglo de hierro, en donde meditar es caminar hacia los demás. Es cierto que vivimos en un mundo cercado de problemas individuales, pero también es cierto que vivimos en un mundo abierto hacia los problemas sociales. La vida de la Universidad vive a ritmo del tiempo, de la historia, y la historia es la única que justifica, que no termina y que, a lo largo siempre acaba por justificar, como en este momento justifica a uno de los mejores servidores de nuestra Universidad, a quien quisiéramos ver siempre como Rector Honorario de ella.— Aclaro que me complace mucho el resultado de la votación, por cuanto la pequeña diferencia de votos entre los dos candidatos, a más de ser pequeña, demuestra que aquí hubo criterio electoral sabio y que si numéricamente he ganado, moralmente mi contendor nada ha perdido, para mi en especial, porque seguirá siendo mi profesor, como antes lo fuera, a quien me unen estrechos nexos de esa especie de filialidad que une a maestro y alumno.— Finalmente, y antes de prestar mi promesa, pido que esta Asamblea Universitaria haga público su aplauso y agradecimiento al doctor Carlos Cueva Tamariz, al doctor Luis Monsalve Pozo y al doctor Víctor Lloré Mosquera, tres

personas que durante los últimos años han hecho la Universidad con tanto acierto (la Asamblea aplaude entusiastamente y luego de los aplausos continúa). Ahora quiero prestar mi promesa: Prometo cumplir y hacer cumplir las leyes y reglamentos de la Universidad; prometo respetar y hacer respetar la Constitución y Leyes del país; prometo hacer que la Universidad siga adelante y no detenga su marcha".

Una vez prestada la promesa legal, el doctor Cevallos asumió las delicadas y elevadas funciones que se le acababan de confiar.

Dispuso inmediatamente que se proceda a designar Vicerrector de la Universidad ya que el señor doctor Luis Monsalve Pozo concluía también sus funciones y tampoco podía ser reelegido por prohibición legal inexplicable.

Previamente el doctor Monsalve Pozo informó a la Asamblea sobre sus actividades y a manera de postrar consejo recalcó sobre la necesidad de que la autonomía universitaria sea defendida en la forma en que deben defenderla los hombres universitarios: sin gritos estentóreos ni levantamiento de puños, pero sí con la razón, con la acción inteligente y con pasión por la libertad.

Luego de un primer sufragio en el que varios profesores obtuvieron votos para ocupar la segunda dignidad universitaria, la elección se concretó entre el Ingeniero Marco Tulio Erazo Vallejo, a la sazón Decano de la Facultad de Ciencias Matemáticas y Físicas, y el antiguo y prestigioso profesor de la Facultad de Ciencias Médicas, doctor José Carrasco Arteaga, produciéndose, como resultado, un empate a treinta y ocho votos para cada uno de ellos.

El Rector dispuso que el empate se dirima en una próxima reunión de la Asamblea, por así prescribirlo las normas parlamentarias.

El 4 de julio de 1964, en una sesión que venía a constituir algo así como la continuación o la conclusión de la anterior, fué electo para Vicerrector el Ingeniero Erazo Vallejo por treinta y cinco vo-

tos en contra de treinta y tres que favorecieron al doctor Carrasco Arteaga.

Al prestar su promesa el Ingeniero Erazo Vallejo dijo así:

"Sin duda os parecerá inusitado el que haya traído algunas ideas escritas para agradecer el alto honor que acabáis de hacerme al nombrarme Vicerrector de la Universidad de Cuenca.

Es que ser Vicerrector de la Universidad Cuenca es ocupar una alta dignidad en la Universidad mejor organizada del Ecuador y la responsabilidad es muy grande.

Por otro lado soy hombre de pocas palabras, la emoción suele embotar mis ideas, por lo cual no puedo dejar las cosas al azar.

Al aceptar la inmerecida designación quiero prometeros lealtad y trabajo.

Lealtad a la obra de nuestro meritisimo ex-Rector;

Lealtad al nuevo Rector y su gestión;

Lealtad a profesores y alumnos.

En suma, lealtad a nuestra Universidad y sus principios:

Nuestra Universidad está formada por un conjunto de personas con principios sólidos aunque no necesariamente concordantes, pero unificados en el anhelo común de su engrandecimiento.

Esta unidad será defendida tenaz y cautamente, ya que su destrucción sería el peor atentado contra la cultura en la ciudad más culta del Ecuador.

173

Esta Universidad respeta todas las ideas;

Acepta y estudia todos los principios;

Respeto las leyes sin dejar de ser deliberante;

Respeto la personalidad.

Sus Estatutos y Reglamentos son normas rígidas mientras no atenten contra las bases de la personalidad.

Es una Universidad humana que comprende que la disciplina debe ser espontánea, no impuesta.

No podemos decir lo que será la Universidad ni siquiera en un futuro inmediato, porque sería fijar límites a sus posibilidades.

Pero si podemos exponer algunas ideas para su adelanto tanto en el campo cultural, científico como humanístico:

Necesitamos planes vitales de investigación;

Debemos equipar los gabinetes mediante la colaboración de varias Facultades;

Hay que incrementar las Bibliotecas con obras modernas;

Debemos crear condiciones aptas para el trabajo dentro de la Universidad, tanto para profesores como para alumnos.

Debemos romper hasta los límites convenientes las barreras que separan a las Facultades para trabajar juntos en los fines comunes.

No se me escapan las limitaciones económicas de nuestra Universidad, pero haremos lo posible dentro de estas condiciones.

Debo indicar, con el permiso del señor Rector, que él, con el dinamismo que le caracteriza, ya ha solicitado de las Facultades respectivas un plan de construcciones que facilitará la realización de las ideas mencionadas antes.

De esta manera podremos contribuir a la consolidación de la gran obra realizada hasta hoy".

Y así, en forma ejemplar, como fue calificado por el Rector Cevallos García el desarrollo de la histórica sesión del 20 de junio de 1964, la Universidad señaló a sus nuevos guías y dió comienzo a una nueva etapa de su existencia.



Reflexiones sobre la Filosofía Alemana

"Cuéntase que un mecánico inglés que había construido ya máquinas ingeniosísimas, se propuso al fin, fabricar un hombre, y que lo consiguió. La obra del mecánico podía funcionar y obrar como un hombre; llevaba en el pecho de cuero una especie de aparato del sentimiento humano que no difería gran cosa del que usan habitualmente los ingleses; podía traducir sus emociones con sonidos articulados, y el murmullo interior de ruedas, resortes y escapes que en esas ocasiones se escuchaba, formaba una verdadera pronunciación inglesa. En fin, ese autómeta era un cumplido **gentleman** y para hombre no le faltaba más que el alma, cosa que no podía darle el constructor inglés. La pobre criatura, cuando tuvo conocimiento de su imperfección, atormentaba día y noche a su creador suplicándole que le proveyese de alma..."

Es Enrique Heine quien nos narra este cuento en su libro "De la Alemania". Y, a continuación añade: "Esta es una historia espantosa y una cosa horrible cuando los cuerpos que nosotros creamos piden un alma; pero más espantoso, más terrible, más cruel es crear un alma y oírle pedir un cuerpo. El pensamiento, creado por nuestra inteligencia, es una de esas almas que no nos deja descansar hasta que le damos cuerpo, hasta que no la realizamos en hechos sensibles. El pensamiento quiere convertirse en acción, el verbo anhela encarnar, y ¡oh, maravilla!, el hombre, como el dios bíblico, no necesita más que expresar su pensamiento para que el mundo se acomode a sus deseos; la luz o la oscuridad se hace, las aguas se separan de la tierra, o bien aparecen bestias feroces. El mundo es la configuración de la palabra".

Significativamente, Heine escribe lo anterior cuando va a comenzar un capítulo de su libro dedicado a comentar el movimiento fi-

1446

losófico en Alemania desde Kant hasta Hegel. Aun cuando Heine haya sido más un gran poeta que un pensador, acierta aquí a expresar de una manera intuitiva, con su cuentecillo y con el comentario, dos formas de filosofar, quizás las únicas posibles: la que intenta partir de la materia, de lo exterior, e ir ascendiendo paso a paso en la construcción de este mundo tan vario y abigarrado de la experiencia, y la que, al contrario, parte de lo interior, del alma, del pensamiento, y no menos meticulosamente que la filosofía opuesta, trata de descender, escalón a escalón, por los diferentes estratos de complejidad decreciente, hasta llegar a lo más simple, a la materia. Hartmann, uno de los más importantes filósofos alemanes contemporáneos, ha denominado plásticamente a estos dos opuestos ensayos: metafísicas hacia arriba y hacia abajo.

Como de lo que se trata en esta conferencia es de aprehender la esencia de la filosofía alemana, hasta donde sea lícito hablar de una esencia de dicha filosofía, y hasta donde dicha tarea sea posible, tendríamos que comenzar preguntándonos a cuál de dichas maneras de filosofar se inclina más naturalmente el modo de ser y el estilo del pueblo alemán. Pero esto exige una pregunta previa: ¿cómo pueden influir el estilo de vida y el carácter de un pueblo en un quehacer científico como es la filosofía? ¿No supone relativizar la verdad científica admitir que puede estar determinada por la manera de ser de un hombre o de una colectividad? En suma: ¿hasta qué punto entonces es legítimo hablar de una filosofía alemana?

Entra en el terreno de los hechos, y por ello resulta indiscutible, que la filosofía es quizás el más alto fruto del pueblo alemán. Cabría entonces hablar de la filosofía alemana como se habla de la pintura española o de la literatura francesa. El adjetivo alemán no tendría entonces otra pretensión que la de señalar el hecho de que entre los productores de filosofía, entre los más grandes productores, se encuentran, sobre todo en los tiempos modernos, muchísimos nombres alemanes. Pero es obvio que cuando se habla de filosofía alemana queremos significar algo más: no sólo que son muchos y sobresalientes los cultivadores y cultores germanos de la filosofía, sino que la filosofía, justo por ser alemana, posee algunos rasgos y características específicos que la separan y diferencian de las restantes filosofías, inglesa, francesa, etc., etc.; y no digo española por-

que con modestia debemos reconocer que la aportación española al acervo de la cultura filosófica es harto escasa; los filones culturales descubiertos y explorados por el genio español han sido muy otros. Ahora bien: si eso es así, ¿el hecho no atenta contra la pretensión de la filosofía de ser un auténtico conocimiento? Entrar a fondo en la cuestión nos obligaría a arduas reflexiones de indole gnoseológica que consumirían el escaso tiempo de que disponemos. Bástenos decir lo siguiente: son posibles, distintas y aun contradictorias opiniones filosóficas sobre el mundo porque son muchos los miradores a que el hombre puede asomarse para contemplarlo, y cada uno de ellos, por así decir, está abierto a uno de los innumerables espectáculos a que apuntan las incontables agujas de la rosa de los vientos. Cada hombre o cada pueblo elige el mirador que más a tono está con su carácter y manera de ser, por donde se otean paisajes intelectuales más afines a la propia estructura del espíritu. Es claro que ninguna de estas variables vistas sobre el mundo contradice a las otras, a pesar de ser en muchos casos distintas. A este respecto, podría decirse que la historia entera de la filosofía es una demostración, por un lado, de nuestro aserto, a saber, de la variedad infinita de facetas que el mundo puede mostrar a sus contempladores; de otro, del error que toda filosofía entraña en su pretensión de querer elevar el propio punto de vista a único y privilegiado balcón para ver lo que en realidad el mundo es.

Entendido así el término **filosofía alemana**, como tendencia a contemplar determinadas escenas abisales del mundo, si cabe plantear el problema de su esencia. Volvemos, pues, al punto de partida: ¿es la filosofía alemana, de preferencia, una filosofía hacia arriba o hacia abajo? Contestar a esta pregunta no puede hacerse a priori, sino echando mano de la propia historia de la filosofía alemana y viendo el **leit motiv** o tema musical de más relieve y permanencia a lo largo de esa sinfonía que constituyen las elucubraciones y sistemas filosóficos. Hemos dicho que filosofía alemana quiere decir que el estilo de vida germano debe reconocerse en la producción filosófica de dicha nación. Y que como todo estilo subjetivo concuerda y simpatiza con ciertos aspectos o facetas del mundo, en la filosofía alemana encontraremos ciertos temas por así decir inéditos, al mismo tiempo que cierta tendencia a resolverlos **more germánica**. Nuestra indagación tendrá otra buena e indirecta consecuencia: si, como decía Hegel, el concepto, mejor que el arte o la religión, es

el medio más idóneo para el autoconocimiento y autorrevelación del Espíritu Absoluto, el conocimiento de la esencia de la filosofía alemana pondrá de manifiesto la dimensión más auténtica del pueblo alemán. Si una filosofía es auténtica, cala hasta los más profundos entresijos de lo que los alemanes llaman el geistiges Sein, el ser espiritual. Y, a la inversa, cualquier conocimiento que, por otros conductos, política, arte, religión, jurisprudencia, costumbres, podamos tener de la especial estructura anímica de los alemanes, nos ha de servir para hacernos esperar, como quien dice a priori, ciertos temas y ciertas tendencias en la filosofía alemana, así como nos ha de facilitar la comprensión en dimensiones de verticalidad de dicha filosofía.

No está mal que tengamos algunos puntos de apoyo auxiliares en el áspero camino que supone el conocimiento e inteligibilidad de la filosofía alemana. Porque, y esto es como una primera nota definitoria, no accidental, de su esencia, la filosofía alemana es muy difícil. Ya algún filósofo alemán, creo que Schopenhauer, dijo que ningún francés —y lo mismo podría haber dicho que español o italiano—, había logrado penetrar en el íntimo sentido y secreto de la filosofía kantiana. No nos extrañe la exageración del exagerado autor del "Mundo como Voluntad y Representación". La historia nos dice que, a raíz de la aparición de la "Crítica de la Razón pura", en 1781, apenas nadie se ocupó de esta obra, quizás la obra maestra de la filosofía alemana, y, quizás, quizás también, la cumbre más alta del pensamiento filosófico de todos los tiempos. Sólo comenzó a ser conocida hacia 1789, gracias a los escritos de algunos especialistas como Schultz y Reinhold. "Puede atribuirse dicho tardío conocimiento, dice un escritor alemán, a la desusada forma y al mazorral estilo de la obra, pues Kant es un carretero del estilo". Y añade: "Kant ha hecho mucho daño con el estilo pesado y amanzotado de su obra principal, porque los imitadores sin talento plagiaron su forma exterior, y nació entre nosotros el absurdo de que no se podía ser al mismo tiempo filósofo y buen escritor". Pero, aparte del estilo, un estilo que le llevó a Lampe, el criado de Kant, a decir que no había podido leer la "Crítica de la Razón pura" porque le faltaban dedos, es decir, que le faltaban dedos para ir tapando los incisos interminables que interrumpen el curso del pensamiento principal en esos párrafos sin fin que ocupan con frecuencia páginas enteras de la Crítica; aparte del estilo, digo, la verdad es

que la dificultad principal se encuentra en la materia, en el contenido del pensamiento mismo. Ha sido esto lo que ha llevado a los filósofos alemanes a quejarse con frecuencia de incompreensión, como cualquier jovencita quinceañera que escribe su diario y se asoma por primera vez asombrada a los abismos de su yo. Fichte manifestó que nadie le había comprendido a excepción de Reinhold. Cuando éste se separó del autor de la "Teoría de la Ciencia", Fichte dijo: "Jamás me comprendió". Y él mismo, al distanciarse de Kant, manifestó que Kant no se entendía a sí mismo. En su lecho de muerte, Hegel decía: "Sólo un hombre me ha comprendido"; pero en seguida añadió: "y ni aun ese me ha comprendido tampoco".

Yo creo que la dificultad intrínseca de la filosofía alemana es un buen hilo conductor para la captura intelectual de su esencia. La conciencia, y esto no es un descubrimiento como a veces se dice de Brentano o de la fenomenología de Husserl, es siempre, por esencia, conciencia de, es decir, es intencional. Ya Aristóteles distinguía en toda percepción, en toda aisthesis, entre la percepción misma y lo percibido en ella, el aistheton. Pues bien, es conatural con la conciencia moverse en actos de los que el ya citado Hartmann llamaba de intento recta. Las que hemos denominado filosofías hacia arriba parten del mundo, de lo que está ahí desplegado en toda su magnificencia delante del sujeto, del mundo vario que constituye normalmente el objeto intencional de la conciencia. Y como lo que se destaca con más relieve en ese mundo es el ser real, material, parten de ahí, lo aceptan espontáneamente como supremo arché o principio de todas las cosas, y tratan de explicarlo todo, incluyendo la propia conciencia cognoscente, a partir del mismo. Este es el denominador común de todas esas filosofías que Fichte llamaba también dogmáticas o realistas.

Pues bien: los filósofos alemanes gustan de proceder de otro modo: en lugar de la intento recta, usan, con sintomática exclusividad y fruición, la intento obliqua. Esto implica un uso antinatural de la conciencia que, como tal, exige un esfuerzo especial, aunque para los filósofos alemanes parezca dicha torsión de la actitud normal lo más sencillo y natural, y se manejen en ella con la misma soltura y facilidad con que el pez en el agua. Ahora bien: si el empleo de la intento recta nos descubre el mundo multicolor de lo real, el ejer-

cicio en cambio de la **obliqua** nos sumerge en oscuros, profundos y peregrinos paisajes, en el universo abismal de nuestro propio yo.

Lo anterior quiere decir que la filosofía alemana es, de preferencia, filosofía idealista, o que ha propendido siempre al idealismo. Los filósofos alemanes construyen sistemas de metafísica **hacia abajo** en los que, al igual que los prestidigitadores en el circo cintas multicolores de un sombrero de copa, sacan y construyen el mundo real de la conciencia o el yo. Esto se halla de acuerdo con el estilo de otras muchas manifestaciones de la cultura alemana y por esta razón no podemos creer que ese aspecto de su filosofía sea meramente accidental.

Frente a esta tendencia de la filosofía alemana habría que contraponer el **objetivismo** (perdóneseme la expresión) de la filosofía griega y mediterránea en general. Diríase que aquí el filósofo, por lo que ante sus ojos se despliega, está hasta cierto punto olvidado de su propio yo. El mundo está ahí, con su robusta realidad, indiferente a la minúscula llama de conciencia que lo mira. El yo es un pasivo espejo en donde las cosas depositan su imagen. Y la tarea de la ciencia se limita casi para el griego en **theorein**, es decir, en mirar o contemplar. El yo es una pequeña parcela del vasto cosmos. Importante, sin embargo, por ser el trozo de la naturaleza por medio del cual ésta se contempla a sí misma.

Muchas veces los lugares comunes tienen su profunda razón de ser; es lo que ocurre cuando contraponemos el realismo latino o mediterráneo al idealismo germano o nórdico. Echando mano de una tipología familiar, la de Jung, diríamos que la filosofía alemana es el producto de un ser intravertido, mientras que la latina lo es de hombres predominantemente extravertidos. Cuando el citado psicólogo se propone hablar del tipo reflexivo introvertido comienza con estas palabras: "así como un Darwin podría representar el tipo reflexivo extravertido normal, por ejemplo, podría Kant representar el tipo reflexivo introvertido normal. Si el primero habla con los hechos, se atiende el segundo al factor subjetivo". Y añade: "como su paralelo extravertido está influido decisivamente por las ideas, sólo que en el introvertido no traen su origen de lo objetivamente dado, sino del fundamento subjetivo. Obedecerá, como el extravertido, a sus ideales, pero en inverso sentido, es decir, no hacia afuera, sino

hacia dentro. Tiende a profundizar, no a dilatarse. Este fundamento suyo le diferencia de su paralelo extravertido en grado sumo y de modo inconfundible. Lo que caracteriza al otro, es decir, su intenso referirse al objeto, se echa de menos en él casi por completo en ocasiones, como, por lo demás, ocurre en todo tipo introvertido". Tan es verdad lo poco que los hechos pesan en la consideración del intelectual introvertido que me gusta citar al respecto aquella gráfica contestación de Hegel cuando alguien le advertía la disparidad entre algunas de sus afirmaciones sobre filosofía de la naturaleza y la realidad puesta de relieve por la experiencia. Decía así: si la naturaleza no está de acuerdo con mi sistema... pues peor para la naturaleza. Mas, aparte de la descripción de Jung del tipo introvertido, me interesa hacer notar que cuando trata de ilustrar con un ejemplo típico y representativo dicha modalidad psicológica, lo que primero le viene a la mente es el nombre de Kant, el filósofo que quizás mejor que ningún otro encarna el **volksgeist**, es decir, el espíritu del pueblo alemán.

Ya dijimos que según dirijamos la mirada hacia afuera o hacia dentro encontramos ante nosotros paisajes intelectuales distintos. El realista, el extravertido, encuéntrase con la dura presencia de los seres físicos. El prototipo de ser será la materia, y, a partir de ella, intentará explicar todo lo demás, incluso las más altas funciones del espíritu. No todo pensamiento realista es de necesidad materialismo, pero encuéntrase siempre al borde del precipicio que conduce a la honda sima del materialismo. Además, el conjunto de entes reales que, independientes de la conciencia, constituyen el mundo, posee una estructura, un orden. El mundo no es un caos, sino un cosmos. Por naturaleza entendieron los griegos justamente a ese o a esos principios ordenadores de todas las cosas, responsables de que cada substancia ocupe su lugar preciso y señalado dentro de la totalidad. Es decir, junto a las cosas están las leyes. Estas, son o bien fruto de una ananké, de una necesidad, de una moira, de un **fatum**, o bien, con exclusión de todo antropomorfismo, son el resultado de una superior y fundamental ley natural que es el mecanismo. Ahora bien: el grave peligro de todo mecanismo, de toda explicación metafísica basada en el principio de causalidad eficiente, es que anula la autonomía del hombre y pone en entredicho su libertad. Mas esta libertad es a la que los filósofos alemanes no han querido nunca renunciar. En su "Primera Introducción a la Teoría de la

Ciencia", Fichte, el idealista de la libertad, afirma: "Pero quien llega a ser consciente de su independencia frente a todo lo que existe fuera de él —y sólo se llega a esto haciéndose algo por sí mismo, independientemente de todo—, no necesita de las cosas para apoyo de su yo, ni puede utilizarlas, porque anulan y convierten en vana apariencia aquella independencia". Y más adelante: "Qué clase de filosofía se elige, depende, según esto, de qué clase de hombre se es; pues un sistema filosófico no es como un ajuar muerto que se puede dejar o tomar, según nos plazca, sino que está animado por el alma del hombre que lo tiene. Un carácter muelle por naturaleza, o enmohecido y doblegado por la servidumbre del espíritu, la voluptuosidad refinada y la vanidad, no se elevará nunca hasta el idealismo".

Como Arminio luchó heroicamente en la selva de Teutoburgo en defensa de la libertad contra las legiones romanas al mando del procónsul Varo, así los filósofos alemanes han propendido a defenderse de las asechanzas que la naturaleza exterior tiende contra la independencia del yo. El modo más fácil de cortar el nudo gordiano que entraña este problema es volver de raíz, radicalmente, la manera ordinaria de pensar acerca de la relación del hombre con las cosas. Es hacer lo que Kant denominó el giro copernicano de su filosofía. No es la naturaleza la que acuña la estructura y forma de ser de la conciencia, sino a la inversa, es ésta la que se convierte ahora en la gran legisladora del universo. No sólo la razón es el más idóneo órgano de conocimiento, sino la creadora de toda realidad. El *furor teutonicus* de que hablaba el poeta Lucano fue nada en comparación con el que necesitó el apacible y metódico filósofo de Koenigsberg para llevar a cabo esta formidable tarea intelectual.

Martin Heidegger ha repetido varias veces que la pregunta filosófica fundamental es esta: ¿Por qué en lugar de ser no hay más bien nada? Una de las contestaciones clásicas al problema del ser es que éste es substancia. Pero qué sea la substancia, cuáles sus determinaciones, de qué manera concebirla, son las preguntas cuya contestación constituye la historia entera de la filosofía. Pues bien: es obvio que dicha pregunta fundamental ha de recibir respuestas muy diversas si para contestarla se mira de preferencia enfrente de sí o, por el contrario, se toma como guía el camino de

la interiorización en el yo. Cuando emprendamos este desacostumbrado sendero, nos ocurre al principio lo que a los esclavos del mito de la caverna platónica cuando eran liberados y salían a la plena luz del sol: que, de momento, quedaban deslumbrados. Bórranse los claros perfiles de las cosas y, en su lugar, sentimos como el ronco golpear de las aguas en lo hondo de un acantilado; uno como sordo rumor que asciende desde la profunda sima hasta nosotros. En lugar de los límites precisos de las cosas extensas, una como manifestación de una oscura y poco precisa energía o fuerza. Podéis ver con vuestros propios ojos el movimiento de vuestro brazo. Pero, ¿qué cosa más distinta es sentir el esfuerzo interior que realizamos para moverlo! Si para entender lo que es substancia emprendemos, pues, el camino de la interioridad, de seguro que nos la representaremos como algo dotado de poder, de energía o de fuerza. El primer gran pensador en la historia de la filosofía alemana, Leibniz, prefirió este camino, caracterizando a las substancias, por analogía con lo que la interiorización en el yo le mostraba, como puntos inextensos de fuerza, es decir, como almas. Leibniz aún no es un pensador idealista. Empero su concepción de las substancias como átomos espirituales hace época en la historia de la filosofía. La claridad y distinción apolineas de la *res extensa* cartesiana, son substituidas ahora por este otro concepto dionisiaco de fuerza. La mónada, o unidad substancial, es un impulso. Ahora bien: todo impulso es tendencia hacia un fin o hacia una meta. Puede aún hablarse de mecanicismo, pero éste se halla sometido a una superior legalidad teleológica. En el idealismo alemán esta idea no se abandonará ya jamás. Kant dedicará una de las dos partes de la "Crítica del juicio" al estudio del juicio teleológico. Fichte explicará teológicamente la posición del no-yo por parte del yo como un mero pretexto para que éste pueda actuar en el mundo y, al actuar, devenir consciente de que es libre. Schelling hará surgir la conciencia de lo Absoluto indefinido o de la naturaleza inconsciente para, convertida así en ojo con que la naturaleza se contempla a sí misma, poder dar cima a las más elevadas y profundas obras de arte. Y finalmente, Hegel hará consistir la historia del mundo y de la humanidad toda, como la exteriorización de la evolución intemporal de la Idea para llegar a ser consciente de sí misma y devenir así Espíritu Absoluto. Venciendo las resistencias que la naturaleza, Idea exteriorizada, fuera de sí, opone a la evolución dialéctica de la razón, ésta, poco a poco, cumple sus fines.

Si el íntimo ser del mundo y de las cosas es un impulso hacia una meta, esto quiere decir que hay que concebirlo históricamente. La verdad está en el todo, decía Hegel. Ni las tesis, ni las antítesis, ni las síntesis, meros momentos de la plenitud de un proceso, son verdaderas por sí, consideradas separadas y aisladamente. La verdad sólo se encuentra al final, cuando se cierra el último episodio de la historia total. La historia, mero anecdotario de hechos, según la antigua concepción, conviértese ahora nada menos que en la plenitud de aquello que verdaderamente es, y, al mismo tiempo, en método u órgano de aprehensión de la verdad. El ser es historia y el instrumento de captura de dicho ser tiene que ser histórico igualmente. ¡Qué lejos de la manera de pensar del hispano-judio Baruch Spinoza, cuando pretendía que la forma suprema de conocimiento consistía en contemplar las cosas *sub quadam specie aeternitatis*! No bajo una forma de eternidad, es decir, intemporalmente, sino, al contrario, en su cambiar y devenir históricos es como las cosas nos hacen plena entrega de su ser y de su verdad. La razón físico-matemática de Descartes o de Spinoza es ahora substituida por una nueva clase de razón: la razón histórica. Tuvo que ser un alemán, Guillermo Dilthey, quien en su obra fundamental, la "Introducción a las ciencias del espíritu", pretendiera para esta juvenil razón histórica hacer la misma crítica que en su día Kant hiciera de la razón físico-matemática. De entonces acá, el cuerpo entero de la ciencia está escindido por un corte radical: de un lado, las ciencias de la naturaleza, con su instrumento cognoscitivo, la razón tradicional, que pudiéramos llamar mediterránea; de otro, las ciencias del espíritu, con su nórdica e histórica razón. El nombre es lo de menos: ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu son las denominaciones usuales en la tradición del idealismo alemán. Rickert las llamó ciencias de la naturaleza y ciencias de la cultura. El otro gran filósofo alemán de la escuela de Baden, Windelband, las bautizó más bien con los eruditos nombres de ciencias *nomotéticas* y ciencias *ideográficas*.

¿Pero cómo representarnos esa fuerza interior que a un tiempo mismo es la esencia y motor de la naturaleza exterior y del orden y evolución de todas las cosas? Para concebir con plenitud necesita la pobre razón humana de imágenes o, al menos, de palabras. El ser, la substancia, lo que desde todos los tiempos han andado buscando los filósofos, va a ser ahora designado con un término psico-

lógico: voluntad. Por primera vez en la historia fue un africano, San Agustín, quien inicia a este respecto el giro fundamental. Andaba en su descarriada juventud el retórico de Tagaste buscando una contestación al problema del origen del mal. En su interior no le satisfacía mucho la solución de Manes: que el mal se debiera a ciertas "substancias" o poderes maléficos exteriores. Antes que descubriera que *in interiore hominum habitat veritas*, halló también que en ese mismo interior, en un desvío o *perversitas* de la voluntad encuéntrase el origen del mal. La voluntad es más principal y trascendental que el conocimiento. Obra en todas las facultades del alma. *Voluntas est quippe in omnibus, immo omnes nihil aliud quam voluntates sunt*. La voluntad se halla ciertamente en todo, porque todas las cosas no son sino voluntades. Comienza lo que se ha llamado el primado de la voluntad sobre el intelecto. "En el acto voluntario existe siempre, es cierto, una referencia a algo conocido, dado, pero es más importante el influjo de la voluntad sobre la dirección y la facultad de elección del conocimiento para el desarrollo de la vida, incluso de la vida cognoscitiva". Que Dios, el alma y su inmortalidad fueran para Kant postulados de la razón pura práctica, es decir, de la voluntad que se afana por obrar moralmente de acuerdo con el imperativo categórico, quiere decir que la voluntad abre un portillo de acceso a realidades metafísicas inasequibles a los ardorosos afanes cognoscitivos de la razón teórica. Para Fichte, el no-yo no es puesto por el yo para saciar éste su deseo de conocer, sino para que el yo actúe y la voluntad ejerza así su libertad. En Schopenhauer una voluntad incosciente, cósmica, es la substancia y realidad fundamental; el intelecto viene después; es una mera creación de esa voluntad insaciable para que surja la dualidad sujeto-objeto y, de ese modo, tener ante sí una amplia colección de cosas que querer, ahora ya con plena conciencia. Como nada en el fondo es real fuera de la voluntad las elecciones de ésta son completamente gratuitas y caprichosas. Nietzsche sacó las últimas consecuencias: hay que predicar una trasmutación de todos los valores. No debe conducirse la vida del hombre en pos de una constelación de valores objetivos imaginarios e inexistentes; el valor no se halla en lo querido, sino en la plenitud e integridad del querer mismo. No hay más valor que el de la vida consagrada a la voluntad de poder. Era la religión del superhombre soñada por Federico Nietzsche en las montañas de Sils María, en la Alta Engandina, y que desde las alturas vino a predicar a los pueblecillos de los valles el nuevo

profeta Zaratustra. Esta voluntad de poder la encontramos, como tendencia fundamental del ser humano, en la psicología profunda de Freud y de Adler, o en el impulso que conmovió al imperio durante los días del nacionalsocialismo alemán.

La realidad como fuerza, como impulso, como voluntad, como tendencia hacia un fin, como proceso, es de toda necesidad una realidad dinámica, activa, en devenir o movimiento. El heracliteano *pánta rei, todo fluye*, fue un escándalo y una excepción en el seno de la filosofía helénica. Durante siglos primó en el mundo la concepción del *eleata* Parménides, para quien como es harto sabido el ser era absolutamente inmóvil. Por un par de milenios vivió la humanidad de la creencia que el reposo era superior al movimiento. Aunque no pura ficción, el movimiento era signo de imperfección, una de las características del mundo inferior de la materia. Transitoria enfermedad ontológica del ser que tiende a desaparecer en cuanto cesan las fuerzas que perturban la quietud serena de aquél. Las cosas, pensaba Aristóteles, tienden a su lugar natural. Llegadas a él, naturalmente reposan. El devenir parecía implicar la idea de la nada. En efecto, todo devenir es o tránsito del ser al no ser, o de éste al ser. Pero, cualesquiera de esos tránsitos son lógicamente impensables y, por ende, el movimiento es más bien nada. Mas la substancia concebida como fuerza, impulso o alma debe vivir y hallarse en movimiento. El maestro Eckehart decía: "El devenir de Dios es su esencia". Dios es vida; ésta es un fin y un valor en sí. Federico Nietzsche, quien en sus últimos años de vida gustaba de firmarse el *Anticristo*, no hubiera sin embargo tenido ningún reparo en rubricar esta frase del cristianismo místico alemán medioeval: "Si alguien estuviese preguntando a la vida mil años ¿por qué vives?, y ella pudiese responder, no diría sino: vivo porque vivo". Y el místico también Jacobo Bohme, en la época del renacimiento, definía el ser como un proceso eterno, en quien Dios se engendra a sí mismo, un devenir en la voluntad o impulso que sólo tiene por objeto a sí mismo. Culmina esta tendencia en Leibniz. El ser de las mónadas no es otra cosa que impulso, acción, proceso, historia... "Todo reposo y por ende mera receptividad y pasividad es en el alma mera apariencia; todo en ella es movimiento, transformación interna, actividad propia. Expresamente se rechaza siempre la concepción de que la substancia sea un *ser*, al que el movimiento se adhiera solamente y del cual, como en sí mismo inmóvil y me-

ramente susceptible de actividad, ésta sólo parta con ocasión de un estímulo externo".

Fichte es quien hace mayores esfuerzos intelectuales por sustantivar el movimiento. "Lo absoluto no es, pues, un *ser*; no es nada existente, permanente, susceptible como tal de ser aprehendido en el concepto inmóvil, sino algo esencialmente vivo, un 'hecho', que sólo percibo en tanto lo realizo, como algo que fluye en acto". "En el círculo de lo que yo llamo filosofía, dice Fichte, no puede entrar nada estático, inmóvil, muerto. En ella es todo actividad, movimiento y vida. La filosofía no encuentra nada sino que lo hace surgir todo ante sus ojos, y esto llega tan lejos que niego totalmente el nombre de filosofía al trato con conceptos muertos". Ni siquiera se debe llamar al primer principio, al yo abstracto, algo activo; porque con esta expresión se alude a algo existente, a quien es inherente la actividad. No es primero, pues, el ser y luego el obrar, según el dicho clásico de que *operari sequitur esse*, sino, a la inversa, el ser sigue al obrar, no hay más ser que el obrar mismo. Si cesara el movimiento habríamos aniquilado al ser. En la más completa oposición con Parménides y la tradición quietista del pensamiento clásico y medioeval, ahora la inmovilidad, el reposo, es la nada. Ya echando mano del cálculo infinitesimal, Leibniz había concebido el reposo como un movimiento infinitivamente pequeño; pero movimiento al fin y al cabo.

En el idealismo alemán encontramos, pues, la metafísica que sirve de base a la moderna creencia en el progreso. Es la consecuencia del teleologismo, por un lado, y, por otro, de la concepción del ser como una pura movilidad; ambas ideas, lo hemos visto, son consubstanciales con lo más representativo de la filosofía alemana. Antes, en los buenos tiempos clásicos, el movimiento carecía de fin. Por ello, se enroscaba sobre sí mismo, y cada momento de un cambio era, al mismo tiempo, alfa y omega, esto es, principio y fin. El resultado era la concepción heracliteana del eterno retorno. Que no por una mera casualidad es renovada por el positivista Federico Nietzsche al sostener la teoría de la evolución, pero al no reconocer valores absolutos objetivos. En la concepción hegeliana de la filosofía de la historia cada Estado o cada gran hombre es un instrumento de la Razón divina para cumplir ésta sus propios fines. La historia de la humanidad es un progreso de la idea de

libertad. En el idealismo alemán, repetimos, la creencia en el progreso tenía una sólida fundamentación metafísica. Hoy dicha fundamentación se ha perdido, después de muchos años de estéril positivismo filosófico; pero la idea continúa siendo creída con fe de carbonero por las grandes masas del mundo de hoy. Resulta un poco cómico y trágico para los avisados comprobar esa creencia en los hombres y su poca justificación en los hechos. Sin una fundamentación filosófica el progreso es una creencia necia en contradicción muchas veces con la experiencia histórica.

Y otro tema que no podía faltar en la especulación filosófica alemana: el tiempo. Cuando el ser se entendía como substancia y ésta era lo que permanecía invariable en los cambios, en realidad el tiempo apenas jugaba ningún papel en el mundo. Era como un elemento extraño a las cosas. Imagen móvil de la eternidad, lo definió Platón. Número y medida del movimiento, según el antes y el después, fue concebido por Aristóteles. El tiempo, río de corriente uniforme, arrastra consigo a todas las cosas del mundo; pero la relación de las cosas con el tiempo no es la misma, a medida que vamos ascendiendo a estratos de seres de complejidad creciente. En el entresuelo de lo real tenemos la materia, la materia física, inorgánica. Ella es en el tiempo; éste es como un gran recipiente en donde se encuentran las cosas. Mas el recipiente es el ámbito indiferente en donde las cosas están. Tan indiferente, que las cosas serían lo mismo que ahora son, y los sucesos no variarían en nada sus caracteres, de haber sido antes, hace 40.000 años, o en caso de haber existido después, en el futuro. Tan indiferente es el momento del tiempo al ser de las cosas y éstas al instante del tiempo, que la dirección de éste carece de importancia para los objetos físicos. Las cosas seguirían siendo lo que son si la flecha del tiempo torciera su dirección y añorando el pasado volviera a caminar hacia atrás, hacia el pretérito.

Ya en los seres orgánicos la cosa es distinta. Es como si las plantas y animales se volvieran permeables al tiempo y éste comenzara a introducirse en las entrañas de estos seres. El animal tiene esencialmente juventud, madurez y vejez como el tiempo tiene pasado, presente y futuro. Roe y desgasta el tiempo la vida del animal conduciéndola inexorable hacia su fin. Pero, incluso la temporalidad del animal no es completa. El animal sería lo que es en cualquier

otro momento del tiempo. Posee una naturaleza predeterminada, fija, que empieza a desenrollarse con ocasión del nacimiento. De su comienzo al fin, del nacimiento a la muerte, el animal tiene que pasar por una serie de estadios siempre los mismos. Su futuro en cierto modo es tan seguro como cualquier acontecimiento físico. Por ello, más bien que futuro, lo que esencialmente indica imprevisibilidad, el porvenir para el animal es un presente que no ha llegado todavía. Por todo ello, la vida del animal, o de la planta, es aburrida y monótona. Carece de historia. El individuo actualmente existente repite, como el viejo disco una y otra vez en el gramófono, la misma cantinela y el mismo proceso vital que los análogos ejemplares de la especie explicitaron ya en el tiempo pasado más remoto.

Al llegar al hombre y con él al más alto estrato del espíritu, las cosas cambian. El tiempo se ha interiorizado tanto en el ser, éste se ha permeabilizado tanto de temporalidad, que la relación entre ser y tiempo no es de ser en. En lugar de la preposición en hay que usar del verbo sustantivo y decir es. El hombre no es en el tiempo, sino que es esencialmente y constitutivamente tiempo. Para el ser humano no es inesencial, como para las hormigas o como para los olmos, haber nacido hoy o en la época en que los faraones egipcios construían las pirámides. Tan distintos somos que aquí, al revés, el peligro es sucumbir a la ilusión de que en cuanto hombres, pertenecientes a una misma especie animal, somos los mismos y que sólo diferimos en cosas accidentales. Todo ello sería verdad si el hombre fuera algo, y el actuar en él siguiera al ser. Pero sabemos que el ser, lo que somos, es la totalidad de un proceso, de nuestro completo hacer. A la luz de esto es obvio que la teoría de nuestros haceres en Egipto, hace tres mil años antes de J. C., hubiera sido muy distinta que la que efectivamente estamos realizando en este siglo XX que nos ha tocado vivir.

Pero ahora resulta que el tiempo se desdobra: por un lado, el tiempo que somos, el tiempo inmanente a la conciencia, y, por otro, el tiempo transcendente u objetivo que compartimos con el resto de seres reales. ¿Cuál de los dos es más real? Pero no se trata de hacer filosofía, sino más bien de descubrir las preocupaciones y los temas esenciales de la filosofía alemana. Temas y preocupaciones a los que han sido conducidos los filósofos naturalmente, como resultado del punto de vista que adoptaron desde siempre para pensar el ser

Unht6

e intentar una explicación filosófica del universo. La metafísica alemana en su afán de hallar una contestación al problema del ser mediante la interiorización en el yo, tuvo que conducir a poner en el primer plano de la atención el problema del tiempo. Todavía el proceso y la evolución del idealismo trascendental eran una evolución y un proceso intemporales. El tiempo es una forma pura de la sensibilidad. Posee realidad empírica e idealidad trascendental, había dicho Kant. El yo puro es intemporal. Pero superados muchos aspectos del idealismo, el tiempo volvió a adquirir consistencia. Aun en la fenomenología de Husserl, a pesar de consistir ésta en una descripción de esencias intemporales, el tiempo juega un papel principal. Una de las obras capitales de Husserl lleva el siguiente título: "Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente". Y sería abusivamente alargar esta charla el detenerme a hablar de la importancia del tiempo en el existencialismo de Martin Heidegger. Baste recordar el título de su obra capital: "Ser y Tiempo".

Hemos repasado algunos de los acordes fundamentales de esa gran melodía de la filosofía alemana. La filosofía es un conocimiento en dirección de verticalidad. Aspira a penetrar hasta las capas subterráneas más hondas del ser. Si algunos de los caracteres y temas apuntados son efectivamente representativos del pensamiento alemán, podríamos estar seguros de hallarlos en cualesquiera otras manifestaciones de la cultura germana. Pero ver cómo esas notas aparecen en la religiosidad, en el derecho y en la política, en la poesía, en la música, en el arte en general, en las costumbres, sería tema para innumerables conferencias.

En lo que antecede me he abstenido intencionalmente de hablar de verdad y de error. No se trataba de polemizar con las intenciones más hondas de la filosofía alemana, sino de describir sus temas, el hálito espiritual e intelectual que de ella se desprende. Son muchos, dijimos al principio, los posibles puestos de observación para ese cazador de realidades y esencias que es el filósofo. Los alemanes más se esforzaron por describirle como un microcosmos; como un mundo en pequeño, conocido el cual, sabemos la estructura del otro, del ancho mundo que se despliega ante nosotros. El tesón con que los filósofos germanos emprendieron la exploración del yo, apenas tiene igual en el resto de la cultura occidental. Sólo algunos, San Agustín por ejemplo, podrían ponerse en paralelo con

ellos. No sabemos si el camino emprendido por los más de los filósofos alemanes, libérrimamente, será para bien o para mal, si ofrecerá más perspectivas de acercarnos a la verdad que el otro. Pero era el que estaba más en consonancia con el espíritu del pueblo. Filosóficamente, los alemanes cumplieron su papel; la misión que la hegeliana providencia les había asignado; sólo muy pocos pueblos tienen la gloria de ser actores en el drama de la evolución del Espíritu.

1914

Humor y Pasión en el Teatro de Shakespeare

El teatro de Shakespeare es un formidable coro donde, sobre un fondo constante de humorismo y comicidad, suenan sucesivamente las voces de todas las pasiones humanas, pero con predominio de la suave del amor y la grave de la angustia ante la muerte. Si tenemos en cuenta que esta definición es válida también para expresar la esencia de la vida, podemos afirmar que en la obra del gran stratfordiano tiene la humanidad un espejo fidelísimo de sí misma.

Para formular un juicio crítico sobre el teatro de Shakespeare, no debemos dejarnos deslumbrar por el fondo lúgubre de sus grandes tragedias. Que en Hamlet, Macbeth, El Rey Lear y Oteló, la mano del poeta fue movida por un sentimiento pesimista de la humana condición, es cosa que no podemos negar; pero esto no quiere decir, en modo alguno, que el órgano poético de Shakespeare careciese de registros para expresar los aspectos alegres y amables de la existencia. La opinión del poeta sobre la extraña aventura del ser hombre es, desde luego, negativa. Coincide en esto con los espíritus más lúcidos de la especie, desde Sócrates a los modernos existencialistas. Para Shakespeare, como se ve muy bien en el monólogo de Hamlet, lo mejor que pudiera hacer el hombre es poner fin a las fatigas de este mundo con el suicidio. El mayor dramaturgo de la Edad Moderna piensa que en la balanza de la vida, la carga de lo desagradable pesa bastante más que el leve platillo de la dicha. Sin embargo, en muchos pasajes de su extensa obra, revela un hondo amor a esta vida repleta de miserias, pero que a ratos puede ser tan apasionante. Creo que no se ha puesto de relieve, como es de-

bido, la jocunda corriente de alegría y humor que traspasa todo el teatro de Shakespeare. Velada por las tinieblas de la adversidad que abate constantemente a los personajes shakespearianos, parece menos importante de lo que es y pasa un poco desapercibida. No obstante, constituye un recurso estético de capital importancia en el arte dramático de Shakespeare. El poeta se sirve continuamente de lo cómico para equilibrar y compensar la excesiva negrura de lo trágico, haciendo así de su obra un fiel reflejo de la realidad. La desgracia y aun la muerte sobre un fondo festivo de risas y paradojas constituye la esencia del humorismo y también del teatro de Shakespeare, que, hoy por hoy, sigue siendo el mejor humorista de Inglaterra.

Examinada la obra del genial dramaturgo desde el punto de vista de la comicidad, lo primero que nos sorprende es un continuo chisporroteo de chistes y juegos de palabras que salpican todas las piezas sin excepción. Uno de los procedimientos favoritos del poeta para excitar la risa de su público es el uso de la perogrullada. Consiste ésta en formular acerca de un objeto verdades tan evidentes, que no explican nada, pero que, de puro estúpidas, resultan ingeniosas. Por ejemplo en "Antonio y Cleopatra", Antonio define el cocodrilo egipcio con las siguientes palabras: "Tiene exactamente la forma que tiene, señor; es tan ancho como su anchura, tan alto como su altura lo permite y se mueve por sus propios órganos. Vive de lo que le nutre, y cuando los elementos que lo componen se disuelven, trasmigra". Más adelante añade, para mayor abundamiento, que es de su propio color y que sus lágrimas son húmedas.

En "El sueño de una noche de verano", el rústico Lanzadera, representando el papel de Piramo, dirige el siguiente apóstrofe a la noche: "¡Oh noche de color tan negro! ¡Oh noche, que lo eres cuando no es de día!" Con ello nuestro buen Lanzadera formula una de las mayores perogrulladas líricas de la historia de la literatura universal.

No le va en zaga en el arte de Perogrullo el pastor Corin, de la comedia "A vuestro gusto". Oigámosle en uno de sus párrafos más notables: "Todo lo que sé es que cuanto más enferma el hombre, tanto peor se siente, y que al que le faltan dinero, recursos y satisfacción, está privado de tres buenos amigos; que la lluvia tiene la propiedad de mojar, y el fuego la de quemar; que el buen pasto

engorda al carnero, y que uno de las principales causas de la noche es la ausencia del sol".

Los chistes y agudezas son de estructura muy variada en el teatro de Shakespeare: pero todos adquieren unidad estilística en el espíritu del stratfordiano, que, a pesar de su básico pesimismo, debió ser también un camarada jocundo y vividor. Aunque no lo sabemos a ciencia cierta, el autor de Hamlet tuvo que ser un asiduo parroquiano de las tabernas londinenses y un bebedor bastante respetable. De no ser así, resulta difícil explicar esa gloriosa galería de criados borrachines y pícaros fanfarrones que desfilan por muchas de sus piezas. Es fácil percatarse de que la mayoría de los chistes shakespearianos se dirigen a un público en el que predominan los elementos populares de escasa educación y bronca sensibilidad. Para excitar la risa de estas buenas gentes, no había que andarse con excesivas sutilezas. Antes bien, era necesario que los cómicos no se parasen en barras y soltaran de vez en cuando alguna barbaridad.

Lo que más gracia les hacía a los súbditos de aquella solterona de armas tomar que fue Isabel I de Inglaterra, eran las alusiones al sexo y al matrimonio. Quizás el personaje que llega más lejos en proferir ingeniosas procacidades, es el agudísimo y espiritado Mercucio de "Romeo y Julieta". Para Mercucio, nada hay sagrado bajo el sol y se mofa de Romeo, que es el enamorado más importante del mundo, con una sarta de obscenidades.

Lo curioso de Shakespeare es que no le importa que los personajes secundarios de sus obras hagan chistes bastante groseros, a veces, sobre sus más delicadas criaturas. Sabe muy bien que eso no empaña en modo alguno sus virtudes a los ojos del espectador, sino que, por el contrario, contribuye a realzarlas. Por ejemplo, sobre Julieta, criatura amorosa casi celeste, su nodriza se permite hacer un par de chistes bastante irrespetuosos. Según ella, Julieta se había caído de bruces una vez, siendo niña, y alguien la había recogido exclamando lo siguiente: "Vaya, ¿te caes de bruces? Cuando seas mayor te caerás de espaldas. ¿No es verdad, Julia?" A lo que la pequeña había respondido que sí. Más adelante, Lady Capuleto pondera a Julieta las ventajas de su matrimonio con el conde París y termina diciéndole que, al casarse con él, participará de cuan-

to posee sin disminución alguna. A esto replica vivamente la nodriza: "¡Disminución! ¡Quí! ¡Aumento! Las mujeres engruesan junto a los hombres".

No sale mejor parada que Julieta su hermana casi gemela, Ofelia de Dinamarca. Sólo que en este caso, los chistes y las agudezas resultan mucho más crueles, ya que los hace su propio enamorado. En las palabras que Hamlet dirige a Ofelia, la amargura se combina con el humor en dosis masivas, dando lugar a escenas de un acre patetismo. El dubitante y neurótico príncipe, que al parecer no tenía muy buena opinión de las mujeres en general, revela sus ideas misóginas a la muchacha y le aconseja que se vaya a un convento, ya que, después de todo, no merece la pena que se preste a ser madre de pecadores. "Y si es que te empeñas en casarte —añade Hamlet un poco después—, cástate con un tonto; porque los hombres avisados saben muy bien qué clase de monstruos hacéis de ellos (las mujeres)".

Por lo general, en las obras de Shakespeare, los papeles cómicos están representados por gentes de baja extracción social, tales como criados, bufones, pastores y pícaros de toda laya. Apenas hay obra en que el poeta no saque a relucir su propio ingenio bronco y alegre por boca de algunos de estos granujas. Con sus bromas desenfadas y cínicas lastra sus dramas, proporcionando así a la tragedia un apropiado contrapunto de burla que la equilibra y humaniza.

Lo más paradójico y extraño que le ha ocurrido al teatro de occidente es que su personaje cómico de más relieve no lo ha creado un comediógrafo, sino un dramaturgo, como Shakespeare, que trabajó más bien en el terreno de lo trágico. Me refiero, naturalmente, a Sir John Falstaff, el gordo y viejo calavera que acompañó en su licenciosa juventud al simpático príncipe Harry, después Enrique V de Inglaterra. A Falstaff lo define admirablemente el propio Harry cuando le llama hombre tonel, baúl de bufandas, arca cerrada de bestialidades, portamantas de tripas, Vicio venerable, Iniquidad de caballos grises y Vanidad entrada en años. El gordo Falstaff es un valentón de opereta incapaz de matar una mosca, pero una fiera para el vino Canarias, la buena mesa y las mujeres jamonas. Parece que la reina Isabel gustaba tanto de Falstaff, que a ella debemos el que Shakespeare escribiera su deliciosa comedia titulada "Las alegres

casadas de Windsor". En esta obra se ve cómo Mistress Page y Mistress Ford, las dos honestas cuando joviales matronas a quienes el gordo caballero intenta seducir, se vengan de él adornando su cabeza con unas astas de gamo y haciendo que unas hadas fingidas le pinchen sin consideración. Hacia el fin de la obra, uno de los personajes aconseja a Sir John Falstaff que sirva a Dios y renuncie a los apetitos carnales. Imaginamos que el libertino y provectoro caballero no seguiría tan saludable consejo, ya que a su edad es muy difícil cambiar el temperamento.

Desde el punto de vista de los antecedentes literarios, Falstaff, lo mismo que otros bravucones del teatro shakespeariano, como el Parolles de "A buen fin no hay mal principio", derivan directamente del "miles gloriosus" de Plauto.

En la obra del gran stratfordiano, hay algunos chistes que se repiten bastante, lo que nos demuestra que debían ser de una eficacia infalible para suscitar la risa del auditorio. Uno de los recursos cómicos más utilizados por el poeta consiste en aludir a la infidelidad conyugal femenina y a sus consiguientes efectos ornamentales sobre las frentes de los maridos. En esta misma línea, es también muy frecuente el comentario humorístico sobre lo difícil que resulta, en último término, saber quién es el verdadero padre de una persona. Así por ejemplo, en "El Rey Juan", un cinico bastardo, refiriéndose a su hermano, afirma lo que sigue: "Descendemos, ciertamente, de una misma madre, poderoso rey, según es notorio, y creo que del mismo padre; pero para conocimiento evidente de la verdad, os remito al cielo y a mi madre; sobre este punto tengo las mismas dudas que pueden asaltar a todos los hijos de los hombres". Shakespeare repite este mismo tópico en varios lugares de su obra. Veamos otro ejemplo en el siguiente diálogo de "Mucho ruido y pocas nueces":

"Don Pedro.— Supongo que será ésta vuestra hija.

Leonato.— Muchas veces me lo dijo así su madre.

Benedicto.— ¿Lo dudabais, señor, cuando se lo preguntasteis?

Leonato.— No, señor Benedicto, pues erais un niño entonces".

Dentro del aspecto cómico del teatro shakespeariano, los bufones constituyen un tipo de gran interés. En ellos realiza el gran dramaturgo una admirable síntesis de lo cómico y lo trágico. Esta peculiaridad proporciona a sus palabras muchas veces ese aire de risa desesperada que les hace tan metafísicos. Desde este punto de vista, cuando el príncipe Hamlet se finge loco, tiene mucho de sublime bufón, de payaso que ríe mientras llora por dentro. Recordemos aquella ocasión en que Polonio le pregunta si quiere ir a un sitio donde no le dé el aire y Hamlet inquiere a su vez si es a su tumba a donde quiere conducirlo. ¿No hubiera dado cualquier cosa un bufón profesional por una agudeza tan fúnebre y sarcástica?

El mejor bufón de toda la obra shakespeariana es el del rey Lear. Este payaso de gran corazón se gana nuestro afecto por su lealtad hacia su amo en la desgracia y por la lucidez con que se percata de la imprudencia cometida por el rey al repartir todos sus bienes entre sus hijas, quedándose él sin nada para su ancianidad. El bufón de Lear es un fulano que le canta las verdades al lucero del alba, si es preciso. Por eso el rey le llama con toda razón "loco amargo", descubriendo así un epíteto perfecto para designar a todos los bufones de Shakespeare.

Una de las tareas más peligrosas que exige este oficio de payaso doméstico al servicio de los poderosos, es la de expresar entre burlas y bromas el íntimo sentir. Por eso, aunque suscite la cólera de su amo, el bufón está obligado a decir la verdad, como se deduce del siguiente pasaje: "¡Por favor, tío, sostén un maestro de escuela que enseñe a tu bufón a mentir. ¡De buena gana quisiera aprender a mentir!" "Como mientras, picaro —replica Lear—, te haré azotar."

¡Duro oficio éste, que exige de sus practicantes la expresión de la verdad por amarga que ésta sea, en un mundo que tanto necesita de la hipocresía para mantener las relaciones humanas y en que, según dice muy bien, sarcásticamente, el bufón de Lear, "la verdad es un perro que hay que echar a la perrera a latigazos"!

Donde el humor de Shakespeare resulta más amargo y corrosivo es en la escena de Hamlet y los sepultureros en el cementerio. Los dos enterradores haciendo chistes y chanzas acerca de la muerte

mientras cavan la tumba de Ofelia, sirven para poner de relieve lo vano de la vida mejor que toda una biblioteca de tratados ascéticos. Al hacer que sus rústicos sepultureros arrojen a un lado con burlesca despreocupación las calaveras y huesos que se van encontrando, Shakespeare consigue expresar con una plasticidad estremecedora el absurdo radical de la humana existencia. Si la cabeza ilustrada del letrado, la hermosa de la dama o la ingeniosa del bufón acaban siendo golpeadas sin miramientos por los azadones de un par de zopencos endurecidos, entonces ¿para qué las condecoraciones, para qué la belleza, para qué la gracia irresistible? En suma, ¿para qué la vida?

Como ven ustedes, el gran poeta de Stratford-upon-Avon utiliza, a veces, su vena humorística para expresar los más profundos sentimientos; pero todavía consigue asestar una luz más intensa y esclarecedora sobre la existencia humana mediante sus personajes que se fingen locos o que lo son de verdad. El autor de Hamlet es un decidido partidario de esa idea que supone a los locos más capaces que a los cuerdos para profundizar en el misterio de la vida. Como ha demostrado Jaspers en su obra "Strindberg und Van Gogh", el desarrollo de la esquizofrenia en determinados artistas les dota de nuevas fuerzas espirituales que resultarían inexplicables sin el proceso mórbido. Los frenos inhibitorios de la civilización desaparecen en los psicópatas, quedando así liberado el inconsciente y presto para expresar los juicios más radicales sobre el mundo y la existencia. Con su genial intuición, Shakespeare se había dado cuenta de este proceso y lo utiliza con mucha sabiduría teatral para desahogarse por boca de sus orates auténticos o fingidos, espetándole al público un buen puñado de verdades amargas.

Que el gran inglés veía en ciertos grados de la psicosis una lucidez especial, lo demuestran las siguientes palabras de Polonio al escuchar a Hamlet: "¡Qué ingeniosas son a veces sus respuestas! Ocurrencias felices que suele tener la locura, y que ni la más sana razón y lucidez podrían soltar con tanta suerte". Esta misma idea la encontramos expresada en "El Rey Lear" por boca de Edgardo, cuando comenta las febriles elucubraciones del viejo y alienado monarca, diciendo: "¡Oh mezcla de buen sentido y de absurdo! ¡Tanta razón en medio de la locura!" Lear en su demencia profiere terribles afirmaciones sobre la vida humana en general y sobre las

mujeres en particular. Nos recuerda mucho a nuestro Quevedo aquello de que "apenas hemos nacido, cuando ya lloramos por el desconsuelo que sentimos de haber entrado en este vasto teatro de locos". Respecto a sus opiniones sobre las mujeres, Lear es de una misoginia fenomenal, sobre todo en el siguiente párrafo: "Contemplad a esa dama, de simple sonrisa, cuyo bondadoso rostro hace pensar que tiene nieve entre los muslos; es una virtud de melindres, que baja la cabeza al oír la palabra placer: Ni el beso ni el potranco puesto al verde se entregan a más desenfundados apetitos. Aunque de la cintura arriba son mujeres, de la cintura abajo son centauros; los dioses sólo reinan en ellas de la cabeza al talle; de él para abajo pertenecen al demonio; allí está el infierno, las tinieblas, el pozo sulfúrico, el incendio, la escaldadura, el hedor, la consunción. ¡Asco, asco, asco!"

Por boca del verdadero demente que es Lear, así como por la del fingido que es Hamlet, Shakespeare vomita su más sombrío pesimismo. Los jueces son tan sinvergüenzas como los ladrones, "el usurero hace prender al ratero", la terrible lanza de la justicia se rompe impotente contra el crimen cubierto de oro y, en definitiva, "si a cada uno le dieran el trato que se merece, nadie escaparía de una paliza".

Sin embargo, de todas estas acusaciones, deberíamos exceptuar a muchas de las heroínas shakespearianas, sobre todo a la dulce Ofelia, cuyo delicado corazón virginal es destrozado por las terribles pasiones de quienes la rodean. Ofelia es un espíritu demasiado angélico para resistir la atmósfera de ese palacio danés corrompido por el asesinato, el adulterio y la sed de venganza. Por eso cuando se entera de que su padre, el estúpido cortesano Polonio, acaba de morir a manos de Hamlet, su alma purísima no halla otra solución que refugiarse en el reino de la locura. Esta dolorosa circunstancia transforma a Ofelia en uno de los personajes femeninos más sublimes y conmovedores de la literatura universal, pues como dice muy bien su hermano Laertes, "reflexiones y congojas, delirios y el mismo infierno, todo lo vuelve en gracia y lindeza". Lo que más nos emociona de Ofelia es su debilidad de pajarito cantor que lamenta la aspereza de su destino con tonadas teñidas levemente de humor y melancolía. Encarnando en Ofelia a un serafín, Shakespeare ha rendido su homenaje más alto a las mujeres. La dulce doncella da-

nesa es todavía más espiritual que Julieta y desde luego mucho más infortunada, ya que, al menos, la joven Capuleto consigue realizar su amor, aunque solo sea por una efímera noche, mientras que Ofelia es brutalmente rechazada por su amado Hamlet, que al suave Cupido, prefiere la áspera venganza. En realidad, Ofelia es un ángel caído en medio de la abyección y por eso mismo destaca tanto la transparencia de su persona, que llega a parecernos casi un espíritu puro.

Aunque, desde luego, las diatribas contra las mujeres no son raras en el teatro de Shakespeare, podemos afirmar que el gran dramaturgo pone en su obra, por lo general, bastante alto el pabellón femenino. Sus doncellas virtuosas y sus casadas fieles son abundantisimas. Casi siempre que desea imperesionar a su auditorio con el espectáculo de las fuerzas del mal destrozando a la inocencia, encarna ésta en alguna mujer o en algún niño. Ya hemos visto antes cómo Ofelia es una víctima candorosa del ambiente mefítico en que tiene la desgracia de alentar. Lo mismo le ocurre a Julieta, que junto con Romeo, sucumbe irremediamente por haber osado enarbolar el estandarte del amor sobre un oscuro mar de odio. Romeo y Julieta son los amantes más tiernos de Occidente. Su extraordinaria juventud hace más intolerable todavía su trágico fin de víctimas expiatorias. Aunque su muerte consigue disipar el odio de Montescos y Capuletos, al espectador de "La tragedia de Romeo y Julieta" le queda en la boca el regusto amargo de ver cómo el amor es una planta demasiado frágil para prosperar bajo los vientos de la ira. Julieta es una de las criaturas más deliciosas que han alentado en la escena. Shakespeare nos la presenta cuando está a punto de cumplir catorce años. Si no fuera porque se enamora de Romeo, que es un jovencuelo imberbe, Vladimir Nabokov diría que es una Lolita. Pero ésta sería una opinión bastante sacrilega, ya que Julieta es la idea del primer amor femenino materializada bajo la apariencia de una adolescente veronesa, mientras que Lolita es una mocosa precoz y corrompida que sabe más que Lepe. Julieta es una mezcla de gracia, candor y apasionamiento, que, de puro sensible, no tenía más remedio que morir tan pronto como se enamorase. La escena del jardín en que Julieta se asoma a su balcón y habla con Romeo que la escucha entre los manzanos bañados por la luna, constituye el momento más hermosamente juvenil del teatro europeo. "La tragedia de Romeo y Julieta" es, sin duda, la obra de Shakespeare que tiene

más lozania, y ni siquiera su desenlace catastrófico puede hacernos olvidar el humor chispeante de Mercucio, el primer encuentro de los amantes o la escena matinal de Fray Lorenzo herborizando bajo "la aurora de ojos grises".

De todas las pasiones que Shakespeare saca a relucir en su teatro, el amor es la que predomina. Como buen renacentista, el poeta define los efectos de las flechas de Cupido por una sucesión de contrarios. El amor es, entre otras cosas, "cuerdísima locura, hiel que endulza y almibar que amarga, fuego helado, robustez enferma y sueño en perpetua vigilia".

Shakespeare ha visto muy bien esa característica del enamoramiento que consiste en el éxtasis, es decir, en que el ser del amante reside en el de la amada. Esto es lo que quiere decir Romeo cuando exclama: "Yo me he perdido, yo no estoy aquí. Este no es Romeo. ¡Romeo está en otra parte!"

En las obras de Shakespeare hay varios casos de amor a primera vista, como por ejemplo el de Orlando y Rosalinda en "A vuestro gusto" o el de Miranda y Fernando en "La tempestad"; pero, desde luego, el mejor flechazo de todos es el de Romeo y Julieta durante la fiesta nocturna en casa de la familia Capuleto. Los efectos de este súbito amor son tan despampanantes que al día siguiente de la segunda conversación sostenida por los enamorados, el comprensivo Fray Lorenzo los desposa en su celda.

Como es usual en toda la literatura erótica a partir del siglo XII, en el teatro de Shakespeare el amor crece siempre tan cerca de la adversidad que muchas veces ésta acaba por estrangularlo. El mejor de los dramaturgos ingleses hace que se verifiquen en casi todos sus enamorados los dos elementos fundamentales del amor moderno, es decir, el conflicto de los amantes con su ambiente y la unión del amor y el sufrimiento. Esta concepción arranca del mundo caballeresco medieval y nos autoriza a suponer que Shakespeare, lo mismo que nuestro Cervantes, debió ser un gran lector de libros de caballerías. A esta circunstancia debemos atribuir también el hecho de que los amantes en el gran poeta de Startford pasen duros trabajos y penalidades para lograr la unión con la persona amada o simplemente para impedir la separación. Así, por ejemplo, en "La tem-

pestad", Fernando, hijo del rey de Nápoles, consiente en realizar las tareas más bajas con tal de merecer el amor de Miranda. Y estas ocupaciones, que en circunstancias normales hubieran sido para él insoportables y odiosas, se transforman en placeres por obra y gracia de la amada a quien sirve. También encontramos en los personajes de Shakespeare otro elemento muy típico del amor caballeresco: me refiero a la proclamación de la superioridad moral y física de una dama determinada hecha por su caballero. Este es el caso de Póstumo en "Cimbelino", cuando sostiene, con la garantía de su sangre, que su amada Imogena no sólo es un dechado de belleza y virtud, sino que además es inaccesible a la seducción del más experto cortesano.

Ya hemos dicho que las heroínas de Shakespeare son con frecuencia castas y fieles; pero ello no impide que la calumnia manche a veces su buen nombre, del modo más brutal e inesperado. El autor de "Otelo" nos ha dejado en su obra muy numerosas variaciones sobre el tema de la mujer injustamente difamada. El paradigma de todas las heroínas shakespeareanas víctimas de la calumnia es, desde luego, Desdémona, la esposa inocente e intachable que muere asesinada por su marido. El negro Otelo mata a su mujer por una infidelidad que sólo existe en su cerebro febril. Creo que en toda la historia del teatro europeo no se puede encontrar un personaje femenino que exprese con mayor patetismo la situación de la inocencia ultrajada y castigada por un motivo imaginario. El magnánimo Otelo, con su cara de etíope y su gran corazón infantil, aparece en el teatro como la primera versión del negro que tenía el alma blanca. Su excesiva ingenuidad hace de él un muñeco entre las zarpas de Yago, que es un traidor con alma de felino. Este canalla hipócrita y servicial vierte el veneno de la desconfianza en el ánimo crédulo del moro con la sutileza típica de un veneciano renacentista. Nadie ha dramatizado el proceso psicológico de los celos con mayor genialidad que Shakespeare. Yago comienza por presentarle a Otelo pequeños indicios de que su esposa le traiciona con su lugarteniente Cassio. En rigor, si nos ponemos a analizar las pruebas que tiene Otelo para convencerse de que Desdémona le es infiel, veremos que no pueden ser más baladíes. El primer indicio es que Desdémona, por simpatía hacia Cassio, suplica al moro que le reponga en su puesto de lugarteniente, circunstancia que Otelo interpreta como una prueba de que su mujer ama a Cassio.

El segundo indicio es de tipo material. Se trata de un pañuelo de Desdémona que Yago deja en la habitación de Cassio, logrando luego que el moro lo vea en manos de éste. Si Otelo no hubiera estado tan enloquecido por la desconfianza, habría buscado mayores evidencias antes de considerar culpable a su mujer. Pero, precisamente, lo característico de los celos es el advertir en los detalles más insignificantes pruebas incontrovertibles de traición. Por eso no es extraño que, basándose en un par de testimonios deleznable, Otelo termine por asesinar a su esposa después de hartarse de llamarla ramera con una serie variadísima de sinónimos tabernarios. El progresivo crecimiento de los celos en el alma del moro se produce a un ritmo uniformemente acelerado, que Shakespeare dosifica de una manera magistral. Como un devastador incendio provocado por una chispa menuda, así la monstruosa pasión de Otelo comienza por ser una leve llamita inquietante para convertirse en una hoguera avasalladora que termina por devorar al mismo celoso. El temor de perder a la amada crea en el espíritu del amante agresivos fantasmas que pueden llevarle hasta la demencia. En el drama de Otelo, Shakespeare ha objetivado tan prodigiosamente esta perturbación de la psique humana, que la figura del moro, con su tez nocturnal y sus grandes ojos suspicaces, ha quedado como un símbolo perenne del hombre dominado por los celos.

Todavía es más absurda y sin base la sospecha de Leontes, rey de Sicilia, en "El cuento de invierno". Hagamos un sucinto resumen de la situación: Polixenes, rey de Bohemia, ha sido por algún tiempo huésped de Leontes; pero llega un momento en que desea regresar a su país. Leontes intenta inútilmente retenerlo en su corte una semana más. Al ver que sus ruegos no consiguen convencer a Polixenes, insta a su mujer Hermione para que le suplique demorar su retorno. La reina de Sicilia despliega tan corteses argumentos que Polixenes se ablanda y resuelve permanecer unos días más con sus amigos. Pero Leontes, en vez de quedar satisfecho por haber logrado retener al compañero íntimo de su juventud, empieza a pensar que la reina ha puesto demasiado ardor en sus palabras. A partir de éste instante, le entra, como dice él, un "tremor cordis" incontenible y se imagina que empiezan a brotar en su frente un par de tallos la mar de sospechosos. Los celos inician su crecimiento arrollador en el alma de Leontes y le impulsan a ejecutar una serie de actos que destruyen a su familia y arruinan su felicidad. El rey

de Sicilia corrobora con su conducta que las almas celosas no precisan de motivo alguno para serlo, sino que "son celosas porque son celosas". Como dice muy bien Yago, para esta clase de personas, "bagatelas tan ligeras como el aire son pruebas poderosas como las afirmaciones de la Sagrada Escritura".

Aparte de Desdémona, la pluma de Shakespeare ha creado también algunas jóvenes encantadoras que a pesar de mantener su honor inmaculado en todo momento, son víctimas de la calumnia. Así le sucede a Hero en "Mucho ruido y pocas nueces" y a la fiel Imogena en "Cimbelino". El caso de Hero es muy típico de las comedias italianizantes que el stratfordiano escribió con éxito en varias ocasiones de su vida. Lo que le pasa a Hero es que un vengativo aristócrata urde una intriga innoble para impedir su boda con el caballero Claudio. La noche anterior al matrimonio, Hero es alejada con un pretexto de su habitación y esta circunstancia la aprovecha su doncella Margarita para recibir allí a su amante. Este, que tiene el pintoresco nombre de Borrachio, corteja a Margarita en la ventana de su señora y la llama Hero repetidas veces, con el fin de que Claudio crea que su prometida le está siendo infiel con otro hombre. Enfurecido por la supuesta traición, Claudio decide vengarse. Para ello, al día siguiente conduce a Hero ante el altar y allí mismo rompe su compromiso, proclamando que ha comprobado la conducta licenciosa de su prometida la víspera de su matrimonio. El golpe no puede ser más cruel, si tenemos en cuenta la inocencia de la muchacha. Afortunadamente, como se trata de una amable comedia, la virtud resplandece al final y la bella Hero termina yendo a la capilla con su amado Claudio.

La Imogena de "Cimbelino" es un ejemplo de fidelidad. Ase-diada por un caballero italiano que despliega para conseguirla todas las artes de la seducción y de la astucia, Imogena permanece incorruptible. Pero el artero italiano entra en su habitación subrepticamente y se fija en los detalles más íntimos con el fin de probarle al marido que, en efecto, ha pasado una noche con ella. El espectáculo de Imogena dormida es uno de los pasajes más hermosos de Shakespeare. La joven casada yaciendo inconsciente en su lecho, es un lirio más blanco que las sábanas y su aliento perfuma la habitación. El italiano Iachimo la contempla con embeleso mientras la llama del candelabro la ilumina y fuera cantan los grillos de la no-

che. Luego buscando una prueba más comprometedora, descubre que Imogena tiene "sobre su seno izquierdo una señal compuesta de cinco lunares, parecidos a las gotas carmesies del cáliz de una vellorita". Este y otros detalles enloquecerán después al marido de esta fidelísima casada y estarán a punto de arruinar para siempre su matrimonio. Sin embargo, también aquí las cosas acaban por arreglarse y después de muchos trabajos, Imogena consigue recuperar la confianza de su esposo.

Las jóvenes heroínas de Shakespeare se disfrazan de hombres con mucha frecuencia. En el teatro isabelino estaban prohibidas las actrices y los papeles de mujer eran representados por adolescentes de voces atipladas. Así que al disfrazarse de hombres, las heroínas teatrales de la época daban a los mancebos que las encarnaban, la oportunidad de recuperar por algún tiempo su verdadera condición. Esta costumbre les permitía aparecer ante el público, de vez en cuando, como ellos eran en realidad.

Produce un efecto de lo más equivoco pensar que fueron histriones de sexo masculino quienes representaron por primera vez en los escenarios de Londres los papeles de Ofelia, Julieta, Desdémona y otras muchas señoras y señoritas del teatro shakespeariano. En "Antonio y Cleopatra", la hermosa reina egipcia dice unas frases que nos permiten adivinar el efecto producido por los actores adolescentes de la época isabelina en su representación de personajes femeninos: "Ingeniosos comediantes —exclama Cleopatra— llevarán al tablado en sus improvisaciones y pondrán en escena nuestras fiestas de Alejandría; se representará a Antonio ebrio, y yo veré algún jovencuelo de voz chillona cómo hace de Cleopatra y da a mi grandeza la postura de una prostituta".

Shakespeare ha sacado a relucir en sus comedias y dramas toda una serie variadísima de personajes femeninos. La mujer en su función de madre no podía faltar. En este aspecto, la primera que nos viene a la memoria es la madre del príncipe Hamlet, esa mujer de carácter débil y asustadizo, que se deja arrastrar al lecho por el hermano y asesino de su esposo. Aunque esta dama no interviene mucho en la obra, Shakespeare consigue poner de manifiesto con unos cuantos rasgos sobrios su peculiar psicología. La madre de Hamlet, con su disimulo hipócrita de una lujuria culpable, su temor

ante el hijo que la acusa desesperado y su actitud avergonzada y vacilante, es uno de los mejores personajes secundarios del genial dramaturgo.

Un carácter diametralmente opuesto a éste que acabamos de mencionar, es la Volumnia de "Coriolano". Shakespeare nos traza con ella un admirable arquetipo de matrona romana llena de sobria dignidad y entreza. La madre de un patricio tan orgulloso e indomable como Coriolano tenía que ser una de esas varonas esforzadas que la Roma anterior al imperio produjo con tanta profusión. El viejo ideal de la "virtus" romana en su modalidad femenina encarna en la Volumnia de Shakespeare con una fuerza impresionante. La madre de Coriolano revela muy bien su temple de acero cuando le dice a su nuera las siguientes palabras: "aunque hubiese tenido doce hijos, todos iguales en mi amor, todos tan queridos en mi corazón como lo es tu marido, mi bravo Marcio, hubiera preferido antes ver once morir noblemente por su país, que uno solo engordar voluptuosamente en la inacción". Este duro carácter de Volumnia hace más conmovedor el momento en que, en las afueras de Roma, se arrodilla ante su hijo Coriolano para suplicarle que desista de atacar a su propia ciudad al frente de los volscos, enemigos irreconciliables del nombre romano.

Aunque, desde luego, las mujeres virtuosas predominan en la obra de Shakespeare, no faltan, sin embargo, los ejemplos de maldad femenina. Como en la presente charla hemos citado numerosos ejemplos de casadas y doncellas irreprochables, no estaría de más, que, para reflejar con exactitud el pensamiento del stratfordiano, analicemos algunos casos de mujeril perversidad. Comenzaremos por sacar a colación el caso de la troyana Cressida, voluble muchacha en quien se cumplen todos los tópicos acerca de la inconstancia amorosa de la mujer. Viendo cómo Cressida, poco tiempo después de haber jurado amor eterno a Troilo, se deja seducir por el griego Diomedes, pensamos que si tenía algo de razón Virgilio cuando afirmaba que la mujer es algo "varium et mutabile". Pero de todas formas, Cressida sucumbe con tan graciosas vacilaciones a las urgencias del hermoso Diomedes, que su infidelidad nos parece encantadora.

En cambio, tienen todo nuestro repudio las dos hijas del rey Lear, Gonerila y Regania, que después de haber recibido medio reino

cada una de manos de su padre, llevan su ingratitud hasta el extremo de negarle que se aloje en sus casas. Gonerila y Regania son un par de arpías sin corazón que motivan con su desagradecimiento la locura del anciano monarca y por último su muerte.

Con "El Rey Lear", el genio de Shakespeare alcanza uno de sus cuatro o cinco momentos de más sublime inspiración. Nadie ha pintado con más patéticos acentos el drama de los padres ancianos que se ven obligados a vivir a costa de sus hijos. La figura de Lear, que repudiado por Regania y Gonerila, avanza furioso bajo la noche tempestuosa con su cana cabeza batida por los vientos y la lluvia, es, entre todas las víctimas literarias de la ingratitud, sin duda la más impresionante. "Papá Goriot" de Balzac, que tanto recuerda la célebre obra de Shakespeare, podrá ser acaso más conmovedor, pero no tiene tanta grandeza. Aunque las dos hijas de Lear son un par de demonios con faldas, Regania es la que llega más lejos en la maldad. Furiosa con el viejo conde de Gloster, que ha puesto a Lear fuera del alcance de sus hijas, permite que su marido le arranque los ojos y luego le arroja fuera de las puertas para que ventee su camino a Dover.

Otra malévola criatura de Shakespeare es la esposa del rey Cimbelino, la cual poco antes de morir, revela que siempre había aborrecido a su marido y que, en realidad, no se había casado con él, sino con su corona. "Ha confesado —explica el médico a Cimbelino— que os reservaba un veneno mortal; que, una vez tomado, se alimentaría con vuestra vida minuto por minuto y os habría consumido lentamente átomo por átomo. Durante este tiempo, contaba, a fuerza de velaros, de haceros compañía, de llorar, de besaros, envolveros con sus comedias. Si, y una vez que os hubiera hechizado con sus engaños, llevaros a que declararais a su hijo por heredero de la corona". Como vemos por esta relación, la ilustre señora no podía ser más hipócrita y desalmada. Revelar todos estos crueles designios en su lecho de muerte y dolerse además de no haber podido realizarlos, supone una negrura de corazón absolutamente irredimible. No es extraño, por tanto, que muera desesperada.

Y llegamos, por fin, al ángel más sombrío de todos los creados por el genio de Shakespeare. Me refiero, naturalmente, a esa terrible Lady Macbeth, que a fuerza de ambición, crueldad y arrepenti-

miento, rebasa el límite de lo sublime. Lady Macbeth tiene corazón de hiena y no le importaría luchar contra el propio Lucifer, si ello fuera necesario para conseguir sus propósitos. Es mucho más audaz que su marido y para alcanzar la meta de su ambición, no vacila en recurrir al asesinato. Piensa que para alzarse a la grandeza por el camino más corto, se necesita poseer el instinto del mal. Sabe que la naturaleza de su esposo, "demasiado cargada con la leche de la ternura humana", es poco apta para adueñarse violentamente de lo que desea. Por eso cuando Macbeth pretende renunciar a regicidio, le reprocha su pusilanimidad impulsándole al crimen con exaltado lenguaje. Para ponderarle su propia resolución, pronuncia unas palabras que no pueden ser más espantosas en labios de una mujer: "He dado de mamar, y sé lo grato que es amar al tierno ser que me lacta —exclama—. Bien, pues en el instante en que sonriese ante mi rostro, le hubiera arrancado el pezón de mi pecho de entre sus encias sin hueso, y estrelládole el cráneo, de haberlo jurado".

La indecisión de Macbeth acaba siendo vencida por las exhortaciones de su terrible mujer y en una noche sin estrellas ni luna, decide poner en práctica su designio criminal. Macbeth apuñala al rey Duncan mientras duerme tranquilo en su habitación. Fuera se oye el canto de los grillos y el lamento del buho, "fatídico centinela que da las más siniestras buenas noches". A partir de este momento, Macbeth inicia una serie de crímenes tan espantosos que terminan incluso con la entereza de su mujer. Esa corona de Escocia, lograda mediante el homicidio, exige incesantemente mayores tributos de sangre humana para mantenerse sobre la cabeza del usurpador. Las brujas agoreras que anuncian a Macbeth el aspecto brillante de su porvenir, ocultándole el precio monstruoso que ha de pagar por su triunfo, sugieren la idea de una invisible divinidad que juega siniestramente con el destino de los seres humanos. Esta metafísica del "fatum" estaba muy arraigada en el espíritu de Shakespeare. La encontramos latente en muchas de sus obras y, a veces, nos sobrecoge en las palabras de alguno de sus personajes, como aquellas de Gloster, cuando afirma que "los humanos somos para los dioses como las moscas para los niños juguetones; nos matan para su recreo".

Se ha dicho que Macbeth es la tragedia de la ambición; pero es también una obra en que se expresa con mucha profundidad cómo el crimen puede purificar al asesino y desligarle por completo

de los deseos terrenales. Cuando Lady Macbeth, al principio del acto quinto, entra sonámbula en escena y alude en sueños a los diversos asesinatos de su marido, sabemos ya que su espíritu, dolorosamente cargado, se ha hundido definitivamente en el abismo de la demencia. La voluntad se niega a sí misma suprimiendo la vida consciente, que es la causa de todo apetecer. El propio Macbeth acicateado por la memoria de sus crímenes, llega a calar con gélida lucidez en el absurdo radical de la existencia. Toda nuestra constante agitación por construir murallas de seguridad para la vida, carece de sentido si vemos que han de caer al menor soplo de la muerte. El ambicioso llega al asesinato para conseguir la máxima seguridad vital. Cree que la grandeza le hará semejante a los dioses y por lo tanto menos vulnerable a los dardos implacables de la muerte. Pero su trato íntimo con ésta le descubre su propia temporalidad limitada y, por lo tanto, la finitud de su ser. En ese momento, Macbeth pronuncia sus célebres palabras: "El mañana y el mañana avanzan a pequeños pasos, de día en día, hasta la última sílaba del tiempo recordable; y todos nuestros ayeres han alumbrado a los locos el camino hacia el polvo de la muerte..." La súbita conciencia existencial de su fin inminente despoja de valor a todas sus empresas y suscita en su alma el deseo de perecer. Por eso en la última parte del conocido monólogo, Macbeth expresa en primer lugar este deseo, justificándolo a continuación con una serie de imágenes negativas que demuestran la falta de valor de la existencia. "¡Extinguete, extinguete, fugaz antorcha!... —exclama— La vida no es más que una sombra que pasa, un pobre cómico que se pavonea y agita una hora sobre la escena, y después no se le oye más...; un cuento narrado por un idiota con gran aparato y que nada significa!..."

En "El Rey Ricardo II", Shakespeare nos brinda otra variación de este razonamiento existencial que todo hombre se hace en los instantes más lúcidos y auténticos de su vida. Pero como se trata de un rey, el caso adquiere mayor ejemplaridad. A punto de ser destronado por Bolingbroke, Ricardo vislumbra su verdadera condición, su "ser para la muerte", que diríamos en términos de Heidegger. Durante muchos años, los fabulosos privilegios de la corona le habían hecho olvidar su deleznable esencia humana, y por lo tanto, su radical finitud. Pero la desgracia le despierta de su sueño descubriéndole que el rey es también un vasallo de la muerte. Esta se burla de su poder "concediéndole un soplo, una corta escena para

jugar al monarca, hacerse temer y matar con la mirada, ilusionándose con su egoísmo y sus vanos conceptos, como si esta carne que sirve de antemural a nuestra vida fuera inexpugnable bronce; y tras haberse divertido así, viene a la postre y con pequeño alfiler atraviesa las paredes de su castillo, y ¡adios rey!"

En su serie sobre los monarcas de Inglaterra, Shakespeare ha recreado la figura de Ricardo III, que es el malvado más siniestro que registra la historia del teatro. Este monarca de la casa de York es el ejemplo típico del asesino coronado. Si quisiéramos encontrarle parangón en los siglos anteriores, tendríamos que recurrir a los casos más espeluznantes de locura cesárea entre los emperadores romanos. Calígula y Nerón son los que más se le parecen. Lo mismo que ellos, el rey Ricardo III de Inglaterra puede quitar la vida a sus más allegados, sin el menor remordimiento. Nadie puede estar seguro junto a él, ni siquiera los que secundan sus más horribles fechorías, como el duque de Buckingham, que después de ayudarlo a conseguir el trono cometiendo una serie de crímenes, acaba decapitado.

Con Ricardo III Shakespeare ha creado uno de sus caracteres de mayor fuerza dramática. Empieza la obra con un monólogo de Ricardo en que éste, siendo todavía duque de Gloster, expone los motivos íntimos de su conducta. Su física deformidad le hace aborrecer la dicha de los seres normales. "Desprovisto de todo encanto por la pérfida naturaleza", como él mismo nos dice, Ricardo III es un resentido sin corazón que odia el mundo y quiere dominarlo para compensar su inferioridad. En el transcurso de la obra, le vemos eliminar sin contemplaciones a todas las personas que le obstaculizan su acceso al trono. Para Ricardo III, lo único importante en ésta vida es satisfacer su hipertrofiada y patológica voluntad de poderío. No ve nada sagrado o respetable en este mundo. Es hipócrita, cruel y desagradecido. Entre los crímenes que ordena cometer, se hallan el de su hermano Clarence y el de los hijos de su otro hermano Eduardo. Este último asesinato es de lo más estremecedor, pues el contraste entre la maldad de quien ordena realizarlo y la suprema inocencia de las víctimas es incomensurable. Los mismos sicarios que matan a los niños por mandato del siniestro monarca, lloran al hacer el relato de su crimen. Con ello Shakespeare consigue realzar al máximo el carácter monstruoso de Ricardo III, que, por el contrario, se proclama feliz al escuchar la noticia del infanticidio.

Lo que hace quizá más siniestro al personaje es la serie de cinicas agudezas y bromas soturnas que pone en su boca el genial dramaturgo. Después de haber asesinado a sus sobrinos y a su hermano Clarence, en cierta ocasión Ricardo es abordado por su madre, a quien él trata de rehuir pretextando que tiene prisa. La duquesa de York le dice entonces que ella esperó su nacimiento entre tormentos y agonías. A lo que Ricardo replica que sus dolores le han sido compensados con creces, ya que él ha venido al mundo para reconfortarla.

Otro ejemplo de incalificable cinismo lo encontramos en unas palabras que pronuncia Ricardo cuando resuelve casarse con la más joven de las hijas de Warwick: "Que aunque asesiné a su esposo y a su padre —exclama sardónicamente—, el camino más corto para satisfacer a la muchacha es servirle de padre y marido".

Ricardo III es un malvado que persiste en el sendero de su egoísmo hasta el instante de su muerte. Aunque la noche anterior al combate en que perderá la vida, su conciencia le acusa con sus mil lenguas silenciosas, suscitando en su alma unos momentos de vacilación, Ricardo se recobra enseguida y se dispone para la batalla. "¡Que no turben nuestro ánimo sueños puriles —exclama—, pues la conciencia es una palabra para uso de cobardes, inventada en principio para sujetar a los fuertes!" Como vemos por estas frases, ni siquiera en el instante de su máxima peligrosidad, llega a darse cuenta de que, si está expuesto a morir como todo el mundo, no se justifica tanto sufrimiento como ha causado en torno suyo para satisfacer su ambición. Heidegger diría que Ricardo III es el héroe de la existencia impropia o inauténtica. Lo característico de esta manera de existir es el estar sumido en una incesante ocupación con los seres y las cosas del mundo, procurando encubrirse a sí mismo la certeza de la muerte personal e intransferible. Con su continua y desenfrenada acción, Ricardo III, como casi todos los hombres en su vida cotidiana, se oculta a sí mismo "lo peculiar de la certidumbre de la muerte, el ser posible a cada instante". Para esquivarse a esta verdad, el maligno monarca, aun sabiendo que puede perecer de un momento a otro en el combate, continúa impulsado por el viento de la existencia impropia y pone por delante de su muerte "todas aquellas urgencias y posibilidades de la inmediata vida cotidiana que puede abarcar con la vista". Es incapaz de renunciar a sus deseos y, por lo tanto, de arrepentirse. No se da cuenta

de lo vana que resulta, en el fondo, toda actividad. Es el anti-Macbeth y el anti-Hamlet. Por eso muere en el delirio de la acción y ofreciendo a voz en grito su reino por un caballo.

Si Ricardo III es un resentido contra la naturaleza, el judío Shylock, de "El mercader de Venecia", lo es contra la sociedad en que vive. Shakespeare ha pintado en el famoso hebreo veneciano la típica psicología del hombre sin patria que vive en el seno de una comunidad hostil. Las minorías hebreas, enquistadas en el seno de las naciones cristianas como cuerpos extraños, no tienen más remedio que defenderse con el poder que da el dinero. Su excesivo interés crematístico, así como la dureza y astucia con que defienden sus capitales, los hacen todavía más despreciables a los ojos de los pueblos con quienes conviven. Ante la hostilidad de su dintorno, los judíos desarrollan en cantidades masivas el odio y el resentimiento. El proceso es de lo más natural y explicable. Cualquier otro pueblo colocado en parecida situación histórica, acabaría por adquirir el mismo carácter colectivo. En Shylock ha ejemplificado Shakespeare los efectos que tan áspera ley de vida produce en un hombre concreto. El gran dramaturgo nos presenta al judío veneciano como una persona que ha soportado mucho tiempo los malos tratos con paciente resignación, virtud característica de su raza. Pero de súbito, el odio oculto explota de un modo incontenible y Shylock trata de vengarse en la persona de un mercader a quien ha prestado cierta cantidad de dinero. En virtud de las cláusulas estipuladas en el pagaré, el cristiano tendrá que dejarse cortar una libra de su carne por el judío, si no consigue restituir el dinero en el plazo fijado. Una serie de circunstancias desastrosas le impiden pagar su deuda, quedando así en manos del hebreo, que, sin demora, reclama ante el Dux la realización del documento. De nada sirve que los amigos del mercader ofrezcan al acreedor pagar con creces la deuda. El judío se obstina en que se cumplan estrictamente las cláusulas del pagaré. No le interesa el dinero, sino la satisfacción de su odio. Con esto se pone bien de relieve la intensidad de su resentimiento, ya que a pesar de su enorme avaricia, renuncia a los tres mil ducados con tal de poder vengarse.

No podemos negar que Shakespeare condena la dureza de corazón de Shylock; pero rastreando un poco más detenidamente en el drama, nos daremos cuenta de que, en cierto modo, justifica y

Unh6

motiva la cruel actitud del hebreo. En cierto pasaje del tercer acto, Shylock pronuncia unas palabras que inclinan al espectador imparcial, si no a darle la razón, si por lo menos a explicarse su conducta. En resumen Shylock nos dice que Antonio, su deudor, se ha burlado muchas veces de él porque es un judío, y a continuación añade lo siguiente: "¿Es que un judío no tiene ojos? ¿Es que un judío no tiene manos, órganos, proporciones, sentidos, afectos, pasiones? ¿Es que no está nutrido de los mismos alimentos, herido por las mismas armas, sujeto a las mismas enfermedades, curado por los mismos medios, calentado y enfriado por el mismo verano y por el mismo invierno que un cristiano? ... Si nos parecemos en todo lo demás, nos pareceremos también en eso. Si un judío insulta a un cristiano, ¿cuál será la humildad de éste? La venganza. Si un cristiano ultraja a un judío, ¿qué nombre deberá llevar la paciencia del judío, si quiere seguir el ejemplo del cristiano? Pues venganza. La villanía que me enseñáis la pondré en práctica, y malo será que yo no sobrepase la instrucción que me habéis dado".

El antisemitismo de Shakespeare es, por consiguiente, muy relativo. En "El mercader de Venecia", más que un ataque a los hebreos, hay que ver un intento de evidenciar lo implacable que puede ser el odio en un corazón envenenado por el resentimiento. El tipo estereotipado del judío vengativo y avaro que tanto abunda en la literatura medieval, le vino muy bien al gran poeta para crear una de sus más afortunadas variaciones sobre el tema del hombre que detesta a sus semejantes. Además le sirvió para poner en boca de sus personajes algunos buenos chistes a costa de los sufridos hebreos. Uno de los mejores es el que hace el gracioso Launcelot ironizando sobre la conversión al cristianismo de Jessica, la hija de Shylock. "Este furor de hacer cristianos —exclama— hará subir el precio de los cochinos; si nos ponemos a convertirnos en comedores de puercos, muy pronto no será posible, aun a precio fabuloso, hacer un asado a la parrilla".

Shakespeare vuelve a tratar la pasión del resentimiento en dos de sus obras más conseguidas. Me refiero a "Coriolano" y a "Timón de Atenas". El primero es un ejemplo de carácter sostenido inquebrantablemente hasta el fin de la obra, como aconseja Horacio en su "Epístola ad Pisones". A lo largo de toda la tragedia, Coriolano se conduce con orgullo inflexible; pero en las últimas escenas, se deja ablandar por su madre, Volumnia, y es asesinado por los volscos.

Timón de Atenas es el tipo del hombre generoso y hasta pródigo que, de pronto, descubre la ingratitud de todos aquellos a quienes ha colmado de atenciones y presentes. Esta revelación produce en su ánimo un impacto de tal violencia que se transforma en un milán tropo irrecuperable. El último tiempo de su vida lo pasará Timón escondido en los bosques y deseando con toda su alma la extinción de la humanidad. En Timón de Atenas encuentra Shakespeare otra espléndida ocasión para desahogar su pesimismo, llegando a decir por boca de su misántropa criatura que "las únicas obras de los hombres son sus tumbas y su sola ganancia la muerte".

Pero donde el nihilismo del poeta alcanza todo su apogeo, es en "Hamlet, príncipe de Dinamarca". Este drama, sin duda el mejor de Shakespeare, es, a la vez, el más genial de todos los escritos hasta nuestros días. Junto con Fausto, Don Juan y Don Quijote, Hamlet integra la cuádruple raíz simbólica de la condición humana. Fausto significa el afán de saber, eternamente insatisfecho; don Juan la ardorosa persecución sin fin del gozo erótico; don Quijote, la sed y el hambre de justicia que, a veces, abrasa nuestros corazones con su fuego de locura, pero que nadie saciará jamás en este mundo; y por último, Hamlet, el neurótico príncipe danés, un poco gordo e indeciso, completa la formidable tetralogía de héroes imaginarios con su obsesiva y solitaria "meditatio mortis", que simboliza la básica dimensión del ser humano.

Ya dijimos antes que Ricardo III, con su febril actividad egoísta, nos parece la personificación de la existencia impropia o inauténtica. Absorto en sus ocupaciones con los entes del mundo que le rodea, no tiene tiempo de levantar la mirada por encima de su vana actividad para contemplar la cara taciturna de su propia muerte. En cambio Hamlet no deja nunca de tener presente su ser finito por definición, su posibilidad de morir en todo momento. Por eso es el antípoda psicológico de Ricardo III. Traspasado hasta la médula por esa terrible lucidez con que anticipa su muerte, Hamlet desdeña en el fondo toda acción.

Shakespeare nos hace ver en el acto primero del drama cómo dos acontecimientos sucesivos elevan a su punto máximo la amargura del joven príncipe. Este proceso de pesimismo progresivo sufre el primer embite con el matrimonio de la reina —madre de Hamlet—

pocos días después de los funerales de su marido, y alcanza su mayor intensidad en el espíritu del príncipe, cuando éste se entera de que su padre ha sido asesinado por el nuevo esposo de su madre, que es, a la vez, hermano del difunto monarca y, por lo tanto, heredero de la corona. La criminal conducta de su tío y de su madre le quitan al príncipe toda fe en la bondad de los seres humanos. Este mundo nuestro comienza a parecerle que, desde luego, no es el mejor de los posibles. Si cuando menos se lo espera uno, los seres más queridos y allegados pueden transformarse en monstruos, no queda ya ninguna esperanza y todo es una porquería. El mundo, como dice Hamlet, "es un jardín de malas hierbas sin escardar, que crece para semilla; productos de naturaleza grosera y amarga lo ocupan únicamente".

En un lugar inhóspito, la vida se hace insoportable y es natural que se piense en la evasión. Mas para salirse de la existencia, el desesperado tiene que abrir la puerta de la muerte, que franquea "el camino de la ceguera", como Shakespeare ha dicho en otro pasaje de su obra. El suicidio se impone como única solución. Pero esto no es tan fácil como parece a simple vista, sobre todo para un cristiano, por débil y tibia que sea su fe.

Por eso cuando Hamlet piensa en la posibilidad de abandonar la vida, la primera idea que se le viene a las mientes es que "el Eterno ha fijado su ley contra el suicidio". Además, aunque no la hubiera fijado, la incertidumbre de lo que pueda ocurrirle después de la muerte le hace vacilar. Si Hamlet estuviera seguro de que morir es un dormir sin sueños para siempre, abriría sin temor alguno la negra puertecilla que conduce a la suprema liberación. Pero lo malo es que no está seguro, lo malo es que puede haber terribles sueños después del tránsito. Este es el problema, el radical enigma irresoluble, "la reflexión que da existencia tan larga al infortunio. Porque —según dice Hamlet en el mejor monólogo del teatro universal— ¿quién aguantaría los ultrajes y desdenes del mundo, la injuria del opresor, la afrenta del soberbio, las congojas del amor desairado, las tardanzas de la justicia, las insolencias del poder y las vejaciones que el paciente mérito recibe del hombre indigno, cuando uno mismo podría procurar su reposo con un simple estilete? ¿Quién querría llevar tan duras cargas, gemir y sudar bajo el peso de una vida afanosa, si no fuera por el temor de un algo después de la

muerte —esa ignorada región cuyos confines no vuelve a traspasar viajero alguno—, temor que confunde nuestra voluntad y nos impulsa a soportar aquellos males que nos afligen, antes que lanzarnos a otros que desconocemos?"

Estas reflexiones nos explican por qué el príncipe Hamlet no se decide a salir de este mundo por la puerta del suicidio. Pero la constante conciencia de su finitud despoja de valor a todos sus deseos y actividades. Hamlet se da cuenta con hiriente lucidez de que los cuidados y ocupaciones del hombre carecen de sentido último, puesto que, en definitiva, ni él ni sus obras permanecen. Para el desencantado príncipe, la acción no es, como para Goethe, lo único que nos salva, sino lo que nos aturde y encubre nuestra más peculiar posibilidad, que es la muerte. Hamlet sabe muy bien que el hombre con su continuo agitarse de acá para allá, de la cuna a la sepultura, no es, después de todo, más que un obrero del absurdo. Este pensamiento se adueña del joven danés con una fuerza avasalladora que le impulsa a renunciar a todo, incluso al amor de la dulce y delicada Ofelia. En el fondo, llega un momento en que no cree ni siquiera en la venganza. Recordemos que si atraviesa con su espada al asesino de su padre, es porque éste mismo provoca la situación. Aplicando las teorías de Martin Heidegger, podríamos decir que Hamlet es el héroe de la existencia propia. Según el autor de "Sein und Zeit", el hombre que se elige este género de vida, no tiene por qué retraerse del mundo; pero si es necesario que al engolfarse en el torbellino de la acción, lo haga sin ilusiones. El príncipe Hamlet cumple con estos requisitos mejor que ninguna otra criatura del acervo literario mundial. Con este prodigioso personaje, Shakespeare ha conseguido crear un símbolo imperecedero de la angustia y la fascinación que la muerte suscita en el hombre de carne y hueso. Lo mismo que el joven danés, muchos seres humanos, oprimidos por la carga de la existencia, consideran su acabamiento inexorable como un camino de libertad. "Amamos la vida, pero la nada no deja de tener sus atractivos", ha dicho lúcidamente Voltaire en un rincón de su obra. Por eso Hamlet, que representa con máxima radicalidad la actitud del hombre relativamente a su fin, es nuestro héroe predilecto. El humanísimo William Shakespeare, proyectando en el príncipe su propio temor y temblor ante el posible más allá, es el poeta que ha logrado auscultar más de cerca el oscuro corazón de la muerte.

El Cuarto Centenario de Shakespeare

1.—LA EPOCA Y EL TEATRO

El día 23 de Abril se celebrará el cuatrocentenario del nacimiento de William Shakespeare. Nadie sabe, si Shakespeare nació el 23 de Abril, lo cierto es que en los libros de la parroquia de Stratford on Avon el día 26 de Abril se encuentra anotado como el día de su bautismo. Desde aquella época nuestro calendario ha sufrido una transformación, de manera que nuestro 23 de Abril no cae exactamente cuatrocientos años después del 23 de Abril de 1564. Muy bien así. Parece el destino de los más grandes de los poetas que poco se sabe de su vida, aunque algunos creen que un poeta es un hombre que no se interesa por nada sino por su propia personalidad.

Sabemos poco de la vida de Shakespeare, de una vida que debe haber pasado en público, delante del público, vida de un actor que actuó en la ciudad de Londres, capital del imperio naciente.

Varios de los pocos documentos que existen del actor Shakespeare se refieren a diferencias monetarias, a litigios, se encuentra un testamento, todo parece indicar sus intereses materiales. Algunos han sostenido que fue Lord Bacon el autor de la obra de Shakespeare. Bacon era un político en el peor sentido, egoísta, traidor de sus amigos, juez que se dejó comprar... Y cuando un escritor latinoamericano quiso oponer el espíritu idealista de la América Latina al materialismo de los anglosajones, no encontró para eso me-

por símbolo que una creación del anglosajón Shakespeare. La obra de José Enrique Rodó se llama "Ariel", usando el nombre del espíritu de la última de las comedias del poeta de Stratford: "La Tempestad". Para los franceses Shakespeare era bárbaro, para Voltaire, humanitario y gran destructor de ídolos, el desorden del británico era un horror, pero oímos decir a uno de los más grandes actores franceses contemporáneos (Jean Louis Barrault) que Esquilo y Shakespeare son los más modernos de los autores dramáticos. ¿Cómo?, preguntará alguien, ¿Esquilo y Shakespeare, si Shakespeare es precisamente lo contrario de Esquilo, el caos (que asustó al señor Voltaire) frente al orden; el romanticismo irregular frente a lo clásico, el barroco frente a lo griego?

Correcto, desde luego... Shakespeare era hijo de Inglaterra y contemporáneo de la gran reina Isabel y del rey Jacobo I. Y Esquilo era un ciudadano de Atenas en la época de Pericles. Y ambos eran hijos y expresión de sus pueblos y de sus épocas: precisamente por eso dieron la expresión más perfecta y más profunda a lo que todos los seres humanos sienten y entienden.

Sí, Shakespeare, uno de los poetas más generales, más "internacionales" de la humanidad era intensamente británico, era además hijo de su época con todos sus prejuicios y hasta cierto punto con sus injusticias. Para el británico de su época "fair" (rubio) era bello y era bueno, pero parece que se enamoró de una dama oscura (la de los sonetos).— Para él el enemigo de Inglaterra era perverso, y cuando una muchacha francesa era capaz de vencer a los ejércitos debiera haber sido una santa. (Shaw vivió trescientos años más tarde, y además era irlandés y le gustó la bofetada a los ingleses).

No mostró Shakespeare la nobleza humanitaria, ni la sabiduría y la profunda bondad humana del más grande de sus contemporáneos, Cervantes, quien murió en el mismo año que Shakespeare (1616). Para Cervantes que había pasado años de su vida como prisionero y esclavo de los moros, precisamente los moros eran seres humanos. Como muy humanos describe también a los ingleses que asaltaron a la ciudad de Cádiz en un acto de heroica piratería. Cervantes era un español orgulloso, pero uno que castigaba los defectos de su época ("El Retablo de las Maravillas"), que se reía de sus de-

bilidades llorándolas en su "Quijote", la novela más grande de todas las épocas. Shakespeare era violento, Shakespeare no buscaba la bondad sino el efecto dramático. Cervantes perdona hasta a los malos (la bruja de la "Tia Fingida" que solamente es azotada, no quemada, la dueña de la fonda en "Persiles y Sigismunda") mientras que en las obras de Shakespeare hasta la más humana y conmovedora entre sus personajes femeninos, Cordelia (en el "Rey Lear") es miserablemente ahorcada por haber osado atacar a la Gran Bretaña con un ejército francés.

Cervantes y Shakespeare son contemporáneos, siempre me siento seducido a compararlos. Cervantes es el creador de la novela moderna y el maestro incomparable de la prosa, aunque se tenía a sí mismo por poeta. Su espíritu es claro (latino), elegante, bondadoso (por haber sufrido mucho), muy libre y liberal (por haber corrido el mundo y haber encontrado seres humanos en todas partes). Shakespeare es hijo de un pueblo conquistador, de espíritu rapaz, no tiene todavía mucho de lo que más tarde será un "gentleman" inglés.

Cervantes anhelaba ser un gran dramaturgo pero no alcanzó a Lope, menos todavía a Calderón, más los superó como genio universal. Shakespeare era uno de los muchos autores dramáticos de una época genial y trágica. Cervantes creó LA NOVELA por sacar mucho de su propia vida, por conocer el mundo, por fuerza de contemplación y crítica. Shakespeare era actor, quería hacer teatro, teatro eficaz, teatro que llene la caja, pues era empresario, era uno de los dueños del Teatro Globe. Felizmente el buen teatro era también remunerativo. Shakespeare hizo su teatro para su público, no para la eternidad ni para la gloria, ni para "expresarse a sí mismo"...

Desde luego todo arte es expresión de su comunidad, de su época, de sus condiciones sociales. Para el teatro reza eso en especial. El teatro es al fin y al cabo siempre un asunto público, depende de un conjunto de personas, autor, actores, director de escena, y el público. Ningún arte tiene un contacto tan inmediato y directo con el público como el teatro. Siempre es arte en común, arte y acto social... Y aunque en todas las épocas los hombres buscan el espectáculo (que es la traducción latina de la palabra griega teatro, ambos derivados

de "Teaomi" o "specto" que es "yo miro") muy raras veces en la historia aparece el teatro del más alto rango. La gran tragedia es el fenómeno literario más escaso. La gran tragedia apareció en pocos pueblos, siempre correspondía a un alto rango de cultura y siempre correspondía a un determinado punto de la vida social de un pueblo, a la cumbre de su poder político. La primera gran producción trágica, la incomparable tragedia griega, corresponde a la cortísima época, a los pocos años del poder y predominio político de Atenas. Después tenemos la época de la edad de oro española, Calderón y Lope de Vega correspondían también a la época de una España en cuyo reino nunca se puso el sol. La tragedia francesa corresponde a la época de Luis XIV, el rey sol, el gran conquistador, el poder concentrado de Francia. Y todas estas épocas eran de corta duración. Rápidamente surge el teatro, sin largo desarrollo como lo vemos en la épica o novela, y rápidamente desaparece, no existe tradición de siglos, no se observa evolución de una literatura dramática. Ya sabemos que el drama tiene su origen en el baile, es una expresión de algo común y de algo que siempre es estilizado, pero empieza con el bailarín, no con el público. El primer público es el que baila, para expresar los sentimientos y las vivencias comunes. Así el teatro no empieza con el público, no se hace genuinamente el teatro para el público, sino con el actor. Y en todo teatro existe esta profunda relación. Esta comunidad entre actor y público, es precisamente lo que otorga el teatro vivo y directo su incomparable superioridad sobre la película o la televisión. El actor del cine o de la televisión no puede sentir a su público.

¿Y el autor? Hay muchos críticos e historiadores de la literatura que consideran el teatro como la cumbre de la literatura, y no hay duda de que Shakespeare es uno de los más grandes poetas de todas las épocas. ¿Qué hace el poeta en el teatro? ¿Qué papel le corresponde a Esquilo, a Sófocles, a Shakespeare? El mismo autor dramático es máxima expresión del teatro, de sus actores y de su comunidad. No es accidental que muchos entre los más grandes autores dramáticos hayan sido ligados al teatro, hayan sido actores. El autor dramático es más dependiente de su sociedad que, digamos, un poeta lírico o un novelista, necesita el teatro vivo, necesita el aparato exterior.

Shakespeare, como todo gran autor dramático, nació en una

época de teatro. No era una estrella solitaria, era un sol dentro de una galaxia. Kyd, Green, Peele, autores de cierto rango, después Marlowe, el verdadero genio, más joven que Shakespeare, su vida se apaga (en una riña de taberna) antes de que el genio de Shakespeare surja. Durante su corta vida, Marlowe era el más grande de los genios dramáticos británicos. Grande también Ben Jonson... pero era, casi como en Atenas, una corta época de esplendor, la época de la fundación del imperio, la época de los grandes piratas. Una época de intensa y trágica vitalidad, de valor de gozar de la vida y de mirar la muerte cara a cara. Una época de grandes señores, que dejaron participar a la muchedumbre en sus placeres, pero una época despótica y aristocrática. Cuando los buenos burgoeses se rebelaron y cortaron la cabeza del rey, se hicieron virtuosos y el teatro se acabó, cerraron los espectáculos. Socialmente el teatro dependía de sus patronos, grandes señores, y el teatro de Shakespeare dependía especialmente de Robert Carr, Conde de Southampton, uno de los amigos del Marqués de Essex, favorito de la reina Isabel, más tarde el mismo Southampton llegó a ser de suma influencia (acaso también él como favorito), bajo el reino de Jacobo I. Políticamente Shakespeare parece antipopular, su simpatía pertenece a un Coriolano, el dictador antipopular por excelencia, a los aristócratas Bruto y Casio contra la dictadura popular de César, habla con desprecio del populacho en la platea baja (los aristócratas ocuparon en el teatro de la época isabelina el balcón), es tan aristócrata (o servidor de la clase alta) como nacionalista violento. Pero veremos que a veces expresa sentimientos muy diferentes, porque el poeta no expresa solamente lo que él personalmente desea expresar y el genio es más grande que sus propias opiniones.

Queremos de una vez descartar las teorías de que no fue el actor Shakespeare quien era el creador de sus obras. Primero su punto de vista es el de un actor al servicio de la aristocracia, no de un aristócrata como por ejemplo Lord Bacon. Con demasiada experiencia propia se habla en el "Hamlet" de los actores, y si Hamlet se queja en su famoso monólogo "Ser o no ser" de la voluntariosidad de los empleados públicos, se trata de un error psicológico (el heredero de la corona no tiene ninguna causa para quejarse de los empleados, que son sus sumisos sirvientes como el viejo Polonius, como Rosenkrantz y Guildenstern), muy característico del actor y director de teatro Shakespeare, e imposible en el canciller Bacon, emplea-

do poderoso, juez que estaba él mismo de venta. El lenguaje de las obras de Shakespeare es completamente diferente del de los magistrales escritos de Bacon... y Bacon era el fundador de la filosofía científica y hay que reconocer que aunque Shakespeare es en cierto sentido poeta filósofo, su filosofía es poética, pero jamás científica. En ciencias Shakespeare era bastante inculto, hasta para su tiempo ingenuo, y trató característicamente de demostrar mucha más erudición de la que tenía, signo casi infalible del semi-educado, falta en la que Francis Bacon, uno de los hombres más eruditos y de mejor gusto en su tiempo, nunca habría incurrido.

Es de notar que el poeta Shakespeare enmudeció desde el momento en el que el actor Shakespeare, a la edad de cuarenta y seis años, se retiró de la escena, evidentemente ni el señor Shakespeare en su vida particular (que todavía duró seis años más) ni algún supuesto Lord Bacon u otro gran señor tenía interés en continuar sus elucubraciones poéticas.

Shakespeare era hijo de su época, de su siglo, de su ambiente, y en primer lugar, de su mundo teatral. Era contemporáneo, émulo, compañero y a veces amigo de los hombres de escena de su época, no es de ninguna manera un fenómeno aislado, pero desde luego, era el más grande de todos.

La tragedia surge solamente en las grandes épocas. No solamente necesita fuerza poética, no solamente necesita el impulso, necesita también el valor de mirar la muerte cara a cara, de mirar el destino del hombre. Parece que todas las grandes tragedias son pesimistas a pesar de haber surgido en las épocas de conquista, de optimismo. El pesimismo es uno de los rasgos más característicos de Shakespeare hasta en sus comedias. La comedia shakespeariana es una creación muy especial, conoce la hilaridad bulliciosa, pero en las mejores obras, en las tardías y maduras, se vuelve melancólica y de un encanto poético único e incomparable.

A pesar de eso Shakespeare continuó siendo el actor de un gran señor, su grupo teatral parece haber tomado cierta parte en la política de sus amos y señores, representaron "Ricardo II", una tragedia en la que el rey de Inglaterra es depuesto, el día antes de la rebelión de Essex (quien probablemente intentó derrumbar a su enemigo-

señora amada Isabel). En aquella época el protector era Southampton, el único de los conjurados con Essex quien, debido a su juventud, escapó a las manos del verdugo. En sus tragedias históricas el nacionalismo violento y el servicio a los gobernantes es manifiesto. Algunas de ellas son obras soberanas, porque el genio era genio en todos los casos.

Como todos los más grandes entre los dramaturgos, Shakespeare creaba sus obras para la escena, para el teatro vivo, y para su teatro y para sus actores. Nos conmueven después de cuatrocientos años, nos arrastran no solamente si las vemos en el teatro, son maravillas de poesía al leerlas, son muy efectivas en la película. Pero la intención del autor era su teatro, el impulso se extinguió cuando se desvinculó del espectáculo vivo. Y además Shakespeare no publicó ninguna de sus obras. Probablemente guardaba sus obras y no quiso darlas a conocer a su competencia. Los "quartos" fueron ediciones piratas, probablemente robadas por una especie de "taquígrafas" durante las representaciones, y los "folios" fueron editados por amigos del poeta después de su muerte.

Parece que Shakespeare carecía completamente del prurito literario de ver sus obras impresas. Un pequeño signo de vanidad era quizás el cambio de la ortografía de su apellido, pues Shakespeare quiere decir "el que sacude la lanza" (probablemente la ortografía original había sido Shaksper o Shaksper).

Pero tampoco era Shakespeare una estrella, un "star" en su propio teatro. El gran genio como actor era su socio Richard Burbage, cuyo padre ya había sido un hombre famoso en el mundo del teatro. A diferencia de muchos otros grandes y menos grandes autores-actores (como por ejemplo Moliere) Shakespeare no escribía los papeles preponderantes para sí mismo.

2.—EL ENIGMA DE SHAKESPEARE

Si sabemos mucho del mundo de Shakespeare sabemos muy poco de la vida personal del autor. Todo parece inseguro, siempre queda actor de segunda o tercera categoría. A veces el poeta es en primer lugar autobiógrafo. Cervantes, tan modesto y a veces cristianamente humilde, pone algo de autobiografía en sus obras, aunque

de manera discreta y escondida (el soldado Saavedra en un cuento dentro de "Don Quijote"), pero su obra principal es algo como auto-biografía del pueblo español. También las historias de Shakespeare son autobiografía del pueblo inglés. Los grandes escritores llegaron a ser bocas proféticas e históricas de sus pueblos. Otros grandes poetas se pusieron a sí mismos en primer lugar: Goethe que siempre aparece como gran personalidad, Heine, Stendhal (el autobiógrafo eterno quizás por haber sido un hombre feo y rico en fracasos personales), también Tolstoy, Dostoyewsky, a no hablar de Gide o de Thomas Mann. Mucho se ha sospechado sobre las relaciones personales de Shakespeare con sus personajes, pero nada se sabe, es lo más probable y lo más lógico que no dejó nada que puede considerarse como autorretrato. Ni sus poesías.

Desconocemos las dos obras épicas que aunque de cierta belleza innegable carecen de la importancia de sus obras dramáticas. Quedan los enigmáticos sonetos. Cuantas teorías se han desarrollado al rededor de la "dama oscura", la querida odiada, la dulce diabla sensual. Y cuanto más sobre el héroe amado, del señor W. H. ¿Será Southampton? ¿era otra persona? ¿qué importa? Los sonetos son de perfección formal, de suma belleza y son muy profundos, pertenecen a los poemas más bellos, más acabados, más serios de la humanidad. Tienen un contenido personal. ¿Habrá Shakespeare estado enamorado del héroe de los sonetos? Todos los que tienen inclinaciones homosexuales aseguran que el poeta debe haber sido uno de ellos. ¿Y la dama oscura? ¿Y el amor sensual, viril, el amor en todos sus colores desde los celos masculinos de Otelo hasta la adoración de Romeo y el amor un tanto cínico (pero sumamente varonil) de Hamlet... Será obra de un hombre inclinado a su propio sexo? ¿O será que W. H. era el que tenía tal inclinación? En tal caso parecería posible que haya sido Southampton. La corte de los Estuardos, especialmente la de Jacobo I estaba dominada por esta desviación. Quizás era Shakespeare una vez más boca de sus señores, boca de su tiempo y nada sabemos de él mismo. Solamente lo verdaderamente y profundamente humano es propio, el soneto, incomparable donde "Bill" ve su propio reflejo en el espejo y nota cómo envejece, es sin duda vivencia propia y autorretrato. Sabemos que Shakespeare se casó sumamente joven (a la edad de 18 años) con una mujer bastante mayor que él, y escapó después a Londres hacia su destino, el teatro y parece que durante años no

tuvo relaciones con su familia. Tanto de los pocos datos personales como de su testamento y de algunos apuntes en sus comedias sobre matrimonios tempranos, sabemos que Shakespeare no quería mucho a su mujer. Este rasgo, de la falta de cariño matrimonial hasta en el testamento (a la esposa le dejó solamente "la segunda mejor cama" "the second best bed") es común a Shakespeare y a Bacon, como quizás también las dudas respecto a ciertas inclinaciones sexuales.

Se ha dicho que "Hamlet" fue escrito corto tiempo después de la muerte prematura del único hijo varón de Shakespeare que se llamó Hamnet. Nada cierto sabemos al respecto. A muchos "Hamlet" les parece la obra más personal de Shakespeare. ¿No será "La Tempestad" más personal? En el final, en el acto del enterramiento del libro mágico de Próspero quería verse el despido de Shakespeare de su teatro. Pero todos estos rasgos personales son sumamente inseguros. A resumidas cuentas no podemos nunca sacar conclusiones sobre la vida personal del actor y codueño del teatro, William Shakespeare, de sus obras, decididamente no tenía el deseo de ponerse a sí mismo a las luces de la publicidad, no consideraba el arte como medio de imponer sus dolores y dolorcitos muy personales a su auditorio, sino que expresaba los dolores y las pasiones comunes a todos los seres humanos... y ésta es precisamente la característica del poeta máximo.

Los acontecimientos políticos, hasta acontecimientos locales, relativamente insignificantes, se reflejan más claramente en las obras de Shakespeare que su vida personal. No solamente la ya mencionada relación de "Ricardo II" con la rebelión de Essex, también muchos apuntes en los dramas históricos corresponden a comentarios de periodistas, reflejan asuntos de política contemporánea, de política local. También la figura de Shylock en "El Mercader de Venecia" corresponde a ciertos acontecimientos especiales, pues en Inglaterra no había judíos, y el judío no tenía por lo tanto ningún interés para el pueblo inglés excepto en una circunstancia especial.

Así que el autor dramático Shakespeare no nos dice prácticamente nada de sus vivencias personales y el poeta expresa (en los sonetos) los sentimientos más profundos y con suma maestría, pero no sabemos casi nada de su vida particular.

11/1/16

En resumen, sabemos que un codueño del teatro Globe y a veces de otras empresas, un señor Shakespeare se dedicaba al negocio del teatro, que era un actor de apenas segunda categoría, que era más bien tacaño e interesado en las ganancias, que tenía una vida matrimonial no muy ejemplar. Pero también carecemos de todo lo que podría indicar la conexión de este hombre con el genio, de manera que se ha propuesto a diferentes personajes como autores de sus obras.

¿Y si de veras el actor Shakespeare no hubiera sido el autor de las obras? No cambiaría nada. No le quita nada a la belleza de la "Odisea" que nada sabemos de la vida particular de Homero, ni sabemos quién era o si existió. También sabemos poco y cosas más bien legendarias (que fue matado por una tortuga que un águila dejó caer sobre su cabeza calva) de Esquilo. Quizás los más grandes de los poetas deben perderse ellos mismos en el mito. Nada tenía Shakespeare del esplendor personal de posteriores autores anglosajones, de un Byron, de un Wilde (quién puso, como él mismo declaró, su genio en su vida y solamente su talento en sus obras) no, el modesto actor Shakespeare, a pesar de ser actor, no sufría del exhibicionismo anímico.

III.—EL ESTILO DE SHAKESPEARE

Genuinamente el estilo de Shakespeare era el estilo de su época, una época del barroco (aunque por lo general se suele llamar aquella época más bien el Renacimiento inglés. Puede discutirse si el renacimiento era más tardío en el norte de Europa). Por cierto se encontrará la característica de la "libertad personal", especialmente en la forma artística, pero hay también la aparente falta de orden, la confusión, la exuberancia barroca en la obra shakespeariana, como en toda la literatura de su época, hasta cierto punto también en la literatura española.

La forma, la composición, parece, excepto la división en cinco actos, sumamente libre, casi informal. Nada de la rigidez clásica de los griegos o de los franceses posteriores. No existe unidad del tiempo y del lugar. Esta falta de forma es un cierto defecto de aquella época, los griegos lograron la perfección. Ninguna obra de Shakespeare tiene la perfección artística del "Agamemnon" o de la "Anti-

gona". Esquilo y Sófocles limitaron sus obras a lo estrictamente necesario, concentraron el mundo en pocos personajes, pero podían fiarse en el conocimiento de su público. A nadie en Atenas se necesitaba explicar quién era Edipo, quién Agamemnon o Ifigenia. Eran los héroes conocidos. El ciudadano inglés de la época de Shakespeare no sabía quién había sido Cleopatra, Coriolano, pero también Hamlet, Macbeth, el rey Lear eran unos desconocidos para el hombre de la calle en Londres.

En las tragedias clásicas griegas solamente los personajes indispensables aparecen, en las tablas, todo es depurado. No se necesita ningún cuadro del mundo exterior, es un mundo muy especial, el mundo de los dioses y de los héroes, es un mundo estilizado, mundo de esencia. Shakespeare siempre tiene que presentar a toda una época, no teme hacer pasar unos treinta años entre dos actos. Nos muestra también al pueblo, demuestra, a decir así, cierta lucha social (p. e. en el "Coriolano"), es amplio, barroco, mezcla al mundo de príncipes, de seres fantásticos y de artesanos (en "Un sueño de una Noche de Verano"), formalmente todo es lícito.

Desde luego este "todo es lícito" es una verdad a medias. Todo es lícito si está de acuerdo con las necesidades del teatro, si surte el efecto deseado sobre el público. Entonces el mal gusto es lícito. Nos repugna el número de muertos al fin de las grandes tragedias shakespearianas. Es innecesario, para nosotros hasta le quita belleza a la tragedia de "Hamlet", que la escena esté cubierta de cadáveres, que todos, los buenos y los malos se mueran. Es asqueroso que en el "Rey Lear" se le salten los ojos al viejo duque de Gloucester en plena escena. Son concesiones a su público, es el "estilo" de una época cruda y cruel. Mas estas crudezas y esta crueldad no le inhiben a Shakespeare de expresar en las mismas obras los sentimientos más elevados en la forma más sublime y artística. Comparemos la horrible escena de la ceguera de Gloucester con la ceguera de Edipo en la tragedia de Sófocles. Sófocles muy sabiamente deja el horror físico ocurrir tras la escena, dentro del palacio, Edipo sale ciego, se narra el suicidio de Yocasta. Pero el público de Shakespeare buscaba el espectáculo, la escena no era solamente tragedia casi sagrada, como para los griegos, sino también circo. (Aunque en verdad también en el teatro griego una trilogía de Sófocles fue seguida por una comedia más bien cruda).

Como en la composición de la tragedia, Shakespeare no alcanza tampoco la perfección del verso griego. Pero posiblemente se trata de la diferencia de idiomas. Los trágicos griegos usan en sus versos la métrica más complicada, es imposible traducir la belleza de la versificación de las estrofas de los coros de Esquilo o de Sófocles a cualquier idioma moderno. Shakespeare usa la prosa, mezclada con el verso formado de cinco yambos, a veces con rima al fin de la escena, medida más bien un tanto vulgar. Pero este yámbico se vuelve maravilla en el arte de Shakespeare. Es un instrumento incomparable expresivo, fuerte, poético.

Además Shakespeare, como quizás todos los más grandes dramaturgos, no fue un innovador formal, pero llenó la forma que había encontrado con algo perfectamente nuevo. Empezaba con todo el mal gusto de su época, con el "Euphuismo", es decir la grandilocuencia romántica, algo como el gongorismo español que evidentemente era el estilo de la época y gustó al público. En las primeras obras (las tres partes de "Enrique VI" y en el "Titus Andronicus") prevalece este estilo, junto con crueldades, asesinatos y personajes falsos y estereotípicos.

Encontramos que Shakespeare, uno de los casos más típicos de "genio" no salió del huevo hecho y derecho. Hay un desarrollo del contenido, de las ideas y de acuerdo con éstas, del estilo. En todos los sentidos Shakespeare mejoró considerablemente de gusto. Hemos dicho que Shakespeare escribía sin duda para el teatro, para un teatro comercial, para el gusto propio del poeta, es una mejoría muy consciente y nada accidental. En sus obras maestras Shakespeare se aleja siempre más y más de la grandilocuencia y la ridiculiza en muchos casos (por ejemplo en la escena de los actores en "Hamlet" donde el estilo grandilocuente de los actores es muy diferente del estilo de la tragedia misma).

Ahora el lenguaje de Shakespeare es muy especial, es de una belleza casi incomparable. El lenguaje no está nunca para y por sí mismo, pero es el instrumento manejado con una maestría absoluta. No carece de interés comparar el lenguaje de Shakespeare con el de Cervantes. Cervantes queda en sus versos detrás de otros poetas de su época; los versos de Shakespeare son fáciles, parecen naturales, no inhiben jamás la actuación, no existe disparidad en-

tre el verso y el contenido dramático o espiritual. Cervantes era un gran realista (como todos los más grandes entre los artistas españoles), pero usa una prosa perfectamente estilizada y bella. Es verdaderamente el ideal de prosa: Sancho o Teresa Panza usan un castellano perfecto y clásico, ni imitan modismos, pero lo que dicen, como se expresan, corresponde siempre exactamente al pensamiento popular, está de acuerdo con el personaje. Shakespeare usa a veces una prosa más cruda, quizás más de acuerdo con la novela picaresca española. También usa modismos, dialectos, acentos extranjeros, desde luego por ser de gran efecto cómico en escena. Shakespeare también diferencia magníficamente sus personajes, no solamente en el pensamiento sino también en el lenguaje. Pero también tiene un sentido para las palabras y para la profundidad psicológica de la palabra, que casi no tiene igual. Juegos de palabras no son elegancias de salón, no es "chistoso" sino signo de profundísimo conocimiento, Shakespeare saca ironía del mismo idioma. Usa en el "Hamlet", en el "Lear" el idioma a veces de tal manera que se parece a James Joyce. De veras me atrevería sugerir, que el método de Joyce, la profundización por el lenguaje, por el sentido de las palabras, por asociaciones producidas por la palabra, por sinónimos y homónimos, se encuentra en la obra shakespeariana y el predecesor de "Ulysses" me parece "Hamlet".

Shakespeare, especialmente en los años de madurez, transforma la falta de frenos y de forma en verdadera libertad artística. Esta "libertad" corresponde también a su escenografía. Shakespeare es sumamente libre... desde luego, porque su teatro no era naturalista. Shakespeare es, en sus buenas obras natural, se aleja del lenguaje grandilocuente, se aleja de los excesos de mal gusto, profundiza en el alma de sus personajes, pero no es nunca realista en el sentido de un teatro que imita los acontecimientos cotidianos, o que quiere producir el efecto de "la vida real". Es tan poco naturalista como Esquilo o Eurípides. El teatro queda siempre teatro, juego, representación. No podía ser de otro modo, dado las posibilidades exteriores del teatro isabelino. Prácticamente no existía escenarlo, de manera que el simple anuncio de un paisaje, de una sala o algunos escasísimos muebles eran suficientes. Esta falta de requisitos permitía el cambio frecuentísimo de escenas. Probablemente esta falta de naturalismo permitía y quizás producía también algunas de las crudezas de aquel teatro. Otro factor exterior que debe

haber influido sobre el estilo, es el hecho de que no hubo actrices. Todos los papeles eran desempeñados por varones, los papeles femeninos por adolescentes. Pudiera también este hecho inducir a un peligroso acercamiento a relaciones entre varones... pero quizás nos explica una especialidad del teatro, especialmente de las comedias de Shakespeare, la tendencia de preferir la mujer con características de efebo, el predominio de la mujer vestida de hombre, confundida con varones jóvenes (Violeta, Rosalinda, Porcia, Imogen) y son las figuras femeninas más poéticas, más atractivas de este creador incomparable de mujeres que andan en pantalones por el escenario. El joven actor sabía probablemente moverse con mayor gracia y soltura en pantalones que en faldas, era un alivio el papel femenino en vestido masculino. Pero este requisito escénico, acaso teatral, práctico en su origen, se convierte en manos de Shakespeare en un verdadero encanto, con medios simples logra una confusión poética, una soltura, una negación de la pesadez terrestre, algo inverosímil y al mismo tiempo convincente. No hay papeles más encantadores y más difíciles para las grandes actrices jóvenes que los papeles en las comedias de Shakespeare. Siempre es el error más grave el de representar a Shakespeare en una escena naturalista. Laurence Olivier resolvió el problema en la película magistralmente, cuando su Enrique V empieza en el teatro shakespeareano y sigue en la batalla de Agincourt con jinetes en coraza y a caballo. Por el contrario he visto el más grande actor alemán, Albert Bassermann, desempeñar el papel del rey Lear de manera naturalista, resultó un magnífico estudio de demencia senil, buena para una pieza de Ibsen o de Hauptmann, pero absolutamente inadecuada para Shakespeare.

Mientras que las tragedias de Shakespeare alcanzan perfección en cualidad, las comedias cambian fundamentalmente de estilo. Las tempranas son llenas de hilaridad, de chistes a veces groseros, ruidosas, aunque ya en ellas el conocimiento de caracteres es a veces asombroso, las últimas comedias son melancólicas, pero de una belleza incomparable, dulces sin jamás ser dulzonas, de una libertad de forma única y de veras muy propia de Shakespeare.

Shakespeare llegó a dominar el estilo absolutamente, la palabra es para él un medio de sonido como la más expresiva de las músicas y rica en matices como la mejor pintura, pero siempre queda expresión, Shakespeare domina la palabra, nunca se deja dominar

por ella, no cayó en la falta de Cervantes, quien en sus obras de juventud usaba el estilo acostumbrado de su época (en la insoprotante "Galatea"), quien llegó a ser el más grande de todos los escritores creativos de prosa en las "Novelas Ejemplares" y en el "Don Quijote", pero quien, seducido por la maestría técnica consideró equivocadamente a "Persiles y Segismunda" su obra maestra. En lugar de dominar la palabra se dejó dominar por su propia maestría.

IV LAS FÁBULAS DE SHAKESPEARE

El público va al teatro para ver, muchísimas veces algo nuevo, para quedar sorprendido. No olvidemos que desde luego, la escena de Shakespeare no era solamente el teatro sino también el cine y la televisión de su época. Probablemente muchos espectadores entraron (y entran) para conocer algo nuevo, como muchos lectores leen una novela, para hacerse sorprender, por curiosidad.

La importancia de este factor se ve tanto de la frecuencia del reproche de "Plagio" como del reproche de "Novela clave" o de "Drama Clave". En verdad, ambos reproches son generalmente de poca monta. Casi ningún gran autor "inventa", ya porque sus personajes deben ser verdaderos, verosímiles, posibles y por lo tanto es más seguro tomarlos de la vida. Además, como lo pintó Pirandello tan magistralmente, no es el autor quien busca sus personajes sino que los personajes van en busca del autor, lo irritan, lo atormentan, ¿Y a quién le importa quien haya sido la mujer "clave" de Ana Karenina o de Emma Bovary? Pueden haber irritado a sus contemporáneos, como los "Buddenbrook" de Thomas Mann, y cierto personaje en "La Montaña mágica" a quien Mann le pidió más tarde excusas. De los personajes de Balzac sabemos que son retratos, así por ejemplo todos los médicos eran exactamente copiados de galenos de su época, cada uno puede ser reconocido. Y Stendhal sacó la fábula de su inmortal "Rojo y Negro" simplemente de una noticia de periódico. No se inventan las fábulas. (Solamente las de las novelas baratas de maculatura son originales).

Otro reproche que puede parecer más grave que copiar a la vida verdadera es la copia de otros escritores. Se considera como robo de propiedad intelectual y por lo tanto sería un crimen grave. So-

lamente una vez (hablando de la figura de Falstaff en un prólogo) Shakespeare insiste que no se trata de un retrato (probablemente algunas personas reconocieron el original), pero nunca se defendió contra la acusación del plagio. Porque si existe el crimen del plagio, Shakespeare era el más grande de los plagiadores. Si la originalidad se basa en la fábula, Shakespeare sería el menos original de todos los autores. Excepto "Las alegres comadres de Windsor", una de las comedias de poca profundidad, Shakespeare no tiene ninguna fábula original. Tomó sus temas donde los encontró. Ahora es verdad que eso reza para todos los grandes autores dramáticos. Esquilo, Sófocles, Eurípides usaron exclusivamente material que era herencia común del pueblo griego, quizás "Los Persas" pueden considerarse como una excepción y como un tema "moderno". Pero parece haber sido una regla de la tragedia usar los temas eternos... y parece que les gustó a los tres grandes trágicos emular en la descripción de los mismos personajes. Y son de veras eternos, como mostró Freud en la denominación de los "complejos" según las figuras dramáticas, pero también lo demuestran los autores modernos, usando siempre los mismos temas ("Ifigenia" de Goethe, "Electra" de Hofmannsthal, "Electra" en versión moderna de O'Neill, como pocos ejemplos, y muy característicamente Girardoux intituló su comedia sobre Amphitrion, después de Moliere, de Kleist y otros, "Amphytrion 38" sosteniendo que 37 dramaturgos habían tratado el tema antes de él. Entre los contemporáneos nuestros, también se usan con frecuencia temas viejos y conocidos. Bert Brecht, uno de los autores dramáticos más originales y creadores, usaba "La opera de tres peniques" un antiguo tema, "El Circulo de tiza" otro tema ajeno, "Madre Courage" según una novela de Grimmelshausen... era tan poco inventor de fábulas como Shakespeare.

La obra de arte depende evidentemente de lo que el artista sabe hacer de su material, de su manera de obrar. Shakespeare usaba fuentes muy diversas, obras históricas de valor muy desigual (las obras de Plutarco para sus tragedias de la historia antigua, la crónica danesa para el "Hamlet", una crónica británica para el "Lear" y probablemente para "Macbeth", este último posiblemente personaje histórico, lo mismo que Hamlet. Lear parece de veras uno de los cuentos eternos de la humanidad y parece en muchos cuentos folklóricos, la historia del rey que parte su reino entre sus hijas. Muchas obras son sacadas de novelas italianas (la mayoría de las come-

dias, pero también el "Otelo", en el cual Shakespeare confundió el apellido o apodo "Il Moro" con una denominación de raza. (En inglés como en alemán "moro" se usa a veces como sinónimo de negro). Puede ser que Shakespeare haya a veces cambiado el carácter de sus personajes según ciertas conveniencias políticas (lo que es seguramente el caso en cuanto a la Historia británica) pero en otras oportunidades es de una falta de originalidad realmente sorprendente. En las tragedias romanas sigue a Plutarco con fidelidad absoluta. Desde luego, es siempre un problema como deben mostrarse los personajes históricos. ¿Debe el autor buscar decir la verdad, es decir, dibujarlos tan parecidos como lo sea posible a la realidad, o puede dejar curso libre a su fantasía? Shakespeare era meticuloso o quizás simplemente perezoso a su historia romana, sacó de Plutarco lo que pudo. Los caracteres de Bruto, de Coriolano, de Antonio y Cleopatra se atienen exactamente a su fuente. Pero hay algo más, hay una especie de plagio más dudoso. Cuando "La opera de tres peniques" era un éxito enorme, nadie reprochó al autor el haber usado la obra de Jhon Gay, más sí se le reprochó fuertemente el haber modelado sus canciones literalmente y usado conscientemente las poesías de Francois Villon. Shakespeare hace exactamente lo mismo en sus tragedias. Las oraciones y alocuciones más famosas de Shakespeare, el discurso de Marco Antonio ante el cadáver de Julio César (no solamente pieza de lucirse para los actores de teatro, sino todavía sumamente efectiva en una versión cinematográfica) y el cuento de Menenio Agripa ante los plebeyos (en "Coriolano") no tienen nada de original. Son traducciones exactas de las oraciones comunicadas por Plutarco. En este caso, desde luego, puede aducirse que Plutarco como historiador transmitía la verdad. Pero en los momentos de emoción no había taquígrafos y Plutarco vivió un siglo después de César, es más verosímil que él inventó aquellos discursos. Ciertamente es, que Shakespeare se apropiaba siempre de todo lo que le parecía apto para sus fines de captar a su público, de llenar su teatro, de conseguir buenos papeles para sus actores, y acaso también de expresar y decir exactamente lo que él personalmente quería enunciar.

Enorme es la variedad de fábulas. No le importa la verdad histórica cuando no la encuentra hecha y preparada como en Plutarco, no le importa el colorido genuino. Su Cleopatra es una "Yegua parda" (denominación no muy cortés para una reina), y una gitana.

Shakespeare ignoraba que Cleopatra no era egipcia de origen, sino ptolema de pura cepa griega. Famosa es su Bohemia que linda con el mar en "El cuento de Invierno", en Austria (en "Medida por medida") la gente tiene nombres italianos. Su Hamlet es prototipo de un príncipe del renacimiento, aunque el Hamlet histórico pertenece a la edad media; pero a pesar de eso Shakespeare logró siempre captar lo esencial de una manera sorprendente y casi inexplicable. Hamlet se desarrolla en el castillo de Helsingor.

Cuando tuve la buena suerte de visitar el castillo de Kronborg en Helsingor, tuve la impresión de oír los monólogos de Hamlet, es sumamente sugestivo, pero me acordé después que Shakespeare nunca se había inspirado en este aire de Helsingor, que el castillo debe haber sido bastante nuevo en la época de Shakespeare (es construido en el renacimiento) y el histórico Hamlet debe haber vivido antes de la construcción del mismo. Naturalmente estas deliberaciones no quitaron nada a la impresión producida por la tragedia incomparable. Al fin, a pesar de la historia bastante gloriosa de Dinamarca, de las conquistas de sus antepasados vikingos, de sus grandes científicos (como Niels Bohr), escritores y pensadores (como H. C. Andersen, J. P. Jacobsen y Soren Kierkegaard,) Hamlet es el más famoso de los Daneses, gracias a Shakespeare. Ahora aunque a Shakespeare no le importa nada la geografía, tiene una fuerza tremenda en sugerir el paisaje, que desde luego en su escena no se veía. Quien ve las rocas de tiza de Dover debe acordarse de las escenas más grandiosas del "Rey Lear".

V.—LA FILOSOFIA DE SHAKESPEARE

Ya hemos dicho que a diferencia de Lord Bacon, Shakespeare no era un filósofo de la ciencia. Era un creador de seres humanos (lo que Bacon no alcanzaba en su novela de ciencia-ficción "La Nueva Atlántida"). Otro hecho que demuestra que no puede haber sido autor de obras shakespearianas, un conocedor profundo de la naturaleza y esencia humana, no un pensador puro y frío. Sus obras están llenas de teorías científicas ingenuas (aún para su propio tiempo) de supersticiones y espíritus y espectros, requisitos de teatro, pero también usados por un hombre que parece haber creído en influencias de esta índole. Todo eso no importa. Pero hay un rasgo profundo en Shakespeare, su filosofía humana. No tenía la

profunda bondad de Cervantes. Shakespeare tenía, como actor, que servir a sus amos; mientras que Cervantes, siempre pobre y en busca de alguna entrada o empleo remunerado, era en su pobreza un escritor libre e independiente. Cervantes tenía un amor genuino y profundo para el pueblo; en ninguna obra de Shakespeare se encuentran figuras populares dibujadas con tanto cariño, como Sancho Panza, Teresa Panza y un sinnúmero de otras creaciones en la obra cervantina. Tampoco se mira al ser humano con el entendimiento como lo hace Cervantes. Cervantes entiende al moro, al judío, y describir es para Cervantes entender, comprender, y comprender es perdonar y querer, sin sentimentalismo exagerado. Shakespeare carece de este amor humano, por eso carece de la ironía bondadosa de Cervantes. Don Quijote aparece cómico por sinceridad y bondad; Sancho Panza por su honradez y al mismo tiempo astucia campesina ingenua. El lector se ríe, es el héroe quien precisamente por sus opiniones y acciones buenas se hace ridículo, ironía profunda, comprensiva. Shakespeare es un maestro de otra clase de ironía, de la ironía cortante e hiriente, de la ironía cruel por cuenta del otro. El héroe de Cervantes es visto con ironía cariñosa por el autor, el héroe de Shakespeare tiene una lengua afilada y muerde y hiere a sus interlocutores. Hamlet ridiculiza a los cortesanos. A pesar de su compasión y de su amor para su señor, el bufón en el Lear, tiene una ironía hiriente en sus comentarios. Desde luego esta ironía shakespeariana se debe en parte a la técnica dramática y a su dominio incomparable de la palabra, es un juego espléndido, fuego artificial lleno de chispas.

Shakespeare es profundamente pesimista, eso aparece mucho más claro y evidente que, por ejemplo, las opiniones religiosas de Shakespeare. Se han discutido las convicciones religiosas de Shakespeare, hasta se ha sostenido que era católico clandestino. Parece que tenía las opiniones de su época, era espejo y boca de su mundo, pero no agregó ni quitó nada, personalmente no produjo opiniones religiosas ni políticas. A pesar de eso se encuentra un rasgo, en el fondo religioso-filosófico que está perfectamente de acuerdo con los grandes trágicos griegos. Para los griegos por encima de los dioses estaba el Destino o la Necesidad (Ananké) y este destino inevitable lo encontramos también en Shakespeare. Esencialmente lo importante es la muerte. Todo acaba, la lucha del hombre es en vano. Shakespeare vió las tragedias de todos los grandes hombres

de la época isabelina, Essex y Raleigh terminaron en el cadalso, en el fondo todo era fútil, y mero juego de un destino maligno. Así lo expresa en el Rey Lear "Lo que moscos son para malos muchachos, somos nosotros para los dioses. Nos matan para divertirse". Creo que ésta es la más profunda filosofía de Shakespeare. Este pesimismo aparece en las primeras tragedias, no desaparece nunca. A los Tudores grandes y violentos, seguían los Estuardos, de talla más pequeña, pero menos peligrosos. Así también Coriolano es vencido por la turba popular, las últimas grandes figuras Antonio y Cleopatra, los seres sobrehumanos, perecen y empieza el gobierno de Octaviano César, el administrador correcto y libre de vicios grandiosos. El Rey Lear termina con las palabras "A los viejos les fue dada la suerte más pesada, nosotros los jóvenes no veremos tanto ni tendremos tales vivencias", es decir los héroes se acaban, quien es grande debe perecer. Macbeth, el héroe activo, empujado por su mujer, muy bien que está destruyéndose a sí mismo, Hamlet no quería la acción, sabe de antemano que ésta no sirve para nada (es erróneo creer que duda de la culpa de su tío, sabe que es culpable, sus dudas son puro juego, falsa pretensión. No busca la justicia, es él mismo injusto con Polonio y con otros. Vive su tragedia a sabiendas y trata en cierto sentido de resistir a la necesidad).

Viviendo él mismo en una época de tremenda violencia y acción, Shakespeare prefería los pasivos, los que no obran, los no ambiciosos. En su primera época Bruto, el noble, que debe ser impulsado por sus conjurados, más tarde, Hamlet, el duque en "Medida por medida" que quiere retirarse de la actividad y observar a los seres humanos, por fin Próspero, el viejo mago que entierra su vara mágica, son los escogidos de su corazón.

Shakespeare era pesimista, aceptaba la realidad negándola, odiándola, como aceptaba los prejuicios de sus contemporáneos y las opiniones políticas de sus amos... pero a pesar de eso expresa lo que mueve y moverá a la humanidad. Como Balzac, quien era personalmente realista y católico, mostraba un mundo que parecía un mundo de un revolucionario, que era de por sí una tremenda crítica social, así también Shakespeare protestaba, aunque no en una tendencia abierta. No se acercó al pueblo, no vivía con el pobre y en el pobre como Cervantes, no atacaba los errores tan soberanamente como lo hizo el gran español. Pero a veces salen sus senti-

mientos más profundos y entonces el poeta dice lo que sufre, aún por la boca de un personaje de quien nadie esperaría tales palabras. Así las quejas de Hamlet que son acusación de la injusticia social, y las grandes palabras del Rey Lear: "¿Por qué pegas a la prostituta?", verdugo, si deseas usarla para lo mismo por qué la maltratas. "Pega tu propia espalda! "El usurero ahorca al estafador. Si entre harapos se ve la culpa, ésta se encuentra protegida por vestidos ricos y por abrigo de pieles. Cubre el pecado con oro e impotente se doblará la lanza de la justicia, póngalo en harapos y una pajita de enano lo alcanzará. No hay culpa, nadie es culpable..."

Esta es sin duda la suma sabiduría de Shakespeare. Claramente ve la injusticia social, claramente ve, que la justicia depende del poder y del dinero del pecado, pero ¿cuál es el remedio? Resignación.

Puede parecer más curioso, hasta falta psicológica que sea el rey quien expresa aquella acusación tremenda contra la sociedad, pero es el Rey Lear abandonado, empobrecido y loco. El rey caído entiende de repente todo el sufrimiento humano, por su propio dolor siente el dolor de todos y perdona a todos.

Desde luego hay otro factor que debemos mencionar. Siempre y en muchas de sus obras Shakespeare usa el requisito de la locura. Requisito de su tiempo por cierto, el más grande de los españoles y el más grande de los novelistas también fue un enamorado de la locura. "Don Quijote", "El Licenciado Vidriera". ¿Era un escape en un tiempo tremendo sostener que solamente los locos eran sabios o que la cordura tenía que refugiarse en la locura? Seguramente era la verdad que tenía que buscar el refugio en la locura.

Pero era también la atracción de lo desconocido. Por un lado Shakespeare busca indudablemente escondite para sus verdades agrias, amargas e hirientes en la locura (especialmente en la locura "profesional de los bufones, por ejemplo en el "Lear" donde el bufón, que en el lenguaje shakespeariano se denomina "Loco" habla con palabras afiladas y ofensivas, para que no se le rompa el corazón por todo el dolor del mundo que ve. También en la locura fingida de Hamlet y de Edgar se dicen las verdades, (otra vez es la verdad

que busca refugio en la boca del loco) por el otro sabe ya que lo inconsciente (como más tarde diría Freud) se manifiesta en la locura, y el gran poeta penetra a todas las capas anímicas del ser humano.

También adquiere la locura grandeza simbólica. En la más grandiosa de todas las escenas de Shakespeare y acaso la más conmovedora y profunda del teatro universal, tres locos se encuentran, Lear, el rey enloquecido por el dolor y la injusticia del mundo, Edgar, quien tiene que fingir la locura para salvar su vida, y el bufón, el loco profesional. Y estos tres locos dicen las verdades más profundas y alcanzan la cumbre de la poesía de Shakespeare. No, la locura no es solamente grato requisito teatral, sino que tanto en la obra shakespeariana como en la cervantina es la verdadera expresión de sus opiniones, es la verdad del mundo.

VI.—EL TALENTO Y EL GENIO DE SHAKESPEARE

Ya hemos tratado del dominio de la forma, de la fuerza poética de Shakespeare, también de su filosofía. ¿Entonces qué queremos decir con talento y genio? A pesar de ser uno de los más grandes poetas (también desde el punto de vista de la poesía pura) si pensamos en Shakespeare nos acordamos de sus personajes. Si decimos William Shakespeare, sabemos muy poco del personaje propio, mas si decimos Macbeth, Otelo, Rey Lear, Marco Antonio, Desdémona, Julia, Ofelia, Falstaff, inmediatamente vemos su figura, son viejos conocidos nuestros, viven, rebosan de vida. Y éste es el talento del autor dramático y del novelista. La técnica, la construcción de la trama y de la escenificación la puede aprender cualquier individuo de gran inteligencia. Crear, engendrar personajes con vida propia, hijos que sobreviven y eclipsan al padre, es el don de la Naturaleza que llamamos talento creador.

Probablemente ningún autor dramático ha creado tantos personajes inolvidables y que nos parecen genuinos, absolutamente verídicos, que son conocidos nuestros. En otro campo, el de la novelística, quizás Balzac sería el único comparable al talento creador shakespeariano. Esta verdad del personaje es independiente de la simpatía del autor. Otelo, el hombre impetuoso es tan genuino, tan real como Yago. El inteligente, Falstaff, el comilón y bebedor,

tan verdadero como Macbeth el destruido por la ambición; la tremenda Lady Macbeth tan genuina como la encantadora Rosalinda o como la inteligente Porcia. Me parece ilícito preguntar a qué se debe este talento, pues un don único es un fenómeno natural, un regalo de la naturaleza que no podemos estudiar por un análisis estético. Pero sí creo que hay una característica del talento shakespeariano. ¿Cómo crea Shakespeare estos personajes? ¿Qué es lo que los caracteriza? Ya he dicho, que no los inventó, que carecía absolutamente de originalidad en cuanto al invento de la fábula. De las figuras de cuentos, muchas veces bastante inverosímiles, frecuentemente de segunda o tercera categoría, de personajes anecdóticos con quienes tenía poca relación, de héroes históricos lejanos (como César, como Troilus, Hector, Hamlet) o cercanos (como Enrique VIII) hizo siempre individuos. Conocemos los rasgos personales de Hamlet, es un individuo con todas las características de un ser único. No corresponde a un esquema, es indeciso y hasta medroso cuando se trata de razón de estado, el asesinato de su padre, pero es rápido en matar al viejo Polonius, inferior de poca importancia para él. Es juguetón, le gusta desempeñar un papel, y está atormentado por las dudas filosóficas. Es cruel y cínico como amante... y a pesar de estas contradicciones, precisamente por estas contradicciones, es tan real que nos parece un conocido nuestro. Lo mismo reza para Macbeth, el asesino, o el tremendo Ricardo III. Este es deforme, es malo, es un monstruo, pero a pesar de eso todo un rey, y no podemos negarle toda nuestra simpatía cuando se queja y asegura que es la Naturaleza quien lo creó monstruo, y por vengarse de ella o de su destino, un monstruo será. ¿Cómo lo realizó Shakespeare? ¿Por qué resultan todos los personajes de Shakespeare tan genuinos, tan convincentes? Es precisamente el don del actor, que aparentemente le faltó a Shakespeare en las tablas. El gran dramaturgo, igual que el gran novelista necesita de este don superior del actor. No se expresa a sí mismo, a su propia personalidad al igual del poeta lírico. Observa a los otros, desempeña su papel, se transforma en ellos. Shakespeare era más bien partidario del actor frío, del actor que comprende su papel, que estudia el personaje que del actor impetuoso que lo llena con su temperamento propio, no le convenía el llorón grandilocuente. A pesar de eso Shakespeare, como todo gran creador de personajes humanos reunía ambas facultades. Tenía un asombroso conocimiento de los hombres, de su naturaleza profunda. Desempeñaba el papel consciente-

mente, pero al mismo tiempo, estudiándolo lo entendía. Desde su punto de vista cada cual tiene razón, a pesar de eso Shakespeare no perdona como Cervantes, porque carece del profundo amor del español para sus semejantes. Profundizando llegó como actor ideal a identificarse con su papel y se identificó de tal manera que a veces el resultado no estaba de acuerdo con su intención de dramaturgo, sino, y eso siempre, de acuerdo con la verdad interior del personaje.

El Rey Lear no es un hombre muy cuerdo, ni demasiado inteligente, pero nos convence absolutamente. Su temperamento y su modo de pensar son genuinos en cualquier momento que lo vemos. Pero Gloucester y Kent no son menos verdaderos, lo mismo Cordelia, la joven bondadosa pero arisca, la que tiene la modestia del corazón. Edmund es tan convincente como Edgar, el hermano malo y el bueno están allí, no juzgamos a pesar de todos los horrores. Hasta un Edmundo Gloucester, hasta un Ricardo III tienen siempre razón desde su propio punto de vista. En su juventud Shakespeare era todavía injusto y sacrificaba al personaje a la exigencia de la escena (el caso de Juana de Arco). El moro Aaron en "Titus Andronicus" es tan negro en su alma, como lo es su piel. Pero el moro Otelio es un ser humano que sufre por ser diferente. Este "ser diferente" lo vuelve sospechoso, desconfiado, no puede entender que la bella Desdémona quiere de veras al hombre de tez oscura y de edad avanzada. Yago, el más malvado de los malvados no obra por pura maldad. Se siente ofendido porque el moro, el hombre de origen inferior no es solamente su jefe, sino que además le prefiere a otro joven, a Cassio en el ascenso militar. Y éste es su motivo "He quedado nada más que como el alférez del Moro".

Mucho se ha discutido sobre el papel de Shylock en "El Mercader de Venecia". El gran poeta Heine y el famoso crítico y ensayista George Brandes querían ver en él una apología del judío, ambos eran de origen judío. Pero es mucho más verosímil que Shakespeare haya intentado una obra antijudía. En Inglaterra no había judíos, pero el médico de la reina Isabel, un judío bautizado portugués había sido acusado de tratar de envenenar a la reina. Fue condenado y ejecutado. Los acusadores de aquel médico Ruy López eran el marqués de Essex (protector del teatro de Shakespeare) y Francisco Bacon. La corriente popular era hostil con los judíos ausentes.

Además nadie puede considerar el papel de un judío que exige una libra de carne "lo más cerca al corazón", como pago de deudas, muy amistoso. Pero Shakespeare empezó a profundizar, a vivir el papel del judío maltratado y ofendido, y de repente el acusado se volvió en cierto sentido acusador, aunque la simpática Porcia gana el proceso en su contra. Probablemente Shakespeare no conocía personalmente a ningún judío, no es un retrato al natural, como algunos judíos que aparecen en las obras de Cervantes. Pero es a pesar de todo una apología. Shylock el casi asesino se vuelve, aunque no simpático, humano y trágico. Shakespeare mismo debe haber entendido esta transformación. En su teatro Shylock era una figura trágica dentro de la comedia, como lo vemos del hecho de que su papel fue desempeñado en las tablas por Richard Burbage, el más grande de los actores trágicos del conjunto.

Esta facultad histriónica superior, esta identificación del autor con cada uno de sus personajes (por lo menos en las obras maestras) es lo que hace a Shakespeare tan incomparable y lo hace el autor dramático con el mayor éxito en el curso de cuatrocientos años.

Muestra el arte único de Shakespeare que este Shylock es genuino tanto para él que lo mira como defensa del judío, sino también para el que odia a los judíos. Es un ser humano.

Esta maestría de Shakespeare es incomparable y no tiene nada que hacer con naturalismo. No se basa en una copia naturalista de la realidad, sino en una profunda verdad interior. Los personajes de Shakespeare son naturales, no por ser copiados de la naturaleza sino por pertenecer a la naturaleza, no son imitaciones, imágenes, sino los mismos seres genuinos. No son retrato fiel de personas existentes, sino que existen por su propio derecho. Hamlet de Shakespeare no es retrato de un príncipe danés, sino es el Hamlet de Shakespeare y más genuino que muchas personas con quienes tropezamos en nuestra vida cotidiana.

Pero hay algo más: este Hamlet es no solamente un ser humano, es además un prototipo y un símbolo. De manera que "Hamlet" dice algo. Es un símbolo de la humanidad, como lo es Macbeth. Macbeth es un personaje dramático magistral, pero además este

Macbeth, este ambicioso, atormentado es un prototipo de la humanidad. Lo mismo Otelo, para el hombre de la calle "un Otelo" quiere decir un celoso. Las figuras creadas por Shakespeare han entrado en nuestro lenguaje, expresan algo, algo que ya no podemos decir usando otras palabras, al igual de muy pocas figuras de otros poetas. Son en eso los hermanos de Edipo, de Electra, de Medea, de Don Quijote, de Sancho Panza, de Fausto... y decir eso es enumerar los productos más grandes de la creación poética de la humanidad. El talento tiene el don de la naturaleza de crear seres humanos vivos y genuinos, el genio crea símbolos eternos, expresa a la humanidad misma en algo de su esencia, representa al espíritu.

Shakespeare posee ambos dones como ningún otro dramaturgo desde Sófocles, y como ninguno después de él. Pero además de eso era, no lo olvidemos, el maestro incomparable del idioma inglés, es, en cuanto al puro dominio de su material, la palabra, el máximo poeta inglés.

Corresponde a este genio de Shakespeare el decir la verdad hasta en donde no quiere decirla (la verdad social en palabras del rey Lear o del Príncipe Hamlet, la verdad del perseguido en "El Mercader de Venecia"), pero el modesto actor Shakespeare no quería predicar verdades sino hacer teatro bien remunerado. El pequeño actor Shakespeare era un buen y fiel sirviente de sus amos (y quizás a veces un servidor no tan fiel), no trató de mejorar el mundo, no se apiadó de todo corazón de los pobres y perseguidos, como Cervantes. Tampoco era un "artista puro" que quería embellecer el mundo o expresar su propia alma. Era un actor que escribía piezas teatrales, que accidentalmente son las más grandes que se han creado en los últimos dos mil años, era un empresario comercial de teatro y quería llenar sus cajas. No sé si lo haya logrado a su satisfacción, pero ha creado obras incomparables, eternas mientras haya seres humanos que sientan el encanto de la poesía. Mientras haya tales seres, el mundo es más rico gracias a las obras de William Shakespeare.

La Reforma Agraria en el Ecuador

Este trabajo es un compendio de la tesis previa a la obtención del grado de Licenciado en Ciencias Sociales, presentada por Hernán Coello García.

Introducción. —

El problema de la tenencia de la tierra, sus formas de distribución y los sistemas que se utilizan para explotarla, no se limita únicamente a quienes la poseen; al contrario, proyectándose sobre toda la sociedad, repercute directamente en los órdenes político, económico y cultural de los pueblos.

En el Ecuador, el régimen de propiedad sobre la tierra, no podía dejar de influir en forma decisiva en la determinación del orden social actual. La experiencia nos demuestra que basta adquirir una cosa con título legal aunque no sea justo, para que se funde en la cosa adquirida, ciegame, un dominio que pasa al terreno de los derechos absolutos e indiscutibles. De este modo no debe admirar a nadie que la propiedad se haya concentrado en pocas manos, mientras la mayoría va quedando cada vez más desposeída. El despojo de la tierra a los campesinos es violento, sólo que ese despojo es completamente legal dentro de nuestro sistema; se realiza a través de procedimientos ejecutivos que garantizan los créditos frente a la insolvencia de pequeños propietarios. Y esto no puede ser de otra manera, pues es la consecuencia a que fatalmente lleva un derecho de propiedad absoluto.

El derecho de propiedad, connatural al hombre, no puede ser limitado como lo es en nuestro derecho positivo que consagra una

11111111

asombrosa contradicción entre lo que es la propiedad en su verdadero sentido y el modo como se la usa y establece. Quizá en el sector en que más de manifiesto se pone esta situación, es en el sector agrario, en donde la concentración de la propiedad en pocas manos y la explotación del hombre por el hombre, han creado un orden social cuya transformación se vuelve imprescindible.

Aunque la reforma agraria no es la solución de todo el problema económico social del Ecuador, sí lo es de uno de sus principales aspectos. Equivale a la solución de un problema esencialmente humano y fundamentalmente ligado con el hombre que trabaja la tierra, y que, de hecho, beneficiará a toda la masa poblacional que, aunque no tenga vinculación directa con el agro, participará de sus beneficios.

Partiendo como base de la necesidad de la propiedad privada limitada y no absoluta, es necesario considerar que la pequeña propiedad, como simple concepto numérico, es algo inútil y artificioso. Su verdadero sentido social depende de la medida en que cumpla su propio y específico objetivo, de la medida en que realice la función social que su misma existencia trae aparejada como algo intrínseco, del grado y la forma en que esté destinada a la producción, como medio de elevar las condiciones de vida del hombre individualmente considerado y de la comunidad. Como unidad económica de producción, no puede ser garantizada cuando su explotación es típicamente feudal; cuando el pequeño propietario, evadiendo su responsabilidad económica y social, mantiene relaciones de producción caducas y obtiene beneficios por su sola condición de propietario, dando sus tierras en arrendamiento o aparecería.

El problema agrario en el Ecuador se presenta con caracteres realmente difíciles. Y un estado así de cosas no puede subsistir, porque concurren muchas causas que se oponen a ello. Son razones humanas, sociales, técnicas, económicas, las que exigen una solución al problema. Y la solución es una reforma agraria que, destruyendo el concepto individualista y antisocial de la propiedad limitada y absoluta, eliminando formas caducas de producción que convierten al hombre del campo en "protegido", cuando por su trabajo tiene derecho a depender de sí mismo, dé una nueva orientación, humana y técnica, al régimen agrario del Ecuador.

*
* * *

El Derecho de Propiedad, base de la Reforma Agraria.—

Las soluciones a la problemática económico social que deriva del derecho de propiedad sobre la tierra, se sustentan desde tres puntos de vista. Por una parte, dentro del concepto individualista que mira al derecho de propiedad como un derecho absoluto e intocable, se reclama el derecho de propiedad así concebido, la protección más irrestricta por parte del Estado, con el fin de evitar toda posible violación de cualquiera de sus características conocidas desde el Derecho Romano como "jus utendi", "jus fruendi" y "jus abutendi".

De otro lado, antitéticamente, se enuncia la total abolición de la propiedad de la tierra como paso necesario para favorecer los intereses del desarrollo económico. El Estado sería el único propietario, y quienes trabajan la tierra sólo sus usufructuarios.

Ni una ni otra solución satisfacen. El derecho de propiedad es connatural al hombre como individuo y ningún Estado puede abolirlo; pero, si bien la propiedad privada de los bienes, aun de los productivos, tiene valor permanente, no puede dejar de considerarse un límite a esa propiedad, un límite que le es intrínseco y propio por naturaleza: la función social que está llamada a realizar.

La propiedad es necesaria al hombre. La propia conservación de su vida, exige los medios necesarios que la aseguren. Pero esta conservación no atiende sólo al presente, sino que se extiende al porvenir; y si esto es así, el hombre tiene derecho a asegurarse los medios indispensables para satisfacer las necesidades de su conservación, no sólo en el presente, sino también en el porvenir.

Por otra parte, hay que considerar que al hombre no sólo le pertenece la sustancia propia de su ser, sino también el ejercicio de su actividad. El trabajo personal, la industria que emplea, perfecciona y hace fructuosos los bienes materiales; de este modo, la justicia no puede permitir que quien ha empleado su trabajo para dar valor a una cosa, sea despojado de ella, por quien no tiene derecho alguno.

L.H.R.C.

La propiedad, siendo connatural al hombre, debe llegar a todos los hombres. No obstante, la experiencia nos muestra una inmensa muchedumbre de hombres que se han visto reducidos al minimum de disfrute de los bienes materiales por imposición de una minoría. Hombres sin propiedad cuya única posesión es la fuerza de sus músculos y su salario y donde esta fuerza y el salario se terminan, terminan sus derechos.

El campesino que trabaja la tierra, aspira a ser propietario de esa tierra. Esta aspiración se basa en un verdadero derecho; el hombre que cultiva el agro adquiere ese derecho, porque no hay mejor título de propiedad de la tierra que el trabajo.

La propiedad de la tierra es económicamente indispensable para conseguir que el trabajador empeñe eficientemente su trabajo estimulándose mediante la aspiración de llegar a ser propietario; lo contrario está en pugna con la idiosincrasia del elemento humano, causando bajos rendimientos en la producción agrícola, como ocurre con el dominio y servidumbre que sufre el campesino en los actuales sistemas de propiedad, lo cual nos hace concluir que la propiedad privada, mediante su máxima difusión, lejos de agudizar el problema agrario, vendría a solucionarlo.

El derecho de propiedad, teóricamente consagrado en las leyes ecuatorianas, no se lo ejerce en la forma conveniente, con lo cual se desnaturaliza. El indígena, cuando llega a ser propietario, no puede beneficiarse con ese derecho, por ser un mínimo propietario en la casi totalidad de las veces. El pequeño propietario tiene que luchar solo frente a la competencia y expansión del gran hacendado. Por fin, el gran hacendado, dados los sistemas defectuosos de cultivo y explotación, basados en la servidumbre del campesino, no está en condiciones de obtener máximos rendimientos que le posibiliten hacer mejoras técnicas y de desarrollo en la propiedad en general.

Todas estas razones afectan al legítimo y necesario derecho de propiedad, causando su destrucción en muchos casos y en otros el que no pueda ser ejercido eficientemente dentro del campo agrícola.

De todo lo anterior podemos concluir que el derecho de propiedad es necesario, indispensable al hombre; pero al mismo tiempo,

este derecho de propiedad debe sufrir ciertas limitaciones que pueden concretarse dentro de un doble carácter: un límite económico y otro social, relativo a las cualidades intrínsecas del derecho de propiedad; función social e individual del derecho.

La razón de la función social de la propiedad surge además de la forma cómo se la obtiene, ya que para su consecución no sólo intervienen la aspiración y el esfuerzo individual, sino la cooperación de todo el trabajo colectivo, mediante el cual se lo consigue y conserva, quedando de esta manera la propiedad privada obligada a retribuir a la sociedad todos los beneficios que por medio de ella se han obtenido.

No cabe hablar de propiedad privada sin referirse a la función social que le es connatural. Los enunciados principales de esta tesis han ido gestándose a través de la historia en un afán de humanización tendiente a solucionar los problemas que trae aparejados el imperio de la propiedad privada absoluta.

Si bien los bienes se hicieron para ser disfrutados por todos los hombres, la concepción individualista del derecho ha determinado una crisis social donde hay abundancia de desposeídos y escasez de propietarios, muchos de los cuales no pueden llamarse tales, verdaderamente, porque sólo son detentadores de la propiedad. Nadie puede llamarse propietario, sino en cuanto los bienes de que se sirve, son necesarios para la satisfacción de sus necesidades.

No obstante todas las críticas contra el sistema absoluto de la propiedad privada de la tierra que se han esgrimido desde el momento en que lo consagró el Derecho Romano, y no obstante también todos los esfuerzos desplegados por atemperar los graves prejuicios que acarrear para la sociedad las bases egoístas en que se cimentaba el ordenamiento jurídico social, aquel sistema de propiedad ha continuado su marcha histórica hasta culminar solidificando el principio individualista que exige de la sociedad todo lo que ella es capaz de dar, sin entregar nada en cambio; orden social que ha recibido su sanción legal en las constituciones influenciadas por las Declaraciones del Hombre y del Ciudadano, estimadas en aquella época como la única y más efectiva fórmula de garantía de la libertad; cuando en verdad, la concepción individualista de la propiedad, atacaba la libertad que pretendía defenderse.

Es importante considerar que las proposiciones doctrinarias en que se basó el Estado libero-burgués, considerando la propiedad privada como el más sagrado de los derechos del hombre, concibieron este derecho como el verdadero fundamento de la sociedad civil, derecho que, según tales concepciones, debía ser absolutamente respetado por el Estado, porque el Estado estaba obligado a garantizarlo en la forma más absoluta.

El Estado, así concebido, no era más que un mínimum de Estado que tenía perfectamente delimitado su campo económico y social de actuación. Un Estado forzado a dejar en la más absoluta libertad de acción a la propiedad privada y compelido a no intervenir, en lo más mínimo, en los propósitos que se señalara la iniciativa particular. El Derecho, de esta manera, tampoco podía limitar la autonomía de la voluntad, principio éste que, gobernando la celebración de los contratos, ponía al alcance de los poseedores de la tierra, los medios más propicios para imponer a los verdaderos realizadores de la producción, aquellas condiciones de trabajo que, reportando grandes beneficios económicos para el propietario, entrañan y acarrearán una vida azarosa para los trabajadores y la negación de la libertad, tan arduamente defendida.

Es trascendental para los pueblos el resolver en forma justa y adecuada la necesidad que el hombre tiene de controlar los bienes que le capacitan para perfeccionar su personalidad y la necesidad impostergable para la sociedad de que esos bienes cumplan efectivamente con su función social, pues el régimen privado absoluto, además de que impide al Estado obligar jurídicamente al propietario a cumplir su deber social, margina a las grandes mayorías del control de esos bienes incapacitándolas para perfeccionar su destino.

A este respecto cabe recordar lo que León Duguit nos dice en su obra "Las Transformaciones Generales del Derecho Privado". "La propiedad no es ya en el derecho moderno un derecho intangible, absoluto, que el hombre que posee riqueza tiene sobre ella... El propietario, es decir el poseedor de la riqueza tiene, por el solo hecho de poseer esa riqueza, una función social que cumplir y mientras la cumpla sus actos de propietario están protegidos. Si no la cumple o la cumple mal, si por ejemplo no cultiva su tierra o deja arruinarse su causa, la intervención del gobernante es legítima para obli-

garle a cumplir su función social de propietario, que consiste en asegurar el empleo de las riquezas que posee conforme a su destino".

La institución de la propiedad privada no puede existir con el objeto de que la tierra sea poseída por unos y explotada por otros. No puede tener la finalidad de crear un intermediario más o menos estable entre ella y el que la trabaja y fecunda. La función social estable entre ella y el que la trabaja y fecunda. La función social exige como condición de garantía jurídica a la propiedad, el requisito de producción y explotación directa y, en consecuencia, no protege al propietario abstentista, ni permite que la explotación agrícola se realice a través de los contratos privados de arrendamiento o aparcería.

La función social no destruye la esencia de la propiedad privada. Por el contrario, la función social es de la propiedad privada que no es abolida.

El beneficio de todos los ciudadanos impone la necesidad de la presencia activa de los poderes públicos, con el carácter de orientación, estímulo, suplencia o integración bajo el principio de subsidiaridad, según el cual, no es lícito quitar a los individuos lo que ellos pueden realizar con sus propias fuerzas e industria, para confiarlo a la comunidad; el objeto de la intervención del Estado es el de ayudar a los miembros del cuerpo social y no el de destruirlos y absorberlos.

El principio de la presencia del Estado, por dilatado y profundo que sea en el campo económico, no puede encaminarse a empequeñecer cada vez más la esfera de la libertad en la iniciativa de los ciudadanos particulares, porque donde hay falta de iniciativa particular, hay tiranía política; pero de otro lado, donde falta o es defectuosa la debida actuación del Estado, reina un desorden irremediable.

Acarreando obligaciones para el propietario, la función social de la propiedad se traduce en una manera especial de ser de este derecho, modalidad que jurídicamente no puede entenderse sino con la facultad constitucional de que el Estado le imponga a la propiedad las limitaciones que requieren la satisfacción de las necesidades sociales y la atención del interés público.

3446

El Estado, movido por motivos de interés común, puede modificar cualquiera de los tres atributos del derecho de propiedad: el uso, el disfrute o la disposición del bien, para dar vida a distintas modalidades de la propiedad, organizadas, sobre todo, como medios de solución al problema agrario.

Uno de los principales objetivos de la reforma agraria, debe ser, en consecuencia, un reajuste del derecho de propiedad.

El Estado, para cumplir con su obligación de hacer que la propiedad privada realice su función, se ve, en numerosos casos, compelido a hacer uso de la expropiación. Aunque generalmente la expropiación va acompañada de la indemnización que compensa al propietario los perjuicios que sufre, no debe verse en la indemnización un elemento esencial de la expropiación. Se trata solamente de un elemento formal, pues la verdadera esencia de la expropiación radica en el interés social que exige la acción del Estado, tendiente a privar, a cualquier particular, de ciertos bienes para destinarlos a quienes tienen sobre ellos derecho preferente. Y el Estado, al hacer uso de esta facultad, no está privando, en esencia, de ningún derecho al expropiado; lo que hace es interponer su autoridad para ajustar un derecho que no se ha usado en la forma y con la medida adecuadas. No es exacto que la expropiación sin la indemnización se convierta por este solo hecho en confiscación de bienes. La diferencia entre la expropiación y la confiscación aparece de la naturaleza distinta, radicalmente distinta de los dos actos: la primera expresa un contenido de justicia social; la segunda se funda en un hecho concreto de la conducta individual que no refleja aquel contenido.

La Constitución Ecuatoriana reconoce el derecho de propiedad, conciliándolo con la función social que le es inherente. Por desgracia, leyes secundarias, dictadas antes de que se establezca en forma clara la necesidad de esta función social, reglamentan el derecho de propiedad en forma absolutamente individualista.

El Régimen Especial del Patrimonio de Familia.— El patrimonio de familia es una forma de propiedad especialmente vinculada a la satisfacción de las necesidades familiares, sujeta a limitaciones y rodeada de protecciones que intentan destruir las causas que favore-

cen la concentración de la propiedad por una parte, y su pulverización por otra.

Pretende evitar, de una parte, las ejecuciones que se practican para responder a créditos insolutos, sustrayendo, dentro del orden jurídico y siempre que la pequeña propiedad tenga en sí el asiento de una familia, su carácter de bien embargable.

Pero como no es posible que subsista solamente como bien inembargable, también se limita su libre enajenación, la cual se hace depender de la aprobación previa por parte de las autoridades judiciales llamadas a concederla, en casos muy especiales.

El patrimonio familiar persigue una finalidad de carácter político económico, favoreciendo la colonización para satisfacer así a la imprescindible necesidad de poblar nuevas tierras para abrirlas al cultivo.

Y persigue también una finalidad social, que consiste en la protección a la que se obliga el Estado, para evitar que los pequeños propietarios queden sin tierras suficientes para proveer a la satisfacción de sus necesidades.

Pero la entrega de las tierras que constituyan los patrimonios familiares no pueden hacerse sin un período de prueba previo. Debe concederse la posesión, provisionalmente, hasta que se cumplan las condiciones exigidas; sólo cuando tales condiciones se hayan cumplido y exista suficiente confianza de que el colono quiere realmente dedicarse a la explotación directa de la tierra, se le puede conceder el título de propiedad.

Constituido el patrimonio familiar, establece un privilegio en favor del ser humano y en especial de su familia; no es un beneficio creado en favor de un individuo en particular; por eso, no puede existir ningún acreedor con mejor derecho al patrimonio de familia, que su propio titular.

Pero el beneficio que supone el establecimiento del patrimonio familiar, no es para favorecer el lucro; el bien debe ser usado y trabajado personalmente, sin que por ningún concepto sea permi-

1444

tido darlo en arrendamiento porque el arrendamiento desvirtuaría el fin social que persigue.

La protección que otorga el patrimonio de familia es permanente; persigue una finalidad de carácter social que se vuelve estable al tener aplicación sobre un núcleo social estable como es la familia.

Los problemas que plantea el establecimiento del patrimonio de familia no son suficientes como para impedir su constitución. Se pregunta, por una parte, si el efecto de la inembargabilidad es absoluto u ofrece algunas excepciones y, por otra, la forma en que debe hacerse la reglamentación para la disposición del bien en caso de que tenga que hacerse.

En cuanto a la primera cuestión, es necesario establecer la posibilidad de algunas excepciones. Ante la extraordinaria defensa que representa su constitución en los procedimientos ejecutivos, debe tenerse en cuenta la situación económica de quien lo constituye antes de que llegue a surtir efectos. Del grado en que se prevenga esta situación, resultará una diferencia esencial entre los créditos anteriores y los posteriores al patrimonio de familia. Tomando en cuenta esto, es evidente que en muchas ocasiones podría constituirse para gozar de una especial protección en fraude de los acreedores. Por lo general la constitución del patrimonio de familia es una cuestión de necesidad social y hasta de orden público; entonces, la protección debe primar sobre el interés particular. Por tanto, es indispensable encontrar un medio que concilie estas dos situaciones: el interés que persigue y la prohibición de constituirlo en fraude de los acreedores.

El problema se dificulta notablemente al reconocer que los procedimientos ejecutivos entablados por créditos anteriores, privarían a la familia del más pequeño bien requerido para la satisfacción de sus necesidades, lo cual significaría que por respetar los créditos anteriores se habría negado la finalidad que se persigue, tanto más, si se consideran las mil argucias que se ponen en juego para garantizar lo más posible los créditos.

Para resolver esta cuestión, entre los varios métodos que se han sugerido, creemos que pueden aplicarse estos dos: el uno, que pue-

de ser la conversión de las deudas en un gravamen que pasaría a una institución del Estado y el otro que consiste en hacer obligatoria una adjudicación de bienes en favor de los acreedores, antes de la constitución del bien de familia, pudiendo adquirirse éste a través de un préstamo hipotecario, tomado de una institución oficial; es decir, constituyendo el patrimonio sobre un bien gravado con hipoteca, pues de prohibir esta forma de adquirir el crédito, se evitaría también el establecimiento de la pequeña propiedad protegida.

Los acreedores posteriores a la constitución del patrimonio de familia no podrían hacer valer sus derechos sobre el bien que de ningún modo puede ser gravado por obligaciones nacidas con posterioridad al establecimiento del patrimonio.

En lo que respecta a la posibilidad de disponer del bien que constituye el patrimonio de familia, debe decirse que una vez constituido, cesa su libre disposición. En caso de que el jefe de familia crea conveniente o necesaria la disposición del bien, debe, en todos los casos, contar con la autorización expresa del cónyuge, y luego, solicitar un permiso a la autoridad judicial llamada a concederlo. Este permiso sería otorgado sólo cuando existan causas efectivas y plenamente comprobadas.

Y en caso de muerte de uno de los cónyuges, el patrimonio debe conservarse íntegro. Debe afectarse con la indivisibilidad hasta que los hijos lleguen a la mayor edad, en cuyo caso, podría disponerse de él.

*
* * *

La problemática de la Reforma Agraria en el Ecuador, principalmente, está constituida por las siguientes notas que la caracterizan:

No se ha dado a la propiedad la función social que le es inherente. Esto ha hecho que surja una consecuencia manifestada en dos proyecciones contrarias pero igualmente graves: el latifundio y el minifundio.

No se ha incorporado a la producción una enorme cantidad de tierras aptas para el cultivo.

1446

Se ha dejado que la tierra se destruya principalmente por la erosión y agotamiento por falta de una explotación planificada técnicamente. No se ha defendido el suelo, base de la supervivencia humana.

Estas notas principales encierran en sí otros muchos problemas que se derivan de ellas como natural consecuencia. Pero hay una que, por su gravedad y por el fondo tremendo de injusticia que encierra, merece destacarse: el hombre del campo continúa sintiendo sobre sus hombros el peso de la injusticia feudal que se pone de manifiesto a través de los sistemas de trabajo a los que se halla sujeto.

Y este es, en sus líneas principales, el problema agrario del Ecuador.

*
* *
*

Latifundio y Minifundio.—

Uno de los factores que influencia más decisiva ha tenido en el desarrollo del problema agrario del Ecuador, es la defectuosa estructura de la propiedad. La concentración de la tierra, por una parte, y su pulverización, por otra, han llegado a sus máximos extremos. El Censo Agropecuario demostró que el 81,7 % de las explotaciones de la sierra eran minifundios. Este porcentaje, por sí mismo grave, llega, en algunas provincias, a cifras más elevadas todavía. En la provincia del Cañar, el 92 % de las explotaciones, son minifundios.

El Censo Nacional Agropecuario demostró, asimismo, lo siguiente: Un 73,1 % de las explotaciones, o sea, 251.685, tienen menos de cinco hectáreas de extensión. Si tomamos en cuenta que las familias campesinas, como término medio, constan más o menos de seis personas, a cada persona corresponde 0,27 hs. Y cada persona, según los expertos, deben poseer, por lo menos, para la explotación, una hectárea de tierras. En el Ecuador, de acuerdo con los datos apuntados, 200.000 familias campesinas poseen, promedialmente, algo menos de la tercera parte de la tierra necesaria para su sustento.

El minifundio contribuye en forma decisiva en el bajísimo rendimiento agrícola del Ecuador, uno de los más bajos de Latinoamérica. A ello concurren diferentes factores: métodos primitivos de explotación de la tierra, falta de crédito agrario debidamente planificado y extendido, etc., etc.

El segundo mal es el latifundio. El Dr. Manuel Agustín Aguirre, en un trabajo preparado para la XIII Congreso de la Federación de Trabajadores del Pichincha, describe en los siguientes términos el latifundio ecuatoriano: "Nuestro latifundio reúne las características esenciales a tal forma de concentración de la tierra, o sea, la extensión, las tierras incultivadas o mal cultivadas y el mantenimiento de relaciones atrasadas de producción, o en otros términos, es un latifundio geográfico, económico y social".

*
* *
* *

El Problema de la tierra.—El problema de la tierra es uno de los más complejos con que tiene que enfrentarse la reforma agraria en el Ecuador. Sus múltiples aspectos proponen una serie de situaciones inconvenientes que analizaremos a continuación.

Lo primero que anotamos es la presencia de una enorme cantidad de tierras que permanecen abandonadas sin cultivo, con el consiguiente perjuicio para la economía del País. El latifundio, que es el que realmente presenta el problema de las tierras incultas, no aprovechadas, tiene, además, como consecuencia de su constitución una serie de problemas propios.

El primero de todos es el desperdicio de la tierra; pero junto a este problema, hay otros más. En el latifundio falta, generalmente, técnica en los cultivos. No se emplean fertilizantes en forma suficiente, no se controlan debidamente las plagas, falta el empleo de semillas escogidas, y, sobre todo, no se emplea, como se debe, la maquinaria agrícola. La tierra sigue, en un porcentaje muy elevado, cultivándose con el arado.

En el latifundio es en donde se emplean los sistemas de trabajo caducos como la aparcería, el arrendamiento, el huasipungo,

1946

etc., y, asimismo, en el latifundio, hay grandes sectores de economía natural. El latifundista no necesita capital circulante, pues, generalmente, cambia el trabajo con uso de tierras, de aguas, etc.

El campesino que trabaja en los latifundios, por regla general, tiene un standar de vida bajísimo, no dispone de ingresos, lo cual impide la demanda de productos y, consiguientemente, la industrialización.

Pero si el latifundio produce los problemas someramente analizados, el minifundio, por su parte, causa otros de iguales o mayores proporciones.

El minifundio significa desperdicio de energía humana; todo el esfuerzo que se emplea en cultivar la pequeñísima parcela de tierra, nunca llega a rendir lo que puede rendir ese esfuerzo en otras condiciones. El minifundista, generalmente, no puede subsistir con lo que le produce el minifundio y, en consecuencia, tiene que recurrir a otras fuentes de trabajo para procurarse los medios indispensables, sin lograrlo, desde luego, a cabalidad.

El minifundista, empeñado en arrancar a la tierra el máximo de productividad, provoca, lentamente, la destrucción del terreno. "La tierra sufre agudamente por el uso intenso de la tierra —nos dice la Misión Holt, en el informe publicado por la Junta Nacional de Planificación— Y continúa: "En la lucha por alcanzar la máxima productividad de los suelos de esta región, con el fin de abastecer a una densa como concentrada población, enormes extensiones de tierra están siendo destruidas por la erosión. El Ecuador desde ahora presenta uno de los más espantosos ejemplos de la erosión producida por el hombre que puede ser encontrado en el mundo entero. Como esta destrucción progresa, más y más grande presión es ejercida sobre las tierras restantes, acelerando así el progreso destructivo. Por consiguiente, a menos que una acción enérgica y determinada sea tomada para remediar la presión humana sobre las tierras de la sierra, esta región será indudablemente destruida".

La erosión, limitada hasta hace poco a los declives interandinos, se han extendido hacia los flancos exteriores de las dos cordilleras y está avanzando a los páramos. Y un día, el poco suelo que queda, no permitirá, de seguir en marcha la erosión, continuar los cultivos.

Se ha comenzado a dar a los páramos un uso agrícola inconveniente. Los páramos desempeñan el mismo papel protector de los bosques, y la transformación de los páramos en zonas de explotación agrícola, cuando este sistema se exagera, puede traer como consecuencia desastrosa el desecamiento de las zonas bajas. Los páramos son un elemento regulador de las reservas de agua y, en consecuencia, es preciso evitar que este elemento regulador desaparezca.

Lo de las Haciendas de la Asistencia Social merece capítulo aparte. El Estado resulta el primer latifundista y el peor administrador. Naturalmente, cada arrendador se preocupa de obtener las mayores ventajas inmediatas, casi siempre a costa del futuro. El abandono, la falta de planes concretos y precisos, el cambio constante de personal y directivas, han producido consecuencias negativas y desastrosas.

En estas haciendas, generalmente, se nota un problema grave: la falta de brazos y maquinaria. Este sistema, se debe, prácticamente, al uso de sistemas anticuados como el huasipungo; sistemas en los que la miseria llega a rebasar todo límite, y a la casi ninguna preocupación por la mecanización de los cultivos.

Por fin, es preciso referirse a las tierras baldías. En estas tierras lo que cabe, es un plan de colonización bien dirigido. Y la colonización, en este caso, vendría a ser una labor complementaria de la obra de la reforma agraria.

Pero no cabe confundir la reforma agraria con la colonización. Las dos cosas son diferentes, aunque se complementan especialmente en el medio ecuatoriano. La colonización no puede obtener todos los objetivos que persigue la reforma agraria pues ésta debe luchar contra tantos y tantos males, que necesariamente debe ir más allá de un plan de colonización.

*

* *

Para completar la visión del problema, es preciso referirse a las relaciones de trabajo en el campo. Será suficiente la exposición de los hechos, porque los comentarios sobran.

14446

El Capítulo VII del Código del Trabajo Ecuatoriano, refiriéndose al trabajador agrícola, reglamenta, en forma minuciosa, todo un sistema de trabajo que debió suprimirse definitivamente con el Código del Trabajo, porque la existencia de este capítulo contradice una de las finalidades básicas del Derecho Laboral. El Nuevo Derecho pretende, ante todo, proteger al trabajador como el elemento económico-socialmente más débil, y sin embargo, el Capítulo VII de nuestro Código lo que hace es proteger legalmente un sistema medioeval y caduco, cargado de injusticias.

Los jornaleros prestan sus servicios al patrono agricultor en sus labores agrícolas y por sus servicios reciben una remuneración exclusivamente en dinero. Esta remuneración se fija de acuerdo con el convenio, la Ley o la costumbre. De acuerdo con nuestro Código, las Comisiones de Salario Mínimo deben fijar el salario de los jornaleros. En Enero de 1.942 se fijó el salario mínimo para los trabajadores de la sierra y de la costa: \$ 1,95 y \$ 4,20 respectivamente. ¿Se puede subsistir, en condiciones normales y humanas sobre todo, con este salario?

El huasipunguero trabaja en el fundo mediante el estipendio que recibe parte en dinero, como jornal, y parte en aprovechamiento de una parcela que le da el patrono. El huasipunguero, según el Código del Trabajo, sólo puede ser obligado a trabajar hasta cuatro días a la semana. La disposición correspondiente pretende evitar que se imposibilite al huasipunguero a trabajar en la parcela que tiene en usufructo. La realidad, sin embargo, es absolutamente distinta. El Boletín Trimestral de Información Económica de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Central, en un estudio realizado en varias haciendas, nos da varios reveladores ejemplos de la realidad, de los que, al azar, escogemos los siguientes: En el cantón Rumiñahui en la hacienda "San Luis", el huasipunguero, que tiene un huasipungo de una cuadra de extensión, trabaja de lunes a sábado, desde las cuatro de la mañana hasta las cinco de la tarde y percibe un sucre diario de remuneración. En el Cantón Mejía, en la hacienda "Alegria" el huasipunguero, usufructuario de dos cuerdas de la hacienda, trabaja de lunes a viernes desde las siete de la mañana hasta las cuatro de la tarde, y percibe setenta centavos diarios de salario. En el cantón Quito, en la hacienda San José, se trabaja de lunes a sábado; los huasipungos tienen de dos a seis cua-

dras; y por nueve horas de trabajo diarias, los huasipungueros reciben un sucre veinte centavos de salario. En el Cantón Pedro Moncayo, en la hacienda "Chimburlo", los huasipungueros trabajan de lunes a viernes, nueve horas diarias, tienen un huasipungo de cuatro cuerdas, y perciben un sucre veinte centavos de remuneración. Y en el cantón Cayambe, en la hacienda "Compañía", los huasipungueros trabajan de lunes a sábado, desde las siete hasta las cuatro de la tarde, por cincuenta centavos diarios, y tienen un huasipungo de cinco cuerdas. (MENTIRA!)

Estos hechos, traducidos en cifras, no requieren, ya lo hemos dicho, ningún comentario.

El patrono, según el Código del Trabajo está obligado a verificar, anualmente, ante el Comisario del Trabajo las cuentas con todos sus peones. Del mismo Boletín, ya referido, tomamos este ejemplo: "Con Andrés Huamán se hicieron las cuentas generales y se pagaron los días de trabajo, resultando la deuda liquida de Andrés Huamán, equivalente a doscientos cinco sueres que serán descontados en el trabajo del presente año. Debe del año anterior, \$ 205,00; el 1º de febrero, por suplido en especies, una medida de cebada, \$ 40,00; el 1º de Marzo, otro suplido en especies, una barrica de papas, \$ 50,00; el 16 de julio se le realizó otro suplido en especies, una barrica de ocas, \$ 25,00; y el 30 de Agosto, en dinero, para el entierro de un familiar suyo, \$ 225,00. Total de la deuda, \$ 545,00.

Muchísimos otros ejemplos podrian darse de todos estos abusos que se cometen a diario con el trabajador del campo. La naturaleza de este trabajo no nos permite extendernos más. Pero, desde luego, lo dicho, es suficiente para demostrar las condiciones infra-humanas en que se desarrolla esta clase de trabajo.

*
* * *

La Reforma Agraria en el Ecuador.— A través de la exposición hecha acerca de los caracteres sobresalientes del problema agrario en el Ecuador, demostramos la existencia de un cúmulo de desórdenes sociales y económicos que han sumido a nuestra estructura agraria en una situación francamente desastrosa. Asimismo hemos demos-

Intr.

trado mediante hechos y realidades que en esencia nuestro sistema agrario mantiene una triple problemática que ha sido la causa de los demás males. Esta triple problemática que comprende por una parte una desajustada distribución de la propiedad, el abandono de las tierras y la casi absoluta falta de técnica en la producción, reclama, a toda costa, una solución que ponga fin a esta serie de injusticias y retrasos que mantienen, en una situación verdaderamente insostenible, al hombre del campo.

Urge una reforma agraria que, como dijimos ya, aunque no es la solución a toda la problemática social de nuestro país, supone de hecho, un evidente beneficio a toda la masa poblacional del Ecuador.

La reforma agraria, lo creemos nosotros, debe perseguir, fundamentalmente, los siguientes objetivos que los enunciaremos a través de la triple problemática que hemos esbozado.

El primero de los problemas es el desajuste del derecho de propiedad. La concepción individualista de este derecho, ha sido una de las raíces del problema y la Reforma Agraria no podría realizarse nunca si no se da a la propiedad privada la función social que le es inherente. Pero este problema no puede solucionarse sino con la intervención del Estado, porque de otra manera no se irá a ninguna parte. El Estado tiene derecho para intervenir ayudando a los miembros del cuerpo social a cumplir sus fines y, si el caso lo exige, puede hacerlos cumplir por medios coercitivos.

La defectuosa estructura de la propiedad ha determinado, en nuestro País, dos males igualmente graves: el latifundio y el minifundio, que, con la Reforma agraria, deben desaparecer porque importan un sistema incompatible con la propiedad en función social.

El latifundio no debe ser parcelado simplemente. Este sistema ni es propio de una reforma agraria ni es económicamente conveniente pues, el primer paso de este procedimiento, es la violenta caída de la producción con los consiguientes perjuicios no sólo para el propietario sino principalmente para la comunidad. Pero como no es posible garantizar el latifundio, el Estado está en la obligación

de expropiar todas las tierras incultas o deficientemente cultivadas; expropiación que, como dijimos, no supone necesariamente la existencia del elemento formal de la indemnización.

Y es, también, imprescindible, que se integre el minifundio en fincas familiares o cooperativas de producción. Ello supone, desde luego, un amplio programa de trabajo que debe comenzar con la educación del hombre del campo, mediante intensivas campañas de extensión cultural, pues, de lo contrario, todo quedará en meros propósitos y esfuerzos.

En la constitución de las fincas familiares se ha de hacer uso de la facultad que tiene el Estado de limitar, en bien de sus asociados, cualquiera de los atributos del derecho de propiedad.

Y con respecto a esta primera fase del problema, el Código del Trabajo debe terminar, de una vez por todas, con los sistemas caudales y llenos de injusticias que se hallan legalmente consagrados.

El segundo aspecto, referente al abandono de las tierras laborables, sobre todo en la costa y el oriente, puede ser solucionado con un plan concienzudo de colonización. La colonización, ya lo dijimos, no quiere decir, ni mucho menos, reforma agraria; pero dadas las condiciones específicas de nuestro problema agrario, puede usarse como sistema complementario.

Y por fin, en cuanto a la falta de técnica que se nota en nuestros campos, al Estado y al agricultor, conjuntamente, corresponde emprender una dura labor que comprendería, esquemáticamente, los siguientes pasos principales:

Urge introducir procedimientos más avanzados de explotación agrícola. El establecimiento de cooperativas beneficiaría en mucho este beneficioso propósito.

El Estado debe emprender en un plan serio de vialidad por el que se asegure al productor la seguridad de sacar sus productos a los mercados; de otro modo, sembrar y cosechar resulta infructoso.

Toca al Estado subsanar la falta de crédito agrícola que se de-
la sentir con caracteres muy duros en especial en la sierra.

Se impone la diversificación en los cultivos para evitar, entre otras cosas, el paulatino empobrecimiento de la tierra.

Es indispensable acabar con la erosión que está terminando con la sierra ecuatoriana. El Estado tiene derecho para impedir toda explotación irracional del suelo.

El agricultor está obligado a conservar las propiedades básicas y ácidas de la tierra a fin de evitar la destrucción de la materia orgánica o la salinización de los suelos. Y decimos que el agricultor está obligado a adoptar estas medidas, porque es obligación de todo propietario cumplir con la función social que le impone ese carácter de propietario, lo cual supone, precisamente, la obligación de no descuidar y destruir el suelo.

*
* *
*

El Ecuador reúne todas las características de un país subdesarrollado. Hemos demostrado a través de este trabajo que el problema agrario es uno de los principales factores para el retraso en el que se halla sumido el Ecuador. Hemos llegado al clima de un problema que reclama una solución inmediata. Lo que hemos manifestado acerca de este problema, no pretende sino abrir caminos y sembrar inquietudes acerca del problema agrario en el Ecuador.



Bach, Luz de la Tierra al Cielo

Para el Doctor Hans-Joachim Bock, admirable Director del Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín, Entidad que cumple tan generosa y honda labor con quienes hablamos la lengua de Don Miguel de Cervantes Saavedra. Con toda cordialidad.

Florece la Música de Bach, florece con el más claro de los florecimientos, con el más puro de los florecimientos, con el más diáfano de los florecimientos...

Florece esta Música esencialmente musical con una transparencia llena de infinitos, pero también toda ella en alma de pétalos, en pétalos espiritualizados absolutamente, en pétalos que se desdibujan mansa y serenamente hasta ser nubes o alas impolutas en vispera de nubes...

Toda una floración maravillosamente blanca es esta Música... Pero los jardines que florecen estas flores no se arraigan a la tierra, aunque nazcan íntimamente de ella, pues significan lo que real y verdaderamente quieren y sueñan y ansian los jardines: ser aroma, ser todo aroma, ser sólo aroma... Y sólo aroma clarísimo es esta Música que se desprende de la tierra con toda naturalísima espiritualidad para subir al cielo de los cielos...

Aroma en su sentido más íntimo y exquisito esta Música... Aroma que sueñan las flores claras y que se multiplica en intangibles ángeles para llegar a las alturas...

Unhfc

Ningún viento agita este ser del aroma, ninguna pasión violenta desordena estos aromas, ninguna oscura atracción de tierra detiene vanamente estos aromas... Ellos nacieron para subir y subir sin tiempo ni espacio, en una clara eternidad, en una perenne blancura, en una serena claridad impoluta... Estos aromas soñados y dichos por el espíritu más bueno tienen el milagro perfecto de la bondad: son infinitos de toda infinitud, pero guardan el aliento de un niño bautizado por las más pulcras luces... Son aromas llenos de sinceridad, encantados de sencillez, pero de una sencillez admirable, de una sabia sencillez purísima, de esa misma sencillez con que los mundos encienden sus rutas o las flores encienden sus perfumes... Hay en lo más hondo de estos aromas tal armonía diáfana que lleva a pensar en lo más simple para lo más profundo: en una sola gota de luz está toda la luz, en una sola gota de rocío viven todos los besos celestiales a las flores... Y, sin embargo, esta misma sencilla claridad confiere a estos aromas un poder expresivo intenso, un patriarcado de luz purísima, una profecía de cielo y una presencia de cielo... Porque, en verdad, estas armonías son tan sólo el decir del cielo por un alma llena de cielo, el saber del cielo por una celestial y grande y pura luz llena de cielo...

Alumbran perfectamente estos aromas ante los que el alma se emblanquece para siempre... Asombran estos aromas con total asombro, pero el asombro se comparte con un inefable sentimiento de serenidad, pues están soñados y creados y eternizados para llover luz de serenidad sobre todos los espíritus...

A estos aromas ha de ir el alma con su túnica primera de sencillez y ensueño, antes de que las pasiones dijeran voces descompuestas y turbias... Mas, si no es así, no importa, no, no importa: la sola presencia de estos aromas ha de volver a dar al alma su túnica purísima de primeros ensueños, su intangible mundo de sencillez donde todos los ángeles de la armonía están tejiendo la túnica clara...

Entrar a este mundo de diáfanas armonías es llenarse simplemente de claridades y de luz... Hundirse en este mundo de purísimas melodías es ser puramente luminoso de bella luminosidad...

El principio de lo armonioso se siente más allá de los sentidos ante estas claridades musicales... El origen de la claridad se vive más allá de la vida ante estas diafanidades que cantan... El ser de las primeras auroras de la aurora se eterniza en el alma ante estas melodías que nacen como clarísimo amor de la tierra para llegar al cielo...

Bosque de luces, luminoso bosque de luces el de la Música de Bach... Infinito bosque de claridades donde la luz en cascadas maravillosamente luminosas se derrama en generosidad sin fin hacia los horizontes... Los árboles de luz, mas bien, la luz en árboles altísimos no enraiza en la tierra, aunque esté iluminando la tierra... Los árboles sólo de luz tienen ingravidez total, son apenas ilusión de árboles intangibles que alumbran la tierra con todo el cielo espiritual...

Diáfano bosque de claridades el de esta Música... Si se quiere buscar en él múltiples cromatismos se hallarán los colores quintaesenciados, purificados, eternizados en lo blanco absoluto, porque todos los colores han hallado el alma de los colores que es el blanco total... Si se pretende hallar en él muchas y muchas alas que canten toda suerte de matices se encontrará una clara comunión de alas en lo impoluto del canto, o simplemente un canto de alas claras, porque los cantos de las alas se han dulcificado, se han armonizado, se han perennizado en el canto de la más clara claridad...

Perfecto bosque puro el de esta Música... No hay en él desigualdades, espacios vacíos o abundosas impenetrables materias sonoras... Todo es en él suave arquitectura de alma, serena igualdad espiritual, honda armonización perfecta... Aparentemente pudieran encontrarse más luminosas luminosidades, pero esto es sólo lo aparente: todo es armoniosamente armonioso, todo es puramente puro, pues todo contribuye a la grandeza del bosque intangible, de este bosque construido con árboles de ensueños por donde sólo circula savia de luz o luz mansamente sabia...

Inmenso bosque bello el de esta Música... Puede en él penetrar el alma, por más dolida y contristada que se halle y encuentre, con la seguridad de que hallará la paz total, con la certeza de que no encontrará jamás el límite del bosque, simplemente porque no

tiene limite alguno... Puede en él entrar el alma para siempre, porque ésta es su mejor esencial definición: para siempre...

Debe el alma entrar en este bosque desnuda de pasiones y sólo poseída de la luz del amor, pues también el bosque respira amor sencillo y en clara fragancia... Los aromas de este bosque no embriagarán con ninguna extraña embriaguez, pues huelen simplemente a eternidad...

Encantado bosque de encanto el de esta Música... No obstante el flotar del alma en su esencia más pura, irá descubriendo nuevas y nuevas blancuras... Y así, aunque parezca que se encontró ya toda claridad en la primera dulcísima entrada, en cada nuevo paso aéreo se hallará nueva blancura... Porque es un bosque claramente meditativo, porque es un místico bosque donde se multiplican las sendas, las moradas, los horizontes y los infinitos del claro encanto... Si, al fin surgió la palabra exacta y, al propio tiempo, poblada de misterios y sortilegios y maravillas: místico... Místico en el sentido de la mística que es la búsqueda de la Luz Suprema... Y este bosque musical no solamente que la busca, sino que la halló en el mejor de los hallazgos y la tiene consigo en la más bella diafanidad...

Altísimo bosque este bosque de Música, de tal manera que no enraíza ni halla estabilidad en la tierra, sino que asciende al cielo, buscando sus raíces en el cielo, entregando sus verdaderas raíces al cielo... Sólo en el cielo puede hallar caminos este bosque de infinitas claridades...

Catedral de claridades la Música de Bach... Catedral infinita para los infinitos, eterna Catedral donde el alma entra para ponerse de rodillas y comprender y amar la Verdadera Luz...

Por las naves sin límites van los pasos del alma, los pasos diafanizados en la diafanidad... La única cúpula posible es el cielo, el cielo inmenso en Música... Por las grandes naves se va escuchando esta armonía llena de maravillas divinas, colmada de esa magia de la sencillez que hace las cosas verdaderamente bellas para siempre... Por las grandes naves se va hallando la teoría cierta de la santidad, que no es sino el encuentro de lo divino que hay en no-

nosotros mismos para la comunión con lo Divino Total... Aquí se vive la cierta santidad, que es tan sólo la musicalización del alma por el mandato de la Música clara... Tanta luz hay en las naves que parecería propicia al heridor deslumbramiento, pero no ocurre así: tan bien se siente y halla el alma en medio de esta luz que no es herida por ella, antes bien se sabe bañada por ella en la esencia de lo diáfano y puro y perfecto...

Dónde los cimientos de esta Catedral maravillosa?... Inútil buscarlos porque se están en el alma de su Creador y son inasibles, impalpables, esencia de pureza sobre la que puede construirse toda la luz actual y eterna... Los muros intangibles tentarían al tacto de lo inmaterial, y, sin embargo, no nace esta tentación de palparlos en inmaterialidad: se los siente como apariencias que se van extendiendo en el milagro cabal de lo absoluto... Si el alma en ello quiere hallar dulce claridad, sigue las naves de la Catedral infinita, y no halla jamás el límite, y se va hacia todo lo extenso, hacia todo lo hondo, hacia todo lo alto, porque la Catedral cubre todo el mundo y todos los mundos, todo el cielo y todos los cielos...

No obstante la total serenidad del Templo en Música pura, el alma sufre leve temblor hacia lo que parece Altar Mayor con gradierías de alma de pétalos blancos... Por ellas ha de subir lentamente, sin urgencias apasionadas, paso a paso de belleza, sintiendo en las plantas desnudas florecer la lumbre sobrenatural hecha de pétalos de suavidad exquisitamente indefinible... Por esta escala despetalada en peldaños intangibles, el alma asciende y asciende lenta y sabiamente, sin afanes de llegar, pues en el mismo viaje está ya el presentimiento del encuentro que es lo mejor del encuentro... Las plantas desnudas y puras se han de aromar de pétalos, y más de alma de pétalos... No se hicieron las sandalias, por más bellas que fuesen, aunque se llamaran imaginación de privilegio o sentido para penetrar lo arcano, nó, no se hicieron las sandalias, ni siquiera las doradas de sol o las azules de agua de montaña, para subir la gradería encantada: las plantas desnudas han de subirla, las plantas desnudas que se llaman grandeza de corazón, pureza de fe, intensidad íntima de amor...

No pregunta el alma sobre el posible final de la bellísima escala de alma de pétalos... Ni la pregunta tendría sentido alguno...

Inhr 6

Sube, sube y sube... El alma está serena en su viaje hacia las grandes alturas, hacia la que fue su propia patria antes de los tiempos y será su misma patria por el sagrado milagro de la Música... Ningún afán puramente humano distrae o detiene al alma en el ascenso, pues lo humano quedó atrás, abandonado con las brillantes sandalias doradas de la imaginación o las azules de agua de montaña para copiar siquiera el cielo: ahora el alma sube a pie desnudo y claro, a pie diáfano y purificado de amor, y ésta es la única manera de subir hacia donde tiende la Catedral absoluta... Qué plena y total serenidad del alma en el ascenso claro, en el ascenso sin urgencias de llegada: sabe bien el alma que ha de llegar a cualquier eximia blancura, aunque ello signifique sólo nuevo viaje hacia lo más blanco todavía...

Grande, nobilísima, perfecta serenidad la de esta Música... Serenidad encontrada y amada en lo perfecto del vivir, sí, pero solamente camino hacia el único Camino... Ni siquiera las "PASIONES" olvidan esta maravillosa y pura serenidad, ni siquiera en las grandes tragedias se destruye o altera el principio esencial de la serenidad: son, en verdad, relatos del acontecer más desgarradoramente doloroso de todos los tiempos, pero también del acontecer más hermosamente luminoso de todos los tiempos... De ellas surte la sangre injustamente derramada, mas no como reproche al hombre ciego, sino como perdón y amor al pobre hombre ciego... Un inefable mundo de Amor Divino se origina en esta sangre inocente que vió tinieblas y luz en el Monte de los Sacrificios, un mensaje tal de Amor que no es para llorado en las pupilas temblantes de ternura, sino para guardado en el alma con la ternura de la pureza eterna...

La misma serenidad total, la misma infinita serenidad, alienta en las "PASIONES", una serenidad hecha de tragedia absoluta, sí, pero de divina tragedia que ha de tener como escenarios los cielos purificados en amor del alma...

Serenidad total la de esta Música, grande y magnífica serenidad... Los temas se enlazan en luz y las variaciones se hermanan en luz... Nada huye hacia lo lejano de la luz, nada salta puentes inverosímiles: todo es bellamente terso, todo es bellamente creado en tersos pétalos de Música, todo es hermosamente soñado en ter-

sas nubes musicales que, aunque deshaciéndose en sutiles distancias, solamente siguen construyendo el cielo...

Música de construcción armoniosa del cielo, o quizá de reconstrucción del cielo primitivo con más azul y más armonías esenciales y puras... Sabia astronomía que ordena todas las rutas celestes con mansedumbre y bondad infinitas, sabiduría musical perfecta que dirige los sistemas de tal modo y manera que ninguna alteración los detiene en su camino hacia la Luz Definitiva...

Música que organiza en los infinitos la armonía por el puro mandato de la luz... Aunque nazca de la tierra, tiene la tierra solamente como nido de sus mandatos claros: desde la tierra está ordenando el origen de la luz, desde la tierra está enviando luz a todos los astros que han sido, son o serán en el cielo... Si a su paso encuentra en la más alta altura una estrella ciega de luz por el mandato de los incontables siglos, mansamente la enciende de nuevo, amorosamente prende otra vez su luz, para que siga siendo armonía luminosa en los infinitos... Si a su paso halla desordenado incendio que discurre por espacios imposibles causando pavor, sencillamente lo detiene hasta darle forma de música en aroma para el cielo, para que siga alumbrando amorosamente las distancias...

El sereno sentido de lo armonioso nace desde esta Música, un sentido magnífico y bendito, infundidor de vida en la armonía y de armonía en la vida...

Bach está creando otra vez la armonía total, con una santidad primitiva de antes de las luces, de mucho antes que comenzaran las luces... Es un Maestro que tiene mucho de la sabiduría hondamente infantil que comienza recién a bautizar las cosas... Bach está dando forma armoniosa a todo, a todo lo del remoto Origen, y lo hace claramente, sencillamente, dulcemente, de tal manera que su luz nada tiene de los fuegos iniciales que dieron vida a la luz, sino que es la luz verdaderamente nacida ya en armonía de luz...

Armonía serenísima la de esta Música... Porque también la serenidad ha de ser armoniosa, es decir, no un estado negativo de desconocimiento o antiguo olvido de los conocimientos, sino plena organización bella y total...

1446

Ambiente sutilísimo lleno de paz el de esta Música, delicado y puro ambiente para que en él flote el espíritu en remanso seguro de tranquilidad por el amor esencialmente claro... En este ambiente se hunde el espíritu con diáfano hundimiento, pues sabe que allí terminará toda agitación, toda angustia, toda inútil búsqueda de lo que no es dable hallar sobre la tierra... En este ambiente, el espíritu se siente en su patria de siempre, en la patria perdida en las sucesivas vidas o muertes de los tiempos y hallada ingenuamente por el único camino posible, el de la Música...

El espíritu va a este ambiente con una esperanza ya clarificada en claridad, con esa esperanza que nunca se desvanece, porque esta Música dice precisamente el lenguaje espiritual intimamente puro, ese lenguaje que se sabía en la cuna para hablar con los ángeles que lentamente bajaban desde las estrellas y lentamente nos llevaban a las estrellas, ese lenguaje que vuelve a ser cierto y conocido solamente por el inefable milagro de la Música...

El espíritu busca este ambiente cuando la vida hubo de azotarle de toda suerte de negrura, porque sabe bien que gracias a su encuentro volverá a tener la claridad, la claridad propia del espíritu y que se encuentra únicamente por el hondo camino de la Música...

Música espiritual ésta o, mejor, espíritu eximio de la Música... Sí, porque desde lo más hondo de la Música surge el espíritu armonioso de Bach, surge como señal cierta de que el Paraíso es un Paraíso musical... La Tierra Prometida del espíritu, aquella Tierra de las claras semillas y las claras cosechas, es la Música de Bach, por la que se conoce el cielo en su verdadera eternidad... Este cielo musical o esta Música celeste entrega al espíritu no solamente lo que soñaba en su actualidad, sino lo que vino soñando y queriendo en las múltiples vidas, en las sucesivas metempsicosis, en el ir creando para poder integrarse a la Gran Claridad...

El espíritu entra en esta Música puro, entra todo él en el más cierto mandato de la purificación, entra al principio de rodillas, aunque luego se ponga de pie para poder abrazar amorosamente toda la luz musical... Y el milagro más puro de esta Música es que el espíritu no la halla extraña a su ser, sino como propia de su ser, como el intangible tesoro de no sé qué tiempo y que es hallado por

el mandato del amor musical... Así, al entrar en esta Música, se entra como a casa propia, como a reino sin fronteras, pero al que se tenía derecho antiguo lo mismo por la sonrisa que por la lágrima, igual por las alegrías que por los dolores, tanto por la parcela que nos fue dada en vida como luz armoniosamente pura como por la parcela que nos fue dada como sombra ansiosamente oscura... El espíritu se integra natural y sencillamente a esta Música y, no obstante venerarla de toda veneración, la tiene como suya, como traducción de lo que no sabía traducir, como el soñado Paraíso de la bondad eterna...

Mansamente manso penetra el espíritu en esta Música... Ha de dejar muy lejos lo oscuro hallado en los caminos de la humana tristeza, ha de dejar a distancia inefable el mundo pasional, el de las agitaciones, el de las inútiles torturas de lo solamente pasajero y transitorio y contingente... El espíritu ha de entrar en esta Música ingenuamente puro, sencillamente transparente y translúcido, pues en ella ha de conocer el cielo que alguna vez conoció por el ángel o por la nostalgia del ángel, ese mismo cielo que la edad inocente poblaba sólo de bellísimas alas...

Nada ha de enturbiar el espíritu para entrar en este Reino de Paz y Armonía... A él ha de entrar el espíritu pacífico y armonioso, como acorde, aunque sea mínimo, de la Gran Armonía que es la Música de Bach...

Lo esencial de la Música, lo puro de la Música, lo espiritual de la Música en Juan Sebastián Bach... La Música con su gracia original y eminente de siempre, porque siempre fue la Música... Música la de Bach soñada y creada para las eternidades admirables... Creada desde la vida en santidad artística, que es la más clara de las santidades, para perdurar serenamente más allá de los tiempos... No tiene iluminaciones en llamas votivas que pudieran finalizar sólo en humo al cielo: es toda ella encendida claridad, con un encenderse no de atormentada llama, sino de espíritu de llama, de lo que de caricioso guarda la llama... Cielo encendido solamente por amor en claridad...

El Patriarcado de la Luz en Bach... Infinito, admirable, supremo, es Pastor que dirige grandes rebaños celestes de armonías hacia los

infinitos... Si, Pastor como ocurría en la antigüedad, es decir, Pastor de eternidades contando astros y visitando estrellas... Su paso es sólo de armonía, su voz es sólo de bondad, su eternidad es sólo perfección de alma...

Naturalmente surge la Música diáfana del alma de Bach, y, no obstante, hay en ello lo sobrenatural, lo de integral purificación en blancura, lo celeste sólo en nubes impolutas...

Música llena de un mandato de paz en lo armonioso... Evangelio de tranquilidades absolutas con clarísimas palabras que se hunden en lo íntimo que siempre ansia la verdadera paz... Sabia arquitectura intangible al cielo de los cielos, escala luminosa para ascender a Dios... Lago infinito de sutilidad armoniosa para el nacer y vivir de todas las ideas puras y transparentes... Fuente de la que parte siempre el destino de las alas de los ángeles...

Adoratorio de armonía esta Música... Con un Dios tranquilo y diáfano, inmenso y bueno, eterno y humanamente divino, con el verdadero Dios que sólo es el alma de la caridad... Con un Dios que se complace sencillamente en ir clareando más todo lo claro, con un Dios que va construyendo infinitos con sólo sonrisas, con un Dios que es Arquitecto Supremo...

Paz total la de esta Música, esa paz que el alma busca como el más bello florecimiento intangible... Esa paz que pide el alma desde siempre y que es el máximo motivo de la vida y de la eternidad... Esa armoniosa paz que no es la pobre paz de los humanos, sino la eterna comprensión en amor del Todo... Esa paz por la que el alma individual se hunde en el alma universal para los eternos renacimientos de la luz... Esa paz predicada sencilla y santamente desde la armonía que todo lo armoniza, desde la Música que todo lo musicaliza y purifica para siempre...

Nó, no es esta Música un mar de armonías: es un cielo de armonías, un bello cielo ilímite en el que se oficia permanentemente el rito de la blancura, en el que lo blanco es sacerdocio y oración, consagración y comunión, manos que bendicen armoniosamente y manos que estrechan en armonía las dulces manos que imparten la bendición... Cielo para las almas puras o purificadas en la Mú-

sica... Cielo al que puede entrar toda la humanidad si la humanidad comprende su sentido de armonía en el templo de la Música... Cielo al que son llamados todos, al que pueden llegar todos, aun los que parecían más turbios, si comprenden que la Música no es sino el amor hecho armonía inefable... Cielo para las grandes y definitivas tranquilidades, para esas tranquilidades que no solamente olvidan en todo olvido los pasados oscuros, sino que crean de nuevo lo blanco en el alma...

La Fuga es en Bach perfecta y pura poesía... En lo que la poesía tiene de esencial: en la búsqueda y el hallazgo de lo armonioso, en la búsqueda y el hallazgo de la luz más luminosa... Una poesía sencillamente persiguiendo su mismo destino de infinitos es la Fuga en Bach... Un tesoro apenas de brisas o de nubes, que sólo son detenimiento de las brisas, se siguen y persiguen en la bella armonía, en la melodía de encanto que quiere hallar su verdadero destino de eternidad... La persecución es casi escarmenarse de nubes o escarmenarse de melodías, y así no sufre el espíritu inquietud de distancias imposibles, sino que goza el verdadero gozo del intangible viaje...

La Fuga en Bach es fuga del cielo hacia el cielo, por tanto fuga de alas que siguen y persiguen a las alas, con tal dulzura y mansedumbre que crea en toda distancia un nuevo sentido de la paz en la armonía... Sí, este viaje de la melodía tras la melodía, esta marcha de las alas tras las alas, es otra forma de la paz, una clara paz en vuelo, una paz en puente armonioso tendido hacia los infinitos, en el paso a flor de aire de la Música... Es la Música misma la que marcha en esta Fuga, es la Música misma la que juega el más sabio de los juegos, puesto que es sólo variación de la eterna melodía...

La Fuga en Bach avanza en el aire lleno de fragancias, avanza con suavidades exquisitas, buscando y hallando lo buscado, pero partiendo en nuevas búsquedas puras... Cuando parecía ya que estaba perdiéndose en distancias profundas, retorna otra vez, vuelve otra vez al punto de partida, simplemente clara y pura como partió y, sin embargo, llena de nuevos tesoros infinitos... Un armonioso vaivén es esta Fuga que manda tejer y volver a tejer claridades, que manda ser un especial bordado sólo de pétalos viajeros, un

1446

bordado esencialmente musical... La Fuga en Bach está partiendo y llegando, yendo y volviendo, dando a la brisa su verdadero ser de plantas desnudas apenas soñadas en lo diáfano y al aire su más clara transparencia para el canto que ha de entregar luz y luces al alma...

La Fuga en Bach es de una clara sabiduría perfecta, de una sabiduría original, no aprendida en los aprendizajes, sino sencillamente vivida desde siempre y eternizada desde siempre en el alma... Una sabiduría anterior a las sabidurías y, sin embargo, contemporánea de ellas en fragancia, fraternal de ellas en armonía... Quizá parezca que en la Fuga Bach trata de retornar por los tiempos de su ser bíblicamente grande, pero nó, no es así: él está siempre en el instante sin instante de lo bíblico, en el momento sin momento en que la luz inicial del Génesis iluminaba primeras tierras maravillosas y daba nombres recién amanecidos a los seres y las cosas... Esta Fuga que se creería fuga al tiempo de lo eminentemente blanco, es sólo el ir sin tiempo, pues no se podría comprender la medida del tiempo en lo perfectamente musical...

La Fuga en Bach es la marcha armoniosa de los sistemas estelares sin memoria en la memoria, solamente luminosos para la poesía de la Luz, solamente intensos en sus órbitas para la poesía del Amor, solamente llenos de afán íntimo para la poesía de la Claridad... Porque toda distancia o toda claridad que palpita en la distancia es parte del amor... Sí, estas partes del amor persiguen al Amor Total, van tras él amorosa y armoniosamente...

La Fuga en Bach es la persecución de lo amoroso al Amor, no al amor limitado o individual, sino al Amor que al fin ha de ser una sola Luz en el Infinito... Es una Fuga que no fuga, ciertamente, sino que busca y halla el milagro del hallazgo, del encuentro, del hundimiento en aquello mismo que buscaba... Por eso es que retorna otra vez, ya lleno su anhelo de blancura, para poder ofrecer más y más blancura al espíritu...

Esta Fuga de Bach es una manera perfecta de poetizar la búsqueda... Porque la poesía es solamente la búsqueda con afanes intensos, con afanes que persiguen, con afanes que aparentemente fugan, pero que, en realidad, encuentran lo buscado, aunque mu-

chas veces en ello se incendie el alma... Porque la verdadera poesía es el perseguir de la Luz aun por lo que parece camino de fuga...

Un admirable equilibrio reina y domina en la Orquesta de Bach... Un admirable comulgar fraternal guarda la Orquesta de Bach en su ser bellamente puro y sereno... Todos los instrumentos están cooperando íntimamente en la creación de la blancura, todos colaboran en ello igual y hermanablemente, sin alturas de unos sobre otros, sin desniveles de unos sobre otros... Todos aman el Todo, pero en niveles iguales y en realizaciones generosamente exactas... Nó, no es que se haya quitado a cada instrumento sus facultades propias, su propio idioma inconfundible, sino que se le ha vuelto amoroso en amor a los demás, y así su decir purísimo ha de abrazarse cordialmente con los demás en el abrazo de la suprema armonía...

Un sencillo, perfecto y sabio equilibrio hay en la Orquesta de Bach...

Seguirá el piano siendo cofre de cósmicas esencias, soñando y diciendo eternidades, creando el ambiente propicio a las vidas supremas, a las muertes supremas y a los supremos renacimientos en las vidas que no acaban jamás... Seguirá el piano sonando al Todo de manera profundamente profunda, enseñando la eternidad en forma inapelable... Seguirá diciendo el idioma absoluto y definitivo... Pero en la Orquesta de Bach es un hermano, un gran hermano, sí, de los demás instrumentos fraternales...

Seguirán los violines interpretando el silencio de las más puras estrellas, seguirán diciendo la verdadera poesía de la Música en sutilísimas estrofas que convencen dulcemente el alma... Seguirán buscando la melodía que es sólo el perfume tendido entre los astros distantes y el ensueño espiritual para los astros distantes... Seguirán los violines siendo melodía confidencial, dicha al oído de las Moradas íntimas, palabras sin palabras que hablan del agua transparente que hay o debe haber en el espíritu... Pero en la Orquesta de Bach son hermanos, comprensivos y diáfanos hermanos de los demás instrumentos fraternales...

Seguirán las flautas pronunciando esas impronunciables cosas que los pastores elevan apenas en miradas en las noches o en las

leves mañanas todavía temblantes y húmedas del primer rocío... Seguirán buscando con sus labios pequeños los labios finos del aire para besarlos apasionadamente y aprender en el beso el idioma sutil con que el aire acaricia las enramadas y conversa con las aguas inquietas... Seguirán las flautas deshaciendo neblinas con sus rayos de suavísima luz que canta, mandando a las neblinas volver a sus dominios pero llenas ya de armonía... Seguirán las flautas siendo zagalas de pies desnudos y ojos llenos de ternura, escogiendo las fragancias que se levantan desde los cálices apenas encendidos por las alas puras... Pero en la Orquesta de Bach son hermanas, dulces hermanas descalzas, preciosas hermanas descalzas, de los demás instrumentos fraternales...

Seguirán los bajos añorando las profundidades, recordando en hondo recuerdo lo profundo, levantando desde lo hondo belleza excepcional que parecía hundida, pero que flota mansamente en el aire de la Música... Seguirán respirando respiración de antiguos dioses tutelares... Seguirán siendo los bajos la expresión espiritual más cierta cuando el espíritu vuelve del hundimiento en sí mismo, en un retorno de simple grandeza inconmensurable... Pero en la Orquesta de Bach son hermanos, hondos hermanos de los demás instrumentos fraternales...

Seguirán las baterías sonando a viento golpeado de graves gotas de lluvia... Seguirán buscando, hallando y diciendo esas vagas voces subterráneas que hablan de la tierra creadora en medio de lo oscuro y escondido y recóndito... Seguirán hurgando la entraña del trueno lejano para anunciar la bendición de la lluvia, para preludiar la humedad sagrada que fue madre original y sigue siendo honda madre profunda de todas las diáfanas multiplicaciones... Pero en la Orquesta de Bach son hermanas, bellas hermanas sonoramente sonoras de los demás instrumentos fraternales...

Seguirá el arpa dorada latiendo sutilísima fragancia de luz... Seguirá siendo pulsada por manos del aire más diáfano, seguirá cubierta de intangibles flores mínimas de muchos soles de antes de ahora y del ahora y del siempre... Seguirá el arpa siendo vertiente clara de sonidos, agua que salta cielos en el canto, fresca que se vuelve cristal sonoro... Seguirá el arpa recordando las manos blanquísimas de las Diosas y las Hadas, las blondas melenas

de las dueñas de los bosques y las cuidadoras de las altas lagunas de montaña... Seguirá hilando trinos deliciosamente transparentes... Seguirá el arpa teniendo en sus cuerdas con alma las hebras de seda de la melena del Hada de las Margaritas o del Hada que enciende una a una las estrellas... Pero en la Orquesta de Bach es hermana, dulcísima y tierna hermana de los demás instrumentos fraternales...

La Orquesta de Bach es una Orquesta fraternalmente unida en el abrazo, en el abrazo dulce y hondo al propio tiempo... La bellísima noche del piano se abraza con la limpia ternura del arpa, la hondísima maravilla cósmica del piano se abraza con la suavísima tersura del arpa... Los hilillos de luz de la flauta se abrazan con los fuertes latidos de las baterías que traen el trueno lejano, el sueño, pastoril de la flauta de pies desnudos se abraza íntimamente con el sonoro golpear gotas de lluvia de las baterías... El descender en melodía de estrellas a los violines se abraza amorosamente a la búsqueda de las voces subterráneas de los bajos, el puente intangible que tienden los violines entre los astros lejanos y los suspiros de amor por los astros lejanos se abraza sinceramente al hurgar de las entrañas de la tierra de los bajos...

La Orquesta en Bach es una Orquesta en la que todos crean el cielo de la Música con igual amor, con íntima igualdad, con fraternal armonía... Inútil sería buscar en ella las alturas de unos instrumentos y los esfumados acordes de otros... El Amor que predica y enseña en el más puro idioma Juan Sebastián Bach comienza en su maravillosa y purísima Orquesta... Amándose los instrumentos en la comunión perfecta es cómo han de enseñar el único Amor, el gran Amor, el Amor que nace y vive y se eterniza solamente por el milagro eterno de la Música...

La luz de mayor pureza musical se levanta de la tierra al cielo... Una luz diafanísima que parte directamente desde el alma y se levanta en nubes dulcemente angelicales hacia los infinitos... Esta luz es el ambiente puro del espíritu, el encantado ambiente en que el espíritu desea estar sin medida, sin tiempo, sin espacio, porque es la perfecta comunión total en melodía, el maravilloso ser de lo que jamás dejará ya de ser blancura... En esta luz musical, el alma vive su verdadera y profunda eternidad: una vez en ella

14146

nada habrá de turbarla, una vez en ella nada podrá alterar su blancura, una vez en ella todo lo que fuera vano deseo sobre la tierra desaparece y fuga y se borra, porque éste es el reino celestial armonioso del alma...

La luz parece nacer en la tierra, nacer para la pasión altísima de la tierra al cielo, pero, en verdad, esto es sólo lo aparente, pues que la luz siempre estuvo y estará en el cielo y solamente vino a la tierra para poder iluminar más y más almas para el milagro de la blancura... Esta luz parece partir de la tierra porque en ella halló vida y eternidad, pero siempre estuvo en las alturas y solamente vino a la tierra para poder dar blancura a más y más espíritus... Esta luz parece estar en la tierra, pero su amor y destino fue y es el cielo, de tal manera que amarla y comprenderla y comulgarla es sentir que el alma entra a su cielo o, mejor, que todo el cielo entra en el alma... Porque una vez amada y comprendida no se sabe si es el alma la que va al cielo o es el cielo el que viene mansamente al alma...

Hay mucha, infinita ternura clara en esta Música y más y más se hunde en la Morada íntima como si ésta la hubiera estado esperando desde siempre, como si desde siempre hubiera estado soñando y suspirando por esta suavísima luz musical, por esta infinita melodía en purísima claridad...

Bach es todo cielo o tierra soñando en el cielo, es decir, visitando claramente el cielo... El sueño no es sino la visita a la patria verdadera, sólo por el sueño, puerta sutil del ensueño, retornamos a nuestra verdadera y distante patria por la que la vida es sólo suspirado suspiró de nostalgia...

Bach es el ensueño del cielo, es decir, el verdadero conocimiento del cielo... El vivir no propicia el conocimiento de lo celeste, por el contrario, lo enturbia, lo altera, lo oscurece de la más impenetrable obscuridad... Sólo el ensueño ha de romper esta obscuridad vital, sólo el ensueño la ha de destruir para siempre en suave destruir armonioso, sólo el ensueño ha de atravesar su bruma aparentemente impenetrable para hallar lo verdadero que es siempre lo bello y puro y celestial... El ensueño se abre en Bach, el ensueño abre sus alas diáfanas en Bach y se va por todos los in-

finitos conociendo la paz, que no es ya mera palabra, sabiendo la tranquilidad, que no es ya vana sombra, comulgando la armonía, que no es ya expresión solamente...

Bach es la armonía en total luz, la Música hecha cielo del alma y del sueño del alma y del suspiro del alma por la luz... Bach es la comunión purísima de la Música, es decir, la esencial comunión de la armonía que es tan sólo el abrazo con todo lo armonioso eterno...

Bach es el conocimiento de la Música, el verdadero, hondo y eterno sentido del conocer, que es el amar... Porque se ama de verdadero amor aquello que se conoce en profundidad, más allá de lo inmediato, hacia lo que se hunde en el alma como que a ella se pertenece y se pertenecía desde siempre y se pertenecerá para siempre... Si, por esta Música va el alma a la fuente segura y eterna, a la fuente infinita de serenidad, paz y amor, a la fuente que ha de hundir no sólo lo trascendente de la vida, sino la vida misma, con sus alegrías o tristezas transitorias, en este cielo de armonía perfecta, absoluta y total...

El conocimiento en amor, único y verdadero conocimiento, es el que siente el alma con la Música de Bach... Por ello mismo, es el alma en un reino de serenidad ideal y altísima, en un reino donde inútilmente tratará de penetrar todo aquello que sea distinto al amor... Bach es el amor encendido en armonía... Toda la serenidad, todo lo sereno como encuentro de eminente blancura, vive el alma en esta Música por la que ciertamente se sabe el ser del Paraíso celestial, que es más bello y eterno que el paraíso terrenal de las leyendas perdidas en brumas imposibles de tiempo sin tiempo... No obstante cumplirse esta entrada del alma a su Paraíso intangible, único y cierto y absoluto, el alma entra naturalmente, con una naturalidad profunda, con tal naturalidad que parece algo simple y, no obstante, es el ser de lo sobrenatural en armonía...

El alma comulga en Bach lo claro sin tiempo ni espacio, lo claro en claridad esencial, el alma clarísima de la claridad... Cuantas veces la vida llena de sombras, inquietudes y desvelos, colmada de tristezas, dolores y amarguras, va a esta Música divina por humana y humana por divina, y encuentra siempre el tesoro de la se-

1446

renidad... Cuantas veces todo el dolor de vivir, este simple y, al propio tiempo, tremendo dolor de vivir, va a esta Música; cuantas veces la vida con su ambiente no llorado de lágrimas, con su ahondado ambiente lleno de obscuridades, va a esta Música y simple y mansa y perfectamente se llena de claridades, a tal punto que esto que es milagro de lo armonioso parece sencillez diáfana, pues esta Música tiene la virtud esencial de ser diáfana...

Bach es el cantar de lo diáfano, o, mejor, lo diáfano que canta... El Creador sabio con la única sabiduría, que es la del alma, no quiere entregar lo que sabe en las dificultades inútiles, por cierto, sino que lo hace en lo puro y claro y transparente, de tal manera que parece simple claridad, siendo altísima y eterna claridad... Quien lo escucha no sufre deslumbramiento, sino que deja a la luz entrar por sus moradas íntimas en tal mensaje de mansedumbre que vence y convence todo para el amor...

Bach es el éxtasis de lo diáfano, sí, porque lo diáfano tiene sus éxtasis absolutos en la comunión con el Todo en purísimo Amor... Así, el alma que comulga a Bach, por modo absolutamente armónico conoce las delicias del éxtasis, es decir, esa unión esencial con todo lo claro que tiene el universo... Quien comulga la Música maravillosamente pura de Bach conoce el éxtasis, que no es sino el hallazgo de la luz en lo más hondo de uno mismo...

CRONICA UNIVERSITARIA

1964

ABRIL

Día 13

INICIANSE ACTOS CONMEMORATIVOS DE LAS BODAS DE PLATA DE LA FUNDACION DE LA FACULTAD DE CIENCIAS MATEMATICAS Y FISICAS

El 29 de septiembre de 1939 el Congreso Nacional, mediante Decreto, creó la Facultad de Ciencias Matemáticas y Físicas de la Universidad de Cuenca, a base de la Escuela Superior de Minas que fue establecida como instituto anexo del Plantel en el año 1934. El Consejo Universitario, en acuerdo expedido el 11 de octubre del predicho año 1939 organiza la nueva Facultad y determina las Escuelas con las que ha de integrarse.

Para conmemorar esta fecha de histórica recordación dentro de la vida institucional, la Facultad resolvió desarrollar una serie de actos que se iniciaron con una sesión solemne en el Aula Magna de la Universidad, la proclamación de doña Cecilia Borrero Vega como "Señorita Ingeniería 1964" y una serie de conferencias científicas entre las que tuvieron especial brillo la del Ingeniero Marco Tulio Erazo Vallejo sobre el tema "Estudio de los deslizamientos

1964

de la tierra en el Austro" y la del Ingeniero Medardo Torres Ochoa sobre "Estimaciones por muestreo aleatorio".

La Facultad continuará el programa conmemorativo trazado previamente, hasta el mes de octubre del presente año en que se cumplen veinte y cinco años de su fundación.

El Consejo Universitario y las autoridades del Plantel han dispensado para el efecto su entusiasta apoyo.

Día 29

DECIMO ANIVERSARIO DE LA FUNDACION DEL COLEGIO "FRAY VICENTE SOLANO"

Con ocasión de cumplirse en este año el décimo de la inauguración solemne del Colegio "Fray Vicente Solano", que tuvo lugar el 15 de octubre de 1954 en la ceremonia de apertura del curso escolar 1954 - 1955, luego de que fue autorizado su funcionamiento mediante Resolución expedida por el Ministro de Educación Pública doctor José R. Martínez Cobo el 15 de mayo del mismo año, se celebró una sesión solemne en la que fueron condecorados los profesores fundadores del Establecimiento Secundario y se desarrollaron varios actos culturales y científicos. Entre éstos sobresalió el recital de los profesores del Colegio doctores José López Rueda, Eugenio Moreno Heredia, Efraín Jara Idrobo y Licenciado Antonio Lloret Bastidas.

Día 30

LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS CELEBRO EL CUARTO CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE SHAKESPEARE

Con una interesante conferencia sustentada por el Profesor José López Rueda, la Facultad de Filosofía y Letras

celebró el cuarto centenario del nacimiento de Shakespeare.

La conferencia del doctor López así como otro estudio sobre Shakespeare se insertan en las páginas de la presente entrega de ANALES, como un homenaje al insigne dramaturgo y poeta.

MAYO

Día 24

CUARTA EXPOSICION DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA

En el salón de exposiciones del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y como un homenaje a la Facultad de Ciencias Matemáticas y Físicas con ocasión de sus bodas de plata, la Facultad de Arquitectura inauguró la cuarta exposición de trabajos de sus alumnos. En esta vez, como en los años anteriores, la crítica favoreció a la labor docente que con ahinco realiza esta joven Facultad Universitaria.

Durante los días en que permaneció abierta al público la exposición, sustentaron interesantes conferencias los profesores Arq. Gastón Ramírez Salcedo, Arq. Jorge Roura Cevallos, doctor Hugo Ordóñez Espinoza y señor Oswaldo Moreno Heredia,

JUNIO

Día 14

CONSTITUYESE LA ASOCIACION NACIONAL DE FACULTADES DE CIENCIAS MEDICAS

Debido a la plausible iniciativa de la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad de Cuenca y de su ex-De-

Instituto

cano doctor Leoncio Cordero Jaramillo, con la asistencia de Delegados de las Facultades de Ciencias Médicas de las Universidades Central de Quito, de Guayaquil y de Cuenca, se constituyó la Asociación Nacional de Facultades de Ciencias Médicas a fin de poder intervenir de mejor manera en las actividades de la Federación Panamericana de Facultades de Medicina, de la que forma parte la nuestra desde el mes de diciembre de 1962.

El acta constitutiva de la Entidad dice así:

"Por iniciativa de la Facultad de Medicina de la Universidad de Cuenca, el día 14 de Junio de 1964, a las diez de la mañana, en el salón de sesiones del Consejo Universitario, presididos por el Doctor Leoncio Cordero Jaramillo, Decano de la Facultad de Medicina de la Universidad de Cuenca, designado previamente Director de las Sesiones, se reunieron los siguientes delegados: Doctores Miguel Salvador, Leopoldo Arcos y Augusto Bonilla, Decano, Subdecano y Miembro del Consejo Directivo de la Facultad de Medicina de la Universidad Central, de Quito; Efrén Jurado, Carlos Zunino y Juan Montalván, Subdecano, Miembro del Consejo Directivo y Delegado de la Facultad de Medicina de la Universidad de Guayaquil; Leoncio Cordero, Timoleón Carrera, Modesto Tamariz y Guillermo Moreno, Decano, Subdecano y Miembro del Consejo Directivo de la Facultad de Medicina de la Universidad de Cuenca, con el objeto de constituir la ASOCIACION DE FACULTADES ECUATORIANAS DE MEDICINA, Institución que se preocupará de planificar, perfeccionar e impulsar el desarrollo de la educación médica en el país, de propender a una mayor colaboración entre las Facultades asociadas, de procurar la solución de sus problemas de organización docente y científica, y de contribuir de la mejor manera al bienestar y a la salud del pueblo ecuatoriano.

Los Delegados de las tres Facultades, debidamente autorizados por sus respectivos Consejos Directivos, resolvieron declarar instituida la ASOCIACION DE FACULTADES ECUATORIANAS DE MEDICINA y disponer la inmediata elaboración de los Estatutos.

Para constancia firman los Delegados en tres copias.

Cuenca, a 14 de Junio de 1964.

Dr. Leoncio Cordero J.— Dr. Miguel Salvador.— Dr. Efrén Jurado.—
Dr. Leopoldo Arcos.— Dr. Timoleón Carrera C.— Dr. Augusto Bonilla.—
Dr. Carlos Zunino.— Dr. Modesto Tamariz A.— Dr. Guillermo Moreno Peña.— Dr. Juan Montalván".

Día 19 *Junio*

LOS EDIFICIOS DE LA ZONA ADMINISTRATIVA DE LA CIUDAD UNIVERSITARIA FUERON SOLEMNEMENTE INAUGURADOS

Concluidos los edificios destinados para sede de las dependencias de gobierno de la Universidad, biblioteca general, talleres gráficos y auditorium, que integran la Zona Administrativa de la Ciudad Universitaria, el Consejo acordó inaugurarlos solemnemente la víspera del día en que debía cesar en sus funciones de Rector el señor doctor don Carlos Cueva Tamariz.

En efecto, una selecta concurrencia integrada por las autoridades de la Universidad, los personeros del gobierno provincial y municipal, los catedráticos universitarios e invitados especiales, recorrieron todas las nuevas dependencias, admirando su aspecto funcional, su elegancia y su perfecto acabado.

Luego se congregaron en el local que estará destinado a la Secretaría General de la Universidad en donde el Rector doctor Cueva Tamariz hizo entrega de los edificios en brillante discurso concebido en estos términos:

"La Universidad de Cuenca entrega hoy al servicio de sus profesores y de sus estudiantes, de sus funcionarios administrativos, de sus colaboradores todos, estos nuevos edificios que forman la zona administrativa de nuestra Institución.

Por el breve recorrido que de ellos habeis hecho, podeis apreciar que están contruidos con solidez y elegancia y que sus ambientes

1964

ofrecen la comodidad y el decoro necesarios para el cotidiano trabajo.

El edificio en que nos encontramos en este momento comprende lo que podríamos llamar la cabeza de la Universidad: sala de sesiones del Consejo Universitario, rectoría y vicerrectoría, secretaría general, tesorería, archivo general, central telefónica y, además, un **restaurant** o comedor.

Al frente, cruzando este gran patio, tenemos el edificio destinado a la biblioteca general. Tiene cuatro pisos y está equipado con estanterías fijas y un ascensor para libros. Dispone en la planta baja de amplias salas de lectura y de piezas para estudio individual. Lleno de luz natural y artificial, con capacidad para la colocación de cien mil volúmenes, aproximadamente, ofrece el ambiente propicio al estudio y al trabajo intelectual a que una biblioteca general universitaria está destinada.

Luego, el edificio de la editorial universitaria, que desde hace algunos meses está ya en pleno servicio, con una amplia sala para máquinas y los demás departamentos requeridos para la función a que está destinado.

Y a continuación, unido al edificio principal por un amplio paso cubierto y por una terraza, el **auditorium** o aula magna de la Universidad. Con capacidad para casi un millar de personas, en ella podrán efectuarse los actos solemnes de la vida universitaria: debates, conferencias, conciertos, representaciones teatrales.

Y todo este considerable esfuerzo de nuestra Universidad ha podido realizarse con los escasos medios financieros de que ella dispone para su desenvolvimiento ordinario, sin ayuda alguna especial del Estado.

La planificación total de estos edificios fue realizada por el señor Arquitecto D. Jorge Roura Cevallos, ex-Decano de la Facultad de Arquitectura y actual Subdecano de la misma, quien ha dirigido y fiscalizado las construcciones.

La edificación ha estado a cargo de la empresa LINEA del In-

geniero D. Jaime Rosales Camposano, que obtuvo la adjudicación de la obra en concurso abierto al efecto por el Consejo Universitario. El precio de ella es de \$ 4'196.096, excluyendo la cubierta metálica del **auditorium**, encargada por el precio de \$ 183.879,70 a la empresa INDUMESA.

De las cinco propuestas presentadas dentro de la licitación, la mayor llegaba a \$ 5'877,172 y la inmediatamente superior a la de LINEA a \$ 4'761.067. De manera que la diferencia de precio del contrato es de \$ 1'681.076 con respecto a aquella y de \$ 564.071 con respecto a ésta.

*
* * *

La Universidad está hoy en fiesta, con la natural alegría por haber culminado en parte el anhelo largamente sentido de dar un sólido fundamento material a su permanencia como rectora de la educación y de la cultura de la región azuaya.

Por ello el Consejo Universitario ha invitado a las autoridades todas de la ciudad, a los profesores del plantel, a los dirigentes estudiantiles y a los amigos de esta Casa para celebrar la inauguración de este sector de la ciudadela universitaria como un fausto acontecimiento de la vida de la Institución.

Os ruego que me acompañéis a prodigar un aplauso sonoro a todos los realizadores de esta empresa de trascendental importancia para la Universidad, y por ello para la formación de nuestras juventudes: en primer término al señor Vicerrector y al Consejo Universitario por sus decisiones acertadas y su permanente preocupación por la obra; al Arquitecto D. Jorge Roura, cuyos conocimientos y buen gusto pueden apreciarse de inmediato con la visión de este conjunto armonioso de edificaciones; al Ingeniero D. Jaime Rosales, constructor de las obras, cuyos esfuerzos para hacer honor a su compromiso son dignos de público estímulo; al Secretario General y al Tesorero de la Universidad, Doctores Victor Lloré Mosquera y Francisco Alvarado Cobos, cuya eficaz colaboración administrativa allanó no pocas de las dificultades que en toda empresa de esta naturaleza se interponen; a la empresa INDUMESA, formada por distinguidos profe-

Inhe

sores de la Universidad, que proyectó y realizó la cubierta metálica del auditorium.

Y para terminar este acto sencillo al que os habeis dignado honrar con vuestra presencia estimulante, permitidme que aproveche de esta oportunidad para entregar a uno de los más eficaces y leales servidores de la Universidad, el señor Doctor Victor Lloré Mosquera, un testimonio del aprecio que el Consejo Universitario ha hecho de su incansable labor de veinte años como Secretario General, con ocasión de la obligada separación de sus funciones administrativas.

Pongo en sus manos, señor Doctor Lloré, este acuerdo autógrafo y le reitero en esta solemne oportunidad mi gratitud personal por su invaluable colaboración en toda la época de mi gestión rectoral, y la profunda pena que me ha causado su ausencia forzada en los últimos días de ella".

El doctor Cueva Tamariz, cumpliendo con el anuncio hecho en la última parte de su oración, puso en manos del doctor Víctor Lloré Mosquera el acuerdo expedido por el Consejo Universitario con motivo de su separación de las funciones de Secretario General del Plantel, que las había desempeñado durante veinte años consecutivos, acuerdo redactado en los términos siguientes:

EL CONSEJO UNIVERSITARIO DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA,

Considerando:

Que el señor doctor don VICTOR LLORE MOSQUERA se ha separado de la Secretaría General de la Universidad de Cuenca en virtud de la prohibición legal para ejercer a la vez funciones docentes y administrativas;

Que en el desempeño de las delicadas funciones de Secretario General durante veinte años el señor doctor Lloré Mosquera se ha distinguido por sus sobresalientes prendas de inteligencia, capacidad administrativa, lealtad y amor a la Universidad, desinterés y laboriosidad ejemplares,

Acuerda:

Dejar constancia de la gratitud de la Universidad por los invaluable servicios que le ha prestado el doctor Lloré Mosquera al frente de la Secretaría General y del pesar que su separación le ha causado.

Entregarle el presente acuerdo en ceremonia pública, en reconocimiento de sus singulares merecimientos.

Dado en el Salón de Sesiones del Consejo Universitario, a diez y nueve de mayo de mil novecientos sesenta y cuatro.

Carlos Cueva Tamariz,
RECTOR.

Luis Monsalve Pozo,
VICERRECTOR.

César Astudillo,
DECANO DE LA FACULTAD DE
JURISPRUDENCIA.

Leoncio Cordero Jaramillo,
DECANO DE LA FACULTAD DE
CIENCIAS MEDICAS.

Marco Tulio Erazo Vallejo,
DECANO DE LA FACULTAD DE
CIENCIAS MATEMATICAS.

Gabriel Cevallos García,
DECANO DE LA FACULTAD DE
FILOSOFIA Y LETRAS.

José Orellana Solano,
DECANO DE LA FACULTAD DE
CIENCIAS QUIMICAS.

Hernando Acosta Crespo,
DECANO DE LA FACULTAD DE
ODONTOLOGIA.

Gastón Ramírez Salcedo,
DECANO DE LA FACULTAD DE
ARQUITECTURA.

Reinaldo Chico Peñaherrera,
REPRESENTANTE DEL MINISTERIO DE
EDUCACION.

Luis E. Loaiza Jaramillo,
REPRESENTANTE DE LA ASAMBLEA
UNIVERSITARIA

César Aguilar Palacios,
PROSECRETARIO GENERAL.

El doctor Lloré Mosquera, con apropiadas frases, agradeció la distinción que se le confería y ofreció continuar prestando el contingente de sus servicios en cuanto éstos se estimaran útiles para la Universidad.

El acto concluyó con una copa de champaña que el doctor Cueva Tamariz brindó a todos los asistentes.

Los nuevos edificios han sido construídos por el Ing. Jaime Rosales Campozano que, como lo dijo el doctor Cueva, ha sabido hacer honor a su palabra empeñada en el contrato respectivo.

Día 23

EL CONSEJO UNIVERSITARIO APROBO EL ACUERDO EXPEDIDO POR LA FACULTAD DE JURISPRUDENCIA EN HOMENAJE AL DOCTOR CARLOS CUEVA TAMARIZ

El 9 de junio de 1964 la Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales expidió el siguiente Acuerdo:

LA FACULTAD DE JURISPRUDENCIA Y CIENCIAS SOCIALES DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA,

Considerando:

Que en virtud de un lamentable imperativo legal el SEÑOR DOCTOR DON CARLOS CUEVA TAMARIZ, que honra a la Facultad como catedrático de Derecho del Trabajo y la condujo con acierto como su meritisimo Decano, va a separarse del ejercicio de las altas funciones de Rector de la Universidad, que las ha tenido a su cargo por cinco periodos consecutivos;

Que el SEÑOR DOCTOR CUEVA TAMARIZ, durante el lapso de su mandato, ha elevado el prestigio de la Universidad angrandeciéndola espiritualmente, manteniéndola en absoluta libertad, contribuyendo a levantar la Ciudad Universitaria y conquistando, en todo campo, inúmeros laureles que han hecho que la Universidad se coloque en el rango de las más progresistas del País y de América;

Que los veinte años del Rectorado del DOCTOR CUEVA TAMARIZ han sido de positivo beneficio para el mejoramiento de la

docencia, la intensificación del cuerpo de catedráticos; la provisión de laboratorios y gabinetes, la creación de Institutos, Escuelas, Departamentos y Facultades,

Acuerda:

Solicitar al H. Consejo Universitario que, en acto de justicia, resuelva otorgar al DOCTOR CUEVA TAMARIZ la insignia "UNIVERSIDAD DE CUENCA";

Pedir a la misma Corporación que designe con el nombre de CARLOS CUEVA TAMARIZ al gran auditorium de la Universidad; y,

Sugerir a la propia Corporación la realización de un acto público solemne en el que se le tribute al DOCTOR CUEVA TAMARIZ el testimonio de gratitud de la Universidad.

Dado en Cuenca, a 9 de junio de 1964.

El Decano de la Facultad,
César Astudillo.

El Subdecano,
Rafel Chico Peñaherrera.

Los Profesores de las Escuelas de Derecho y Ciencias Económicas:

Luis Monsalve Pozo — Agustin Cueva Tamariz — Gerardo Cordero León — Reinaldo Chico Peñaherrera — Roberto Aguilar Arévalo — Victor Lloré Mosquera — Ricardo Muñoz Chávez — Julio Corral Borrero — Servio Cordero Carrasco — Claudio Cordero Espinosa — Jorge Maldonado Aguilar — Pedro Córdova Alvarez — Oswaldo Padilla — Gustavo Chambers.

Alfredo Abad Gómez,
SECRETARIO DE LA FACULTAD.

NOTA.—Los profesores Dr. Antonio Borrero Vintimilla y Ec. Reinaldo Torres Caicedo no suscriben el Acuerdo por encontrarse, a la fecha, en el exterior.

El Consejo Universitario, presidido por el nuevo Rector del Plantel, doctor Gabriel Cevallos García, en sesión

1964

8722

celebrada en esta fecha, defirió a las peticiones constantes en la antedicha resolución, en forma unánime, y dispuso que en ceremonia solemne que se efectuará al iniciarse el año académico 1964 - 1965, se condecó al doctor Cueva Tamariz con la insignia "UNIVERSIDAD DE CUENCA" que se la va a discernir por primera vez desde cuando fue creada en el Estatuto Orgánico, y se nomina al gran auditorium del Plantel, "AULA CARLOS CUEVA TAMARIZ" en reconocimiento de la brillante labor cumplida por el doctor Cueva durante los veinte años de su ejercicio rectoral y por su empeño decidido en levantar la Ciudad Universitaria.

NUEVAS AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD

Acatando las disposiciones de la Ley de Educación Superior en actual vigencia, las diferentes Facultades del Instituto en las que sus autoridades concluyeron el período para el que fueron elegidas, procedieron a sustituirlas en la forma siguiente:

FACULTAD DE CIENCIAS MEDICAS:

Decano, doctor Alberto Alvarado Cobos.

Subdecano, doctor Jaime Vintimilla Albornoz.

FACULTAD DE CIENCIAS MATEMATICAS Y FISICAS:

Decano, Ing. Luis E. Loaiza Jaramillo.

Subdecano, Ing. Medardo Torres Ochoa.

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS:

Decano, doctor Alejandro Serrano Aguilar.

Subdecano, doctor Francisco Estrella Carrión.

FACULTAD DE ODONTOLOGIA:

Decano, doctor Hernando Acosta Crespo.

Subdecano, doctor José Serrano Vega.

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO:

Decano, Arq. Gastón Ramírez Salcedo.

Subdecano: Arq. Jorge Roura Cevallos.

NOTA FINAL:

En el mes de julio de este año de 1964, dos acontecimientos trascendentales han tenido lugar en la vida universitaria: la reunión de la Segunda Conferencia Nacional de Derecho Civil, Penal, Mercantil y Laboral, que se llevó a cabo en la ciudad de Cuenca con el auspicio de la Facultad de Jurisprudencia, y las reuniones de Rectores de todas las Universidades de la República para tratar sobre importantes problemas que afectan a los Institutos de Educación Superior de la Patria.

La reseña completa y detallada de tan importantes actividades haremos en la próxima entrega de ANALES y ahora cumplimos sólo con anunciarlas por corresponder la presente al trimestre abril - junio de 1964.

En las páginas de esta Revista se publicarán, también, las principales ponencias y resoluciones que fueron conocidas y aprobadas en la Segunda Conferencia Nacional de Derecho, cuyo éxito ha sido generalmente reconocido y aplaudido.

1964