

T'HESESIS

NUEVA REVISTA DE
FILOSOFIA Y LETRAS

▶ ARTURO ANDRES ROIG

▶ LUZ AURORA PIMENTEL

▶ MERCEDES DE LA GARZA

▶ FEDERICO PATAN

▶ RODOLFO CORTES DEL MORAL

▶ VERA VALDES LAKOWSKY

▶ MARCO DIAZ ▶ UTE SCHMIDT OSMANCIK

▶ AZUCENA ROMO ▶ AKIRA ONDA

▶ CARMEN GALINDO ▶ JUAN VAZQUEZ ABAD

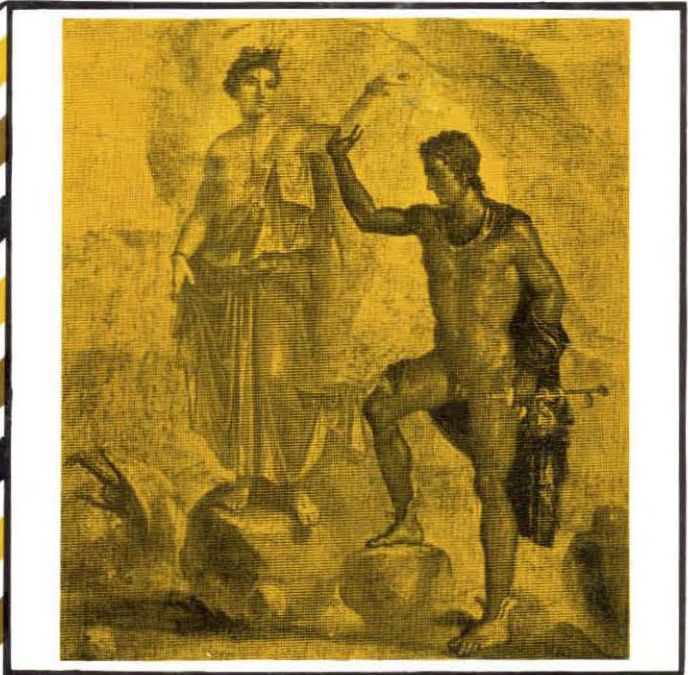
II

▶ ANNA PAOLA VIANELLO

▶ JAINE LABASTIDA

▶ JOSE LUIS MARTINEZ

▶ GRACIELA HIERRO



40.00 pesos

octubre / 1981

THESIS

**Nueva Revista de Filosofía y Letras.
Año III, Número 11
Octubre / 1981**



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Rector:

Dr. Octavio Rivero Serrano

Secretario General:

Lic. Raúl Béjar Navarro

Secretario General Administrativo:

C.P. Rodolfo Coeto Mota

Abogado General:

Lic. Ignacio Carrillo Prieto

**THESIS NUEVA REVISTA
DE FILOSOFIA Y LETRAS**

Publicación Trimestral de la
Facultad de Filosofía y Letras

Director: Abelardo Villegas

Editor: Benjamín Villanueva

Consejo de Redacción: José Pascual Buxó

Juliana González, Benjamín Villanueva

Secretaria de Redacción: Elsa Cross

INDICE

- ARTURO ANDRES ROIG** 4
A propósito de la filosofía de la historia
- LUZ AURORA PIMENTEL** 10
El espacio como metáfora del infinito en dos cuentos de Borges
- MERCEDES DE LA GARZA** 15
La tradición escrita de los mayas antiguos
- FEDERICO PATAN** 21
Cuatro Sonetos
- RODOLFO CORTES DEL MORAL** 23
Metafísica y positivismo en el umbral de la filosofía contemporánea
- GRACIELA HIERRO Y AZUCENA ROMO** 31
En torno a las ideas educativas de Herbert Marcuse
- AKIRA ONDA** 34
Zen y creatividad
(Traducción: Atsuko Tanabe y Sergio Mondragón)
- UTE SCHMIDT OSMANCIK** 41
Algunas consideraciones sobre el "mejor estado" en Platón y Aristóteles.
- JUAN VAZQUEZ ABAD** 45
Leibniz y la nada
- VERA VALDEZ LAKOWSKY:** 47
Encuentros sino-mexicanos
- ANNA PAOLA VIANELLO** 53
Entrevista con Claude Mossé
- CARMEN GALINDO** 57
La nostalgia como política
- JAIME LABASTIDA** 60
Quevedo, el maestro
- MARCO DIAZ** 62
Referencia a la obra arquitectónica en textos novohispanos del siglo XVII
- La tradición presente:** 66
- JOSE LUIS MARTINEZ** 66
Glosas a la danza de la muerte
- NOTAS Y RESEÑAS:**
- Agustín Sánchez González: La filosofía de lo mexicano** 71
de Abelardo Villegas
- César González: El amor por la lengua,** 73
de Jean-Claude Milner

Glosas a la "Danza de la Muerte"*

Buscamos en estas glosas sobre la Danza de la Muerte, elucidar —o al menos suscitar—, algunos de los problemas que plantea. Consideremos, ante todo, las condiciones del concepto de la muerte manifestado en la Danza, más precisamente, la circunstancia de la aparición de tal concepto en la Literatura Española como tema originalmente retórico. La expresión de la muerte en la forma de una Danza no tiene raíces ni antecedentes en España; aparece hacia principios del siglo XV como una imitación de un poema francés semejante. De él toma las líneas y los temas más importantes; lo aumenta o lo disminuye atendiendo a su propia idiosincrasia: suprime el comienzo teológico que hace de la muerte un castigo del pecado original y aumenta un pintoresquismo y un humor festivo y grotesco que le dan mayor atractivo y viveza. Recordemos también la circunstancia de la casi supresión de las mujeres en esta fúnebre representación. Es pues el caso de una transplantación primero indudablemente erudita, que pronto enraiza y se acondiciona en nuevo terreno. No un tema, sino una cierta perspectiva para mirarlo y un repertorio de tópicos que se recogen de una literatura extranjera para recrearlos bajo una nueva forma española. Estamos ante varios problemas. La afinidad histórica a que ese trasplante responde tiene como razón el hecho de la profunda similitud que manifiestan los pueblos de Europa en el "otoño" de la Edad Media. Ello nos indica, cómo una manifestación francesa —con los temas tantas veces repetidos— tiene eco en el espíritu español y fácilmente se reproduce en él. Francia y España se encuentran en el siglo XV angustiadas por la muerte; es su tema central; viven violentamente prendidas a los placeres sensuales y la muerte los embarga con el mayor espanto porque ha de separarlos de su mundo y los ha de lanzar a otro, en el que creen pero al que se han olvidado de conquistar; el estado crítico, de descomposición, impera tanto en Francia como en España. Mas recojamos también el puro circunstancialismo: los hombres de letras de España, en el siglo XV, se interesan por las obras francesas; existen relaciones y conocimientos entre esos países; los españoles han conocido un poema francés que les ha interesado y les ha despertado íntimas preocupaciones; luego, tomándolo como modelo, han escrito otro poema en el que, insensiblemente, han dejado el retrato de su es-

píritu. ¿Hasta dónde es posible aumentar las deducciones que un trozo vivo de historia humana nos deja?

Pero, ¿cómo explicarnos que ese tema, el de la muerte representada en forma de Danza, manifestado de pronto como inherente, como consubstancial al genio español, no se haya expresado antes? La razón quizá no sea otra que una pura circunstancia de creación adelantada. No estamos del todo seguros que los franceses hayan sido los primeros creadores de la Danza; supónese que la Danza francesa, la alemana, la italiana, parten de un modelo primitivo, hoy ignorado. No tenemos más que la creencia de que la Danza de la Muerte española haya sido una imitación de la francesa por las estrechas semejanzas que muestra con ella y la frecuencia de estas imitaciones francesas en la literatura medieval española: sólo a ello nos atenemos. Así, pues, suponemos que un desconocido poeta —alemán, francés, italiano— haya recogido en una obra ciertos temas bíblicos, o bien textos medievales y tradiciones populares, y les haya dado la forma y la estructura con que después se expresan en la Danza. El español no había expresado su "memento mori" en forma de Danza, por esas obvias razones que es común atribuir a Perogrullo... Cuando lo descubre ya realizado, se da cuenta de que expresa problemas que le son propios, que él debía decir, y los reproduce y realiza en su propia lengua. ¿No es posible igualmente, que esa reproducción persista con una categoría sólo retórica, ajena a una realidad, a una cierta vivencia en la entraña social? No sería suficiente respuesta el aducir el testimonio de su persistencia en los poetas que de tal tema se ocupan en el siglo XV; ello podría no significar sino un éxito, un snobismo, como decimos ahora, de tales poetas. No, por fortuna poseemos el testimonio vivo de una historia turbulenta que nos acusa el desasosiego de aquellos hombres medievales, y aún oímos latir los poemas que tocan a la muerte con un vaho de oscuro terror. Sólo por causa de una verdadera afinidad de preocupaciones, nos explicamos la abсорción y la realización dramática, es decir, viva, viviente, de unos temas, extraños al repertorio español.

Si lo anteriormente dicho se refiere a la circunstancia externa del tema de la Muerte, queda por considerar la interna, la razón que implica una representación de la muerte en forma de Danza. Ello responde desde luego a una profunda característica medieval. La expresión simbólica, la reducción de los conceptos a mitos, a figuras, campea insistentemente en todas las expresiones medievales. Pero con esto no hemos hecho más que decir que tal expresión aparece a menudo en la Edad Media y

* Texto publicado en el núm. 7 de *Filosofía y Letras*, julio-septiembre, 1942.

no aducimos razones que la expliquen. Huizinga —en *El Otoño de la Edad Media*— afirma que esa reducción de las cosas a lo general exterioriza la peculiaridad que bajo el nombre de tipismo ha sido considerada por Lamprecht como el rasgo característico del espíritu medieval. Pero esta peculiaridad es más bien una consecuencia de aquella necesidad espiritual de subordinación, que brota del idealismo arraigado. No se trata tanto de una incapacidad para ver lo propio de las cosas, cuanto de la voluntad consciente de mostrar por todas partes el sentido de las cosas, en su relación con lo más alto, en su idealismo moral, en su significación universal. Búscase en todo justamente lo impersonal, su valor de tipo, de caso normal. La falta de aprehensión de lo individual es hasta cierto grado deliberada, es más que el signo distintivo de un grado inferior de evolución espiritual, una manifestación de hábito mental universalista que todo lo domina. Sabias palabras de Huizinga que, aunque sentimos no poder superarlas, nos dejan, sin embargo, llenos de dudas sobre el asunto. Contestan al problema con otros problemas. ¿Cuáles son a su vez las causas de esa necesidad espiritual de subordinación, cuáles las de ese idealismo arraigado, cuáles las de ese buscar en todas partes el valor de tipo? Las íntimas, las últimas razones del comportamiento humano, residen en complejos e inescrutables fondos. Al fin, reconocemos en las más sabias palabras su incapacidad para la reconstrucción y la explicación total de unas lejanas y angustiadas almas. La misión del hombre se reduce —casi siempre— a un humilde explicar cómo suceden los acontecimientos; al filósofo que se empeña en violentar el misterio le es habitual chocar contra un muro infranqueable de sombras.

Notas diferenciales y características de este concepto.

Sólo podremos comprender la naturaleza y la razón del concepto de la muerte que estudiamos, si las consideramos en su estrecho nexo con su tiempo, el siglo XV. De la más ligera consideración de las características más notables del siglo XV, podemos concluir que representaba —ese siglo— la crisis de la Edad Media. Crisis con todos los atributos que las modernas investigaciones psicológico-históricas le asignan: estado de inseguridad, quiebras de valores, violencia, etc. De las dos más agudas crisis que ha sufrido la humanidad —la disolución del mundo antiguo y la disolución de la Edad Media— han brotado dos reacciones típicas: un extremo apetito por los placeres sensuales y una persistencia en el recuerdo y la representación macabra de la muerte. Los hombres han perdido la esencia de su religiosidad, que le daba un destino y una razón a su vida, y se empeñan en un goce desenfrenado; o bien, caen en el recuerdo obsesionante de la muerte. Con los placeres quieren descubrir una solución para su vida, fuera de la cristiana que ha perdido para ellos su vigencia, su significación radical y profunda; con el recuerdo de la muerte expresan, a la vez que el dolor por la vida sensual que se abandona, el espanto ante un mundo ignorado que no han podido olvidar y en el que sienten aún la existencia de un infierno

que les espera por sus pecados. Su pensamiento de la muerte es desasosegado, terrorífico. Los clérigos y los poetas —o los clérigos poetas—, luchando contra la violencia y la loca carrera de los apetitos, representarán a la muerte, dándole un sentido de exhortación moral, de llamado a la penitencia. Pero en ellos se transparenta también el espanto y en sus argumentos se filtran tópicos que no son de una absoluta religiosidad. La muerte que se representa quiere tener la mayor eficacia, para ello se la representará en las formas más directas y espantosas. El espíritu medieval, tan inclinado como hemos visto a las representaciones simbólicas, pronto obtendrá una para la muerte. La muerte será una persona con un repertorio particular de gestos; ya en esqueleto esbelto y ágil, o bien semicarnada o vistiendo restos de los trajes de sus convidados, como aparece en los grabados de Holbein. Es una representación egoísta —dice Huizinga—; no hace llorar a los hombres por el recuerdo de sus queridos desaparecidos, sino por el temor a la muerte que se considera el más espantoso de los males. Fáltale a esta versión macabra, la ternura y la consolación; ningún pensamiento de la muerte que es término de sufrimientos, deseado reposo, tarea consumada o interrumpida... Si consideramos, por ejemplo, otros tipos de representación o bien sencillamente, de pensamiento de la muerte en otros períodos: en el siglo XIII, tomado habitualmente como típico de cristianismo en plenitud, encontramos que en Berceo el pensamiento de la muerte tiene una expresión confiada y tranquila porque no se ha perdido la certeza de otro mundo y se entiende a la vida como el camino para alcanzarlo. Y no es tampoco su pensamiento ni insistente ni central como lo es para el siglo XV. Es absolutamente propio de él este *pathos* frente a la muerte. Es su cifra y su compendio.

Su preocupación sensual, más que piadosa, en los motivos de queja por la fugacidad de los bienes terrenos, nos revela también la íntima textura de esta época; el insistente tema de la Fortuna, cuya pérdida es para los hombres del siglo XV causa de los más hondos lamentos, expresa cómo la codicia es el pecado más frecuente. Codicia que no es una ambición espiritual como el orgullo y la soberbia, sino un pecado terrestre, carnal. La esfera de la intención se ha ceñido al mundo de los sentidos y sobre él lanza el hombre las jaurías de su deseo. Lo rebelan y le suscitan odio las riquezas de los poderosos y contra ellos dirigirá las burlas más groseras en las Danzas de la Muerte, como una inconfesada venganza.

Su razón

Las razones o justificaciones que asisten a la aparición del pensamiento de la muerte en la Danza, son de dos órdenes: razones históricas y razones internas. Respecto a las razones históricas, hechos concretos que pudieran haber suscitado este pensamiento, se aduce la *peste negra* del siglo XIV. Ella pudo haber traído esa constancia de la representación fúnebre y el espanto ante la muerte. La inminente e imprevista cercanía de la muerte, agudizada por la peste, provoca en los hombres el deseo de gozar

apresuradamente una vida que se les escapará pronto; y esto mismo origina las primeras representaciones de la muerte, ya en forma de Danza, que tendrán originalmente una función doctrinaria, surgida de los clérigos. Con todo, es la condición interna del siglo la que determina fundamentalmente la Danza. El miedo de la vida que atraviesa la época, el sentimiento de desilusión y de falta de ánimo, de valor, la justifican. El espanto y la desesperación que embarga la vida apasionada de aquellos hombres, es la más justa razón de la existencia de la Danza de la Muerte.

Pero, el hecho que origina la Danza, no es tanto un temor de la muerte cuanto un olvido de ella. Todo el poema es un recordatorio que se hace a los hombres de la inminencia de sus postrimerías. Ya el que haya necesidad de ese recuerdo, y el que el autor del poema aludido y los otros poetas (Manrique, Gómez Manrique, Sánchez Calavera, Mena, Martínez de Medina, etc.), se ocupen de ella como tema insistente y con diversa intenciones cada uno, es revelador de esta necesidad doctrinal a la que con tanto tesón y preferencia tienden. Toda la poesía del siglo XV, se puede comprender bajo el rubro de poesía doctrinal. Las preocupaciones puramente estéticas le son casi ajenas. Por entonces los poetas que cultivan la tradición provenzal —los galaico-portugueses—, casi han desaparecido; el Cancionero de Baena recoge sus despojos. Ciertamente se inicia también en dicho Cancionero la poesía alegórica que tiene como modelo a Dante, pero, ¿es que no satisfacía también esta nueva dirección de la poesía española a esa necesidad de simbolizaciones, de figuraciones a que la hemos visto propender en las representaciones de la muerte? Y, en el fondo, la poesía alegórica se encaminaba también bajo un aliento doctrinal; para comprobarlo basta la lectura de cualquiera de los poemas representativos de esta manera poética, ya sean de Juan de Mena, del Marqués de Santillana o de Martínez de Medina. En el fondo, la poesía alegórica no hizo sino

proporcionar una nueva y más efectiva técnica a estos predicadores que eran los poetas del siglo XV. Nunca, o muy raras veces, se empleó la forma dantista para puros juegos retóricos.

Pero, aún más concretamente, ¿qué significaba esta poesía de llamado a la penitencia, dirigida a unos hombres que se habían empeñado en gozar desafortunadamente la vida? Ya el puro plantear el problema en estas condiciones, nos lleva frente a la razón de él. La Danza aparece como una reacción medieval contra las primeras infiltraciones renacentistas; digámoslo de una buena vez y adelantemos nuestra tesis y nuestro criterio central respecto a la significación de la Danza. (Y esta significación es la que, según nuestra opinión, le da su mayor importancia e interés a la Danza: el que sea la primera patente dramatización de los dos conceptos que han de luchar en el Renacimiento). En efecto, el hombre de fines del siglo XIV y principios del XV, a raíz de la famosa *peste negra*, se había dado a gozar de la vida intensamente; ¿sería necesario aún recordar, siquiera como secreta afinidad y azaroso requerimiento, que Horacio, *Carpe diem...*, llega por estos años a España? Se da pues, el hombre a un gesto ya peculiarmente renacentista, y, como tal, pagano, que es posible insertar dentro de este aforismo: “La vida por la vida”. Frente al cual la Edad Media —vista, con toda prudencia, en bloque— afirmaría otro: “La vida, por la *otra vida*”. Y es precisamente en la Danza de la Muerte en donde tiene lugar el primer encuentro y la primera crisis de este drama inminente que la historia habrá de decidir a favor del aforismo pagano-renacentista. Es el siglo XV al que toca la agudización primera de este conflicto que subsiste siempre tácito y latente en los hombres, pero que, de pronto, ciertos hechos lo excitan y sensibilizan. Una extraña inapetencia y saciedad en los hombres, los hace rechazar su aliento trascendente y los precipita al fango de su sensualidad. Más tarde la cordura del pleno Renacimiento se encargará de limar asperezas y reducirlo todo a una justa medida. Pero ya, atrás, ha quedado el drama patético que escinde dos edades.

Su sentido

Si en los párrafos anteriores nos ocupamos de las razones que asisten a la aparición de la Danza de la Muerte, es decir, de las circunstancias, externas e internas, que la determinan, ahora lo haremos del sentido mismo que el poema, ya dado, contiene.

Nos encontramos desde luego, con que el nombre del poema es la Danza de la Muerte, y cabe hacernos a propósito de él algunas inquisiciones. Conocida la forma en que se conduce la Danza, preguntémosnos: ¿por qué se representa a la muerte en una Danza?, ¿por qué se representa al morir como una Danza de la Muerte?

La Danza según la intención misma del poema quiere ser un espejo alegórico de la vida en donde se proyecte, de pronto, el fin de los hombres representados en sus castas por los diferentes personajes que son llamados a *danzar*, es decir, a morir. La vida es pues, tomada aquí como una danza, lo que equivale a decir, una farsa, en donde lo



único verdadero es la inexorable muerte que llegará a invitar a su Danza a todos los hombres. Se predica la penitencia que es, según se dice en el poema, el único camino para alcanzar una muerte que nos lleva a otro mundo *verdadero*, de real felicidad. Dice la muerte: *A la danza mortal venid los nacidos*, lo que equivale a decir: la muerte es cual una danza y la danza es un 'vértigo, un frenesí, un remolino que arrastra hacia el misterio a todos los hombres, que llama a la muerte'. Ya es uso de este término *danza*, con acepción común de acción alegre y gozosa, referido a la muerte, revela —a más de la característica tendencia a las simbolizaciones, ya aludida— una desconocida tradición medieval, que alguna vez quisiéramos sorprender, en donde se hubieran reunido por primera vez estos términos; y, desde luego, un gusto de ayuntar conceptos antitéticos, en busca de un claroscuro, de un penetrar entre sí a los dos términos de nuestro existir —placer y sufrimiento—, que más alejados debieran estar. Y si en la Danza de la Muerte se quiere representar como en un espejo trágico, a la vida, lógico es que se equiparen ambos conceptos. La vida es una danza y la danza es una vida; he aquí a dos términos que se ha revestido de una extraña significación, con el puro hecho de referirlos recíprocamente. Pero recordemos que interviene otro elemento; la Danza tiene un término ineludible: la muerte. La vida es, entonces, una danza hacia la muerte.

Mas, ¿cuál es la razón de que la vida sea una danza?, o bien, ¿qué hace al anónimo autor de esta obra representar a la *vida a muerte*, como una danza?, ¿qué secretas correspondencias sorprende entre estos conceptos? El poema —principiemos por ello— tiene un ritmo particular. Además del ritmo ya constante de los dodecasílabos y de las estrofas en que está escrito, existe en él otro ritmo de danza y contradanza, de llamado y repulsa, un cambio de pareja entre un personaje religioso y otro civil; la muerte misma que ataviada *comme il faut* para cada situación, funge de maestra de ceremonias en su propio rito. Quizá, en las representaciones muy posibles que debió tener la Danza hacia el siglo XV, los personajes entraban a escena con un gracioso y esquivo paso, unos por la izquierda, otros por la derecha —civiles y religiosos— y salían del brazo y danzando con la muerte por la puerta del fondo; los pocos agraciados que fueran señalados mercedores de la bienaventuranza podían ser elevados —como en el Anticristo de Alarcón—, por la cuerda de una maroma que simulara ascenderlos al cielo. En la Abadía de la Chaise-Dieu existe un fresco del siglo XV —reproducido en "La Cathédrale" de A-D. Sertillanges, H. Laurens, Editeur. Paris—, que representa una Danza de la Muerte. En él aparecen simétricamente colocados una serie de personajes de la nobleza y altos dignatarios eclesiásticos que son conducidos cada uno por una muerte individual; ésta se encuentra representada por hombres de cuerpo extremadamente delgado, desnudo o semivestido por un manto, la cabeza esquelética, y caminando con un gracioso y esquivo ritmo de danza; los personajes de la derecha —izquierda del fresco— son conducidos tranquilamente, y los de la izquierda —derecha del fresco— con un aire burlesco.

El ritmo de danza que tiene el poema se debe, como parece comprobarlo el fresco a que nos hemos referido, a exigencias de gusto alegórico, pero, más exactamente, esta realización alegórica no sería sino la realización práctica de una idea, de un particular concepto, bajo el cual se ha entendido otro. Debe existir, pues, además de esta idea, otra intención anterior, una base de razón que ha hecho al poeta el símil de la Danza.

La Danza, si recordamos una aguda conferencia de Valéry, viene a ser cual la fiesta de la energía que rebosa al hombre, la fiesta de esta energía sobrante. Pero la danza, además del impulso dionisiaco, es una inmersión en el devenir, un abandonarse a una ciega corriente, un soltar el cuerpo del lazo de la conciencia para que flote, o dance a la deriva; un olvido; con la danza olvidamos y, si la muerte se presentara bajo la condición de una danza, nos hundiríamos suavemente en ella, y quizá conseguiríamos que el temor que nos hace sentir, huyese. Esto podía ser una razón más. El poeta buscaría la representación del morir de los hombres como una danza, por las semejanzas plásticas que le encuentra con un rítmico fluir, o bien, con la intención de hacer aparecer a la muerte con mayor suavidad a los poderosos, consuela a los humildes, por aquello del *mal de muchos...*, y cuyo ritmo amengua la brusquedad de un particular llamado a morir. La dinamicidad, tanto de la muerte como de sus invitados, serviría para aminorar la dureza de una caída o encuentro con la muerte, si lenta o imprevista, siempre angustiada. La soledad de la propia muerte —suprema aspiración del hombre que ha alcanzado la plenitud de su ser y de su responsabilidad, como la ha expresado Rilke, pero que no puede tener sino una condición espantosa para el hombre medio—, se engarza a las otras soledades y se integra con ellas una danza. La Danza de la Muerte sería pues, una muerte acompañada.

Pero, además de estas razones circunstanciales que se circunscribirían a una condición íntima del poema, o



bien a una particular concepción de su autor, es posible encontrar otras razones de índole más amplia, en la peculiar textura de la época en que aparece.

La Edad Media acusa una preferencia, tanto en sus expresiones plásticas como en las literarias, por las oposiciones de contrarios, por los Debates, o bien por las Danzas Macabras que, en último término, no son otra cosa que la presencia o el debate de dos poderes opuestos —vida, muerte— cuyo duelo se decide en una Danza (preferencia que conviene también a la tendencia a las simbolizaciones que como hemos visto corresponde a todas las expresiones medievales). Los ejemplos abundan en toda la historia literaria medieval. Recordemos, igualmente, que el antecedente de la Danza de la Muerte es un debate, y Díaz-Plaja la estudia —a la Danza— entendiéndola como un Debate. Pues bien, la existencia de estas formas literarias encuentra su justificación en el carácter, en la condición íntima de la Edad Media en que aparecen y que tienen su más profunda peculiaridad en sus formas de pensamiento, es decir, en una escolástica cuya armadura la constituye un procedimiento mental, una forma de pensamiento. Esa forma de pensamiento es el silogismo, la *disputatio* escolástica que gusta oponer entidades morales contrarias para extraer de su conflicto una razón que acabará por ser, siempre, un saber de salvación. El poeta medieval encontrará necesariamente su forma natural de expresión en un debate, en una oposición de contrarios, y de ellos se servirá si su tema es la muerte que asola a los hombres y, si su intención es moralizadora. De lo cual sería posible concluir que: las expresiones culturales de una edad dada, guardan estrecha relación con el módulo de pensamiento reinante. Así, las expresiones renacentistas, habrán de guiarse por un platonismo que se traducirá en las idealizaciones, ya campestres, ya conceptuales. De la misma manera que, respecto a las expresiones contemporáneas, fuera posible hablar del fenomenologismo de la actual poesía. ¿No se ha dicho de “La Jeune Parque” de Valéry, que es la traducción de los baluceos del pensamiento al salir del sueño?

Ahora bien, si estas son las razones intrínsecas de la representación de la muerte en forma de danza, existen además otras razones extrínsecas: el objeto que se persigue con representar de tal suerte a la muerte. Razones que no presentan ya las oscuridades y complejidades que encontramos respecto a su íntima condición. Un sentido de burla para los poderosos, de venganza contra sus riquezas, haciendo de ellos una sátira cruel en que aparezcan mostradas su podredumbre y vileza y se vean orillados al trance más doloroso, parece ser la razón, el objeto que se busca, representando a la muerte, o al morir como una danza. A todo lo largo del poema se mantiene su condición burlesca acentuada particularmente contra los poderosos. La danza tiene, como secreta raíz, y sobre todo para sus espectadores, un recodo grotesco y ridículo. Su belleza reside —cuando la hay— en el rasgo o en el gesto que se mantiene en la orilla misma de lo ridículo. Es la suya una belleza peligrosa —como la del toreo, aunque en otro sentido— una belleza en trance de peligro. En la Danza de la Muerte, el poeta ha hecho resbalar a los

hombres con el espanto de su muerte, y éstos danzan, grotesca, ridiculamente. El poeta se ha vengado ya del todo con ello. Su íntima delectación, su complacencia, se recrea en cada pasaje. Late tras ellos una carcajada satisfecha.

El intento manifiesto, expreso, de la Danza es, como ya lo hemos dicho, doctrinal, moralizador. Pero para conseguir la ejemplaridad de él, son llamados a la Danza aquellos personajes considerados habitualmente como más honrados, los poderosos cuya desgracia más podía impresionar al pueblo. Recordemos también cómo son llamadas, antes que todos, las dos doncellas, queriendo con ello significar la efímera vida de cuánto más grato a los sentidos y al corazón podía presentarse a los hombres del siglo XV y de todos los siglos; la belleza, la pureza, la alegría. Los llamados siguientes tendrán todos un similar carácter de violenta crítica social, guiada igualmente por un sentido ejemplar pero también como una particular reacción del poeta contra la corrupción que privaba en el mundo medieval de los siglos XIV y XV, tanto en España como en los restantes países europeos. Sea de extracción popular el autor del poema, sea culto —como creemos—, nos queda patente el hecho de que, en una u otra esfera, o más bien, en el ambiente general del mundo español de aquella época, era sentido por el pueblo el grado de corrupción a que habían llegado los poderosos civiles y religiosos (sólo de ellos tenemos constancia expresa, pero, ¿no invadiría la relajación de las costumbres también al pueblo?); de que esta corrupción era entendida por los hombres del tiempo y de que eran capaces de expresarla, aun en expresiones anónimas como la presente. Este es uno de los aspectos más interesantes del poema: los hombres del siglo XV viven enfangados en su sensualidad y en su violencia, pero no han perdido la conciencia de ello; son capaces de volverse contra ellas y levantar su protesta; tienen la aspiración de un mundo gobernado por hombres probos en donde impere la justicia social. Y es precisamente a la muerte a quien se delega la misión de realizar esta abandonada justicia social; a ella se le encarga la justicia —o la venganza— de todos los desmanes de los poderosos. Pero detengámonos a pensar ¿quién es esta muerte?, porque con tal nombre designamos no ya una circunstancia o un acontecimiento de nuestra vida que nos alcanzará o alcanzaremos, sino una peculiar entidad perfectamente representada y a quien se adscriben muy particulares atributos. ¿Desde cuándo proviene esta personificación macabra, esta antropomorfización de la muerte? Habría que ir muy lejos para responder a tal pregunta ya que, desde la cultura antigua nos llega nombrada y personificada: la Parca. En la Danza de la Muerte, ésta es una terrible y muy viviente persona, se convive con ella, se le encarna, se la alegoriza, se la vista con la indumentaria española del tiempo, se le atribuye una categoría no sólo humana sino específicamente española, ya que la muerte de la Danza es una muerte dura y jocosa socarrona y dicharachera, conocedora de todas las debilidades de los estados sociales que van pasando, a su turno, a danzar con ella.