

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO



ANTECEDENTES MEDIAVALES
DE LOS CONFLICTOS UNIVERSITARIOS

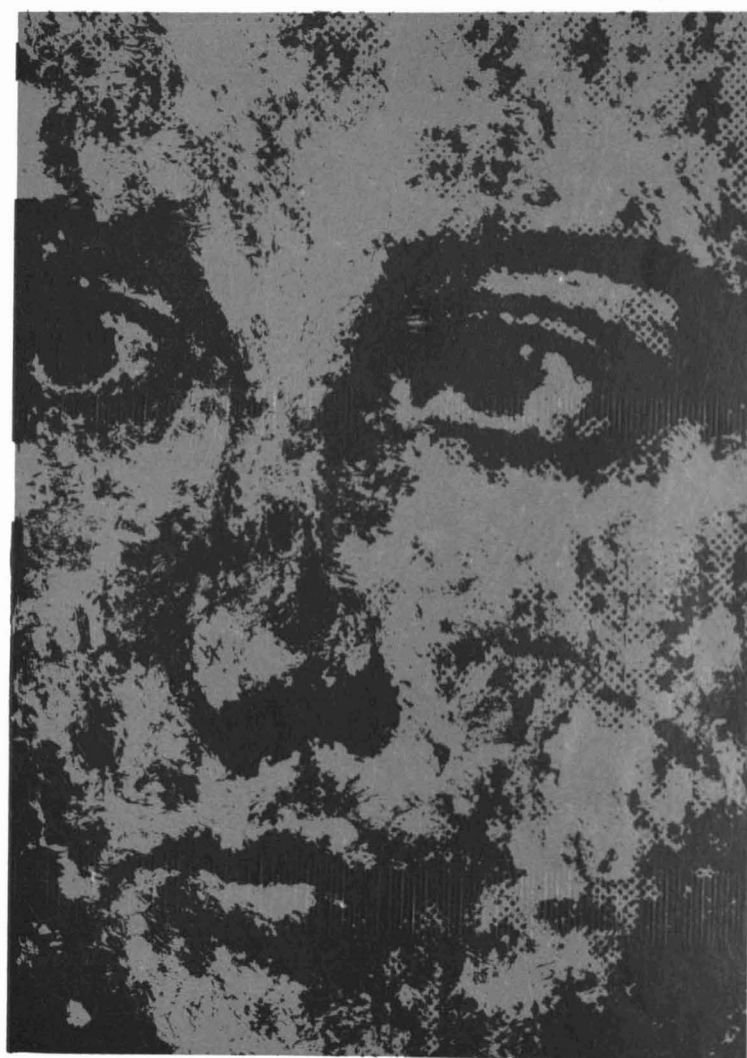
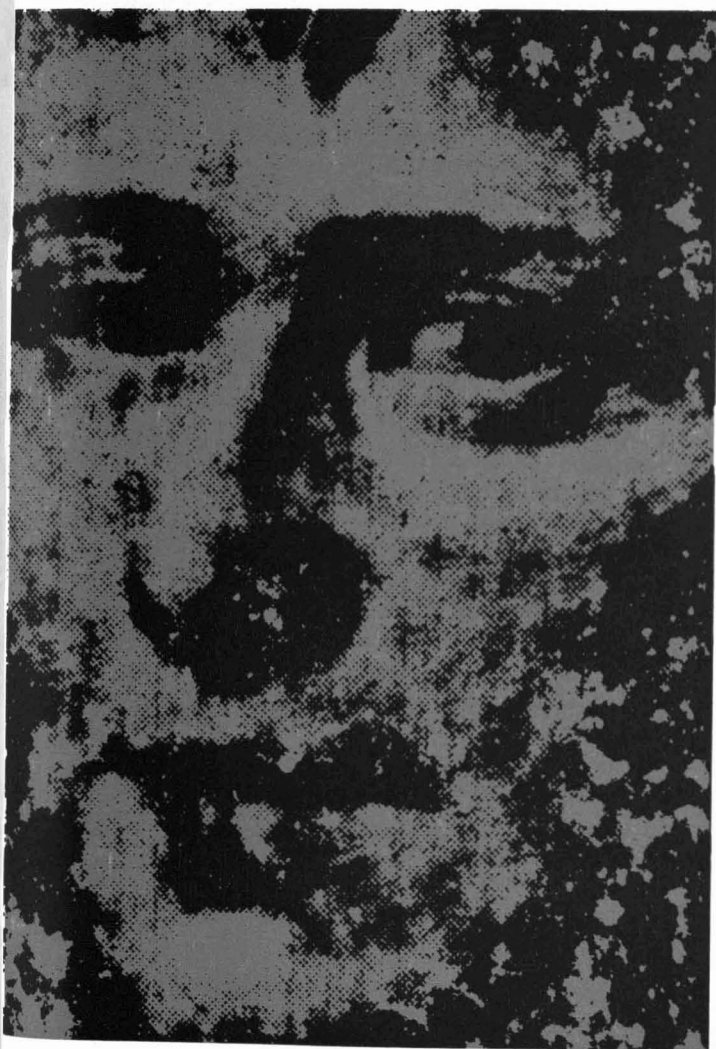
MANUEL FELGUERREZ

POESIA DE JOAQUIN PASOS

JUAN MARSE

EL OTRO BORGES

ROMANTICISMO ALEMAN EN



KLEIST

NOVALIS

SUMARIO

Volumen XXVIII, número 6/febrero de 1974

Raúl Necedal

Guiscard: la tragedia de Kleist, 1

Kleist

Robert Guiscard, duque de los

normandos, 4

Sobre el teatro de marionetas, 12

Juan Carvajal

Lectura de Novalis, 15

Novalis

Fragmentos sobre poesía, 16

Francisco Giral

Antecedentes medievales de los

conflictos universitarios, 25

I La poesía de Joaquín Pasos

Manuel Felguérez

Origen y desarrollo del espacio

múltiple, 32

Juan García Ponce

Manuel Felguérez: el espacio

múltiple, 35

Tarsicio Herrera Zapién

El otro Borges, 37

Maruxa Vilalta

Morir temprano, mientras comulga

el General (Historia verídica que

termina al aire libre), 39

Fernando Curiel

Narración e intromisión: para

leer a Juan Marsé, 43

Universidad Nacional Autónoma de México

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

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

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

Dirección artística: Vicente Rojo, Bernardo Recamier

Torre de la Rectoría, 10o. piso,

Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124

Franquicia postal por acuerdo presidencial

del 10 de octubre de 1945, publicado

en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año.

Precio del ejemplar: \$ 10.00

Suscripción anual: \$ 100.00 Extranjero Dls. 12.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.

Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.

Financiera Nacional Azucarera, S. A.

Ingenieros Civiles Asociados [ICA]

Nacional Financiera, S. A.

Instituto Mexicano del Seguro Social

H
hi
pi
co
ju
A
(C
cu
ta
tic
ci
la
qu
ac
irre
ric
mi
Wü

el 1
no
aná
taci
Ma
incl

El
pro
a F
veir
mie
pret
Lleg
pler
algu
Ent
nom
de I
W.
Schi



GUISCARD: LA TRAGEDIA DE KLEIST

—Eres tan extraño, tan solemne,
—Eres incomprensible para mí.
—Y tú para mí.

H. V. Kleist

Heinrich von Kleist (1777-1811)¹ es una figura singular en la historia de las letras alemanas. Llamado por algunos “el poeta prusiano”, otros prefieren encasillarlo bajo rubros tan disímboles como los de “clasicismo” y “romanticismo”. Hay razones que justifican estas actitudes: el autor del “Canto de guerra de los Alemanes” (*Kriegslied der Deutschen*) y de la “Oda a Germania” (*Germania – Ode*) es seguramente un poeta político.² En sus cuentos (*Novellen*) y en su ensayo sobre “El Teatro de Marionetas”, que aquí traducimos, se perciben claramente rasgos románticos.³ Por su parte, la obra sobre Robert Guiscard, cuya traducción damos hoy, recuerda, por lo menos en su estructura formal, a la tragedia clásica, entendiéndose por esta la de la antigüedad más que la del clasicismo de Schiller y Goethe.⁴ Sin embargo, como acontece con todo artista genial, la de Kleist es una individualidad irreductible, si bien es cierto que dicha individualidad es históricamente condicionada. Entre otros acontecimientos que determinan la vida y la obra del poeta podemos mencionar el viaje a Würzburg⁵, la llamada crisis kantiana⁶ y las guerras napoleónicas.⁷

Se ha dicho, con razón, que Kleist fue un enigma no sólo para el mundo, sino también para sí mismo. Por ello es que su biografía no es suficiente para explicar su obra. No obstante, más que un análisis del fenómeno *Kleist*, hemos preferido hacer esta presentación mediante testimonios del propio poeta, convencidos, con Mahler, de que la obra de arte debe conservar algo de misterio incluso para su autor.

“Jedes Wort ist ein Spruchwort”.
Cada palabra es un conjuro
Novalis

El 15 de abril de 1801, menos de un mes después de que se produjera la crisis kantiana, Heinrich von Kleist emprende un viaje a París acompañado por su hermana Ulrike.⁸ Tenía entonces veintitrés años. El verdadero motivo del viaje es huir del aburrimiento que le ocasionaba el trabajo burocrático en Berlín; el pretexto, concluir en la metrópoli sus estudios de física y química. Llega a París a principios de junio, tras un largo viaje que resulta pleno en experiencias y durante el cual comienzan a madurar algunas ideas que más tarde quedarán plasmadas en sus obras. Entre sus papeles se encuentra el proyecto de una tragedia normanda. La idea de escribir una obra dramática sobre la muerte de Robert Guiscard había surgido de la lectura de un trabajo de K. W. von Kunck, aparecido en *Die Horen* (revista publicada por Schiller) en 1797.⁹ Kleist tenía pensado terminar de documentarse

sobre su historia en París. Es probable que ahí leyera las “Semblanzas de la vida del emperador Griego Alexius, descritas por su hija Anna Komnena.”¹⁰

La estancia en París, originalmente prevista para un año, se reduce a unos cuantos meses. El joven aristócrata, imbuido del pensamiento de Rousseau, no soporta la vanalidad de la vida social. Se separa de Ulrike y vuelve a viajar, para finalmente radicarse, pobre y enfermo, en una pequeña finca en una isla solitaria del Aar, cerca de Thun.

En abril de 1802 comienza a escribir ahí la tragedia sobre Guiscard en la cual expresaría, como asienta el biógrafo, la enorme desilusión suscitada por la lectura de Kant, en cuya obra encontrará la formulación de sus propias ideas.¹¹ Kleist trabaja intensamente y, al principio, con gran entusiasmo:

Mi querida Ulriquita, el principio de mi poema, que habrá de explicar al mundo el amor que me profesas, provoca la admiración de todos a quienes se lo muestro. ¡Oh Dios! Si tan sólo pudiera terminarlo. El cielo me conceda este único deseo y después haga conmigo lo que quiera...¹²

Tiempo después, conocedor de las penurias por las que Kleist atravesaba, Wieland lo aloja en su casa. Comienza una relación efectiva, de mutua admiración. Pero Kleist se muestra cada vez más distraído. En la mesa, durante las comidas, se le escucha hablar en voz baja. La razón era que

Recibo aquí clases de declamación... Aprendo a declamar mi tragedia... Expuesta con una perfecta declamación debería producir un extraño efecto.¹³

En repetidas ocasiones Wieland le pide que le muestre la obra. Kleist accede por fin y le recita diversos pasajes (“de memoria”). Afortunadamente, dado que el texto se ha perdido, contamos con los testimonios de ambos poetas. Kleist escribe:

Cuando con gran pasión se la leí al viejo Wieland, logré entusiasmarlo a tal extremo, que viéndolo tan conmovido, me arrojé a sus pies y colmé sus manos de besos ardientes.¹⁴

Por su parte, Wieland consigna:

Le confieso que quedé asombrado y no creo exagerar si le aseguro que: si los espíritus de Esquilo, Sófocles y Shakespeare se reunieran para crear una tragedia, el resultado sería *La Muerte de Guiscard el Normando* de Kleist, si toda ella corresponde a lo que escuché entonces. A partir de ese instante se había decidido que Kleist había nacido para colmar el gran

vacío en nuestra literatura que, por lo menos en mi opinión, no ha sido llenado ni por Schiller y Goethe.¹⁵

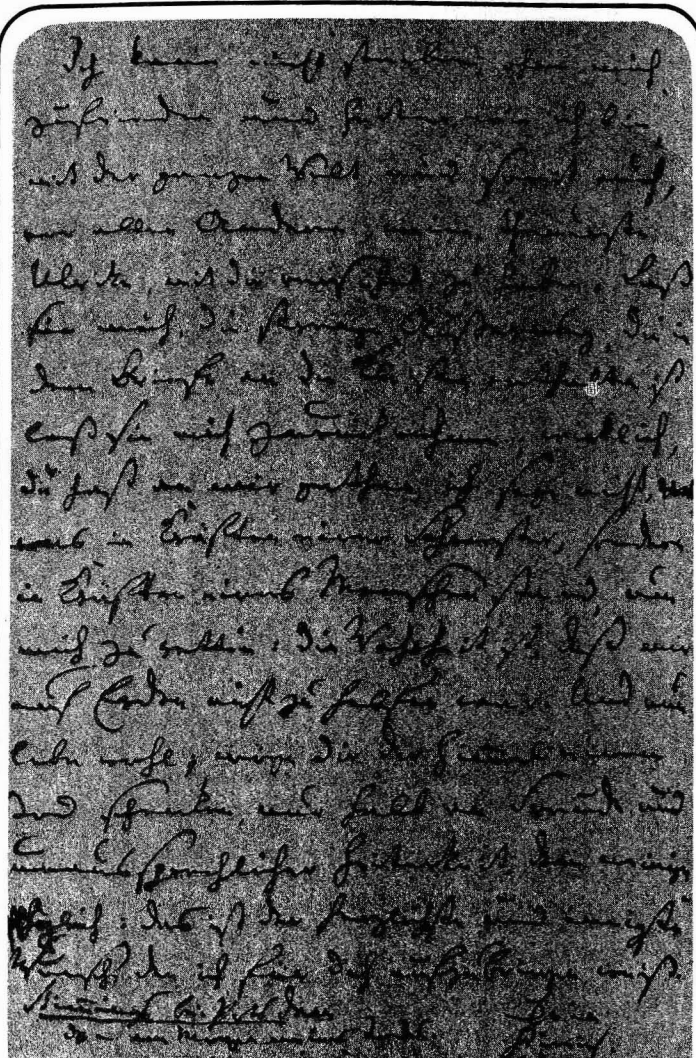
Las dicotomías del espíritu, que habrían de romper el equilibrio penosamente alcanzado en el clacisismo, desde el periodo de Weimar, no son para Kleist meros aspectos del arte, sino motivo de angustia. Sus problemas existenciales vuelven a presentarse y, aunados a un nuevo problema emotivo —surgido por la relación con la hija adolescente de Wieland— lo impulsan a dejar, afligido, esa casa, “donde encontrara más amor del que el mundo entero puede generar;... pero tuve que irme, oh cielo, ¡qué clase de mundo es éste!”¹⁶ Al despedirse de Wieland, le confía su intención de trabajar como carpintero a fin de asfixiar su genio y así escapar a la tentación del suicidio.

Meses después, Wieland sigue preocupado por él:

Me escribe usted, querido Kleist, que debido a la presión de múltiples problemas familiares le ha sido imposible concluir su obra. Difícilmente hubiera podido comunicarme una desgracia que me produjera mayor dolor. Por fortuna, la seguridad que me da el señor Von W. de que desde entonces ha tabajado usted intensamente, me da la esperanza y me permite creer que sólo el desaliento momentáneo ha podido llevarlo a un estado de ánimo en el cual pudiera considerar posible que un obstáculo exterior le impidiera lograr la culminación de una obra maestra, para la cual tiene usted una vocación interior omnipotente. Nada es imposible para la sagrada Musa que lo inspira. Usted *tiene* que terminar el Guiscard, así tuviera encima la presión de todo el Cáucaso y el Atlas.¹⁷

Pero Kleist es presa de la depresión. El 5 de octubre escribe:

El cielo sabe, mi querida Ulrike (y he de morir si esto no es literalmente cierto), cuán gustoso daría una gota de sangre de mi corazón por cada letra de una carta que pudiera comenzar diciendo: he concluido mi poema. Pero tú conoces a quien, como en el dicho, hace más de lo que puede. Ya he dedicado más de medio millar de jornadas, incluidas la mayor parte de sus noches, al intento de ganar una corona que se sume a las muchas de nuestra familia. Ahora me llama nuestra diosa protectora y me dice que es suficiente. Conmovida, seca el sudor de mi frente con sus besos y me consuela: “si cada uno de sus queridos hijos hiciera tanto, no faltaría a nuestro nombre un lugar en las estrellas”. Basta, pues. El destino, que proporciona a los pueblos todos los auspicios para su desarrollo, no permite todavía, según creo, que el arte madure en estas latitudes. Sería por lo menos necio que yo dedicara mi esfuerzo por más tiempo a una obra que, como finalmente he debido



Satisfecho y feliz como me encuentro, no puedo morir, sin haberme reconciliado con todo el mundo, y por ello, también, por sobre todos los otros, mi queridísima Ulrike, sin haberme reconciliado contigo. Permíteme retractarme de la fuerte expresión contenida en la carta dirigida a los Kleist; en verdad, has hecho por salvarme, no diré que todo lo que estaba al alcance de una hermana, sino todo lo que era posible a un ser humano: lo cierto es que nada había en el mundo que hubiera podido venir en mi auxilio. Y ahora, adiós; que el Cielo te conceda una muerte siquiera con la mitad de alegría y la inefable felicidad que yo tengo en la mía: es éste el más cordial e íntimo deseo que puedo formular para ti.

Tu
Heinrich

Stimmings, cerca de Potsdam,
a —en la mañana de mi muerte.



convencerme, es superior a mis fuerzas. Retrocedo ante alguien que aún no se presenta y me inclino, con un milenio de anticipación, ante su espíritu. Pues al conjunto de las ideas humanas corresponde sin duda la que yo he concebido, y ya crece ahora, en alguna parte, una piedra para quien la pronuncie...

¿Acaso no es indigno que el destino se rebaje a tomarle el pelo a un objeto tan desvalido como lo es el ser humano? Pues, ¿cómo ha de calificarse el que nos dé acciones sobre una mina



de oro, en la cual, cuando excavamos, no encontramos metal auténtico? El infierno me ha dado talento a medias, ya que el cielo se lo obsequia al hombre completo, o no le da ninguno. No puedo decirte cuán grande es mi dolor. De todo corazón me iría a donde ningún hombre llegara. Se ha apoderado de mi una cierta amargura injusta, que me hace sentir casi como Minette, cuando le asiste el derecho en un litigio, pero no puede expresarse.

Por último, el 26 de octubre:

¡Mi querida Ulrica! Lo que voy a decir puede quizá costarte la vida, pero tengo, *tengo* que hacerlo. En París releí mi obra en el estado en que se encontraba, la deseché y la arrojé al fuego. Se acabó. El cielo me niega la gloria, el mayor de los bienes terrenales; yo rechazo, cual niño malcriado, todos los restantes. No puedo mostrarme digno de tu amistad, no puedo sin embargo vivir sin ella: me precipito a la muerte...

La historia continúa años más tarde. Durante su estancia en Dresden, en 1807, Kleist vuelve a ocuparse del tema. Esta vez logra terminar el fragmento que ahora traducimos y lo publica en su revista literaria "Phöbus", como primicia de una supuesta tragedia completa, en abril y mayo de 1808.

El fragmento que se conserva debe ser reconstrucción de lo escrito años atrás. De hecho es una unidad en sí mismo. El coro inicial, con resonancias esquilianas, demuestra los cuidados con que Kleist llegara a la expresión de cada idea, de cada metáfora, incluso de cada palabra. Desde el punto de vista rítmico es perfecto; no tiene huecos, no hay palabras superfluas; su lenguaje es eufórico y rico en nuevas tonalidades.

La tragedia alcanza un máximo de sentido en medio de una economía expresiva llevada al límite de los requerimientos sintácticos. Los personajes son claramente definidos; cada uno tiene su propio lenguaje. Una vez plasmada la situación, el drama se desarrolla con la intensidad de un continuo clímax —la intersección de una multiplicidad de circunstancias— solamente interrumpido por brevísimos diálogos que enfatizan lo patético de la obra.

La elección de las obras traducidas obedeció a los siguientes criterios: Kleist es, antes que nada, un genio dramático. La extensión del *Guiscard* hace posible su inclusión íntegra dentro de nuestras limitaciones de espacio. Por otra parte, la totalidad de sus *Novellen* están traducidas al español y son fácilmente asequibles. "Sobre el teatro de Marionetas" es considerado, desde su descubrimiento por parte de E.T.A. Hoffmann, como un ensayo de la mayor importancia para el conocimiento de la filosofía de Kleist. Los otros textos traducidos muestran facetas interesantes de la personalidad del poeta.

Notas

1 Entre las múltiples biografías de Kleist pueden verse, p. ej., Heiseler, Bernt von, "Kleist", Stuttgart, 1939; Hohoff, Curt, "Heinrich von Kleist", Hamburg, 1973; Maas, Joachim; "Kleist, die Fackel Preupens. Eine Lebensgeschichte", Wien, München y Basel, 1957.

2 Kleist ingresó a los catorce años al ejército prusiano, al cual sirvió durante 7 años, después de los cuales escribe: "Las mayores proezas de la disciplina militar, objeto de admiración de todos los conocedores, eran objeto de mi más sincero desprecio... cuando todo el regimiento realizaba sus maniobras, me parecía un monumento viviente a la tiranía." El odio a los tiranos se muestra con toda claridad en los dramas en que aparece algún gobernante. Ha sido considerado un "patriota" porque su voz se alzó contra el tirano de su tiempo: Napoleón. Cfr. Wolff, Hans Matthias, "H. v. Kleist als politischer Dichter", Berkeley y Los Angeles, 1947.

3 Sobre el "Teatro de Marionetas", véanse: "Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen", editado por Sembdner, Helmut, Berlin, Bielefeld, München, 1967; véase también Kayka, Ernst, "Kleist und die Romantik", Berlín 1906.

4 Véase al respecto el excelente estudio de Müller, Joachim, "Robert Guiscard der Kleist. Un análisis estructural", en *Homenaje a Heinrich von Kleist*, editado por Moldenhauer, Gerardo, Rosario, 1947.

5 Cfr. Hohoff, *op. cit.*, pp. 19 y ss.; Sembdner, Helmut: "Nachwort", en *Heinrich von Kleist. Werke in einem Band*, München, 1966, p. 874; id. "Nachwort", en *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, 5a. edición, München, 1970, vol. II, p. 1033.

6 A su regreso de Würzburg, Kleist decide trazar un plan de vida que le permita llegar a ser un sabio y un hombre virtuoso. Sus ilusiones se vienen abajo por la lectura de Kant —probablemente la Introducción de la Crítica de la Razón Pura: "Si todos los hombres tuvieran lentes verdes en lugar de los ojos, tendrían que juzgar que los objetos son verdes, y jamás podrían decidir si los ojos muestran las cosas tal como son o si les agregan algo que no es propio de ellas sino de los ojos. Así sucede con la razón. No podemos decidir si lo que llamamos "verdad" es verdaderamente la verdad, o si sólo nos lo parece." Sobre la crisis kantiana, véase: Cassirer, Ernst, "Heinrich von Kleist und die kantische Philosophie", en *Idee und Gestalt*, Berlín, 1921, pp. 153 y ss.; Muth, Ludwig, "Kleist und Kant. Versuch einer neuen Interpretation", Köln, 1954; Scott, D. F. S., "Heinrich von Kleist's Kant Crisis", en *XLII Modern Language Review* (1947), pp. 474 y ss.

7 Véase Wolff, *op. cit.*

8 Sobre la obra de Kleist en general, véase la bibliografía relativa en Hohoff, *op. cit.*, pp. 162 y ss.; Moldenhauer, Gerardo (ed.), "Homenaje a Heinrich von Kleist", *cit.*, que contiene una bibliografía española sobre Kleist, pp. 143 y ss. Otras obras indispensables son: Sembdner, Helmut, "Heinrich von Kleists Lebensspuren", 2a. ed., Bremen, 1964; id. "Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten", Bremen, 1967.

9 "Robert Guiscard, Herzog von Apulien und Calabrien".

10 "Denkwürdigkeiten aus dem Leben des griechischen Kaisers Alexius, beschrieben durch seine Tochter Anna Komnena", también publicado por Schiller, 1790.

11 Cf. Hohoff, *op. cit.*, pp. 29-30, 42.

12 Carta del 9 de diciembre de 1802.

13 Carta del 14 de marzo de 1803, a Ulrike.

14 *Ibidem*.

15 Carta de Wieland a Wedekind del 10 de abril de 1804.

16 Carta del 14 de marzo, a Ulrike.

17 Carta fechada en junio de 1803.

KLEIST

ROBERT GUISCARD DUQUE DE LOS NORMANDOS

■ FRAGMENTO

PERSONAJES

ROBERT GUISCARD, Duque de los Normandos
 ROBERT, su hijo } Príncipes Normandos
 ABELARD, su sobrino }
 CECILIA, Duquesa de los Normandos, esposa de Guiscard

HELENA, Emperatriz viuda de Grecia, hija de Guiscard y prometida de Abelard

UN ANCIANO
 UNA COMISION DE GUERREROS } de los Normandos
 EL PUEBLO

ESCENARIO: Cipreses ante una colina, sobre la cual se alza la tienda de Guiscard, en el campamento de los normandos frente a Constantinopla. En la explanada arden algunas hogueras, que de tiempo en tiempo son alimentadas con incienso y otras hierbas fuertemente aromáticas. Al fondo, la flota.

PRIMERA ESCENA

Una comisión de normandos entra, solemnemente, con atuendos de guerra. Es acompañada por el pueblo, integrado por personas de diferentes edades y sexos.

EL PUEBLO (*moviéndose con inquietud*).

¡Con ferviente bendición, oh dignos padres,
 os escoltamos a la tienda de Guiscard!
 ¡Os encabeza un querubín, de la diestra de Dios,
 ahora que vais a conmover la roca
 a la que, levantada con temor, la ola del ejército entero
 en vano rodea de espuma! ¡Arrojadle una espada
 flamígera y que se nos abra un camino
 que de los horrores
 de este espantoso campamento nos conduzca!
 ¡Si presto no nos arranca de la peste
 que, terrible, el infierno nos envía,
 para el cadáver de su pueblo emergerá del mar
 esta tierra cual túmulo mortuario!
 ¡Con largos y horrorosos pasos
 recorre los contingentes asustados,

y exhala de sus hinchados labios
 sobre sus rostros el venenoso aliento de su pecho!
 ¡Donde quiera que sus pasos se dirigen,
 caballo y jinete, tras ella, como cenizas se derrumban,
 y el amigo se aparta del amigo, la novia del novio,
 hasta la madre es ahuyentada de su hijo!
 ¡Tendida sobre el costado de una loma,
 se la escucha clamar desde el lejano páramo,
 donde aletean horribles aves de rapiña,
 y a semejanza de nubes, oscureciendo el día,
 se avalanza, belicosa, sobre los desvalidos!
 ¡También a él, al intrépido-obstinado,
 lo alcanzará el monstruo al final, y si no cesa,
 no conquistará en esa ciudad imperial
 más que una espléndida lápida!
 ¡Y en lugar de la bendición de nuestros hijos,
 la monstruosidad de su maldición se posará sobre ella,
 y lanzando imprecaciones de su metálico pecho
 al perdedor de sus padres,
 con córneas garras, insolente,
 de la tierra excavará la plateada osamenta!

SEGUNDA ESCENA

Entra un anciano. Los mismos.

UN GUERRERO. Ven aquí, Armin, te lo pido.

OTRO. Esto es un clamor,
 que azotado por la tormenta del miedo, levanta espuma
 igual que el mar abierto.

UN TERCERO. ¡Pon orden aquí,
 que arrasarán la tienda de Guiscard!

EL ANCIANO (*al Pueblo*).

¡Fuera de aquí con quien no sea de utilidad!
 ¿A qué vienen aquí mujeres y niños? La Comisión,
 los doce acreditados se precisan, nadie más.

UN NORMANDO (*del Pueblo*).

Permítenos.

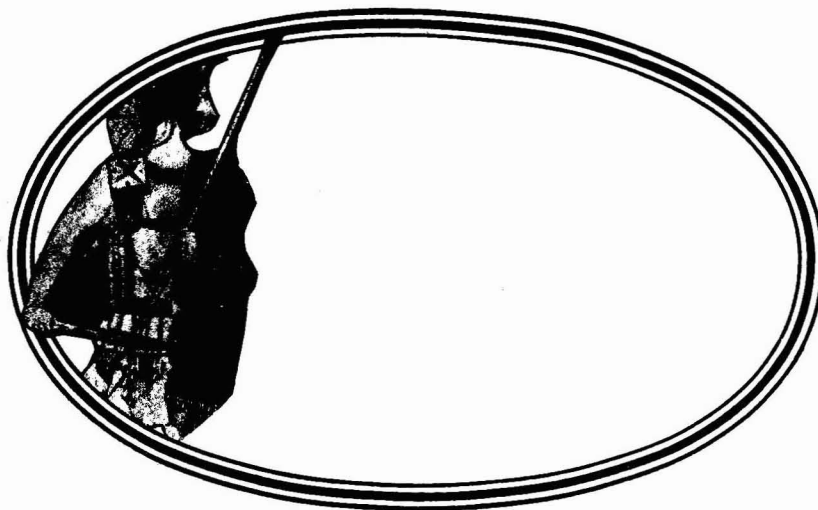
UNA MUJER. Déjanos lamentar.

EL ANCIANO. ¡Fuera, he dicho!

¿Queréis acaso, como me parecéis dispuestos,
 levantar la rebelión en contra suya?

¿He de hablar con Guiscard? ¿Lo queréis?

EL NORMANDO. ¡Tú, digno anciano, llevarás la voz,
 sólo tú, y nadie más. Pero si él,
 el incommovible, no escuchara, enciende
 el clamor de todo este pueblo, enciéndelo,
 cual broncea bocina, que atueña
 a sus oídos, cuál sea su deber!



Hemos sufrido todo lo que un pueblo puede soportar.

EL PRIMER QUERRERO. ¡Mirad, oíd!

EL SEGUNDO. La tienda de Guiscard se abre.

EL TERCERO. ¡Mirad, la emperatriz de Grecia!

EL PRIMERO. Esto es lo que yo llamo, amigos, una casualidad afortunada.

Ahora mismo se planteará la petición.

TERCERA ESCENA

Entra Helena. Los mismos.

ELENA. ¡Oh, hijos! , pueblo del mejor padre,
que de las colinas estruendoso desciende,
¿Qué os trae con tantas voces —si apenas
al Oriente el nuevo día se anuncia—
hasta los cipreses de esta tienda?
¿Habéis olvidado el estricto precepto de la guerra,
que prescribe silencio en la noche, o desconocéis
la costumbre guerrera, y una mujer
deberá enseñaros la forma de aproximarse al puesto
donde la osada estrategia es ideada?
¿Es éste, oh poderes eternos, el amor
que de vuestros labios constantemente emana,
y que sobresaltado despierta el padre, anciano, magno,
—con el fragor de las armas y el ruidoso llamado de su
nombre—

de los brazos del sueño que lo arrulla
hace apenas una hora matutina?

El, que, como sabéis, pasara en pleno campo infectado.
tres sudorosas noches,

luchando furioso contra la destrucción,
que en torno nuestro penetra por todas partes.

Imperioso en verdad, sea lo que fuere,
es lo que os trae aquí y he de escucharlo;

ya que hombres de vuestra casta
dan siempre que pensar cuando algo emprenden.

EL ANCIANO. ¡Has de perdonarnos, noble hija de Guiscard!

Si esta Comisión, acompañada por el Pueblo,
se aproximó más ruidosa de lo debido,

ello aflige mi corazón; mas considera:
no creímos que Guiscard durmiera todavía.

El sol se encuentra, observa sobre nuestra cabeza
y desde que se tiene memoria, el normando siempre ha erguido
su cabeza

horas antes que el astro, tú lo sabes.

La necesidad, insoportable por más tiempo, nos conduce
a esta explanada, a estrechar sus rodillas
implorando salvación;

pero si el sueño, como dices,

retiene en sus brazos todavía, a quien el esfuerzo infinito
postrara exhausto en su lecho,
respetuosos aguardaremos en silencio,
orando por su serenidad,
el tiempo necesario hasta que la luz salude.

HELENA. Amigos, ¿no preferiríais volver?

Un pueblo reunido en tan gran número
es semejante a un mar, y aun en reposo,
el murmullo de su oleaje permanece.

Con solemnidad, tal como estáis, formaos
bajo los pabellones de vuestro campamento:
que tan pronto como el padre abra los ojos,
a mi propio hijo os enviaré a comunicarlo.

EL ANCIANO. ¡Permítenos, carísima! Si para alejarnos
no te determina algún otro motivo inconfesado
el descanso de tu padre no debe preocuparte.

Mira, el brillo de tu rostro
nos ha tranquilizado. En el mar,
desaparecido el alegre corrillo de los vientos,
los estandartes penden de los mástiles,
y la nave es arrastrada por el cable:
es más agradable al oído que nosotros.

Concedenos aguardar en este sitio
a que Guiscard despierte de su sueño.

HELENA. Bien, amigos, así sea. Y si no me equivoco,
ya escucho sus pasos en la tienda. (*sale*)

CUARTA ESCENA

Los mismos. Sin Helena.

EL ANCIANO. ¡Qué extraño!

EL PRIMER GUERRERO. Ahora escucha sus pasos en la tienda,
y hace un momento él dormía profundamente.

EL SEGUNDO. Parecía querer deshacerse de nosotros.

EL TERCERO. Sí, por Dios, lo mismo digo.

Acariciaba ese deseo, hablando con rodeos.

Me hizo recordar el dicho de que se le quemaban las habas.

AL ANCIANO. Y sin embargo, parecía querer que nos aproximáramos.

QUINTA ESCENA

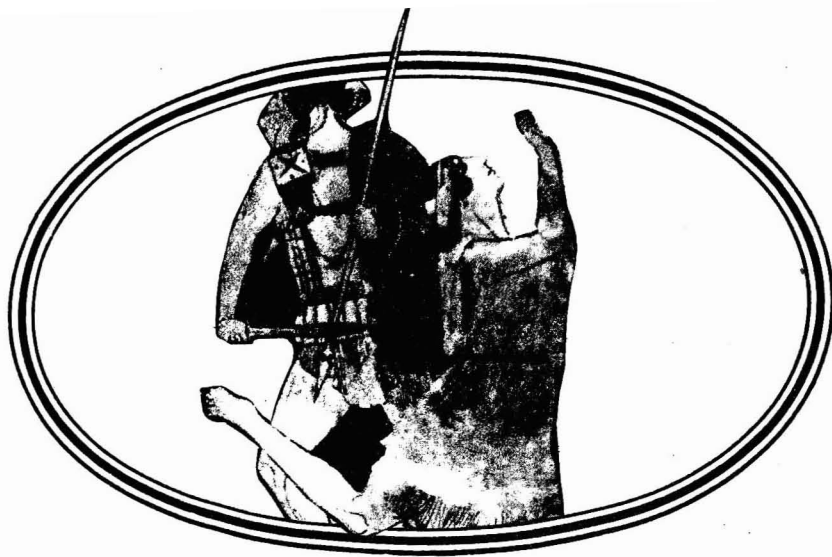
Entra un normando. Los mismos.

UN NORMANDO (*haciendo señas al Anciano*).

¡Armin!

EL ANCIANO. ¡Salve Franz! ¿Qué ocurre?

EL NORMANDO (*al Primer Guerrero, lo mismo*). ¡Marin!



EL PRIMER GUERRERO.

¿Traes alguna nueva?

EL NORMANDO. Un saludo de casa.

Llegó un viajero de Calabria.

EL ANCIANO. ¿Ah, sí? ¿De Nápoles?

EL PRIMER GUERRERO. —¿Qué ves tan perturbado?

EL NORMANDO (*Tomándolos a ambos de la mano*).

¿Perturbado? ¿Estáis locos? Estoy complacido.

EL ANCIANO.

Tus labios están pálidos. ¿Qué te sucede? ¡Habla!

EL NORMANDO (*una vez que ha vuelto la mirada*).

Escuchad. Pero a lo que escuchéis no replicaréis con gestos, mucho menos con palabras.

EL ANCIANO. Estás terrible, hombre. ¿Qué ha pasado?

EL NORMANDO (*en voz alta, al Pueblo; que lo observa*).

Bien, como sea. ¿Vendrá el duque, amigos?

UNO (*de la multitud*)

Sí, lo esperamos.

OTRO. La emperatriz lo llamará.

EL NORMANDO (*enigmático, mientras los hace pasar a ambos al frente*).

Hacía yo la ronda, a eso de medianoche, a la entrada de la tienda de Guiscard, cuando de pronto alguien comienza a gemir lastimosamente ahí dentro, a quejarse como un león enfermo que exhalara su alma. En seguida se inicia una intensa y angustiosa actividad. La duquesa misma despierta a un criado, el cual, presuroso, enciende las velas y sale, después, precipitadamente de la tienda. A su llamado acude, vertiginosa, toda la parentela terriblemente perturbada. La emperatriz, en ropa de dormir, llevando de la mano a los dos príncipes; el sobrino del duque, apresuradamente cubierto con un abrigo; el hijo casi en mangas de camisa; por último el criado, con un embozado, que, a mi pregunta, se dice caballero. Sólo que, vestido de mujer, tanto o más pasaría yo por doncella; porque abrigo, botas, casco y todo le venían como a una percha al tipo. Presa de presentimientos, lo tomo por la manga, vuelvo su rostro a la luz de la luna y descubro —¿a quién? al médico de cámara del duque, a Jeronimus.

EL ANCIANO. ¿Qué, al médico de cámara?

EL PRIMER GUERRERO. ¡Oh, inmortales!

EL ANCIANO. ¿Y así,

crees tú que esté indipuesto, acaso enfermo?

EL PRIMER GUERRERO. ¿Enfermo? ¡Contagiado!

EL ANCIANO (*mientras le tapa la boca*).

¡Deberías enmudecer!

EL NORMANDO (*tras una pausa, aterrorizado*).

Yo no lo dije. Lo pongo a consideración.

(*Robert y Abelard, hablando entre sí, aparecen a la entrada de la tienda.*)

EL PRIMER GUERRERO.

¡La tienda se abre! ¡Ahí vienen los dos príncipes!

SEXTA ESCENA

Entran Robert y Abelard. Los mismos.

ROBERT (*Mientras camina hacia el borde de la colina*).

Quien encabece a esta multitud, como su portavoz, que pase al frente.

EL ANCIANO. Soy yo.

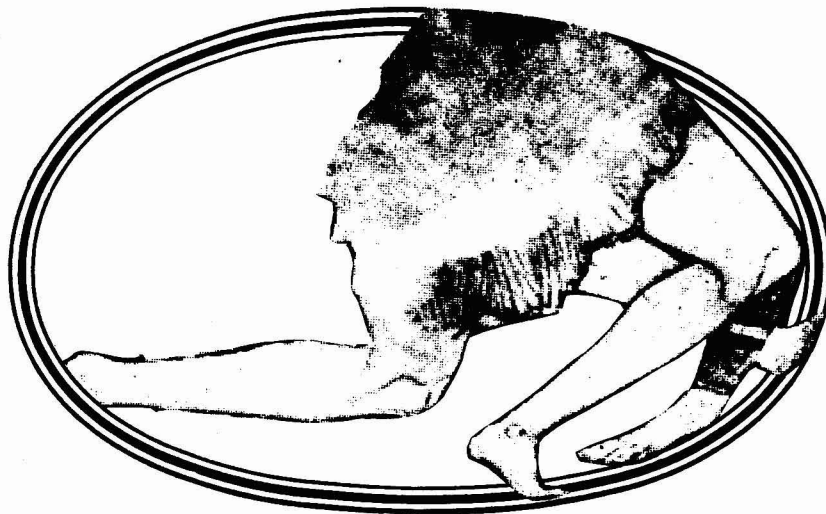
ROBERT. ¡Eres tú! ¡Es más joven tu espíritu que tu cabeza, y toda tu sabiduría prende de los cabellos!

Tu edad te respalda, oh centenario, que de otro modo no escaparías sin escarmiento de la presencia de tu príncipe.

Pues tu imprudencia es propia de un muchacho, y no pareces, por cierto, el buen amigo de la casa, que alguna vez cuidara la cuna de Guiscard, al prestarte a conducir esta chusma, que con armas desenvainadas, clara muestra de insurrección, vaga por el campamento, al decir de mi hermana, y con estentóreas maldiciones, capaces de sobresaltarlo de la tumba, reclama de su tienda al comandante.

¿Es verdad? ¿Qué debo pensar? ¿Qué concluir? ¡Habla!

EL ANCIANO. Verdad es que al comandante reclamamos; pero que lo hagamos atronando maldiciones, no te lo ha dicho tu hermana, que hasta donde yo recuerdo, benévola ha sido con nosotros, como veraz contigo. A mi edad tú no sabrías cómo honrar al comandante, pero ciertamente que a la tuya yo sabía qué es un guerrero. Vé con tu padre y escucha, si te interesa saberlo, cómo se habla conmigo; que si yo al hablar olvidara lo que tú me mereces, avergonzado lo indagaría con mis bisnietos; porque ellos, en pañales, de mí lo han aprendido. Con humildad, señor, como es costumbre inmemorial en el ejército normando,



hemos pedido que Guiscard se digne comparecer ante nosotros.
Y no sería primera vez, que nos concediera
esa gracia, lo sería en cambio
que como tú nos la negara.

ROBERT. Te escucho confirmar, cano insensato,
lo que tu alocución pretende refutar.
Pues la insolencia de un muchacho no sería
más atrevida que tu carácter salvaje.
Has de aprender, sin embargo, todavía,
lo que es obedecer, y que yo puedo



enseñarte, lo escucharás ahora.
Ante mi amonestación, sin que mediara réplica,
debiste desalojar a la gente de este sitio.
Esa era la única respuesta que cabía;
y si ahora te ordeno que te vayas,
así lo harás, espero, por propia convicción,
en el acto, en silencio.

¡Hazlo ahora!

ABELARD. Con la cólera y las órdenes te muestras,
más pródigo de lo que tu padre enseña;
y no me extraña que reciba la gente
con frialdad tus ardientes injurias;
pues las comparo a los ruidos cotidianos,
que nadie escucha por oírlos siempre.
¡Nada de reproable encuentro
en lo ocurrido hasta el momento!
Que osado fuera el discurso del anciano,
y que orgulloso fuera, es explicable,
puesto que dos generaciones lo han honrado,
y al encontrarse a un palmo de la tumba
no debía de ofenderlo un miembro de otra tercera.
Si este atrevido pueblo que te molesta fuera mío,
no lo querría yo de otra forma sino así, atrevido,
ya que su libertad es la esposa del normando,
y sagrada consideraría yo a la pareja
que en el tálamo me procreara la gloria en el combate.
Bien lo sabe Guiscard a quien halaga,
que el guerrero con su melena retoce;
es sólo el lampiño cuello de su hijo,
que se sacude a quien apenas se acerca.
¿Crees acaso, que te muestras tan altivo,
que la corona normanda no te puede ser rehusada?
Mediante el amor, escucha, tendrás que saber ganarla,
¡el amor puede otorgarte lo que el derecho no puede!
Sólo que de Guiscard ninguna chispa conservas,
y por lo menos tal nombre* nunca podrás ostentar;
pues en la hora en que de astucia se precisa,
injuriioso abofeteas el rostro a quienes
elevarte podrían a la cima de la gloria.
Pero del todo abandonado no se encuentra
y sin amigos el ejército normando,
y si tú no has de serlo, yo lo seré gustoso.
Es fácil oír lo que anhela el suplicante,
no lo es conceder, pero sí lo es escuchar:
y si tu voz de mando los dispersa,
¡la mía, en cambio, reclama que se queden!
¿Lo habéis oído? Asumiré la responsabilidad ante Guiscard.
ROBERT (*intencionadamente, a media voz*).

* Guiscard significa "el Astuto"; apodo que los normandos dieron al duque.



¡Ahora te reconozco, y lo agradezco,
como a mi espíritu maligno! —Tu juego, empero,
a pesar de la habilidad con que lo llevas, no ha triunfado
todavía.

¿Quieres ver un ejemplo, de lo seguro del mío,
y de que no importa la forma en que estén echadas las cartas?

ABELARD. ¿Qué es lo que quieres?

ROBERT. Fíjate ahora. Comprenderás en seguida.

(*Se dirige al pueblo*)

Hijos de Guiscard, que mi palabra expulsa,
y que la suya, adulatora, pretende retener,
¡os convoco a juzgar vosotros mismos!
Habréis de decidir entre él y yo,
y transgredir uno de los dos mandatos,
y no voy a agregar, cobardemente, una palabra más:
Hijo del soberano, por la gracia de Dios,
soy un príncipe por el azar forjado,
que sólo quiere poner a prueba lo inaudito,
probar si su voz tiene más peso
en la balanza de vuestras almas que la mía.

ABELARD. ¿Hijo del soberano? — ¡Lo soy tanto como tú!

¡Mi padre se sentó al trono antes que el tuyo!

Lo hizo con su reputación, con más derecho:

y más próximo me resulta el Pueblo,

a mí, el hijo de Otto, por derecho hereditario coronado,

que a ti —hijo tan sólo del tutor,

por él nombrado para administrar mi reino.—**

En fin, me parece bien lo que tú quieres.

Elegid, vosotros, entre ambos.

De acuerdo con mi autorización podéis quedaros,
y si queréis, hablad conmigo como si fuera el propio Otto.

EL ANCIANO. Te muestras, señor, digno de tu padre,

y, en verdad, nuestro augusto príncipe, tu tío,

se regocijaría en la hora de su muerte,

de haber tenido un hijo como tú.

¡Tu aspecto me hace rejuvenecer maravillosamente,

Ya que análogo en figura, habla y modales,

y al igual que tú, como amigo del Pueblo,

a la muerte de Otto, venerado por el Pueblo,

magnífico se presentó Guiscard ante nosotros!

¡Que se derramen sobre ti las bendiciones

que a los bienaventurados entre nubes envuelven,

y hagan crecer la planta de tu felicidad!

¡Deja que el sol de la gracia de tu tío

te ilumine siempre como hasta ahora:

que no importa el terreno en que germine,

no dudes, oh señor, que crecerá!

Pero para lograrlo, perdona, no precisa,

de un abono cuyas virtudes son inciertas;
el campo debe permanecer puro en lo posible.

En muchas otras contiendas vencerías,

pero en ésta, señor, vas a la zaga;

y como tu voz es puramente permisiva,

y la de él, en cambio, prescriptiva, tendrás que conceder

que a la más imperiosa obedezcamos.

(*A Robert, fríamente*)

No vamos a oponernos, si ordenas que nos marchemos:

¡Eres el hijo de Guiscard y es suficiente!

Dínos si podremos regresar, dínos,

y cuándo, y conduciré de aquí a esta gente.

ROBERT (*ocultando su turbación*).

Regresad mañana. —O quizá hoy, amigos,

acaso a medio día, si el tiempo lo permite.

Muy bien, así será. Un asunto de gravedad retiene

ahora a Guiscard por una hora;

si al terminar quiere hablar con vosotros,

pues bien, yo mismo iré a llamaros.

ABELARD. ¡Tratas al ejército como a una mujer

embarazada, a quien nadie debe asustar!

¿Por qué ocultas la verdad? ¿Temes

al parto?

(*Dirigiéndose al Pueblo*)

Guiscard se siente enfermo.

EL ANCIANO (*asustado*).

Por el Dios del Cielo y de la Tierra,

¿tiene la peste?

ABELARD. Eso no. No tengo temor al respecto.

Aunque el médico ha expresado su preocupación: sí.

ROBERT. ¡Que del cielo despejado un rayo

te paralice la lengua, traidor!

(*Entra en la tienda*)

SEPTIMA ESCENA

Los mismos, sin Robert.

UNA VOZ (*del Pueblo*).

¡Oh ejércitos celestiales, criaturas aladas,
asistidnos!

OTRA. ¡El Pueblo está perdido!

UNA TERCERA. ¡Perdido irremisiblemente sin Guiscard!

UNA CUARTA. ¡Perdido sin posibilidad de salvación!

UNA QUINTA.

¡Sin esperanza,

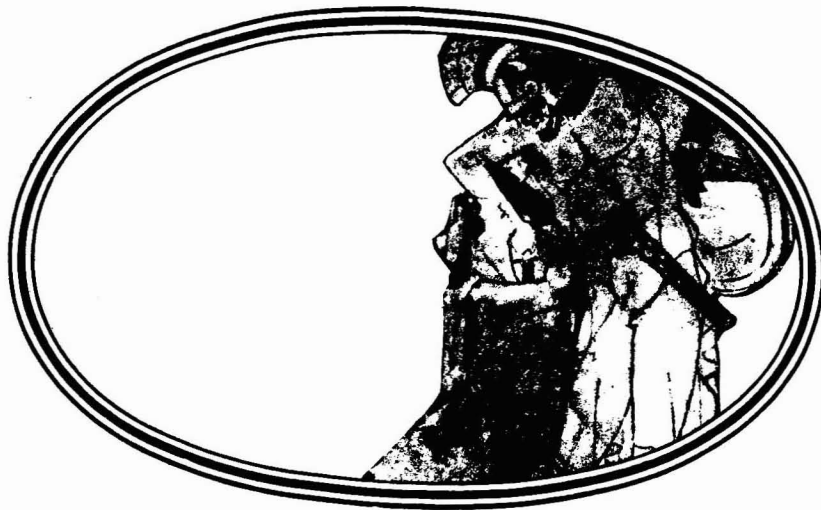
en esta Grecia rodeada por el mar!

EL ANCIANO (*a Abelard, con las manos levantadas*).

¡No habla! ¿Es verdad? — ¡Tú, mensajero del desastre!

¿En verdad lo ha contagiado el espantajo?

** Guillermo de Normandía, fundador del Estado Normando en Italia, tuvo tres hermanos, los cuales, por falta de descendencia, se sucedieron en el gobierno. Abelard, hijo del tercero, era, a su muerte, un niño; debió haber sido designado regente; sin embargo, Guiscard, el cuarto de los hermanos, fue nombrado tutor por el tercero. Bien sea por la sucesión entre los hermanos o porque el pueblo lo amaba, fue coronado, y los medios empleados al efecto, olvidados. Es decir, que Guiscard era duque hacía treinta años y Robert era reconocido como heredero del trono. Estas circunstancias, por lo menos, subyacen aquí.



ABELARD (*mientras desciende de la colina*).

Os lo he dicho, cierto no lo es aún.

Al no haber otro síntoma seguro,
que la súbita muerte, ha de negarlo,
lo conocéis, lo negará al morir.

Empero el médico, la madre, la hija,
el propio hijo, lo habéis visto, no dudan.



EL ANCIANO. ¿Se siente sin fuerzas, señor? Ese es un signo.

EL PRIMER GUERRERO. ¿Se siente arder internamente?

EL SEGUNDO.

¿Y sed?

EL ANCIANO. ¿Se siente sin fuerzas? Responde a esto primero.

ABELARD. Precisamente, cuando yacía sobre la alfombra,

Me acerqué y le dije: ¿Guiscard, cómo te sientes?

A lo cual respondió: "es tolerable,
aunque quisiera invocar a los gigantes
para mover esta pequeña mano.

Deja, que refrescas al Etna", dijo,

cuando de lejos, la duquesa,

con una pluma de garza abanicaba su pecho.

Y cuando la emperatriz, con los ojos llorosos,

le llevó una copa y preguntó

si quería beber, él respondió:

"¡Los Dardanelos, querida!" y bebió.

EL ANCIANO. ¡Qué horror!

ABELARD. Ello no impide, sin embargo,
que como un tigre agazapado, desde su tienda abierta,
contemple constantemente aquella almena imperial,
que resplandece al fondo.

Se ve tranquilo, con el mapa en la mano,
madurando en su pecho decisiones colosales,
como si su vida en este momento comenzara.

A Nessus y Loxias, los príncipes griegos,
y decididos, como sabéis, salvo en *un* punto

a entregarle secretamente las llaves,

—*un* punto, digo, que hasta ahora, ha rechazado
con digna obstinación—

envió hoy un emisario,

con la misiva que le concede.***

En suma, si la noche lo encuentra con vida,
presenciaréis el cumplimiento del delirio,

y todavía habrá de ordenar una carga;

ya preguntó al hijo, a quien la perspectiva seduce,
lo que de tal empresa opina.

EL ANCIANO. ¡Si tan sólo lo quisiera!

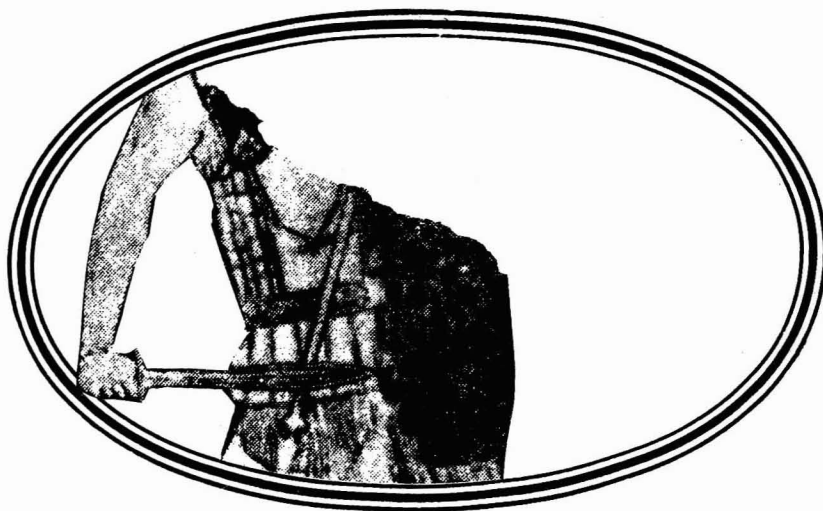
EL PRIMER GUERRERO. ¡Si pudiéramos seguirlo!

EL SEGUNDO GUERRERO. ¡Que por mucho tiempo nos con-
duzca el héroe todavía, a la batalla, a la victoria y a la
muerte!

ABELARD. ¡Lo mismo digo!

¡Sólo que antes avanzaría la bota de Guiscard
sobre Bizancio, antes su guante llamaría
a sus férreas puertas, antes la orgullosa almena
se inclinaría ante su camisa, antes
que este *hijo*, si Guiscard faltara,
arrancara a ese rebelde, Alexius, la corona!

*** Tal punto consistía (según se demostraría más tarde) en el requisito
de los traidores de Constantinopla, de que no fuera la emperatriz de Grecia,
destituida por Alexius Komnenes, la que tomara la corona a nombre de sus
hijos, sino el propio Guiscard.



OCTAVA ESCENA

Robert regresa de la tienda. Los mismos.

ROBERT. Normandos, escuchad. ¡Guiscard ha terminado su asunto, aparecerá en seguida!

ABELARD (*aterrorizado*).

¿Aparecerá? ¡Es imposible!

ROBERT.

ahora descubriré el velo de tu deformidad!

(*Regresa a la tienda*)

¡Corazón adulator

NOVENA ESCENA

Los mismos, sin Robert.

EL ANCIANO. ¡Oh, Abelard! ¿Qué has hecho?

ABELARD (*pálido*).

¡He dicho la verdad, y esta cabeza doy en prenda a la venganza, si os engañé!

Cuando salí de la tienda, Guiscard yacía postrado, y no parecía regir uno solo de sus miembros. Pero su espíritu se sobrepone al destino y a sí mismo, ¡nada nuevo os digo!

UN MUCHACHO (*subido a la mitad de la colina*).

¡Mirad aquí! ¡Ya se abre la tienda!

EL ANCIANO. Querido niño, ¿puedes verlo?

Dime, ¿lo ves?

EL MUCHACHO. ¡Sí lo veo, padre!

¡Lo veo con claridad al centro de la tienda!

¡En torno al alto pecho la armadura coloca!

¡Y entre los anchos hombros la cadena de la gracia!

¡Al dilatado arco de la cabeza ajusta, vigoroso, el alto, poderoso y pandeante yelmo!

Y ahora, ¡mirad, mirad acá! ¡Helo aquí!

DECIMA ESCENA

Aparece Guiscard, seguido de la Duquesa, Helena, Robert y séquito. Los mismos.

EL PUEBLO (*jubiloso*).

¡Victoria! ¡Es él! ¡Es Guiscard! ¡Viva!

(*Algunos gorros vuelan por los aires*)

EL ANCIANO (*todavía durante los gritos de júbilo*)

¡Oh Guiscard! ¡Te saludamos, oh príncipe!

Como si de las alturas celestiales descendieras a nosotros!

¡Pues te creíamos ya en las estrellas! —

GUISCARD (*con la mano en alto*)

¿Dónde está el príncipe, mi sobrino?

(*Silencio general*)

Colócate atrás de mí.

(*El príncipe, que se había mezclado entre el pueblo, sube a la colina y se coloca detrás de Guiscard, mientras la mirada de éste lo sigue fijamente*)..

Permanecerás aquí, en silencio, — ¿me comprendes?

—Después hablaré contigo en privado.

(*Se dirige al Anciano*)

¿Armin, eres tú el portavoz de esta gente?

EL ANCIANO. ¡Yo lo soy, señor!

GUISCARD (*a la Comisión*). ¡Mirad, que al oír esto

en la tienda, oh Pueblo, quedé vivamente sorprendido!

Pues no son los peores hombres los que encuentro ante mí, y no es insignificante lo que traéis,

y no habré de escuchar por boca de un tercero,

lo que con tal urgencia os ha traído ante mí:

¡Infórmame, viejo muchacho, hazlo de prisa!

¿Se trata de una nueva carencia? ¿O de un deseo?

¿Y cómo puedo ayudar? ¿O consolar? ¡Habla!

EL ANCIANO. Un deseo, venerable duque, nos conduce,

pero a ello no se debe, como seguramente imaginas,

el ímpetu con que te solicitamos,

y tu clemencia nos avergonzaría,

si tal cosa creyeras de la multitud.

El júbilo, cuando saliste de la tienda,

fue suscitado, créelo, por algo bien distinto:

no por la mera alegría de volver a verte;

sino por la errónea creencia, ¡oh venerado!

de que jamás volveríamos a ver tu rostro;

por nada menos que el rumor insano,

que ahora te confiaré abiertamente:

creímos, Guiscard, que estabas infectado por la peste.

GUISCARD (*sonriente*).

¡Infectado por la peste! ¿Habéis enloquecido?

¿Acaso luzco como alguien que padeciera la peste?

¿Yo, el que lleno de vida comparece ante vosotros?

¿El que tiene pleno dominio de sus miembros?

¿Cuya clara voz desde el pecho abierto,

os envuelve cual tañido de campanas?

Esto no puede hacerlo el contagiado.

¿Queréis acaso, saludable como estoy,

arrastrarme al campo con los putrefactos?

¡Por un demonio, no! Yo me resisto.

No me depositarán en una tumba de este campamento:

¡voy a detenerme en Estambul, no antes!

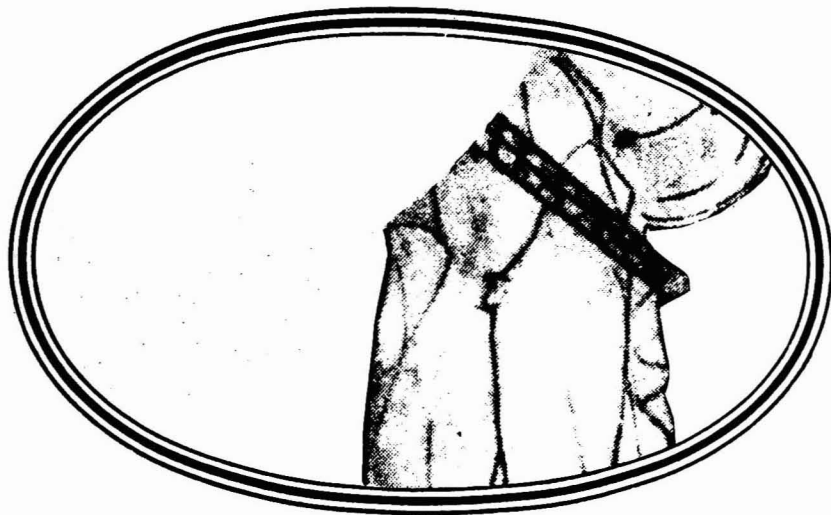
EL ANCIANO. ¡Oh, amado príncipe! Tus serenas palabras nos

devuelven una vida a la que habíamos renunciado.

Si pudiera no existir una tumba para ti,

¡inmortal serías, señor!

¡Inmortal como lo son tus hazañas!



GUISCARD. Por cierto que justamente este día no me siento tan animado como de costumbre: pero indisposición no quiero llamar a esto, ¡y mucho menos peste! Pues no es más que una simple molestia debida al esfuerzo que realicé por mi fiel ejército durante los últimos días.

EL ANCIANO. ¿Quieres decir...?

GUISCARD (*interrumpiéndolo*).

¡No vale la pena, he dicho!

¡A esta vieja cabeza, como sabéis, jamás le ha dolido un cabello!

Mi cuerpo se sobrepone a cualquier enfermedad. Y aunque se tratara de la peste, lo aseguro, en estos huesos roería su destrucción.

EL ANCIANO. ¡Si por lo menos a partir de ahora dejaras por cuenta nuestra a los enfermos!

No hay uno, ¡oh Guiscard! entre ellos, que no prefiriera yacer desamparado, expuesto a todos los males, moribundo, a recibir auxilio de ti, ¡oh único!

¡oh eternamente insustituible!, por el intenso y permanente temor de premiarte con la más horrible de las muertes.

GUISCARD. ¡Oh pueblo, con frecuencia he repetido,

¡y de cuándo acá no vale mi palabra? que no es por imprudencia que no temo el contacto con los enfermos, ni casualidad que impune ello se cumpla! Ello tiene su propia explicación; en suma: ahorraos el temor por mí.

¡Al asunto!

¿Qué es lo que quieres? ¡Di, sé breve y conciso! Otras tareas me reclaman en la tienda.

EL ANCIANO (*Tras una breve pausa*)

Tú lo sabes, señor, lo sientes igual que nosotros,

¡Ah, sobre quién pesa tanto la necesidad?

En el momento decisivo, al...

(*Guiscard se vuelve, el Anciano se detiene*)

LA DUQUESA (*en voz baja*)

¿Quieres?

ROBERT. ¿Deseas?

ABELARD. ¿Te sientes mal?

LA DUQUESA. ¡Dios santo!

ABELARD. ¿Qué sucede?

ROBERT. ¿Qué tienes?

LA DUQUESA. ¡Guiscard! ¡Di algo!

(*La emperatriz arrima un gran tambor del ejército y lo coloca detrás de él*)

GUISCARD (*dejándose caer suavemente, a media voz*):

¡Hija querida!

¿Qué sucede, pues, Armin?

Declara tu asunto y déjalo fluir

libremente, ¡que no me gustan las palabras cobardes!

(*El Anciano, pensativo, inclina la cabeza*)

UNA VOZ (*del Pueblo*)

Bueno, ¡qué espera!

OTRA. ¡Habla, viejo!

EL ANCIANO (*concentrado*). ¡Tú lo sabes, señor, y mejor que nadie!

Pues, ¿sobre quién oprime más la manos del destino?

¡A tu vertiginoso paso, con el pecho inflamado, hacia la novia, a quien los brazos, para la boda, ya extiendes,

se interpone, oh prometido de la Victoria,

la plaga, horriblemente, en tu camino!

Y aunque tú sigues inmune, como dices,

tu pueblo, la sangre de tus venas,

está envenenado, incapaz de más hazañas,

y como pinos que azotara un vendaval, a diario

caen las cabezas de tus fieles en el polvo.

El abatido no puede incorporarse

y donde cae, cae en la tumba.

Se resiste y con indescriptible esfuerzo

se levanta: ¡en vano!

Los emponzoñados huesos se le quiebran

y de nuevo se hunde en la tumba.

En la terrible confusión de sus sentidos

que lo aflige al final, se le ve rechinar

horriblemente los dientes contra Dios y los hombres,

contra el amigo, hermano, padre, madre e hijos,

contra la propia amada, que se aproxima, furibundo.

LA DUQUESA (*mientras se apoya en el pecho de su hija*)

¡Oh Cielo!

HELENA. ¡Mi muy amada madre!

GUISCARD (*volviéndose lentamente*).

¿Qué le sucede?

HELENA (*titubeante*) Parece que...

GUISCARD.

¡Llévala a la tienda!

(*Helena saca a la Duquesa*)

EL ANCIANO. Y como eres partidario de pocas palabras:

¡Sácanos de este valle de lágrimas!

¡Oh salvador en la necesidad, que a tantos

has auxiliado, no le niegues a tu ejército

el único paliativo que puede darle salvación,

no nos niegues la atmósfera de Italia,

condúcenos de regreso, de regreso a la patria!



KLEIST

SOBRE EL TEATRO DE MARIONETAS

Cuando pasaba yo el invierno de 1801 en M., encontré ahí una noche, en un jardín público, al señor C., quien desde hacía poco, en esa ciudad, se desempeñaba como primer bailarín de la Opera y era sumamente afortunado con el público.

Le dije que me había sorprendido encontrarlo ya en varias ocasiones en un teatro de marionetas que había sido instalado en la plaza y que divertía a la gente mediante pequeñas *burlesques* dramáticas, entrelazadas con canto y danza.

El me aseguró que la *pantomímica* de dichos muñecos le proporcionaba un gran entretenimiento e hizo notar claramente que un bailarín que deseara adiestrarse podía aprender mucho de ellos.

Como la aseveración, por la forma en que la hizo, me pareciera más que una mera ocurrencia, me senté a su lado para interrogarlo más de cerca sobre los motivos en que pudiera apoyar tan peculiar aserto.

Me preguntó si, en efecto, no encontraba yo muy graciosos algunos movimientos de los muñecos, en especial de los más pequeños, al bailar.

Esa circunstancia no podía yo negarla. Un grupo de cuatro campesinos bailando al rápido compás de la ronda no hubiera podido ser pintado con más gracia por Teniers.

Me informé acerca del mecanismo de estas figuras y de cómo era posible regir cada uno de los miembros de las mismas y sus respectivos puntos en la forma requerida por el ritmo de los movimientos o por el baile, sin tener miríadas de hilos en los dedos.

Contestó que no tenía que imaginarme que cada miembro en particular, durante los diversos momentos del baile, fuera colocado y retirado por el mecánico.

Cada movimiento, indicó, tiene un punto de gravedad; bastaría con regir dicho punto en el interior de la figura; los miembros, que no son más que péndulos, se ajustarían de por sí, en forma mecánica, sin intervención alguna.

Agregó que este movimiento es muy sencillo; que cada vez que el punto de gravedad es movido sobre una *línea recta*, los miembros describen *curvas*; y que a menudo, estremecido en forma meramente accidental, el conjunto es puesto en un tipo de movimiento rítmico análogo al de la danza.

Esta observación me pareció arrojar por fin algo de luz sobre el entretenimiento que él había pretendido encontrar en el teatro de las marionetas. Entre tanto, ni remotamente sospechaba yo todavía las consecuencias que de ello sacaría él más adelante.

Le pregunté si creía que el mecánico que regía estos muñecos debía ser bailarín, o si, al menos, debía tener un concepto de lo bello en la danza.

Respondió que cuando una ocupación es sencilla en su aspecto mecánico, de ello no se sigue que pueda ejercerse sin sensibilidad alguna.

La línea que debe describir el punto de gravedad sería por cierto muy sencilla y, según él creía, en la mayor parte de los casos, recta. En los casos en que fuera curva, la ley de su curvatura parecería ser al menos de primero o cuando mucho de segundo orden; y aun en este último caso sólo elíptica, cuya forma de movimiento era por lo demás la natural a las extremidades del cuerpo humano, por lo cual no suponía mucha ciencia por parte del mecánico para trazarla.

Por otra parte, esta línea sería, desde otro punto de vista, algo muy misterioso. Pues no sería el *camino del alma del bailarín*; y él dudaba que pudiera encontrarse en otra forma que no fuera la de que el mecánico se trasladara al punto de gravedad de la marioneta, es decir, con otras palabras, que *bailara*.

Respondí que la ocupación del mecánico me había sido expuesta como algo bastante trivial: acaso sería como girar la manija con que se toca el organillo.

De ninguna manera, contestó. Más bien se comportan los movimientos de sus dedos con relación al movimiento del muñeco atado a ellos de forma bastante artificiosa, acaso como los números respecto de sus logaritmos o como la asíntota con relación a la hipérbola.

En eso pensó que aun este último residuo de espíritu de que había hablado podía ser retirado de las marionetas, que su danza podía ser completamente adscrita al ámbito de las fuerzas mecánicas y representada por medio de la manija, tal como yo lo había pensado.

Expresé mi asombro de ver cuánta atención prestaba, como si se tratara de una de las bellas artes, a esta forma de juego ideada para las mayorías. No era sólo que la tomara por susceptible de una evolución superior: parecería incluso ocupado en ello.

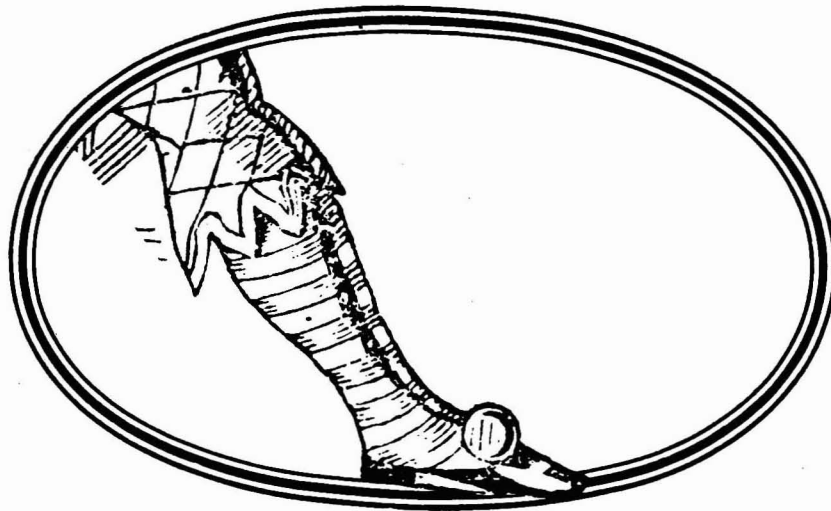
Sonrió y dijo que se atrevía a suponer que si un mecánico estuviera dispuesto a construirle una marioneta, de acuerdo con los requerimientos que pensaba exigirle, presentaría por medio de ella un baile que ni él ni ningún otro bailarín competente de su tiempo, sin excluir al propio Vestris, estaría en posibilidad de lograr.

¿Ha oído usted —preguntó, mientras callado dirigía yo la mirada a la tierra—, ha oído usted acerca de aquellas piernas mecánicas fabricadas por artifices ingleses para los desdichados que han perdido sus extremidades?

Dije que no, que tal cosa no se había presentado ante mis ojos.

Qué pena, contestó; porque si le digo que esos desdichados bailan con ellas, casi me temo que no me lo va a creer. —Qué digo, ¿bailan? La gama de sus movimientos es ciertamente limitada; sin embargo, los que están a su alcance los realizan con una tranquilidad, ligereza y gracia que deja perplejo a cualquier espíritu pensante.

Expresé, bromeando, que en ese caso había encontrado a su



hombre. Ya que el artífice capaz de fabricar una pierna tan singular, podría sin duda ensamblarle también una marioneta completa, de acuerdo con sus necesidades.

¿Cuáles son —pregunté, mientras era él ahora quien miraba al suelo un poco desconcertado—, cuáles son por cierto las condiciones que ha pensado requerir con miras a la destreza de la marioneta?

Ninguna, contestó, que no sea ya disponible: proporción, movilidad, ligereza —sólo que todo en alto grado; y sobre todo una disposición de los puntos de gravedad acorde con la naturaleza.

¿Y cuál sería la ventaja de dichos muñecos respecto de los bailarines vivos?

¿La ventaja? En primer lugar una ventaja negativa, mi excelente amigo, a saber, que nunca sufrirían de *afectación*. Pues la *afectación* aparece, como usted sabe, cuando el alma (*vis motrix*) se encuentra en cualquier otro punto que no sea el punto de gravedad del movimiento. Como el mecánico, en todo caso, no tiene dominio más que sobre este punto, en virtud del cable o el hilo, todos los miembros restantes serían lo que deben ser: inertes,

meros péndulos, y simplemente cumplirían la ley de la gravedad, propiedad excelente que en vano se busca en la mayor parte de nuestros bailarines.

Piense tan sólo en la B..., prosiguió, cuando representa la Daphne y, perseguida por Apolo, se vuelve hacia él; su alma se asienta en las vértebras del sacro; se dobla como si fuera a quebrarse, como una náyade de la escuela de Bernini. Fíjese en el joven F..., cuando, en el papel de Paris, se encuentra bajo las tres diosas y alcanza a Venus la manzana: el alma se le sitúa (y es un horror verlo) en el codo.

Tales desaciertos, agregó interrumpiendo, son inevitables, dado que hemos comido del árbol de la sabiduría. Pero el paraíso está cerrado con el querubín a nuestra espalda; hemos de hacer el viaje por el mundo para ver si acaso por atrás, en alguna parte, estuviera abierto de nuevo.

Reí. En todo caso, pensé, el espíritu no puede errar donde no se presenta. Pero observé que él tenía todavía mucho que decir y le rogué que prosiguiera.

Además, expresó, estos muñecos tienen la ventaja de ser *antigraves*. Son ignorantes de la inercia de la materia, esa propiedad la más opuesta a la danza, porque la fuerza que los sostiene en el aire es mayor que la que los sujeta a la tierra. ¿Qué daría nuestra buena G... a cambio de pesar sesenta libras menos, o porque un peso de esa magnitud viniera en su auxilio durante la ejecución de sus *entrechats* y *pirouettes*? Los muñecos se valen del piso, como las sifides, sólo para *rozarlo*, y para reanimar el impulso de sus miembros mediante el impedimento momentáneo; nosotros lo necesitamos para reposar sobre él y para recuperarnos del esfuerzo de la danza. Se trata de un momento que no es en sí parte del baile, con el cual no puede hacerse otra cosa que suprimirlo en lo posible.

Le dije que, independientemente de la habilidad con que condujera la exposición de su paradoja, no me haría pensar nunca que un títere pudiera entrañar más gracia de la que se encuentra en la estructura del cuerpo humano.

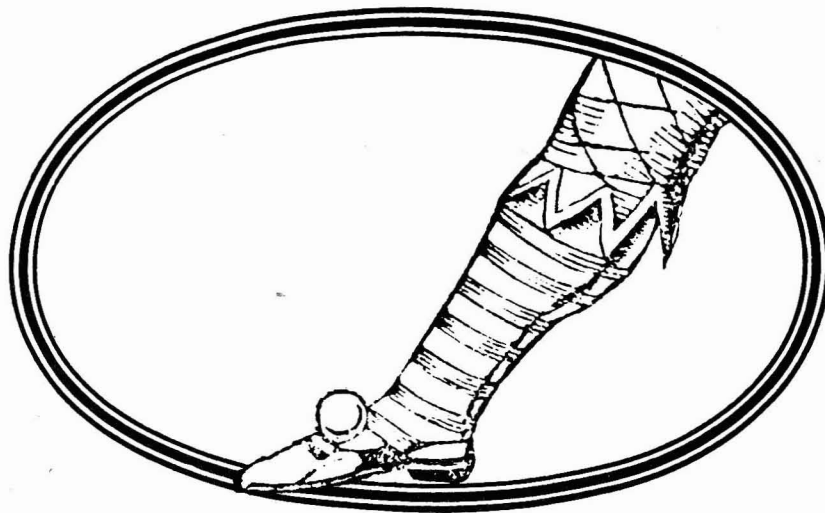
Repuso que al hombre le resultaba completamente imposible siquiera igualar al títere a este respecto. Sólo un dios podría medirse, en este terreno, con la materia; y éste sería el punto en que los extremos del mundo anular se tocan.

Me sorprendía cada vez más y no hallaba qué decir ante tan singulares opiniones.

Parecía, indicó, mientras tomaba una brizna de tabaco, que yo no había leído con atención el tercer capítulo del libro primero de Moisés; y con quien desconoce este primer periodo de la formación humana no se puede hablar con provecho acerca de los siguientes, mucho menos del último.

Le dije que, ciertamente, sabía de los trastornos ocasionados por la conciencia en la gracia natural del ser humano. Que un





joven conocido mío había perdido su inocencia, ante mis propios ojos, por una simple observación, y que después no había podido volver a encontrar el paraíso de la inocencia, a pesar de todos los esfuerzos imaginables. Pero, añadí, ¿qué conclusiones puede Ud. sacar de esto?

Me preguntó a qué incidente me refería.

Hace aproximadamente tres años, relaté, me bañaba con un joven, respecto del cual se había difundido entonces un gran encanto. El tendría alrededor de dieciséis años y apenas comenzaban a vislumbrarse las primeras huellas de un orgullo suscitado por el favor de las mujeres. Sucedió que poco antes habíamos visto en París la escultura de un muchacho que se quita una espina del pie; la figura es conocida, ya que réplicas de la misma se encuentran en la mayoría de las colecciones alemanas. Una mirada que dirigió a un gran espejo, al momento de apoyar el pie sobre un banquillo para sacársela, se la recordó; sonrió y me comentó el descubrimiento que había realizado. De hecho, en ese preciso momento, yo había observado lo mismo; mas para poner a prueba la seguridad de la gracia que poseía, para herirlo un poco, constructivamente, en su orgullo, reí y contesté que de seguro veía visiones. Se ruborizó y alzó el pie por segunda vez para demostrármelo; pero como era fácilmente previsible, el intento fracasó. Confundido alzó el pie por tercera, cuarta, quizá hasta por una décima vez: en vano, era incapaz de reproducir aquel movimiento—, pero ¿qué digo? sus movimientos eran en cierto sentido tan cómicos, que tuve que esforzarme para contener la risa.

A partir de ese día, más bien a partir de ese momento, operó en el joven un cambio incomprensible. Comenzó a pasarse los días ante el espejo, perdiendo un encanto tras otro. Parecía que una fuerza invisible e incomprensible se hubiera interpuesto como una red metálica para impedir el libre juego de sus gestos y, transcurrido un año, no quedaba en él huella alguna de aquel encanto, que en otros tiempos deleitara los ojos de quienes lo rodeaban. Todavía vive alguno que fue testigo de tan curioso y desdichado incidente, y que podría confirmarlo, palabra por palabra, tal como lo he relatado.

En estas circunstancias, dijo el señor C... amablemente, he de referirle otro acontecimiento que, como comprenderá fácilmente, viene muy a propósito.

Durante mi viaje a Rusia, me encontraba en una finca del señor de G..., noble lituano cuyos hijos se adiestraban entonces con gran dedicación en la esgrima. Sobre todo el mayor, que acababa de regresar de la Universidad, se las daba de virtuoso, y una mañana que me encontraba en su habitación, me ofreció un florete. Peleamos, pero sucedió que yo lo superaba; el apasionamiento contribuyó a perturbarlo; casi todos los golpes que yo lanzaba lo tocaban, y finalmente su florete voló hasta el rincón. Medio en broma, medio sentido, dijo mientras levantaba el florete,

que había encontrado a su maestro: pero que en este mundo todos encontraban al suyo, y que enseguida me conduciría ante el mío. Los hermanos rieron a carcajadas y exclamaron: ¡Vamos, vamos, bajemos al establo! y de esta suerte me tomaron de la mano y me condujeron ante un oso, al que el señor de G..., su padre, había hecho criar en el fundo.

Al presentarme ante él, el oso estaba parado sobre sus patas traseras, el lomo apoyado en un poste, al cual estaba encadenado, con la pata derecha levantada presta a asestar el golpe, mirándome a los ojos: era una posición de esgrima. No sabía si soñaba al verme ante tal contrincante; pero el señor de G... exclamó: ¡Ataque, ataque usted, a ver si logra asestarle un golpe! Acometía sobre él, una vez que me hube repuesto un poco de mi asombro, con mi florete; el oso hizo un movimiento muy corto con la pata y paró el golpe. Traté de burlarlo por medio de fintas, pero el oso no se movió siquiera. Cargué de nuevo con tan inusitada destreza, que el pecho de un hombre hubiera sido irremisiblemente alcanzado: pero el oso hizo un movimiento muy corto con la pata y paró el golpe. Me hallaba casi en las mismas circunstancias que el joven señor de G... La seriedad del oso contribuía a hacerme perder la compostura: golpes y fintas se sucedían, chorreaba sudor: en vano. No era simplemente que el oso, como si fuera el mejor esgrimista del mundo, parara todos mis golpes; no caía siquiera en las fintas (en lo que ningún esgrimista del mundo podría compararsele): con sus ojos puestos en los míos, como si en ellos pudiera leer mi alma, el oso estaba ahí, con la pata levantada presta al golpe, y cuando mis ataques no eran en serio ni siquiera se movía.

¿Cree usted este relato?

¡Absolutamente! , exclamé regocijado; se lo creería a cualquier extraño —tan factible resulta— y con mayor razón a usted.

Bien, mi excelente amigo, dijo el señor C..., usted tiene todo lo necesario para comprenderme. Vemos como, en el mundo orgánico, a medida que la reflexión se vuelve más oscura y débil, la gracia surge más resplandeciente y maravillosa. Pero así como la intersección de dos líneas en un punto, al prolongarlas al infinito, de pronto coincide de nuevo del otro lado, o como la imagen en el espejo cóncavo, tras de haberse alejado al infinito, reaparece súbitamente ante nosotros, así también la gracia vuelve a encontrarse una vez que el conocimiento ha pasado por el infinito, de manera que simultáneamente se encuentra más pura en aquellas formas corporales humanas que carecen totalmente de conciencia, o que poseen una conciencia infinita, es decir, en una marioneta o en un dios.

¿De modo que tendríamos que volver a comer del árbol de la sabiduría, dije un poco distraído, para volver al estado de inocencia?

Bueno, contestó, pero ese será el último capítulo de la historia del mundo.

L ECTURA DE NOVALIS



Novalis es la joya, la esplendente Nova que corona las alturas de la Constelación del Romanticismo; allá, junto a la inglete de Casiopea y más allá de las estribaciones del Arquero, nacida de las eclosiones de Anadiomedeia y totalmente vencida hacia la Noche de Occidente, Novalis, estrella de la noche sin estrellas. La sola evocación de su nombre conjura un resplandor cuya radiancia es ya casi del todo semejante a la que circunscribe su poesía: Novalis, stella matutina, verdadera cifra poética, nombre de poema y ya poema en sí; ars estelar en que se inscribirá como en un sólido engarce lumínico toda su obra hecha de sueño, magia, visión y amor idénticos, y aun su inaudita presencia, su deslumbrante personalidad, esa "escritura" más celeste aún, más cautivante que sus mismos escritos según el testimonio de sus contemporáneos, estrellas circundantes, quienes al verlo sentían que "un estremecimiento particular se apoderaba de nosotros, como al escuchar un cuento de Hadas". (Tieck.) A su muerte, ocurrida a la temprana edad de 29 años, la supernova Goethe diría que sin duda con el tiempo habría llegado a ser un emperador que hubiese dominado toda la literatura poética de ese tiempo de poetas.

Novalis, fidele d'amore, realiza su más elaborada obra romántica (novelesca) y su más alta edificación poética en su vida, toda al servicio de un amor constante más allá de la muerte de su amada Sophie von Kühn, "Lo que siento por Sophie es religión, no amor", muerta a los quince años. Su vida es el órfico descenso al reino de las sombras de un amante que no pretende rescatar su amor, sino efectuar, allí, las nupcias eternas con su amada transfigurada para siempre en noche, pues "es en la muerte donde el amor es más dulce; para quien ama, la muerte es una noche de bodas —el secreto de dulces misterios—. Es allí donde se encuentra la flor imperecedera y el arca que contiene los mundos superiores—sol de la noche—; para Novalis, inventor como Dante de una amada inmortal para los hombres, poesía conduces noi ad una morte:

En olas de la muerte
me siento renacer;
en un bálsamo, en éter
mi sangre se convierte.
Yo vivo cada día
por la fe y el valor,
y en el fuego del éxtasis
fallezco noche a noche.



La muerte, desaparición del cuerpo, es la suprema investidura y la suprema dignidad; en el orbe filosófico, el único posible ascenso, la verdadera y única praxis, es la que vuelve al philosophos digno del morir; filosofar será así, en última y primera instancia, no más que el aprendizaje de la muerte. Las tradiciones filosóficas de Oriente, particularmente el budismo, han ahondado de manera profunda el sentido de esta magna vía filosófica que nos restituye el secreto de ser y del no ser: sólo podremos triunfar sobre la muerte cuando hayamos vencido a la vida; y así: "El verdadero acto filosófico es el suicidio".

La conciencia, plena de sentido trascendente, de que nos anima y exalta un espíritu y más aún un espíritu poético, es en Novalis la misma que en Platón: afirma la esencia superior de los sueños y eleva el universo de lo real hasta un nivel de mágico idealismo en el que los sentidos son utilizados como un ministerio y la nocturna esencia del mundo se transfigura en sí misma: Noche madre del amor, de la luz y de los seres. Muerte anunciadora de vida eterna. Poesía romántica. En la que todas las transformaciones del universo fenoménico, las formas bajo las cuales se manifiesta el mundo llamado real, no son sino una escuela sonora que a través de sucesivas estancias (ecos), deviene símbolo y visión del éxtasis; que es la muerte, opuesta hermana del éxtasis, que es la vida. Nirvana-samsara.

Toda la serie consignada bajo el rubro de Fragmentos son apuntes en que el poeta registraba, de manera aún no artística, pensamientos sobre temas diversos y que aguardaban una elaboración más amplia, de ahí su carácter paradójico, inquietante, y a veces irremediamente oscuro; de ellos no existe todavía una ordenación completa de su sentido ni una determinación cronológica; la más ambiciosa, a pesar de todo, es la intentada por Heilborn en 1901. En español no hay ninguna versión íntegra; existen dos ediciones fragmentarias, una hecha por El Ateneo, de Buenos Aires, y otra, más breve, publicada en 1942 en México por Nueva Cultura. La mayor parte de los aquí seleccionados no están incluidos en ninguna de ambas ediciones. Friedrich Leopold von Hardenberg (Novalis), nació el 7 de mayo de 1772 en Wiedersstedt, Sajonia, y falleció el 28 de marzo de 1801.

NOVALIS

FRAGMENTOS SOBRE POESIA

En qué consista, hablando con propiedad, la esencia de la poesía, es algo que no es posible en absoluto determinar. La poesía es infinitamente compuesta, y por lo tanto simple. Lo bello, lo romántico y lo armonioso no son sino expresiones muy parciales de lo poético.

El sentido de la poesía tiene gran afinidad con el del misticismo. Es el sentido de aquello que es particular, individual, misterioso, desconocido, *de aquello que debe ser revelado*, de lo fortuito-necesario. Representa lo irrepresentable. Ve lo invisible, siente lo no sensible, etcétera. La crítica de la poesía es un absurdo. Es ya muy difícil decidir si algo es o no poesía; no obstante ésta es la única decisión posible. El poeta se halla verdaderamente fuera de sí mismo; es por ello que todo, en él, puede acaecer. Representa literalmente el sujeto y el objeto, el sentimiento y el mundo. De ahí proviene la infinitud y la eternidad de un poema. El sentido de la poesía tiene gran afinidad con el de la profecía, el sentido religioso y la videncia en general. El poeta ordena, elige, purifica, inventa —porqué así y no de otro modo es lo que permanece inexplicable.

El primer hombre es también el primer vidente. Todo se manifiesta ante él como espíritu. ¿Los niños, son acaso otra cosa que los primeros hombres? Hay mayor riqueza en la fresca mirada de un niño que en el presentimiento de el más osado de los videntes.

Los niños son los Antiguos. Pero no todos los infantes son niños. La juventud también es antigua. Pero tampoco todos los jóvenes son jóvenes.

Aquel que no puede hacer poemas los juzgará de manera negativa. A la verdadera crítica pertenece la capacidad de producir lo que debe ser criticado. El gusto, aislado, juzga negativamente.

La estética es del todo independiente de la poesía.

Poética. Puesto que se ponen tantos poemas en música ¿por qué no se intenta ponerlos en poesía?

Si no contamos más que con la débil certeza de nuestros órganos y de nuestro contacto con nosotros mismos, no nos encontraremos jamás en un mundo de maravillas. Los cuentos no son sino los sueños de ese mundo natal que está por doquiera y en parte alguna. Las potencias superiores que anidan en nosotros y que nos llevarán un día a realizar nuestros deseos como genios bienhechores son, por un instante, las musas que nos confortan en este transcurrir penoso y nos apaciguan por medio de dulces recuerdos.

No existe nada tan poético como el recuerdo, por una parte, y el presentimiento o imaginación del futuro, por otra. El presente ordinario une ambos polos, los limita y da así lugar a una contigüidad por petrificación o cristalización; mas existe un presente espiritual, vivo, que al disolverlos identifica ambos extremos, formando con su unión lo que llamamos atmósfera del poeta.

El mayor bien reside en la imaginación.

Imagen —ni alegoría ni símbolo de otra cosa: símbolo de sí misma.

La imaginación es ese sentido maravilloso que puede *reemplazar* a todos nuestros sentidos, y que está ya en nuestro poder. Si los sentidos externos parecen adecuarse por completo a las leyes de la mecánica, la imaginación, por su parte, no está manifestamente ligada a la presencia ni al contacto de ninguna excitación exterior.

La poesía disuelve, en su esencia propia, todo aquello que le es ajeno.



El principio verdadero es la poesía natural. El fin es el segundo principio: es la poesía artística.

La siesta del mundo de los espíritus es el mundo de las flores. En las Indias, los hombres duermen siempre y su sueño, sagrado, es un jardín que bañan mares de leche y miel.

Nota general. Sobre las viñetas.
(toda ceniza es grano de polen; la copa es el cielo).

Sobre la poesía de la naturaleza; la floración es absolutamente poética.

La poesía es lo real absoluto. Esto es el núcleo de mi filosofía. A más poesía, más verdad.

Lo bello es lo visible por excelencia.

La poesía es el poema de la razón. Supone el más alto vuelo de la razón sobre sí misma. Unidad de la razón y de la facultad de imaginar. Sin filosofía, las fuerzas esenciales del hombre quedarían divididas; habría dos hombres: el ser racional y el poeta. Sin filosofía los poetas son imperfectos; sin poesía, son imperfectos los pensadores y los críticos.

Escribir es engendrar. Un escrito ha de ser un ser viviente. ¡Qué infinita cantidad de materiales susceptibles de mil combinaciones se encuentra en todas partes! Quien una vez ha descubierto este secreto precisa tan sólo renunciar al puro goce, a la inmensa variedad, y empezar por algún lado. Mas esta decisión implica sacrificar el disfrute de un mundo infinito y limitarlo a una sola de sus apariencias.

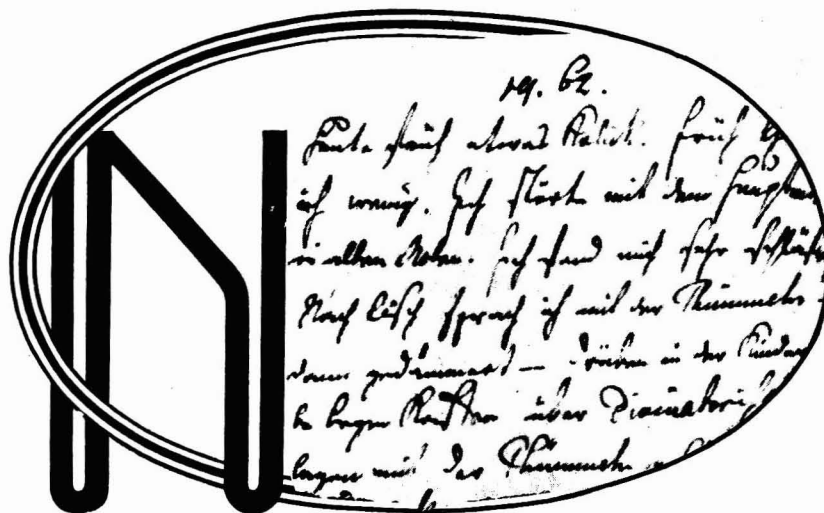
Todo recuerdo es presente. En un medio más puro, el recuerdo aparecería como una anterior poesía necesaria.

Lo nuevo actúa de un modo exterior, extraño, poético. Lo viejo actúa de un modo interior, romántico. Lo viejo y lo nuevo se oponen entre sí, pero ambos se hallan en oposición a lo vulgar. Novedad de lo viejo, vejez de lo nuevo. La existencia ordinaria es prosaica: es hablar, no cantar. El conjunto de lo ordinario da nueva fuerza a lo vulgar; de ahí proviene la funesta impresión que nos produce el mundo desde un punto de vista ordinario (indiferente), útil y prosaico.

La poesía, como el sueño, interrumpe el curso ordinario de nuestra existencia para que podamos renovarnos y mantener siempre despierto el sentimiento de lo vital.

Las enfermedades, los accidentes, los acontecimientos extraordinarios, los viajes y reuniones, producen en cierto modo idéntico efecto. Pero desgraciadamente, hasta nuestros días, la vida de la humanidad ha estado determinada por una poesía irregular e imperfecta.

Así como el pintor ve los objetos visibles con otros ojos que el hombre ordinario, el poeta contempla los acontecimientos del mundo exterior y del mundo interior de manera muy distinta que ese mismo hombre. Pero en ninguna parte es tan sorprendente como en la música el hecho de que sólo el espíritu es quien vuelve poéticos los objetos y las modificaciones de la materia, y que lo bello, el objeto artístico, no nos es dado ni existe primeramente en los fenómenos. Los sonidos que produce la naturaleza son groseros, desprovistos de espíritu, es sólo en el alma musical que el rumor del bosque, el silbar del viento, el canto del ruiseñor, el murmullo del arroyo, parecen melodiosos y colmados de sentido. El músico extrae de sí mismo la esencia de su arte —la más leve sospecha de imitación no puede alcanzarlo—; la naturaleza visible parece por todas partes preceder al pintor, ser su modelo inaccesible, por consiguiente la pintura es tan independiente, en tanto producto *a priori* como el arte del músico. El pintor se sirve de un *lenguaje* infinitamente más difícil que el arte del músico; el pintor pinta, hablando con propiedad, con sus ojos, su arte es el arte de ver con belleza y regularidad. La visión es aquí al instante activa, es una actividad plenamente formadora. Su imagen es sólo su cifra, su expresión, su instrumento de reproducción. Qué se compara con esa cifra artificial: la *nota*. El músico, igualmente, entiende de manera activa, proyecta lo que entiende. En verdad



esta utilización inversa de los sentidos es, casi siempre, un enigma; pero todo artista está, con mayor o menor confusión, consciente de ello. Todo hombre es, en un grado mayor o menor, artista —ve aquello que proviene de sí y no del exterior— siente lo que nace en sí y no lo que recibe de afuera. La diferencia fundamental es la siguiente: el artista anima en sus órganos la vida que se forma a sí misma, acrecienta la receptividad de sus órganos *por el espíritu* y, además, es capaz de producir por intermedio suyo, a voluntad y sin sollicitación exterior, ideas; es capaz de utilizar sus órganos para *no importa qué* transformación del mundo real; mientras que en el no-artista los órganos responden únicamente cuando existe un requerimiento exterior; el espíritu, en este último, es parecido a la materia inerte y parece obedecer, o someterse, a las leyes fundamentales de la mecánica según las cuales todo cambio supone una causa exterior y según las cuales, también, acción y reacción deben ser en todo tiempo iguales. Es al menos reconfortante saber que ese comportamiento mecánico es contrario al espíritu y que, como toda monstruosidad de orden espiritual, es absolutamente pasajero.

De manera general, el espíritu, incluso en el hombre más ordinario, no se comporta jamás según las leyes de la mecánica, y sería entonces posible desarrollar en todas las disposiciones y las capacidades superiores los órganos de los sentidos. Pero, para volver a las diferencias entre la pintura y la música, es sorprendente constatar, en esta última, que cifra, instrumento y materia están separados, en tanto que están, en la pintura, *unidos*; esto es lo que hace que en ella todo parezca, *in abstracto*, imperfecto. Me parece evidente entonces que la pintura es, con mucho, *más difícil* que la música. Que la pintura esté igualmente un grado más cercana del santuario mismo del espíritu, y que por ello sea, si me atrevo a decirlo, más noble que la música, se podrá voluntariamente deducir de los argumentos habituales, y algo cómicos, de los panegiristas de la música, después de los cuales ésta produciría un efecto mucho más poderoso y extenso. Esta grandeza física no debería servir para medir el nivel intelectual de las artes; pues ella es, sobre todo en este dominio, una contraindicación.

Los animales conocen y poseen la música, pero no tienen idea alguna de la pintura. No distinguen en lo absoluto el más bello de los paisajes del cuadro más cautivante. La reproducción de un objeto de su entorno inmediato podría engañarlos pero no poseen ninguna visión de ese objeto en tanto imagen.

Un buen actor es de hecho un instrumento poético y plástico. Una ópera, un ballet, son en el fondo conciertos poéticos y plásticos, obras de arte comunes a numerosos instrumentos plásticos (sentido activo del sentimiento. Poesía).

El cuerpo, el alma y el espíritu, son los tres elementos del mundo; la épica, la lírica y la dramática, los tres elementos del poema.

Sería admirable saber si el poema lírico es, para hablar con propiedad, un poema, una poesía mayor, o bien una prosa, una poesía menor. Así como se ha considerado a la novela como prosa, así se tiene al poema lírico por la poesía y, en ambos casos, injustamente. El poema lírico es la prosa más alta, y la prosa verdadera.

Lo que se llama prosa ha nacido de la limitación de los extremos absolutos; ella no está allí sino *ad interim*, y desempeña un papel incidental y subalterno. La actual limitación dará lugar a una penetración recíproca. Una verdadera vida nacerá y la prosa y la poesía estarán por ello íntimamente unidas, y alternantes.

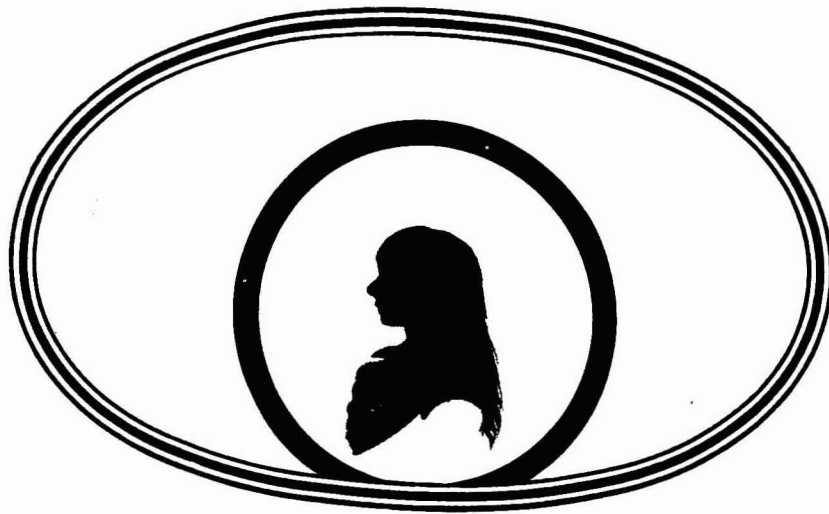
El poema lírico es el coro en el drama de la vida, y del mundo. El poeta lírico es un coro, amablemente formado de juventud y vejez, alegría, interés y sabiduría.

El poema lírico está destinado a los héroes, y crea héroes. El poema épico está destinado a los hombres. El héroe es lírico, el hombre épico, el genio dramático. El hombre es lírico, la mujer épica, el matrimonio dramático.

Estoy persuadido que se llega más inmediatamente a las *verdaderas revelaciones* por medio de un frío entendimiento técnico y por un sereno sentido moral que por la fantasía, que parece conducirnos sólo al reino de los espectros, ese antípoda del cielo verdadero.

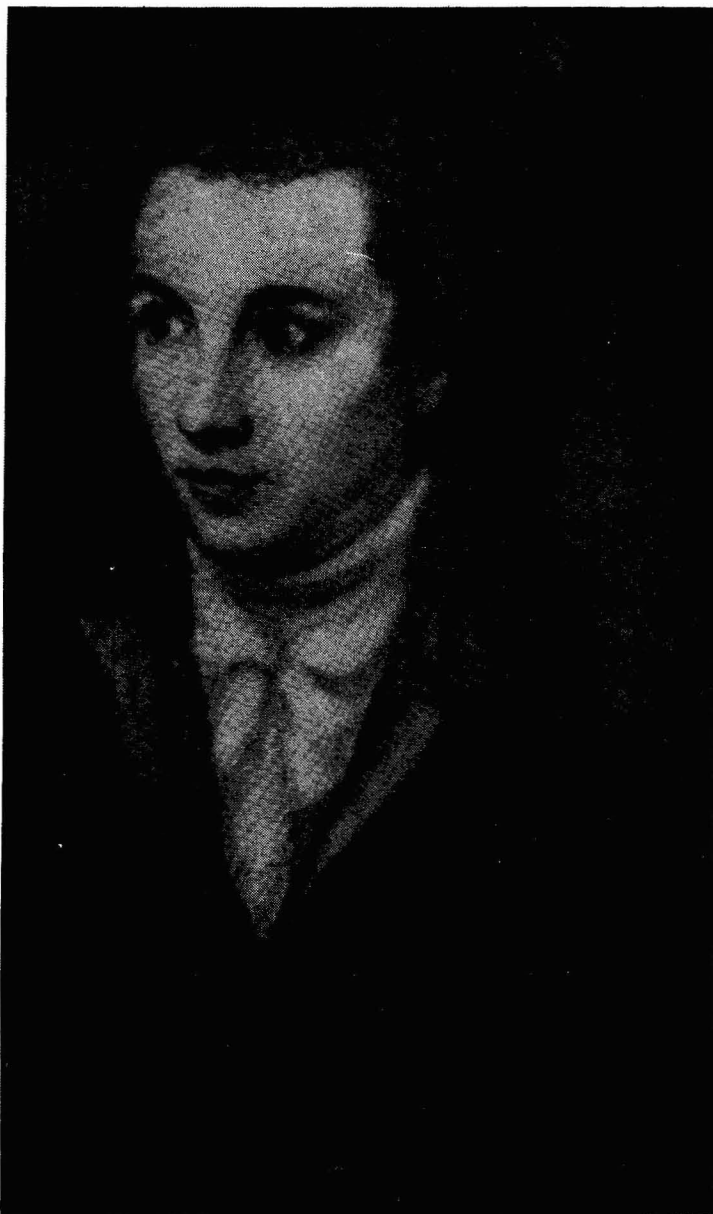
La distinción entre poeta y pensador es sólo aparente y se efectúa en detrimento de ambos. Es un indicio de enfermedad, de una constitución patológica.

Nuestro lenguaje ordinario es mecánico, atomista o dinámico. Pero



el lenguaje verdaderamente poético ha de ser orgánico, viviente.
¡Cuántas veces advertimos la insuficiencia de las palabras para expresar simultáneamente ideas opuestas entre sí!

No existe nadie absolutamente malvado y no hay un mal absoluto. Es posible que el hombre, poco a poco, se vuelva absolutamente malvado, produciendo así, poco a poco también, un mal absoluto; pero ambos serían productos artificiosos que el hombre, mediante las leyes de la moral y de la poesía, deberá aniquilar, sin creer en ellos ni aceptarlos. Tan sólo mediante el juicio crítico (un conocimiento activo, nacido de la credulidad) se engendran y permanecen el mal y el malvado.



La poesía es el fundamento de la sociedad, de la misma manera que la virtud es el fundamento del Estado. La religión es una mezcla de poesía y virtud; adivinad, entonces, de qué es ésta el fundamento.

El sacerdote no debe desconcertar. En los tiempos antiguos sacerdote y poeta eran nombres sinónimos, sólo en épocas recientes ha sido separado su significado. Pero el verdadero poeta siguió siendo sacerdote, así como el verdadero sacerdote fue siempre poeta. En los tiempos futuros ¿no se restablecerá la primitiva unidad de sus funciones?

La historia de Cristo es tanto un *poema* como una historia. Y, en general, sólo es verdadera una historia que puede ser también una fábula.

Cuanto más personal, local, temporal y particular es un poema, tanto más cerca se encuentra del centro mismo de la poesía. Un poema ha de ser completamente inagotable, como un hombre o un refrán.

La forma poética es la forma perfecta bajo la cual deben manifestarse las ciencias. Cada sentencia debe tener un carácter independiente, una individualidad inteligible en sí misma; ha de ser la cobertura de una idea ingeniosa.

El poeta verdadero es omnisciente; en un mundo real en pequeño.

Al poeta le son necesarios sentidos calmos y atentos, pensamientos o ensueños que lo mantengan al margen de los asuntos terrenales y las ocupaciones mezquinas, una situación exenta de preocupaciones, viajes, relaciones con hombres de toda especie, intuiciones variadas, una cierta *ligereza de espíritu*, de la memoria, el don de la palabra, una libertad completa al mirar determinados objetos,



alguna pasión en el sentido pleno de la palabra y una receptividad múltiple y extensa.

Sobre el acompañamiento musical de diferentes meditaciones, diálogos, lecturas.

La vida cotidiana es un sacerdocio casi comparable al de las vestales. Estamos ocupados sólo en mantener una llama santa y misteriosa —una doble llama, a lo que parece. Cómo sea soñada o mantenida esta llama depende de cada uno. La manera de mantenerla ¿no da la medida de nuestra fidelidad, de nuestro amor, de nuestra preocupación por lo más alto, y no revela acaso el carácter mismo de nuestro ser? Fidelidad hacia las tareas que nos son impuestas. ¿Señal simbólica de nuestra religiosidad, es decir, de nuestra esencia? (Adoración del fuego).

La poesía es el gran arte de la salud trascendental. El poeta es, pues, el médico trascendental. La poesía actúa y mueve a voluntad el sufrimiento y la contrariedad, el placer y el disgusto, el error y la verdad, la salud y la enfermedad; conjuga todo ello en vista de un fin último, de un fin supremo: *la elevación del hombre sobre sí mismo*.

El genio es poético. Ahí donde existe el genio existe poéticamente. El poeta es el verdadero hombre moral.

La poesía trascendental es una amalgama de filosofía y de poesía. Se ocupa, en el fondo, de todas las funciones trascendentales y contiene, de hecho, lo trascendental mismo. El poeta trascendental no es sino el hombre trascendental.

Sin genialidad no existiríamos. El genio es necesario para todo. Lo que solemos llamar "genio" es el genio del genio.

La poesía escrita hasta el presente es a la poesía futura lo que la filosofía tradicional es a la logología.

El mago es poeta. El profeta es al mago lo que el hombre de gusto es al poeta.

Hasta hoy, las poesías tenían en su mayor parte un efecto dinámico; la futura poesía trascendental podría ser llamada poesía orgánica. Cuando sea descubierta, nos percataremos que todos los poetas verdaderos del pasado escribían orgánicamente *sin saberlo*, pero que esa falta de conciencia sobre el sentido de su propia actividad tenía una influencia esencial en el conjunto de sus obras; las cuales eran poéticas en tales o cuales partes aisladas, pero en el conjunto eran más bien a-poéticas.

El poeta plagia todos sus materiales, hasta las imágenes mismas (Sobre Friedrich Schlegel, etcétera. Carácter. Sentido).

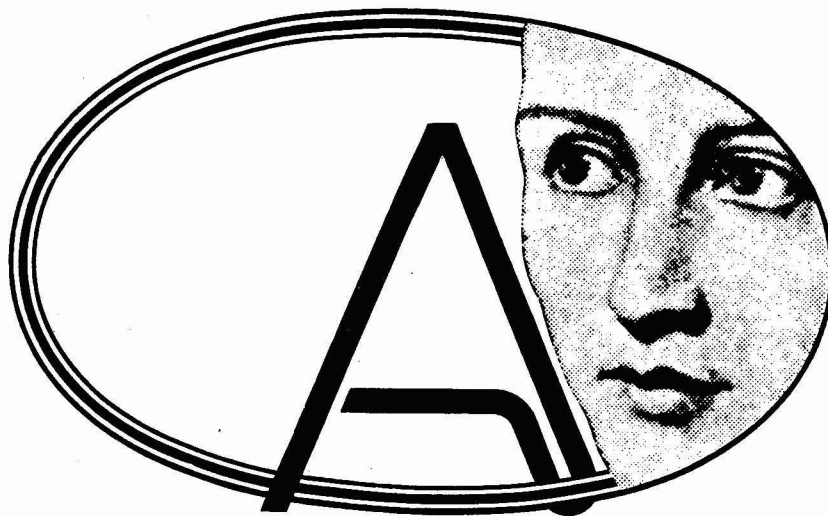
La logología traerá necesariamente esta revolución.

La poesía es el héroe de la filosofía. La filosofía eleva a la poesía a la dignidad de un principio fundamental. Nos enseña a conocer el valor de la poesía. La filosofía es la *teoría de la poesía*. Nos muestra la esencia de la poesía, que es una, y todo.

El arte de transformar de un modo agradable, de volver extraño un objeto al mismo tiempo conocido y atrayente: eso es la poesía romántica.

El comienzo de la filosofía es como un beso primero, recibido en un momento en el que escuchamos, con la disposición de espíritu adecuado, la composición de Mozart: "Cuando el amor en tus ojos azules..." si no nos encontramos, al menos, en la proximidad embriagante de un primer beso.

La muerte es el principio romántico de nuestra vida.



El mago más genial sería aquel que lograra encantarse a sí mismo de manera tal que sus encantamientos le pareciesen fenómenos ajenos, autónomos. ¿Y no sería éste nuestro caso?

“Historia, filosofía y poesía. La primera suministra la materia, la segunda explica y ordena, la tercera muestra lo particular por un contraste ordenado con el todo” (Alexis Hemsterhuis). Y si la filosofía por la formación de todo exterior o por su *legislación propia* hace posible la poesía *acabada*, la poesía, a su vez, es el fin de la filosofía; da a esta última una significación y una existencia más amable; forma la bella sociedad, o el *todo interior*, la familia del mundo, la bella economía del universo. La filosofía, en nombre del Estado y el sistema, aumenta las fuerzas del individuo y las une a las del resto de la humanidad, hace del todo el órgano del individuo y del individuo el órgano del todo. La poesía produce la simpatía más elevada, la coactividad más extrema, la *comunidad* más íntima de lo finito y lo infinito (sólo la filosofía hace posible una comunidad tal). La poesía hace de igual manera, en aquello que le concierne, *la vida*. Así, todo es metamorfoseado en *manantial de placer*. Ese placer es verdadero, no es el placer en el sentido habitual del término.

La alegría poética verdadera refuerza, en lugar de debilitar, como acontece con la alegría común.

La poesía eleva lo singular y lo pone en relación con el todo; y si la filosofía, por su legislación propia, prepara desde el principio el mundo para la acción activa de las ideas, la poesía es, por decirlo así, la llave de la filosofía, su fin y su sentido; pues constituye la hermosa sociedad, la familia y el mundo, la bella economía del universo. El individuo vive en el todo y el todo en el individuo.

Todo es en sí eterno. La mortalidad y el cambio son precisamente el privilegio de las naturalezas superiores.

La eternidad es el signo, *sit venia verbis*, de los seres *desprovistos de espíritu*. Síntesis de eternidad y temporalidad.

La muerte es el principio que hace romántica nuestra vida. La muerte es —la vida el +. La vida se ve reforzada por medio de la muerte.

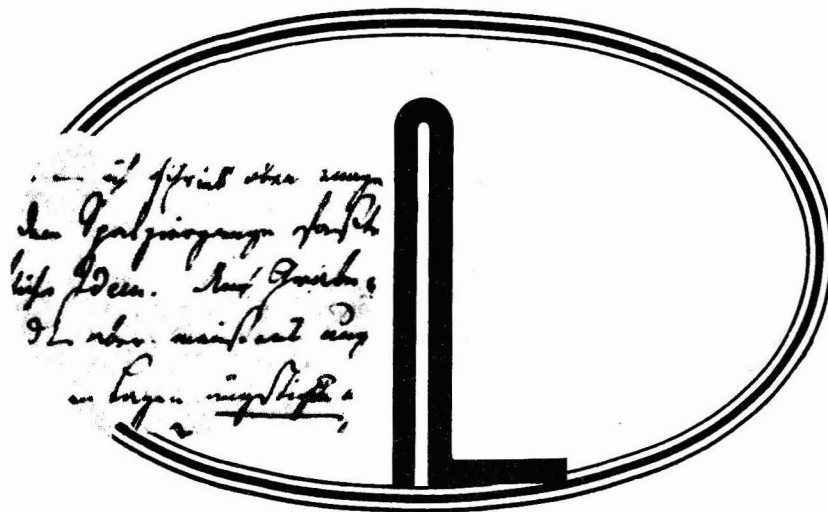
El mundo debe hacerse romántico. De esa manera se volverá a encontrar el sentido originario de las cosas. Volver romántico no es otra cosa que una elevación a la potencia cualitativa. El yo inferior, en esta operación, es identificado con un yo superior. Nosotros no somos sino una serie de potencias de orden cualitativo. Esta operación es, todavía, desconocida por completo. Al otorgar a lo común un sentido elevado, a lo habitual un aspecto misterioso, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo finito la apariencia de infinito, lo vuelvo romántico. La operación es inversa en lo que concierne a lo muy-alto, lo desconocido, lo místico, la infinitud; por medio de esta relación lo vuelvo logarítmico; recibe, de este modo, una expresión común. Filosofía romántica. Lingua romana. Elevación y abatimiento simultáneos.

Schemhamphroasch. El nombre de los nombres. La definición verdadera es una palabra mágica. Toda idea tiene una escala de nombres; el más alto es indecible y absoluto. Hacia la mitad de la escala los nombres se vuelven comunes y pasan finalmente desde la otra orilla a ser nombres antitéticos, donde el más alto, a su vez, es indecible.

No estamos sino al comienzo del arte de escribir.

El verdadero lector ha de ser un autor aumentado; un juez superior que dictamina sobre el trabajo de los jueces de primera instancia. Guiado por el mismo instinto con el cual el autor ha seleccionado lo escrito, el lector aparta de nuevo lo grosero de lo que es en verdad valioso; y si este lector reescribiese el libro desarrollando la misma idea de manera personal, un segundo lector lo decantaría aún más. Ocurre así que el material elaborado pasa continuamente a nuevos recipientes; en ellos se ve sometido a sucesivas decantaciones hasta que encuentra, al fin, la forma esencial: la forma del espíritu activo.

Si el autor pudiera leer con imparcialidad su libro, él mismo podría decantarlo. Para los lectores suele pasar desapercibido lo



que hay de personal en una obra, pues es muy raro el don de penetrar del todo en una idea ajena. Esto suele suceder incluso al autor mismo. Criticar con justeza un libro no indica necesariamente una cultura superior o un poder extraordinario; la mayor agudeza que evidencia el crítico es explicable por la novedad de las impresiones que recibe.

Un escritor no producirá jamás nada decoroso si es incapaz de tratar sólo sus experiencias personales, los objetos de su predilección; si no puede aplicarse también a estudiar con atención y describir con esmero objetos del todo ajenos a él, con los que no esté ligado por ningún interés personal. El escritor ha de describir todo, ha de querer describirlo todo; sólo entonces surgirá esa grandiosidad de estilo que con fundada razón admiramos en Goethe.

Una notable particularidad que observamos en los escritos de Goethe es el encadenamiento de los sucesos más nimios con los grandes acontecimientos. Goethe parece no estar animado sino por la intención de distraer poéticamente la imaginación con un juego misterioso. También aquí, como en otras partes, este hombre extraordinario ha sorprendido a la naturaleza imitando uno de sus extraños artificios. La vida ordinaria está colmada de azares. Estos azares forman un juego que, como todos los juegos, termina en la sorpresa y el equívoco. La mayor parte de las supersticiones populares están basadas en interpretaciones de un tal juego.

Incluso lo que hay de más común en una eufonía verdadera merece una consideración eterna. Experimentamos de manera más viva en las lenguas extranjeras que cada discurso debe ser una composición. Los hombres son con frecuencia demasiado negligentes en la palabra y en la escritura. El discurso ideal pertenece a la realización del mundo ideal. El mundo de los libros no es, de hecho, sino la caricatura del mundo real. Ambos provienen de la misma fuente. El primero se manifiesta en un medio más libre y móvil, de ahí sus colores más vivos, menos medias tintas, movimientos más insólitos, contornos más sorprendentes y una expresión hiperbólica. El mundo de los libros se manifiesta sólo de manera fragmentaria, en tanto el mundo real se presenta como un todo. Es más poético, más espiritual, más interesante, más pintoresco, pero también menos verdadero, menos filosófico, menos moral. La mayor parte de los hombres, comprendidos los sabios, no poseen sino un punto de vista libresco y fragmentario del mundo real, y este punto de vista adolece de los mismos defectos y disfruta de idénticas ventajas que el mundo de los libros. Muchos

libros no son, por otra parte, sino la presentación de semejantes puntos de vista, fragmentarios y aislados, del mundo real (el mundo literario).

Más sobre la relación del mundo de los libros y el mundo real.

En Shakespeare vemos cómo se alterna lo poético y lo antipoético, la armonía y la desarmonía, lo vulgar, vil o feo, y lo romántico, elevado y bello; lo real y lo imaginado; es un caso completamente opuesto al de la tragedia griega.



Sophie von Kühn



ntes
(el
eal.

Existe un sentido especial para la poesía, una atmósfera poética que reside en nosotros. La poesía es absolutamente personal, y por ello indescriptible, indefinible. Aquel que no sabe y siente de un modo inmediato lo que es poesía, no podrá concebirla en modo alguno. Poesía es poesía. Hay un abismo entre ésta y la retórica.

ico,
ico,
nte

El filósofo poeta se encuentra en un *état de créateur absolu*.

La mayor parte de los autores, cuando escriben, son al mismo tiempo sus propios lectores; de ahí proviene que se encuentren en sus obras tantos rasgos de lector, tantas ojeadas críticas, cosas que son asunto del lector y no del autor; los guiones, las palabras impresas en gruesos caracteres, los pasajes subrayados, todo ello es del dominio del lector. Este pone el *acento* como él mismo lo concibe: hace verdaderamente de un libro lo que le place. (Schlegel y su reseña del *Meister*.) (¿Todo lector no es sino un filósofo?) No existe lectura que posea valor universal unívoco, en el sentido en que generalmente se lo entiende. La lectura es una operación libre. Cómo debo leer, lo que debo leer, nadie me lo puede prescribir.

Una novela es una vida considerada como un libro. Cada vida posee un exergo, un título, un editor, un prefacio, una introducción, texto, notas, etcétera, como puede verse.

La novela trata de la vida, presenta la *vida*. No será un mimo sino para el poeta. A menudo contiene los elementos de una mascarada, un acontecimiento enmascarado, entre personas enmascaradas. Si se levantan las máscaras, se encuentran personas y acontecimientos conocidos. La novela, como tal, no contiene ningún propósito ni resultado determinado, no es la imagen ni el producto de una *proposición*. Es la realización intuitiva, el cumplimiento de una idea. Pero una idea no se deja así por una proposición. Una idea es una *serie infinita* de proposiciones, una *grandeza irracional*, que no puede ser poseída, e incommensurable (¿no es relativa toda irracionalidad?).

Pero la ley misma de su progresión es susceptible de ser establecida, y es después de esta ley que se debe criticar una novela.

¿La poesía celebra sólo el beber? ¿Posee ella también un alma fluida? Comer despierta el *witz* [ingenio] y el buen humor, por eso los *gourmands* y las personas corpulentas son tan chispeantes y tan espirituosas. Al comer se despiertan fácilmente las bromas y las conversaciones alegres y joviales, pero se despiertan igualmente las facultades más sólidas. En la mesa se discute y argumenta con facilidad y muchas grandes verdades se han descubierto en la sobremesa. El *witz* es una electricidad espiritual, para la que hacen falta cuerpos compactos y sólidos. Las amistades también pueden nacer alrededor de una mesa, y precisamente entre las personas más endurecidas y gélidas; ¿quién no adivina aquí un magnetismo de las almas? La comida es el momento más notable de la jornada y puede ser incluso el fin, la flor misma del día. El desayuno es el capullo. Los antiguos entendían mejor que nosotros la filosofía de la vida. No comían sino una vez aparte del desayuno, por la noche, después de haber terminado toda actividad. La doble comida debilita el apetito. Entre comidas, teatro, música, lecturas. La comida misma, según la verdadera doctrina educativa de la vida, es una curva. Comenzar con los platos más ligeros, después los pesados, y terminar de nuevo con lo más ligero. La comida debe durar mucho tiempo, la digestión más aún; el dormir constituye su conclusión.

Comer no es sino vida acentuada. Comer, beber y respirar corresponden a la triple división del cuerpo en compacto, fluido y aéreo. El cuerpo entero respira, pero sólo los labios beben y comen; los labios son precisamente el órgano que explica en sonidos variados lo que el espíritu ha elaborado y recibido de los demás sentidos. Los labios tienen enorme importancia para la vida en sociedad: son ellos quienes merecen y reciben el beso. Toda exaltación dulce y tierna es el deseo simbólico de un contacto. Así, todo en la naturaleza nos invita, de manera discreta y figurada, a gozar de ella, y la naturaleza entera podría muy bien ser de esencia femenina, virgen y madre a la vez.

¿Hay tan pocos pueblos capaces de tener una historia! Un pueblo no adquiere ese privilegio sino por medio de una literatura o por las obras de arte; sin ellas ¿qué le quedaría de individual y de característico? Es perfectamente natural que un pueblo no se vuelva histórico sino hasta el momento en que forma un público.





¿El hombre es un individuo histórico antes de alcanzar la edad madura, antes de poder representarse su ser propio?

Los diarios son, hablando con propiedad, libros hechos *en común*. El hecho de escribir para muchos es un síntoma interesante que permite presagiar un gran desenvolvimiento de la actividad literaria. Tal vez llegará un día en que escribiremos y pensaremos *en masa*. Comunidades enteras, e incluso naciones, emprenderán *una* obra.

Los escritores son más limitados que los artistas que se entregan a un solo arte, y mucho más obstinado aún. Es muy sorprendente constatar cuán pocos escritores son hombres liberales, particularmente cuando no poseen otros medios de subsistencia que su actividad literaria. Vivir de su actividad literaria es una empresa extremadamente riesgosa, tanto para la libertad como para la verdadera formación del espíritu.

El público es una persona infinitamente extensa, variada, interesante, una persona misteriosa, de un valor infinito; el atractivo único y absoluto del escritor.

El poeta comprende la naturaleza mejor que el sabio.

Cada hombre debería sentirse orgulloso de su dolor. Todo dolor nos recuerda nuestro alto rango.

La poesía es representación del alma, del mundo interior en su totalidad. Ya su medio de expresión particular, las palabras, lo señalan así, pues son la manifestación exterior de aquel poderoso reino interior; exactamente lo que es la plástica al mundo exterior configurado, lo que es la música a los sonidos. Cuando la poesía es plástica, el efecto es inverso; pero existe también una poesía musical que conduce al alma a un variado juego de movimientos.

El poema de los hombres primitivos es un relato sin principio, medio ni fin. El placer experimentado al escuchar estos poemas es de carácter patológico; supone una ocupación, un modo de animar, dinámicamente, la imaginación. El poema épico es el poema primitivo refinado, aunque en esencia sea el mismo. La novela, en cambio, es ya algo superior. En tanto que el poema primitivo continúa existiendo sin desarrollarse, la novela crece. En la novela se observa una progresión geométrica en lo que respecta a su desarrollo; en el poema primitivo, una progresión aritmética.

Entre los antiguos la religión era ya, en cierto modo, lo que ha de volver a ser entre nosotros: poesía práctica.

Una traducción es, o bien gramatical, o bien una adaptación o una traducción mítica. Las traducciones míticas son las superiores: reproducen con pureza, y de un modo completo, el carácter de la obra de arte individual. No nos ofrecen la obra de arte real, sino su ideal. No creo que exista, hasta ahora, un modelo perfecto de este tipo de traducciones; no obstante, en el espíritu de ciertas críticas y en determinadas descripciones de obras de arte se descubren rastros de lo que podría ser. Se precisaría, para lograr tal, una mente en la que el espíritu poético y el filosófico estuvieran compenetrados de manera absoluta. En cierto modo la mitología griega es una traducción de una religión nacional. La *Madonna* moderna es también un mito de esta especie.

Las traducciones gramaticales son las traducciones en el sentido ordinario de la palabra. Si bien requieren sabiduría, sólo ponen en juego las facultades discursivas.

En lo que se refiere a las adaptaciones, a fin de que sean verdaderas adaptaciones, precisan un espíritu poético más elevado. Un verdadero traductor de esta especie ha de volverse él mismo artista, para así poder dar en su justa medida la idea del conjunto por uno u otro medio. Es necesario que se convierta en cantor del poeta, para hacerle hablar, al mismo tiempo, según la idea de éste y la suya propia. En una relación análoga se encuentra el genio de la humanidad con cada hombre aislado.

Y no sólo los libros, sino cualquier otra idea, puede traducirse de estos tres modos.

Pensar es hablar. Hablar, actuar, obrar, son una misma operación modificada. Dios dijo que la luz se hiciera, y la luz se hizo.

A POESIA DE JOAQUIN PASOS (NICARAGUA 1914-1947)

Si hubiera necesidad de ejemplificar la incomunicación cultural que aún hoy padecen los pueblos latinoamericanos, tal vez habría que elegir el nombre de Joaquín Pasos, poeta nicaragüense, nacido el 14 de mayo de 1914 y muerto el 20 de enero de 1947. Poco antes de morir, Pasos escribió uno de los más hondos y auténticos poemas creados en América Latina: *Canto de guerra de las cosas*, que podría soportar sin menoscabo el riesgoso co-tejo con *Sermón sobre la muerte* de César Vallejo, *Alturas de Macchu Picchu* de Pablo Neruda o *Soliloquio del individuo* de Nicanor Parra. Sin embargo, Pasos es sólo conocido en México y la zona del Caribe, y aún allí la difusión no es muy amplia...

Mario Benedetti

Yo he visto entre los papeles de Joaquín un cuaderno de versos de su infancia... Son versos románticos, pero no son malos, pues Joaquín nunca escribió versos malos. Decía él en uno de esos versos a los trece años:

*Yo moriré de angustia alguna noche, alguna...
Moriré de amar tanto...*

Ernesto Cardenal

Joaquín Pasos comenzó a escribir buscando decir una cosa distinta de lo que escuchaba. Perteneció a una generación martirizada sobremedida por la palabra, una generación "ingrime" pues ni siquiera tuvo precursores, y que se vio obligada a abrirse paso con una esgrima incesante y dolorosa contra todo lo ambiental, capitalizado por las letras llamadas entonces "patrias". Pertenecemos ambos, dicho con otras palabras, a una generación que tuvo que crearse, al nacer, su propia madre. No teníamos Patria ni Matria. No teníamos leche para el hambre y la sed espantosa de una infancia infatigable. La loba romana, recetada por Rubén, pudo auxiliarnos en la primera y más efectiva soledad gracias a la educación clásica de los Jesuitas. Pero ellos nos dejaron en el siglo XVIII. Allí, al borde de esa fría centuria, fue donde encontré por primera vez a Joaquín Pasos, procurándose caminos. Creo que desde ese año Joaquín abandonó su biografía, creándose otro mundo que pudiera contener sus rutas. No volvió a ocupar —salvo raras excepciones— su otro transcurso corriente por la vida. Entonces, como niño, podía con gran facilidad arrastrar consigo a su persona y ayudarse de ella para los escándalos, las actitudes, las alegres posturas radicales de todo comienzo convencido y revolucionario. Fundamos la "Anti-Academia de la Lengua" con un manifiesto que ya revelaba nuestra necesidad poética de maternidad nacional. Me parece mentira el largo, serio y honrado programa de labor cultural que en ese documento proyectamos muchachos de dieciséis a diecio-



cho años, huérfanos de tradición y guiados solamente por ese mismo vacío, que nos obliga a destruir para construir algo soportal y básico para nuestra propia creación. Aquel manifiesto, colocado contra lo conocido, pero reposado en el deseo puro de reconstrucción de lo desconocido, fue nuestra señal de partida y el único mojón indicador en el mapa fugitivo de Joaquín Pasos.

Pablo Antonio Cuadra

Joaquín trabajó también en una página literaria, "Los Lunes de La Prensa", en la revista 1938 que dirigió con Ordóñez Argüello, y después en "Los Lunes de la Nueva Prensa", una revista humorística dedicada casi exclusivamente a atacar a Somoza. La hacían con él el poeta Manolo Cuadra, los humoristas GE ERRE ENE y Alejandro Cuadra, y el caricaturista Toño López. Somoza era también humorista (uno de los pocos tiranos jocosos que ha habido), pero nada le irritaba tanto como el que lo atacaran con el humor. Y el pueblo nicaragüense es también muy humorista y se defendía con la burla, del tirano que se burlaba del pueblo. Joaquín Pasos era muy nicaragüense y muy humorista y fue uno de los principales opositores de Somoza usando únicamente como arma el humor y la risa. Estuvo en las cárceles de La Aviación y el Hormiguero. "Los Lunes" eran suprimidos, pero después volvían a salir y la gente estaba desde muy temprano en las calles, en las mañanas del lunes esperando su salida.

Joaquín inventó, antes que nadie, un aparato encendedor y apagador cronométrico del radio. El dictamen de los técnicos de la oficina de Patentes fue de que era de inmediata aplicación. Él iba a organizar una compañía para comercializarlo, pero no la organizó nunca.

Joaquín fue muy alegre, y en algunas ocasiones, bohemio. Se dio a la vida de juerga más de lo que su organismo delicado podía resistir, aunque también fue siempre profundamente religioso. En esa vida derrochaba todo su dinero sin importarle el día de mañana y derrochaba su imaginación y su ingenio y su tiempo y su salud. Derrochó su vida, y tuvo una temprana muerte.

"Moriré de amar tanto", había dicho proféticamente a los trece años. Los últimos años llevó una vida más seria, pero el organismo lo tenía minado. Fue empeorando lentamente. Murió el 20 de enero de 1947 a la una de la madrugada, cuando tenía treinta y tres años. "Los Lunes" habían salido a las 12 del día y como él era el director estaba esa tarde en su cama haciendo las cuentas de la ganancia de la edición. Entró su hermano Luis y le dijo: "Cómo piensas en eso cuando debieras pensar en Dios. No debemos engañarte: te estás muriendo." Joaquín preguntó a su madre: "¿Es verdad lo que me dice Luis, que me voy a morir pronto?" Ella le respondió: "Sí hijo." Y luego exclamó: "Dios me lo dio, a Dios se lo devuelvo." Joaquín quedó callado un rato. Luego le dijo: "Poneme enfrente el crucifijo." Eran las 7 de la

noche, 6 horas antes de su muerte. Desde entonces quedó mirando todo el tiempo el crucifijo hasta que murió. Manolo Cuadra dice que poco antes de morir le oyó decir: "Todo está preparado." Y también: "No hay nada que temer." A su madre le había dicho antes —porque tenía el pecho lleno de medallas: "Tengo más condecoraciones y medallas que Somoza, y más valiosas." Fue enterrado con un crucifijo y un escapulario.

Su muerte la sintió todo el pueblo de Nicaragua. Cuando lo llevaban a enterrar a Granada un hombre humilde en la carretera vio la comitiva de automóviles y preguntó qué pasaba. Un periodista le dijo: "Murió Joaquín Pasos y lo llevamos a enterrar a Granada." "¡El de Los Lunes!", exclamó el hombre. Era un hombre del pueblo que nadie sabía quién era y que quedaba apesadumbrado en la carretera.

Ernesto Cardenal

Donde más encuentro esa impresión de redención del mundo, ese afán de salvar una amada y nostálgica armonía del universo —pasión cristiana de traer el cielo, "el reino" a la tierra—, es en el último poema de este libro: *Canto de Guerra de las cosas*. Antes de leerme su canto, Joaquín me dio cierta explicación que por el momento no entendí. *Se trata, en principio, de la cosa gastada, la cosa baldía. The waste thing, como diría T. S. Elliot. Esa cosa, pero en rebelión. El dolor humano producido por el quejido de las cosas...* Luego se rió (siempre se reía antes y después de un poema), y agregó: *Tiene la técnica admonitiva y la estructura de un sermón. Este poema está calcado en las reglas clásicas de la oratoria sagrada. Lo curioso es que esa misma contextura ha dado a sus pausas los variados paréntesis del sacerdote en el púlpito: para arreglar la estola, para enjugarse con el pañuelo, para sobarse las manos, etc...*

Después de estas palabras sugerentes, escuché yo realmente a un extraño fraile que hablara desde un caracol, que gritara desde una dalia abierta en púlpito, su llanto paulino, su dolorosa maldición por el sacrilegio del hombre dominado por la guerra? ¡He aquí un poema de esta guerra, el primer poema que regresa herido de la guerra!... ¡He aquí hasta dónde puede triturar y quemar a un corazón lejano, que ha intervenido en la contienda alistándose en la sustancia del mundo, el propio fuego de la trinchera y el golpe de la muerte, y de otras muertes más desintegradoras aún! Joaquín Pasos también se ha ido de sí a la guerra, y no regresa "pacifista" ni "militarista", ni "democrático", ni "revolucionario". Vuelve con la propia guerra en una gran oquedad a través del pecho, por donde pasa hacia el precipicio toda la consternación universal. Vuelve como un cristiano mutilado, superior a su sufrimiento, enseñando, no sólo en lo suyo personal sino en toda cosa, su amor a su materia, a su universo, a su mundo co-redimido pero desordenado por el estrago furioso del pecado del hombre. Vuelve como un mártir



inenarrable que sufriera no sólo la pedrada sino la ofensa de la piedra, no sólo la herida sino también la servidumbre de la espada, no sólo crucifixión de la mano sino hasta el humillante orificio de la madera perforada también por el clavo! Las figuras atravesadas, enloquecidas —como en ciertas perspectivas dolorosas y casi apocalípticas de su fraterno Chagall—, no producen, sin embargo, esa violenta campaña de protesta de otros cantos bélicos. Hay solamente una queja perceptible de las cosas que gimen el gemido del cordero. Un gemido de espera, de ansia; que San Pablo ya había escuchado en la plenitud de los tiempos: “Así las criaturas y las cosas todas están aguardando con ansias y como en dolores de parto la manifestación de la Gloria de Dios. Porque se ven sujetas a la mudanza y al despojo, no de grado, sino por causa de aquel que les puso tal sujeción, con la esperanza de que ellas también serán libertadas de esa servidumbre a la corrupción para participar de la libertad y gloria de los hijos de Dios.”

Joaquín conocía esta misteriosa frase de Pablo. Es la sustancia de su último canto. Sólo que su palabra, teñida por el doloroso calor de nuestro tiempo, matiza su esperanza del todo angustioso que ha cubierto de ceniza la filosofía de nuestra época, a veces hasta ahogar al hombre. Heidegger, Kierkegaard, Unamuno pasan en el trasfondo de su visión doliente y apocalíptica. Pero hay una liberación en la palabra de Joaquín, una resurrección paulina, limpiamente cristiana, del hombre que no se deja arrollar por la abominación de la desolación. El hombre, al final

del poema, asomándose a su propia muerte mira desde otro mundo y dice:

“Todo se quedó en el tiempo. Todo se quemó allá lejos.”

El poeta ha saltado a la eternidad. Y en esta inmunidad implícita queda confesa su esperanza.

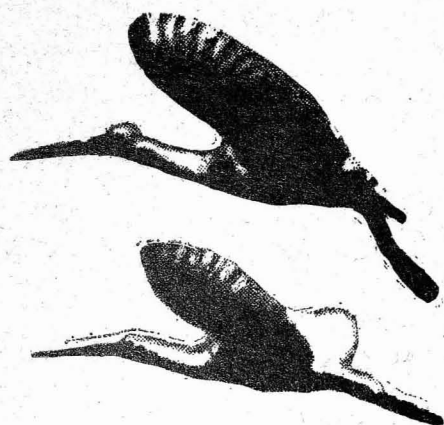
Este es el mapa poético-biográfico de Joaquín Pasos. Su amor, su fe, su sueño, sus viajes (los viajes de este poeta que compraba libros y los marcaba con los lugares que en ese momento recorría en sueño: Roma, Berlín, Oslo...), su pasión, su muerte, se desarrollan detrás de sí mismo a través de otro YO cuya huella es viva poesía.

A través de sus poemas vemos acercarse a la muerte. Él mismo la vio acercarse con esa sensación de inquietud que produce el vaticinio. “Fíjate —me dijo la última tarde antes de que yo partiera a México— cómo mis poemas van entrando cada vez más a la muerte. Estoy asustado.”

“Darum ist der Güter Gefährlichste,
die Sprache dem Menschen gegeben,
damit er zeuge, was er sei”, cantó Hölderlin.

“Para esto ha sido dado al hombre el lenguaje, el más peligroso de todos los bienes: para que manifieste lo que es.”

Pablo Antonio Cuadra



LOS INDIOS VIEJOS

Los hombres viejos, muy viejos, están sentados
junto a sus cabras, junto a sus pequeños animales mansos.
Los hombres viejos están sentados junto a un río
que siempre va despacio.

Ante ellos el aire detiene su marcha,
el viento pasa, contemplándolos,
los toca con cuidado
para no desbaratarles sus corazones de ceniza.

Los hombres viejos sacan al campo sus pecados,
éste es su único trabajo.
Los sueltan durante el día, pasan el día olvidando,
y en la tarde salen a lazarlos
para dormir con ellos calentándose.

CANCIÓN DE CAMA

Este gozo de alcoba, tan de lino, lleno de sábanas,
este palpitante de almohadas bajo las sienes dormidas,
este nuevo llegar hasta el corazón de la cama
y luego saber que el pie, la mano, lo que a uno le queda
de pecho, busca, dice, escribe, grita tu nombre,
y cualquiera siente el momento que se aproxima de morir
acostado.

¿Qué es ésto si no la ausencia de tu sueño,
la pérdida de tu respiración a mi lado?
Se ha perdido ya el hueco de tu cuerpo
que era la voz de tu carne desnuda hablándole íntima-
mente a la ropa planchada,

diciéndole a qué horas el brazo serviría de almohada
y cómo el tibio vientre palparía como otra almohada
viva, funda de seda de nervios y de sangre.

DÍA

Para hacer un día tan lleno de raíces
bastó un árbol.

Para empaparlo en miel dorada y embriagante
bastó una abeja.

Vengo acumulando piedras por si acaso
falta una en la construcción de la torre,
vengo guardando cántaros para cuando
logre derramarse el líquido.

Para hacer un vuelo de nidos viajeros
hoy basta un solo pájaro,
para fabricar un pez
hoy basta el agua.

Gran día de edificios y de montaje de puentes,
de fecundo mugir de vacas
y señales de lluvia.
Día moreno y brillante que me recuerda
mi obligación de cantar.

TORMENTA

Nuestro viento furioso grita a través de palmas gigantes
sordos bramidos bajan del cielo incendiados con lenguas
de leopardos
nuestro viento furioso cae de lo alto.

El golpe de su cuerpo sacude las raíces de los grandes
árboles
salen del suelo los escarabajos
las serpientes machos.

Nuestro viento furioso sigue su camino mojado
es el jugo oscuro de la tarde que beben los toros salvajes
es el castigador del campo.

Los hombres oyen en silencio los gemidos del aire
con el alma quebrada, el cuerpo en alto
los pies y la cara de barro.

Las indias jóvenes salen al patio, rompen sus camisas
ofrecen al viento sus senos desnudos, que él se encarga
de afilar como volcanes.



CANTO DE GUERRA DE LAS COSAS

Fratres: Existimoenim quod non sunt condignae passiones hujus temporis ad futuram gloriam, quae revelabitur in nobis. Nam exspectatio creaturae revelationem filiorum Dei exspectat. Vanitati enim creatura subjecta est non volens, sed propter eum. qui subjecit eam in spe: quia et ipsa creatura liberabitur a servitute corruptionis in libertatem gloriae filiorum Dei... Scimus enim quod omnis creaturae ingemiscit, et parturit usque adhuc.

PAULUS AD ROM. 8, 18-23

Cuando lleguéis a viejos, respetaréis la piedra,
si es que llegáis a viejos,
si es que entonces quedó alguna piedra.
Vuestros hijos amarán al viejo cobre,
al hierro fiel.

Recibiréis a los antiguos metales en el seno de vuestras familias,
trataréis al noble plomo con la decencia que corresponde a su carácter dulce;
os reconciliaréis con el zinc dándole un suave nombre;
con el bronce considerándolo como hermano del oro,
porque el oro no fue a la guerra por vosotros,
el oro se quedó, por vosotros, haciendo el papel de niño mimado,
vestido de terciopelo, arropado, protegido por el resentido acero...

Cuando lleguéis a viejos, respetaréis al oro,
si es que llegáis a viejos,
si es que entonces quedó algún oro.

El agua es la única eternidad de la sangre.
Su fuerza, hecha sangre. Su inquietud, hecha sangre.
Su violento anhelo de viento y cielo,
hecho sangre.
Mañana dirán que la sangre se hizo polvo,
mañana estará seca la sangre.

Ni sudor, ni lágrimas, ni orina
podrán llenar el hueco del corazón vacío.

Mañana envidiarán la bomba hidráulica de un inodoro palpitante,
la constancia viva de un grifo,
el grueso líquido.
El río se encargará de los riñones destrozados
y en medio del desierto los huesos en cruz pedirán en vano que regrese el agua a los cuerpos de los hombres.

Dadme un motor más fuerte que un corazón de hombre.
Dadme un cerebro de máquina que pueda ser agujereado sin dolor.

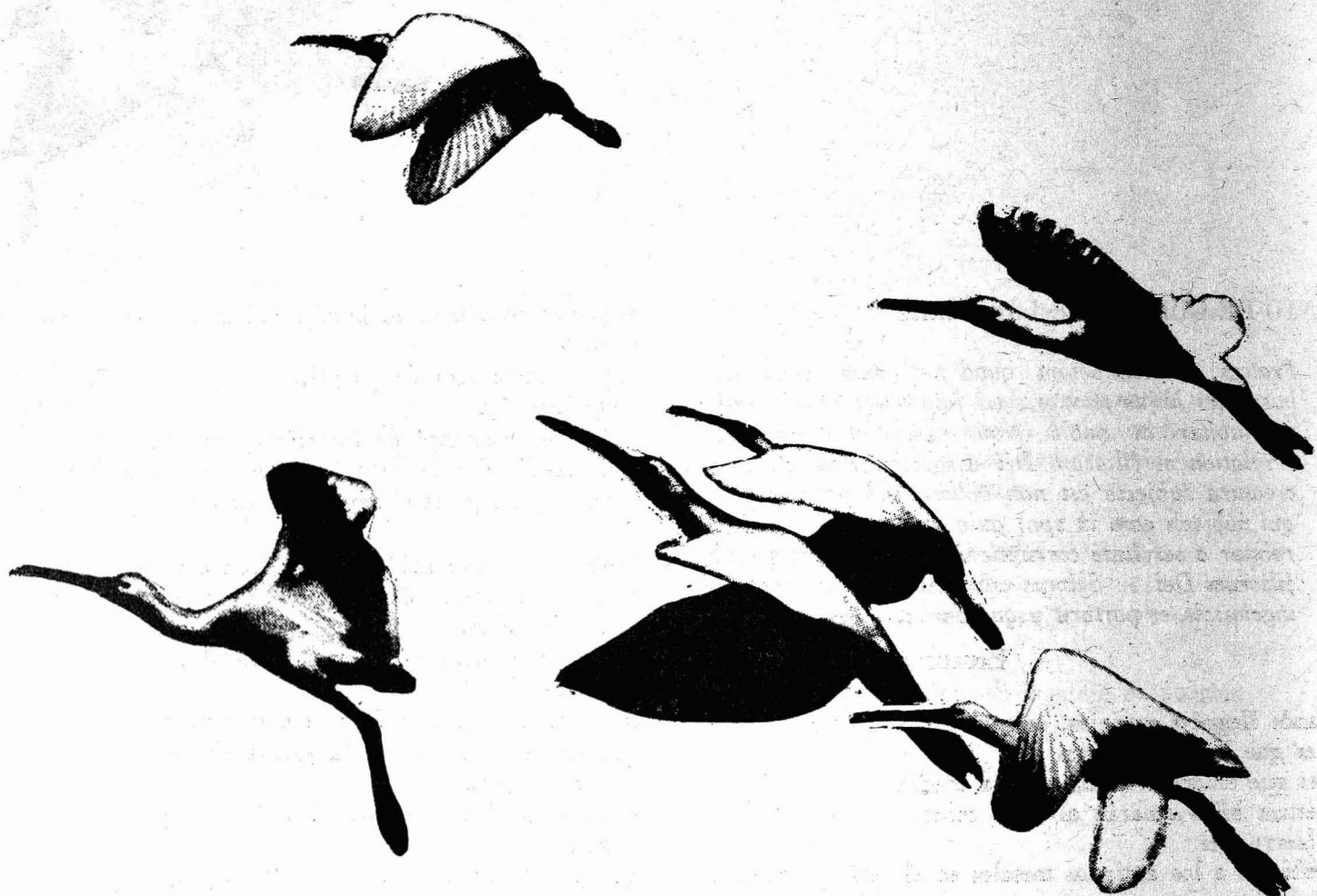
Dadme por fuera un cuerpo de metal y por dentro otro de metal

igual al del soldado de plomo que no muere,
que no te pide, Señor, la gracia de no ser humillado por tus obras,
como el soldado de carne blanducha, nuestro débil orgullo,
que por tu día ofrecerá la luz de sus ojos,
que por tu metal admitirá una bala en su pecho,
que por tu agua devolverá su sangre.
Y que quiere ser como un cuchillo, al que no puede herir otro cuchillo.

Esta cal de mi sangre incorporada a mi vida
será la cal de mi tumba incorporada a mi muerte,
porque aquí está el futuro envuelto en papel de estaño,
aquí está la ración humana en forma de pequeños ataúdes,
y la ametralladora sigue ardiendo de deseos
y a través de los siglos sigue fiel el amor del cuchillo a la carne.

Y luego, decid si no ha sido abundante la cosecha de balas,

si los campos no están sembrados de bayonetas,
si no han reventado a su tiempo las granadas...
Decid si hay algún pozo, un hueco, un escondrijo
que no sea un fecundo nido de bombas robustas;
decid si este diluvio de fuego líquido
no es más hermoso y más terrible que el de Noé,
sin que haya un arca de acero que resista
ni un avión que regrese con la rama de olivo!



Vosotros, dominadores del cristal, he ahí vuestros vidrios fundidos.

Vuestras casas de porcelana, vuestros trenes de mica, vuestras lágrimas envueltas en celofán, vuestros corazones de bakelita, vuestros risibles y hediondos pies de hule, todo se funde y corre al llamado de guerra de las cosas, como se funde y se escapa con rencor el acero que ha sostenido una estatua.

Los marineros están un poco excitados. Algo les turba su viaje.

se asoman a la torre y escudriñan el aire.

se asoman a la torre y escudriñan el aire.

Pero no hay nada.

No hay peces, ni olas, ni estrellas, ni pájaros.

Señor capitán, ¿a dónde vamos?

Lo sabremos más tarde.

Cuando hayamos llegado.

Los marineros quieren lanzar el ancla,

los marineros quieren saber qué pasa.

Pero no es nada. Están un poco excitados.

El agua del mar tiene un sabor más amargo, el viento del mar es demasiado pesado.

Y no camina el barco. Se quedó quieto en medio del viaje

los marineros se preguntan ¿qué pasa? con las manos, han perdido el habla.

No pasa nada. Están un poco excitados.

Nunca volverá a pasar nada. Nunca lanzarán el ancla.

No había que buscarla en las cartas del naipe ni en los juegos de la cábala.

En todas las cartas estaba, hasta en las de amor y en las de navegar.

Todos los signos llevaban su signo.

Izaba su bandera sin color, fantasma de bandera para ser pintada con colores de sangre de fantasma,

bandera que cuando flotaba al viento parecía que flotaba el viento.

Iba y venía, iba en el venir, venía en el yendo, como que si fuera viniendo.

Subía, y luego bajaba hasta en medio de la multitud y besaba a cada hombre.

Acariciaba cada cosa con sus dedos suaves de sobadora de marfil.

Cuando pasaba un tranvía, ella pasaba en el tranvía; cuando pasaba una locomotora, ella iba sentada en la trompa.

Pasaba ante el vidrio de todas las vitrinas, sobre el río de todos los puentes, por el cielo de todas las ventanas.

Era la misma vida que flota ciega en las calles como una niebla borracha.

Estaba de pie junto a todas las paredes como un ejército de mendigos,

era un diluvio en el aire.

Era tenaz, y también dulce, como el tiempo.

Con la opaca voz de un destrozado amor sin remedio, con el hueco de un corazón fugitivo,

con la sombra del cuerpo

con la sombra del alma, apenas sombra de vidrio,

con el espacio vacío de una mano sin dueño,

con los labios heridos

con los párpados sin sueño,

con el pedazo de pecho donde está sembrado el musgo del resentimiento

y el narciso,

con el hombro izquierdo

con el hombro que carga las flores y el vino,

con las uñas que aún están adentro

y no han salido,

con el porvenir sin premio con el pasado sin castigo,

con el aliento,

con el silbido,

con el último bocado de tiempo, con el último sorbo de líquido

con el último verso del último libro.

Y con lo que será ajeno. Y con lo que fue mío.

Somos la orquídea del acero,
florece en la trinchera como el moho sobre el filo de la espada,

somos una vegetación de sangre,
somos flores de carne que chorrean sangre,
somos la muerte recién podada
que florecerá muertes y más muertes hasta hacer un
inmenso jardín de muertes.

Como la enredadera púrpura de filosa raíz,
que corta el corazón y se siembra en la fangosa sangre
y sube y baja según su peligrosa marea.

Así hemos inundado el pecho de los vivos,
somos la selva que avanza.

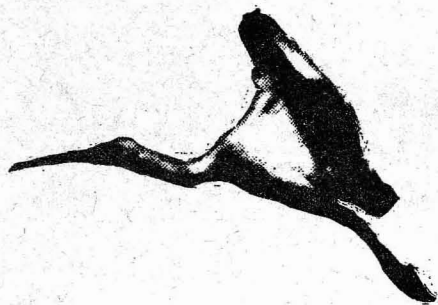
Somos la tierra presente. Vegetal y podrida.
Pantano corrompido que burbujea mariposas y arco-iris.
Donde tu cáscara se levanta están nuestros huesos llo-
rosos,

nuestro dolor brillante en carne viva,
oh santa y hedionda la tierra nuestra,
humus humanos.

Desde mi gris sube mi ávida mirada,
mi ojo viejo y tardo, ya encanecido,
desde el fondo de un vértigo lamoso
sin negro y sin color completamente ciego.
Asciendo como topo hacia un aire
que huele mi vista,
el ojo de mi olfato, y el murciélago
todo hecho de sonido.

Aquí la piedra es piedra, pero ni el tacto sordo
puede imaginar si vamos o venimos,
pero venimos, sí, desde mi fondo espeso,
pero vamos, ya lo sentimos, en los dedos podridos
y en esta cruel mudez que quiere cantar.

Como un súbito amanecer que la sangre dibuja
irrumpe el violento deseo de sufrir,
y luego el llanto fluyendo como la uña de la carne
y el rabioso corazón ladrando en la puerta.
Y en la puerta un cubo que se palpa
y un camino verde bajo los pies hasta el pozo,



hasta más hondo aún, hasta el agua,
y en el agua una palabra samaritana
hasta más hondo aún, hasta el peso.
Del mar opaco que me empuja
llevo en mi sagre el hueco de su ola,
el hueco de su huida,
un precipicio de sal aposentada.
Si algo traigo para decir, dispensadme,
en el bello camino lo he olvidado.
Por un descuido me comí la espuma,
perdonadme, que vengo enamorado.

Detrás de ti quedan ahora cosas despreocupadas, dulces.
Pájaros muertos, árboles sin riego.
Una hiedra marchita. Un olor de recuerdo.
No hay nada exacto, no hay nada malo ni bueno,
y parece que la vida se ha marchado hacia el país del
trueno.
Tú, que viste en un jarrón de flores el golpe de esta
fuerza,
tú, la invitada al viento en fiesta,
tú, la dueña de una cotorra y un coche de ágiles ruedas,
sobre la verja
tú que miraste a un caballo del tiovivo
y quedar sobre la grama como esperando que lo monta-
sen los niños de la escuela,
asiste ahora, con ojos pálidos, a esta naturaleza muerta.

Los frutos no maduran en este aire dormido
sino lentamente, de tal suerte que parecen marchitos,
y hasta los insectos se equivocan en esta primavera so-
námula sin sentido.
La naturaleza tiene ausente a su marido.
No tienen ni fuerzas suficientes para morir las semillas
del cultivo
y su muerte se oye como el hilito de sangre que sale de
la boca del hombre herido.
Rosas solteronas, flores que parecen usadas en la fiesta
del olvido,
débil olor de tumbas, de hierbas que mueren sobre már-
moles inscritos.

Ni un solo grito. Ni siquiera la voz de un pájaro o de
un niño
o el ruido de un bravo asesino con su cuchillo.
¡Qué dieras hoy por tener manchado de sangre el ves-
tido!
¡Qué dieras por encontrar habitado algún nido!
¡Qué dieras porque sembraran en tu carne un hijo!

Por fin, Señor de los Ejércitos, he aquí el dolor su-
premo.
He aquí, sin lástimas, sin subterfugios, sin versos,
el dolor verdadero.
Por fin, Señor, he aquí frente a nosotros el dolor para-
do en seco.
No es un dolor por los heridos ni por los muertos,
ni por la sangre derramada ni por la tierra llena de
lamentos
ni por las ciudades vacías de casas ni por los campos
lentos de huérfanos.
Es el dolor entero.

No pueden haber lágrimas ni duelo
ni palabras ni recuerdos,
pues nada cabe ya dentro del pecho.
Todos los ruidos del mundo forman un gran silencio.
Todos los hombres del mundo forman un solo espectro.
En medio de este dolor, ¡soldado!, queda tu puesto
vacío o lleno.
Las vidas de los que quedan están con huecos,
tienen vacíos completos,
como si se hubieran sacado bocados de carne de sus
cuerpos.
Asómate a este boquete, a éste que tengo en el pecho,
para ver cielos e infiernos.
Mira mi cabeza hendida por millares de agujeros:
a través brilla un sol blanco, a través un astro negro.
Toca mi mano, esta mano que ayer sostuvo un acero:
puedes pasar en el aire, a través de ella, tus dedos!
He aquí la ausencia del hombre, fuga de carne, de miedo,
días, cosas, almas, fuego.
Todo se quedó en el tiempo. Todo se quemó allá lejos.

A NTECEDENTES MEDIEVALES DE LOS CONFLICTOS UNIVERSITARIOS

La Universidad actual es una creación medieval. Las más antiguas y famosas, cuyos títulos daban derecho a ejercer en todo el mundo (Bolonia, Italia; Oxford, Inglaterra; París, Francia; Salamanca, España), datan de fines del siglo XII o comienzos del XIII. En lengua española, la primera es Salamanca —se le atribuye 1215 como fecha de la fundación hecha por Alfonso IX, rey de León— cuyos reglamentos, constituciones y privilegios se van promulgando a lo largo del siglo XIII por disposiciones de los reyes castellanos Fernando III, el Santo, y Alfonso X, el Sabio. Especialmente, la extraordinaria compilación jurídica que publica este último rey entre 1256 y 1263, conocida como las *Partidas*, contiene las primeras definiciones de lo que es una Universidad o, como entonces se decía, un *Estudio* (Partida II, Título XXXI, Ley I):

Estudio es ayuntamiento de maestros et de escolares que es fecho en algún logar con voluntad et con entendimiento de aprender los saberes. Et son dos maneras dél: la una es a que dicen "studio general"... debe seer establecido por mandado de Papa o de Emperador o de Rey. La segunda manera es a que dicen "estudio particular", que quier tanto decir como cuando algunt maestro amuestra en alguna villa apartadamente a pocos escolares; et tal como se puede mandar facer Perlado o Concejo de algunt logar.

El nombre de *Universidad* como sinónimo de *Estudio general* (*Studium generale*, tomado en el sentido de que es accesible a toda clase de personas) aparece más tarde para representar la comunidad o la totalidad del "ayuntamiento" de profesores y alumnos: se habla de "la universidad de maestros y escolares" (*Universitas magistrorum et scholarium*).

Disponiendo en México de un ejemplar de la "Historia de la Universidad de Salamanca" de Enrique Esperabé Arteaga, impresa en 1914, donde el autor transcribe todos los documentos del archivo de tan antigua Universidad, me ha parecido de cierto interés seleccionar algunos de los textos que tienen relación con el orden, la autoridad, la autonomía y la vida civil universitaria en la Edad Media.

Si bien la palabra "autonomía" con su sentido actual no aparece hasta este siglo y en este continente (1918, Córdoba, Argentina); es interesante apreciar formas muy elegantes de respeto a la autonomía universitaria por parte de los reyes medievales cuando piden a las autoridades de la ciudad —alguaciles, regidores, alcaldes, concejales— que protejan a los maestros y escolares, o a sus "familiares" (servidores de los Colegios universitarios, equivalente aproximado de los empleados y trabajadores actuales), manteniendo los privilegios que han otorgado distintos reyes. Lo

mismo se aprecia cuando declaran que los escolares o sus familiares no deben ser juzgados por la justicia seglar, sino por el maestrescuela (Enrique III), llegando otro rey a solicitar de las autoridades de la ciudad que presten toda su ayuda a ese maestrescuela (Juan II), un viejo principio de vida universitaria muy anterior al concepto de autonomía, que ésta incluye y debe respetar: que toda autoridad, de cualquier tipo —militar, civil, eclesiástica, jurídica, etc.— sea llamada por la "universidad" o llegue espontáneamente, ha de quedar siempre y actuar bajo la jurisdicción de la jerarquía universitaria cuando se trate de conflictos que afecten al "estudio" y que hayan de resolverse en territorio universitario.

Notable resulta la requisitoria de Juan II a las autoridades, caballeros y vecinos de la ciudad, para que no se entremetan en la elección de rector ni en la provisión de cátedras. Sorprendente es la humildad con que los poderosos Reyes Católicos piden al maestrescuela, al rector y a los diputados (algo así como el Consejo universitario), se reúna el claustro para tomar ciertas medidas en relación con las armas que tienen los estudiantes en sus casas —que las autoridades universitarias decidan, y no los reyes, sobre la vida estudiantil extrauniversitaria— y más sorprendente aún la reiteración e igual demanda con la misma humildad —"ruego y encargo"— por el rey Fernando, cuando reconoce a los cinco meses que no le han hecho caso, solicitando con admirable respeto para la autoridad universitaria que les impongan "sobre ello las penas que a vosotros parecieron".

Parece claro que el problema de los estudiantes armados y los conflictos que provocaban, lo mismo en el estudio que en la ciudad, se plantea desde Alfonso X, quien ordena no se presten armas a los estudiantes peleadores y, como parece que el mal continúa dos siglos más tarde, lo trata de corregir Juan II mandando que nadie se apodere con armas de las escuelas, porque producen gran perturbación de "leyentes" y "oyentes", orden que completa con una serie de castigos económicos —a beneficio del Hospital universitario— o físicos, como de cien azotes.

Nos ha parecido también interesante recoger de las *Partidas* la descripción de las atribuciones del *Rector*, la primera vez que se menciona semejante palabra en la historia universitaria española, rector o "mayoral" establecido "de si mismos", es decir, elegido por profesores y estudiantes. En cambio, el *Maestrescuela* existía por lo menos desde el siglo XI como dignidad de algunas iglesias catedrales a cuyo cargo estaba la enseñanza eclesiástica, es decir, antes de la creación de los Estudios generales o Universidades. En algunas iglesias el Maestrescuela era denominado *Canciller*, *Cancelario* o *Consiliario*. Más tarde, en las Universidades, el nombre de Cancelario o Consiliario se adjudica al delegado del Papa o el Rey que examina a los doctores. Todavía en el siglo XIV coexisten en las Universidades el Rector y el Maestrescuela como dos autoridades distintas. En ocasiones, el Maestrescuela es considerado como





“juez del Estudio”, como “juez ordinario de los doctores, nobles y estudiantes”. Vagamente se puede entrever en esa concepción del Maestrescuela un antecedente de los Asesores legales y de los Departamentos jurídicos; en cualquier caso, un delegado de la máxima autoridad terrenal o espiritual. A veces, se menciona un “logar teniente” que podría considerarse como precursor de los vicerrectores, de un oficial o de un secretario general.

Ley VI, Título XXXI, Partida Segunda (Alfonso X)*

Otrosi pueden establecer de si mesmos un mayoral sobre todos a que llaman en latin rector, que quier tanto decir como regidor del estudio, a que obedescan en las cosas que fueren convenientes, et guisadas et derechas. Et el rector debe castigar et apremiar a los escolares que non levanten bandos nin peleas con los omes de los logares do ficieren los estudios nin entre si mismos, et que se guarden en todas guisas que non fagan deshonor nin tuerto a ninguno, et defenderles que non anden de noche, mas que finquen asosegados en sus posadas, et puñen de estudiar et de facer vida honesta et buena: ca los estudios para eso fueron establescidos, et non para andar de noche nin de día armados, trabajandose de pelear o de facer otras locuras o maldades a daño de si et a estorbo de los logares do viven: et si contra esto viniesen estonce el nuestro juez los debe castigar et endreszar de manera que se quiten de mal et fagan bien.

Cartas del Rey D. Alfonso X el Sabio

Don Alfonso por la gracia de Dios Rey de Castiella, de Toledo, de Leon, de Gallizia, de Seuilla, de Cordoua, de Murcia, e de Jahen. Al concejo de Salamanca, salut e gracia: Mando uos que guardedes e que defendades a los Maestros e a los escolares de Salamanca en so derecho e que non consintades que reciban fuerça nin tuerto de ninguna parte, e que les tengades e les guardedes sos priuilegios que han del Rey don Ferrando mio padre e de mio auuelo que confirme yo, en ninguno non les passe a ellos en ninguna cosa, ca el que lo fiziesse, a el me tornaria por ello.

(Badajoz 9 de noviembre de 1290)

...Al concejo de Salamanca salut et gracia: Bien sabedes como mio padre dio so priuilegio a los escolares de Salamanca. Et agora enbiaron me dezir que gelo non queredes tener en algunas cosas.

* Se ha respetado la ortografía propia de la época, procurando reproducir fielmente la transcripción de D. Enrique Esperabé en su edición salmantina. En cada carta o disposición, se consigna la fecha y el lugar en que se expidió. Los textos de las *Partidas* se han tomado de la *Antología de Alfonso X el Sabio* publicada por Antonio G. de Solalinde en la Colección Austral de Espasa-Calpe.

Otrosi me enbiaron dezir que ha hi algunos de uos que fazedes ayuda et que prestades armas a los escolares peleadores que son hi en nuestra villa por que se destorua el estudio e au a mal, et esto tengo yo por fuerte et por mal fecha. Onde uos mando que les tengades so priuilegio en todas cossas assi como mando el Rey don Ferrando mio padre et que gelo guardedes et non les passedes a mas. Et mando et defiendo firme mient que ninguno sea osado de prestar armas nin de fazer ayuda ninguna de omes nin de otra cosa a los escolares peleadores, ca el que lo fiziesse aurie mi ira et pechar mie en coto Cient maravedis et a el me tornaria por ello, et mando a los alcaldes de Salamanca que recabden estos cient maravedis del coto para mi.

(Badajoz, 10 de noviembre de 1290)

Don Alfonso, por la gracia de Dios, Rey de Castilla, de Leon, de Toledo, de Gallisia, de Seuilla, de Cordoua, de Mursia, de Jahen, e del Algarue, a los conseruadores del mio studio de Salamanca, Salud e gracia: La vniuersidad de los Maestros e de los Scolares del studio me enbiaron pedir mersed que yo que uos mandasse que les aguardassedes e que les fesiesedes aguardar los priuilegios que les yo die e que les otorgue y. Et yo por les fazer bien et mersed toue por bien de lo faser ende uos mando que uos que los agardedes estos priuilegios et que gelos fagades agardar, et se para esto ouierdes menester aiuda mando a los alcaldes dy de Salamanca que uos aiuden a cumplir esto que yo mando et non fagan end al. Si non a ellos me tornaria por ello.

(Alcalá 10. de enero de 1314)

Carta del Infante D. Sancho

Sepan quantos esta carta uieren como yo Inffante don Sancho ffijo mayor et heredero del muy noble don Alffonso, por la gracia de Dios, Rey de Castilla, de Leon, de Toledo, de Gallisia, de Seuilla, de Cordoua, de Mursia, de Jahen, et del Algarbe, por ffaser bien et merced a la vniuersidad de los escolares de Salamanca otorgolos los priuilegios et las libertades et conffirmogelos segund aquellos ellos tienen del Rey don Alffonso mio bisauuelo et del Rey don Ferrando mio auuelo et del Rey mio padre, et mando et deffendo que ninguno non sea osado delles passar contra ellos en ninguna manera que qual quelo ffesiesse pecharmie en pena mill maravedis de la moneda nueva et demas al cuerpo et aquanto que ouiesse me tornaria por ello. Et desto les mande dar esta carta abierta seellada con mio seello colgado.

(Valladolid 23 de abril de 1320)

Carta del Rey D. Enrique III

Don Enrrique, por la gracia de Dios, Rey de Castiella, de León, de



Toledo, de Galisia, de Seuilla, de Cordoua, de Murcia, de Jahen, del Algarue, de Algesira, e Sennor de de Viscaya e de molina, al conçejo e alcalles e alguasiles e rregidores e otros ofyçiales quales quier de la çibdat de Salamanca que agora son o seran de aqui adelante e a qual quier o a quales quier de vos a quien esta mi carta fuere mostrada o el traslado della signado de escriuano publico sacado con abtoridad de jues o alcalde, salud et gracia: sepades que la vniuersidad del mi estudio dey, de la dicha çibdad de Salamanca se me enbiaron querellar e disen que ellos aviendo preuillejos E cartas de los reyes pasados onde yo vengo e confirmados se mi, e otrosi aviendo de vso e de costumbre en tiempo del rey don Alfonso mi visavuelo e del rey don Enrrique mi avuelo, que Dios perdone, enque las justiçias de la dicha çibdad nin de otras partes non oviesen jure diçion alguna sobre personas algunas de la dicha vniuersidad del dicho estudio nin sobre los escolares nin sobre sus familiares nin fuesen presos nin juzgados por la justiçia seglar ellos nin algunos dellos lo qual es avn derecho espreso que non deue jues seglar alguno aver jure diçion sobre la dicha vniuersidat nin sobre los dichos escolares nin sobre algunos dellos nin sobre sus familiares nin sobre algunos dellos mas deuiendo ellos e cada vno dellos e sus familiares ser librados e juzgados por el maestre escuela de la dicha çibdad que vos o algunos de vos contra lo que dicho es que vos entremetedes de prender los cuerpos a los de la dicha vniuersidat o a algunos dellos dichos escolares o asus familiares dellos o de algunos dellos e quando los non fallades para los prender que proçededes contra ellos en su absençia asi como si fuesen de vuestra jurisdicçion enlo qual disen que an resçevido e resçiben grand agrauio e danno, e que si esto oviese de pasar que se perderia el dicho estudio e los lectores e escolares non podrian beuir nin estar en el dicho estudio, e enuiaron me pedir merçed que mandase sobre ello lo que la mi merced fuese. e si alguno o algunos delos dela dicha vniuersidat o sus familiares o algunos dellos tenedes presos en quebrantamiento delos dichos priuillejos o costumbres que los entreguedes luego al dicho maestre escuela su jues, o si en alguna cosa avedes proçedido o proçededes contra ellos o contra alguno dellos o contra sus familiares dellos o de alguno de ellos quelo desfagades e tornedes todo al estado que estaua antes que lo començasedes a faser.

(Valladolid 20 de agosto de 1391)

Privilegios de D. Juan II

.....Sepades que por otra mi carta oue mandado a çiertas personas dey dela dicha çibdat que fisiese pesquisa sobre los males e dannos que se disian seer cometidos enel dicho estudio que es enla dicha çibdat e espeçial mente sobre çierto ayuntamiento de omes armados que se fiso el dia de sant martin de Nouienbre



primero que paso queriendo se faser la eleccion de rrector e consiliarios en la elesia cathedral dela dicha çibdat, e mande por la dicha mi carta que aquellos en quien tocasse la dicha pesquisa E peresciesen seer culpantes los troxiesen personal mente delante de mi por que se pudiese faser sobrello aquello que fuese justia segund que esto e otras cosas mas larga mente en la dicha mi carta se contenia, la qual dicha pesquisa dis que fue fecha e fue mandado por los dichos inquiridores a algunas personas dey dela dicha çibdat asy clerigos como legos que paresciesen delante mi guardando el tenor de la dicha mi carta, e agora por el maestre escuela de Salamanca jues que dis que es del dicho estudio es me suplicado que pues la verdat delos dichos negoçios se puede mejor saber ahy, en dicha çibdat, e seria grand danno e costas a las a quien tanne el dicho negocio delo seguir delante mi en la corte que mi merced fuese delo cometer y en la dicha çibdat para que ende se conosçiese e librase como fuese derecho, e yo veyendo que me pidia rason touelo por bien. Por ende confiado de vuestra buena discrecion çometo vos los dichos negoçios para que de vuestro ofiçio fagades pesquisa sobre saberse por quien e quales personas fueron los dichos males cometidos e fechas e acabadas las pesquisas asy las que vos fisiertes como las que son fechas las abrades e publicades llamando aquellos a quien tannieren E oyendo los en su derecho e proçedades çeuil e criminal mente sobrello como fallardes por derecho librandolo por sentençias definitiuas e trayendolas a deuida execuçion para lo qual todo e cada cosa dello e lo acesorio e dependente e emergente e conexo aello vos do todo mi poder conplido, e vos mando lo sobre dicho asy faser e conplir sopena de la mi merced e de dies mil maravedis acada uno de uos por quien fincar de lo asy faser e conplir.

(Ayllón 4 de noviembre de 1411)

...a los alcaldes e alguasil e rregidores dela çibdat de Salamanca e alos conseruadores del estudio que es en la dicha çibdat e acada vno dellos que agora son e seran de aqui adelante.Sepades que por parte del maestre escuela de Salamanca jues ordinario que es delos doctores e nobles e estudiantes del dicho estudio me fue denunçiado enque ha acaesçido e acaesçe de cada dia cometerse por algunos delos del dicho estudio algunas cosas desonestas e leuantarse algunos bolliçios e escandalos enel dicho estudio contra los quales maguer el dicho maestre escuela querria proçeder alos corregir e castigar como es tenido dis que non lo puede en algunas personas dellos faser lo asy libre mente sin auer ayuda de vos otros para poder prender las tales personas e vsar de su jurisdiccion contra ellos e avn dis que algunos delos que asy fuesen presos que non podrian seer asy bien guardados en otra parte como en la cadena dela justia seglar, e fue me pedido que proueyese sobrello como mi merced fuese por quelos males fuesen castigados e todos biuiesen en pax e sosiego, e yo veyendo que me pidia rason e

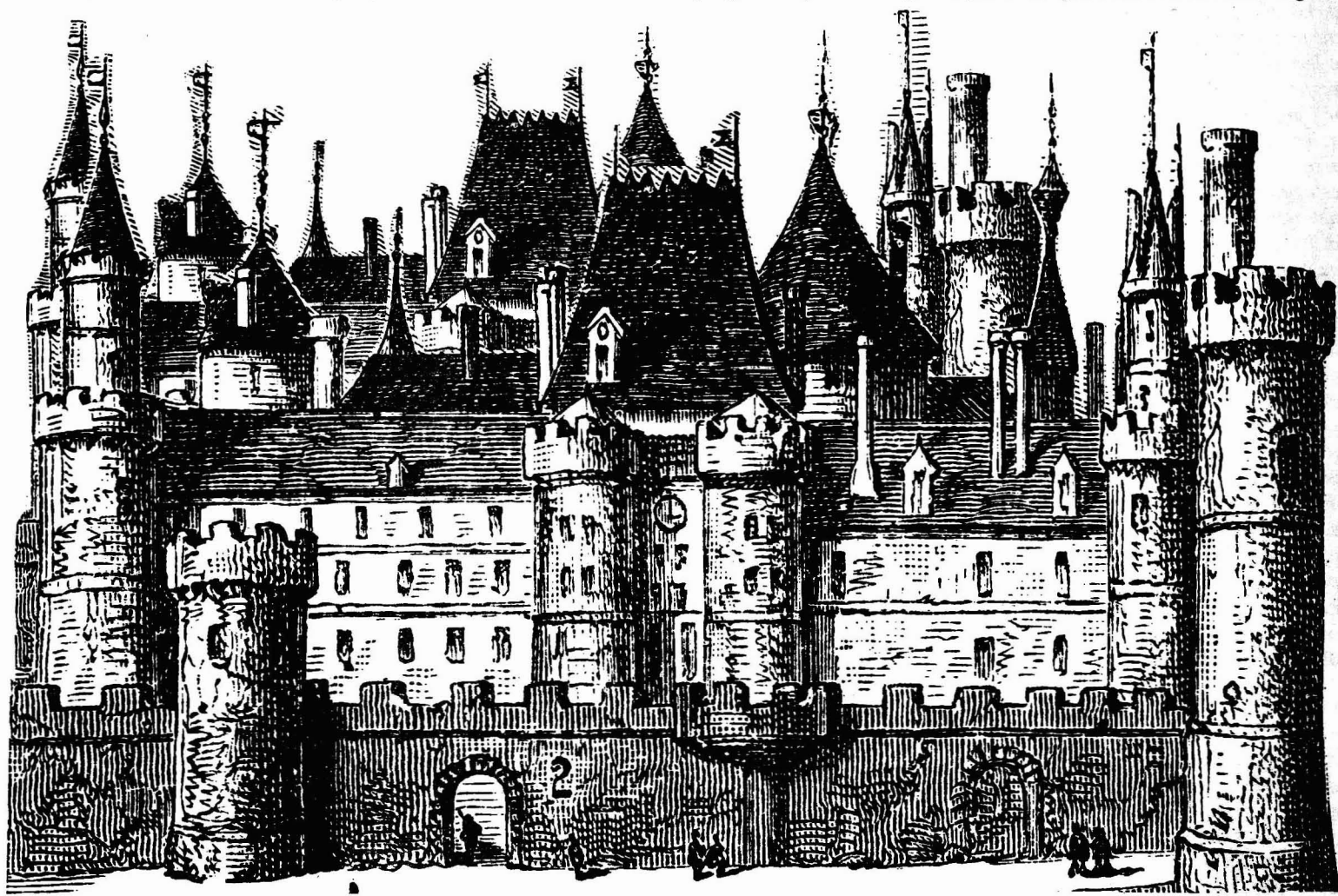
derecho touelo por bien. Por que vos mando que vista esta mi carta o el traslado della signado de escriuano publico sacado con abtoridat de jues o de alcalde que cada que fueredes rrequeridos por parte del dicho maestre escuela ode su lugar teniente seades presto as a le ayudar e ayudedes a vsar de su jurisdiccion e a executarla, e sy vos requiriere que prendades aalguno de sus subditos en quien tiene jurisdiccion çeuil e criminal quello fagades luego que fueredes rrequeridos bien e conplida mente sin otra excusa, e si entendiere el dicho maestre escuela o su lugar teniente que cunpliere que los tales sus subditos asy presos que por mejor guarda dellos esten de su mano en la prision seglar o entendiere que cunple que sean traydos ante mi por que sean mejor castigados segund requirieren los delitos o exçesos delos tales quello fagades e cunplades asy en ayuda e fauor de su jurisdiccion por quelos que mal vsaren enel dicho estudio sean corregidos en manera deuida pero que quando fuera de la dicha çibdat ouieredes de salir o enbiar que vos faga proueer el dicho maestre escuela de costas e espensas rrazonables. Otrosy vos mando que non fagades nin consintades faser algund perjuyso alos del dicho estudio ca bien sabedes que ellos e cada vno dellos estan so guarda e defendimiento mio e seguro real para que non sea osado alguno delos ofender en sus personas e bienes pues quel dicho maestre escuela esta presto delos corregir e castigar e faser dellos conplimiento de justia quales quier querellosos e los vnos e los otros non fagades ende al so pena dela mi merced e de dies mill maravedis a cada vno de vos por quien fincar delo asy faser e conplir o fisiere el contrario delo dicho os mando al ome que vos esta mi carta mostrare que vos emplase que parescades personal mente ante mi en la mi corte del dia que enplasare fasta quinze dias primeros siguientes sola dicha pena acada vno de vos amostar por qual rason non conplides mi mandado e de como esta mi carta vos fuere mostrada o el traslado della como dicho es e la cunplieredes mando a qual quier escriuano publico que para ello fuere que de ende al que vos la mostrare testimonio signado con su signo por que yo sepa como cunplides mi mandado: la carta leyda datgela.

(Valladolid 14 de febrero de 1413)

.....al mi corregidor e alcalldes alguasil e otras justicias.Sepades que la vniuersitat del mi estudio de la dicha çibdat, asi doctores como liçenciados, e bachilleres, e otros estudiantes del dicho estudio, los quales se entienden nombrar e declarar por sus nonbres ante vos las dichas justias o ante qualquier de vos se me enbiaron querellar a disen que ellos se recelan de algunos caualleros, e escuderos e otras personas de esta dicha çibdat, que entienden nonbrar e declarar por sus nonbres ante vos las dichas justias o ante qual quier de vos como dicho es que los faran algund mal o danno o otro desaguisado alguno en sus personas e

cosas e bienes sin rason e sin derecho como uon deuen aellos e asus familiares e seruidores e continuos comensales que entienden nonbrar e declarar por sus nonbres como dicho es por lo cual ellos disen que non osan andar saluos e seguros por dicha esta çibdad, nin pueden continuar el dicho estudio de que les ha recrescido e recresçe grand danno e me enbiaron pedir por merçed que seonre ello les proueyese con remedio de justicia como la mi merced fuese mandando les dar mi carta de seguro enesta rason, e yo toue lo por bien, e por esta mi carta tomo e recibo en mi guarda e seguro e so mi amparo e defendimiento atodos los sobredichos e cada vno dellos del dicho estudio e a sus familiares e seruidores e continuos comensales seyendo todos los sobredichos e cada vno dellos.e acada vno dellos yo por esta mi carta mando e

defiendo queles non fagan nin manden faser mal nin danno nin otro desaguizado alguno en sus personas nin en sus bienes sin rason e sin derecho como non deuen solas mayores penas criminales e çeuiles en que caen aquellos que quebrantan tregua e seguro puesto por carta e mandado de su Rey e sennor natural, e por quel dicho seguro venga anoticia de aquellos que asi fuesen nombrados e declarados como dicho es por esta mi carta vos mando a vos o a qual quier de vos que cada que sobre ello fueredes requeridos, lo fagades pregonar publicamente por las plaças e mercados e otros lugares acostunbrados dela dicha çibdad por pregones por ante escribano publico, por que non puedan pretender ygnorancia disiendo que lo non supieron nin veno asu notiçia e el dicho pregon asi fecho si algunas personas quebrantaren el dicho seguro



The seal of the University of Vienna is a circular emblem. It features three figures seated under a gothic arch. The central figure is seated on a throne, flanked by two standing figures. The entire scene is enclosed within a circular border containing Latin text. The text reads: "SIGILLUM UNIVERSITATIS STUDII VIENNENSIS" (Seal of the University of the Study of Vienna). The figures are likely representing the Pope, the Emperor, and the University itself, symbolizing the university's recognition by the highest authorities of the time.

(Aguilar de Campoo 21 de mayo de 1421)

.....al conçeço, corregidor, e alcaaldes, e alguasill rregidores, caualleros e escuderos, ofiçiales e omes buenos de la çibdat de Salamanca. . . . : Sepades que a mi es fecha relacion que estando por mi aseguradas las escuelas del mi estudio desa dicha çibdat, que algunas personas asy desa dicha çibdat como de fuera della non temiendo ami nin ala mi justicia con grand osadia e atrevimient en deseruicio de Dios e mio e en grand perturbacion e embargo de los leyentes e oyentes enlas dichas escuelas del mi estudio desa dicha çibdat queriendose apoderar e apoderandose dellas por tal manera que los leytores e oyentes non han facultad de estar e oyr e leer enellas segund que deuen, e por que ami como Rey e sennor pertenesçe proueer sobre ello es mi merçed e mando que alguna nin algunas personas de esa dicha çibdat nin de fuera della de qual quier estado o condiçion preheminençia o dignidad que sean non sean osados de aqui adelante de entrar nin tomar las dichas escuelas nin se apoderar dellas por fuerça con armas como dicho es nin enengan armados nin enbien omes armados alas escuelas del dicho estudio a faser fuerça nin ofensa enellas nin alas personas que enellas estudieren leyendo o oyendo; nin otrosy vengan nin enbien afaser fuerça nin ofensa alguna enlos actos escolasticos que se fassen por el maestrescuela o rector o doctores o leyentes del dicho estudio sopena que qual quier quelo contrario fisiese por el mesmo fecho aya perdido e pierda todos sus bienes los quales yo desde agora aplico para el ospital de Santo Thomas de la dicha çibdat, de que yo fise merçed al dicho mi estudio, e los que non touiesen bienes que esten sesenta dias en la cadena e sean echados dela dicha çibdat e non entren enella por dies annos, e sy entraren durante el dicho que los den cada çient açotes. Por que vos mando atodos e a cada vno de vos que lo fagades asy pregonar por las plaças e mercados e otros lugares acostunbrados desa dicha çibdat por pregonero e por ante escribano publico por que venga a notiçia de todos e fecho el dicho pregon si algunas personas lo contrario fisieren proçedades contra ellos e contra sus bienes alas dichas penas e acada vna dellas,

(Toro 15 de abril de 1426)

...que por parte dela dicha uniuersidad del dicho estudio me fue querellado enque vos los sobredichos, o algunos de vos, de fecho e contra derecho vos queredes entremeter e entremetedes en las prouisiones delas cathedras del dicho estudio quando acaesçen de vacar dando fauor e ayuda e teniendo maneras quelas ayan e sean proueydos dellas algunas personas e que por ruegos e menasas o

por fuerza e inpresion o por otra qual quier via ayan e ocupen vna
ves las dichas cathedras e la posesion dellas non lo pudiendo nin
deuiendo faser de derecho e segund las constituciones juradas del
dicho estudio segund las quales las dichas prouisiones de las dichas
cathedras quando vacan pertenesçen al retor e consiliarios del
dicho estudio los quales pueden e deuen libremente dellas proueer
e disen que sy vos los sobredichos o algunos de vos çerca dello vos
entremetieredes contesçeria que con scusa e esfuerço de los faoures
e ayudas e por los ruegos e menasas e fuerças e inpresiones que
çerca dello se farian e podrian faser se proueeria delas dichas
cathedras a quien non deuiere e se quebrantarian las dichas
constituciones del dicho estudio e asi seria cabsa quel dicho
estudio se despoblase e perdiese lo qual era muy grand desenucio
mio e dapnno e detrimento delos mis regnos;. Por que vos
mando a vos los sobre dichos conçejos, e alcalldes, e regidores,
caualleros, e escuderos e otros ofiçiales quales quier, e vesinos de
la dicha çibdat de Salamanca que agora son o seran de aqui
adelante e cada vno de vos que de aqui adelante non vos
entremetades nin fabledes nin interpongades por alguna via o por
alguna manera que sea en prouision o prouisiones delas dichas
cathedras asi de las que fasta aqui ayan vacado como delas que
vacaren de aqui adelante enel dicho estudio nin dedes fauor nin
ayuda a alguno o algunos a que por ruegos o menasas o por fuerza
e inpresion o por otra qual quier maneras las ayan e ocupen; nin
otrosy vos entremetades en eleccion o elecciones de retor o de
deputados e en prouision de otros quales quier oficios.

(Ciudad Real 30 de abril de 1431)

Carta del Principe de Asturias

(D. Juan, hijo de los Reyes Católicos, quien no llegó a reinar)

Don Juan, por la gracia de Dios, Príncipe de Asturias e de Girona, primero genito heredero delos muy altos e muy poderosos el Rey e la Reyna de Castilla, de Leon, de Aragon, de Seçilia, de Granada, etc, mis señores por quanto por parte de vos el Rector, e maestrescuela, doctores e maestros, e cathedraticos, e difinydores e personas syngulares de la vniuersidad del estudio dela muy noble e muy leal çibdad de Salamanca. . . . Mi corregidor e juez de residencia que agora es o fuere. . . , don Alonso Manrrique, maestrescuela dela yglesia de Salamanca me fizo relacion que para punir e castigar los estudiantes e personas del estudio desa çibdad cuyo conseruador e juez ordinario es ha menester vuestro favor e ayuda pidio me e suplicome mandase dar mi carta para vos por la qual vos mandase que cada e quando por el o por su logar teniente fueredes requeridos le diesedes e prestasedes todo el fauor e ayuda que para punir e castigar los dichos estudiantes oviese menester o como la mi merçed fuese, e yo touelo por bien. Por que vos mando que cada a quando por el dicho maestrescuela o su juez o



lugar teniente fueredes requerido vos e vuestros oficiales le deys e presteis e fagays dar e prestar todo el fauor e ayuda que para punir e castigar los estudiantes e personas del dicho estudio e personas del ouiere menester de manera quel pueda libremente e syn ynpedimento de persona alguna executar lo que viere que cumple a la pacificacion e buena administracion del dicho estudio e personas del.

(Burgos 22 de abril de 1497)

Carta de los Reyes Católicos

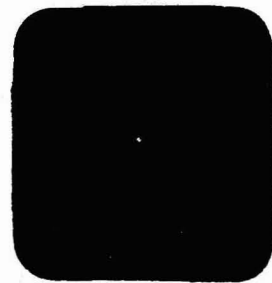
El Rey e la Reyna. Maestrescuela, retor e deputados del estudio e vniuersidad dela çibdad de Salamanca, ya sabeys quantos escandalos e daños e ynconuenientes se han seguido enesa çibdad a cabsa de las muchas armas quelos estudiantes dese estudio tienen ensus casas e traen por la dicha çibdad e por escusar esto seria bien que vos juntasedes a claostro que hiciesedes vn estatuto para que ningund estudiante no pudiese tener ensu casa mas de vna espada, poniendoles sobre ello las penas que a vosotros parescieren, porque con esto çesarian los dichos ynconuenientes por ende nos vos rogamos y encargamos que ansy lo fagais e cunplays, porque allende deser enello Dios nuestro Señor seruido dicho estudio Resibria dello gran vtilidad e provecho. Dela villa de Medina del Campo e diez e ocho dias del mes de Junio de mill e quinientos e quatro años.— Yo el Rey.— Yo la Reyna.— por mandado del Rey e de la Reyna — Gaspar de Grizio.

(Medina del Campo 18 de junio de 1504)

Carta del Rey Fernando el Católico

...ya sabeys como yo e la serenissima Reyna mi muy cara e muy amada muger, por vna nuestra cedula firmada de nuestros nonbres, vos ovimos escripto que seria bien que vos juntasedes aclaostro e ficiesedes vn estatuto para que ningund estudiante no pudiese tener en su casa mas de vna espada poniendoles sobre ello las penas que a vosotros pareçiese, porque con esto çesarian los ynconuenientes que de continuo se siguian en esa çibdad. E agora ami es fecha relcion quello contenido enla dicha nuestra cedula no ha auido efeto, y los dichos estudiantes diz que todavia tienen muchas armas e diz quesi ansy lo suso dicho pasase e a ello se diese lugar, se podrian seguir muchos escandalos e ynconuenientes, e me fue suplicado e pedido por merced vos escriuiese que ficiesedes e cumpliesedes lo que por la dicha nuestra cedula vos aviamos escripto, o como la mi merced fuese; por ende yo vos ruego y encargo que veades la dicha cedula de que de suso se faze minçion, e hagays e cunplays lo que por ella vos ovimos escripto. ...

(Yo, el Rey. Medina del Campo 6 de noviembre de 1504)



Para representar geoméricamente un plano, sin que en esta operación pierda su bidimensionalidad, sin que quede ninguna duda en la manera de ser percibido como tal, se puede pensar sólo en dos formas que lo contengan: el círculo y el cuadrado. Para combinar estos dos elementos sin que pierdan su esencialidad de indicar un plano, la solución será trazar un cuadrado cuyos ángulos sean transformados en cuartos de círculos. Existe otra posibilidad combinatoria: sobreponer el círculo al cuadrado o viceversa. Pero esta otra alternativa indica ya el rompimiento del plano, anuncia el espacio, espacios superpuestos.

Los rectángulos sólo son fracciones del cuadrado. Y el triángulo, un tercer elemento que, al sumarse a sí mismo, produce el rombo y el trapecio. Pero su importancia real está en introducir la línea diagonal y con ésta la forma ambigua, pues triángulo, rombo y trapecio implican una fuga; podrían ser un rectángulo inclinado con profundidad y dirección; por lo tanto, la inclusión de estas figuras en un diseño plano también hacen presente el espacio. Lo mismo se puede concluir del óvalo, el cual contiene la posibilidad de ser contemplado como un círculo visto oblicuamente.

En resumen: el círculo-óvalo, el cuadrado-rectángulo y el triángulo-rombo-trapecio serán el máximo de conceptos geométricos por utilizarse en la realización del diseño.

Para organizar estas formas elementales, sólo es posible superponerlas y/o combinarlas. Al tomarlas para combinar el óvalo o cualquiera de los elementos que contienen una línea diagonal, se está indicando espacio; al sobreponer cualquiera de éstos elementos también se indica lo mismo. Por lo tanto, se está expresando una bidimensionalidad que, a su vez, se niega a sí misma, que existe, pero que no es aceptada por el carácter mismo de los elementos que la componen. Se establece la duda, se entra en el campo de lo relativo.

Al dibujar un rectángulo o un cuadrado, la relación alto-ancho nos da una proporción matemática. Este será el espacio dentro del cual se construirá la forma. Será un plano básico o material llamado a recibir el contenido de la obra.

Los elementos que integran el contenido serán "acomodados" en este espacio con una intención constructiva, jamás casual, conservando en su *suma* (superposición) o división-multiplicación la proporción original del espacio que las contiene. Para dividir-multiplicar una forma ya proporcionada o modulada, y de acuerdo con la necesidad estética de un diseño, existen dos sistemas: crear una proporción geométrica de dos, cuatro, ocho, dieciséis; o una proporción aritmética de dos, cuatro, seis, ocho (cuando existe la necesidad de fraccionar es conveniente usar una gráfica con diagonal para resolver el problema). En cualquiera de estas soluciones el resultado conservará una relación con la proporción original determinada en el plano básico. Esta operación deberá realizarse en ambos sentidos, horizontal y vertical. Cualquier círculo deberá

estar contenido en un cuadrado imaginario, su diámetro funcionará en su dimensión como un común denominador de la proporción original del espacio que lo contiene.

Hasta aquí se ha organizado el diseño, los elementos que lo componen no son sino conceptos expresados gráficamente. Pero en el momento en que las formas son diferenciadas por la aplicación del color en su superficie, acontece una verdadera transformación: el círculo ya no es más un concepto expresado sino un objeto, es un objeto-círculo rojo, que contiene materia organizada en forma de círculo, de círculo rojo-plano.

Pero ¿qué es el plano sino otra vez un concepto: "agregado infinito de puntos que constituyen un espacio de dos dimensiones"? Cuando este plano es material y sobre éste dibujamos otros conceptos geométricos simples, y éstos son convertidos en planos también materiales por la acción del color, y si todas estas formas interiores están relacionadas entre sí y con el espacio que las contiene, entonces se puede decir que se ha construido un espacio bidimensional.

En este artículo no menciono la teoría del color correspondiente, aunque ésta es igualmente importante e interrelacionada con el diseño: el color como espacio.

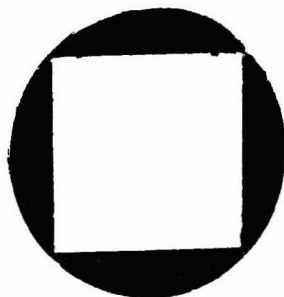
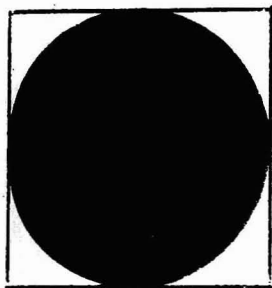
"A través de un punto cualquiera puede trazarse un número infinito de líneas paralelas entre sí" (Bolyai-Lobachevsky). Del enunciado anterior se puede deducir que "todo plano contiene potencialmente infinitos volúmenes". Si se habla del plano refiriéndose a la arquitectura, éste se empieza a desarrollar de acuerdo a la planta. Pero la planta o plano básico o terreno, es evidente que puede contener potencialmente infinitos volúmenes o construcciones. Así que en el caso de la arquitectura, la planta no determinará sino muy secundariamente la forma del *habitat*.

No sucede lo mismo con el "espacio múltiple". En este caso, la planta determinará la forma final del relieve, aunque éste tendrá una infinidad de opciones formales. Irá desde el objeto plástico al espacio urbano.

Así, el relieve toma cada una de las formas interiores del diseño y las eleva, les da tridimensionalidad y ésta permanecerá sujeta al plano básico. Es a este nivel que habrán de definirse las formas ambiguas: un cuadro se podrá transformar en cubo o en pirámide; un círculo será cilindro o semiesfera, etcétera. Las alturas se mantendrán dentro de la relación original horizontal-vertical, pero sus variantes también serán infinitas.

En relación al plano, el relieve es en su tridimensionalidad un objeto real, concreto. Muchos siglos deben haber pasado antes de que el hombre realizara esta operación por primera vez en la historia: de la realidad al plano y de éste al relieve.

"Relieves que poseen la dimensión de la escultura, pero el color de la pintura, y que no son ni lo uno ni lo otro sino un nuevo género" (Pasmor, estructurismo).



En el espacio múltiple, al tomar dimensión la forma conservará su color, pero el color al adquirir una nueva dimensión estará sujeto y será afectado por las leyes de la óptica: un cubo rojo mostrará cuando menos cinco tonos de rojo. La distancia también alterará el color provocando degradaciones o esfumados reales a nuestra percepción: un cilindro rojo prácticamente mostrará infinitos tonos de rojo. El color al cambiar de dimensión ha multiplicado sus apariencias, pero al mismo tiempo puede hacer sentir una distancia mayor que la existente, mostrar un volumen que no existe, exagerar o modular una forma, apoyar el espacio o destruirlo, armonizar o construir, en fin, ser un agente provocador de espacios perceptuales, ópticos, no reales. Así es como el color contiene el poder de provocarnos la duda entre lo que es y lo que parece ser, engañar nuestros sentidos para mostrarnos otra realidad.

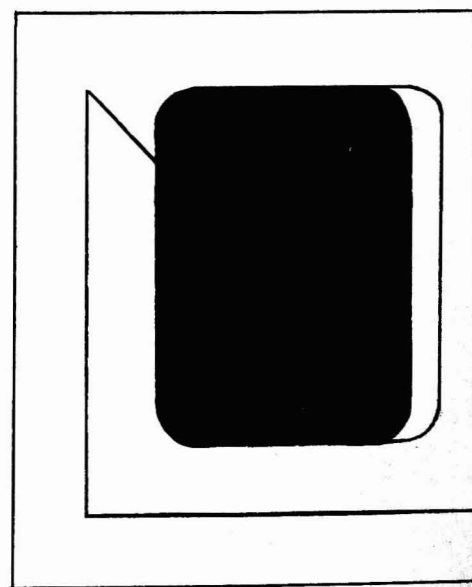
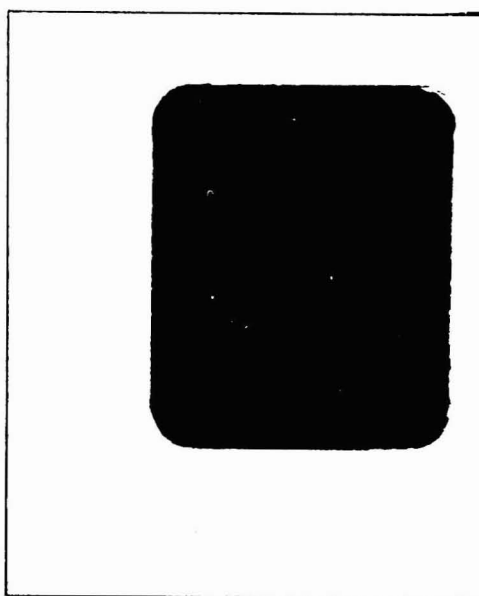
Al tomar el relieve y desarrollarlo en el espacio, no aumentando su altura sino separándolo totalmente del plano básico, apoyándolo en un plano vertical que toque a la tierra sólo en una línea (concepto), o sea, realmente no apoyado, a partir de este plano conceptual es cuando precisamente otra vez la mente se objetiva. Construye un nuevo objeto. Nace sin apoyos y, sin embargo, por razón misma de su materialidad se verá obligado a crear nuevos apoyos, estar otra vez sobre la tierra, pero conservando su geometría aérea. Así "el espacio múltiple" ha llegado a formular un nuevo concepto de la escultura y provocará una forma original, resultante

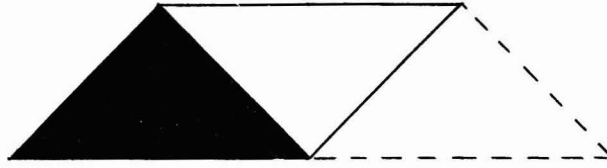
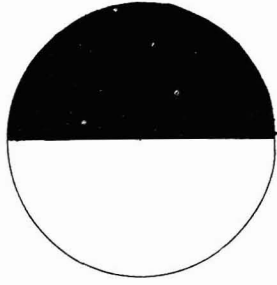
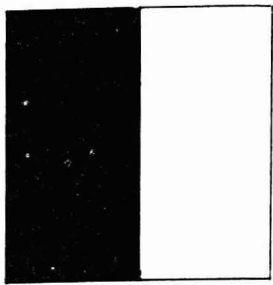
de este proceso metodológico: construir, dimensionar, modular, proporcionar, ya no de acuerdo al plano básico sino esta vez como volumen-forma dentro del espacio básico. El sistema de relaciones se establecerá, ya no de acuerdo a un cuadrado sino a un cubo, ya no más dentro de un círculo, sino contenido en una esfera. Estar de nuevo dentro de aquello que perceptualmente llamamos realidad, lo real, aquel objeto cuyo volumen entrará en conflicto con el VOLUMEN, o sea con el universo.

Se ha recorrido un camino circular, se empezó por abstraer conceptos de la naturaleza para luego volverlos objetos dentro la naturaleza, pero realmente el camino no siguió un círculo sino una espiral. El nuevo objeto no fue creado por "las leyes divinas" sino por el hombre, por un hombre que existe en un espacio-tiempo concreto.

Pero forma y color es uno dentro del espacio relativo. Una vez que la forma-idea está "creada", existe claramente concebida dentro de la mente humana, recobramos el derecho de elegir: optar por la forma plana, el relieve o la escultura. La forma-idea será la misma, mantendrá toda su potencialidad, tanto en dimensión como en escala, y su determinante será sólo la necesidad individual de expresión en relación dialéctica con la necesidad de utilidad social (comprendiendo ésta en su variante de necesidad espiritual-estética).

Hasta aquí sólo se ha mencionado la forma en el espacio y no





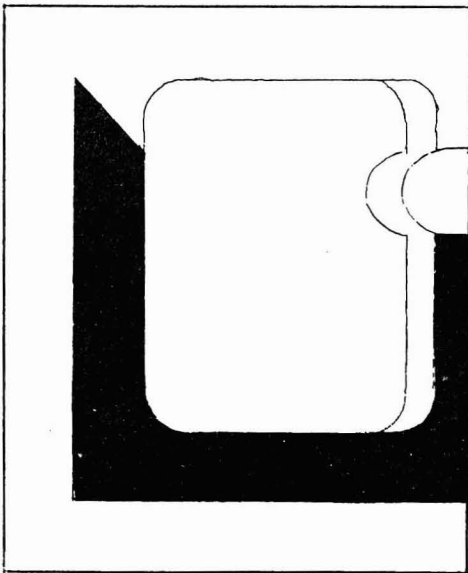
la forma que crea espacio. Toda escultura crea su propio espacio, pero en una escala menor será sólo perceptible ante el atento observador de ella. Será un espacio sentido de acuerdo a la educación visual del espectador y al tiempo de observación que éste le dedique. ¿Pero qué pasa si simplemente cambiamos la escala? El hombre ya no observará un tiempo en el espacio, sino que puede gastar un tiempo en atravesar ese espacio y así su visión se verá afectada siempre de forma diferente. Para sentir la forma en su totalidad, necesitará distancia y nivel, a medida que se aproxime a ella ésta se parcializará y ofrecerá múltiples visiones; es decir, estamos en el espacio urbano, en la utopía de la ciudad solar de Vasarely o en la ciudad en que cada edificio es sólo una forma parcial del plano básico que la contiene. Es en su conjunto un relieve lógico, que al recorrerla, la visión varía sin repetirse en un orden armónico de forma y color coincidente con una necesidad interior de orden. Vivir en una armonía formal provocaría necesariamente una armonía social y es el rompimiento de esta armonía una de las causas de la fealdad de los conglomerados urbanos en la actualidad.

Además del espacio urbano existe el espacio arquitectónico, o sea, aquel en que se vive. Ahí también el arte debería ser un factor de la realización del hombre como tal. Es por esto que el objeto plástico contemporáneo deberá contener en sí un diseño que permita su multiplicación sin perder su calidad objetual. La

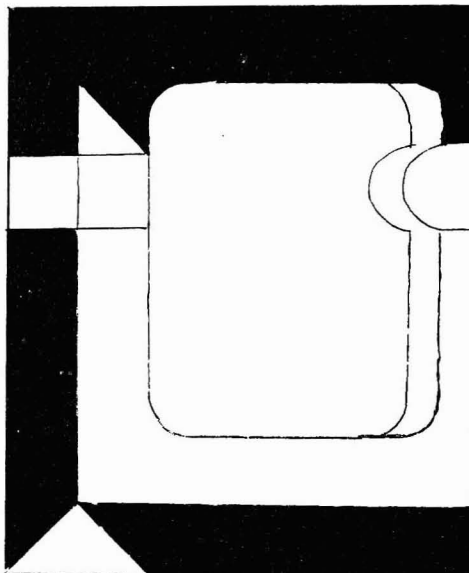
reproducción, por más perfecta que sea, no es útil estéticamente, pues el objeto reproducido ha perdido su materialidad, su realidad, su ser. Hay que crear obra que sea capaz, en su multiplicación, de conservar los elementos básicos de su existencia estética, su calidad de objeto y no de documento. Concebir un diseño que sea capaz de penetrar múltiples espacios, que su cualidad sea tal que pueda integrarse a estos espacios y aún dentro de ellos, crear conflicto, exigir de quien los observa la necesidad de otro espacio. Esa es la principal obligación del Arte: descubrir, revelar, comunicar nuevos espacios, colores, sonidos.

En esta dirección se orienta la investigación del "espacio múltiple". Se puede afirmar que, después de haber realizado una reducción y definido un alfabeto plástico a partir de unos cuantos conceptos geométricos simples, se generaron las reglas de una sintaxis combinatoria que por su contenido lógico garantizara la estabilidad topológica del diseño, y se determinó la relación cromática texto-contexto. Esto ha sido el punto de partida; para poder avanzar será necesaria la ayuda de la cibernética, que realizará el control secuencial. El diseño de las ecuaciones, cuya condición de equilibrio estará dada por la suma de variables elegidas.

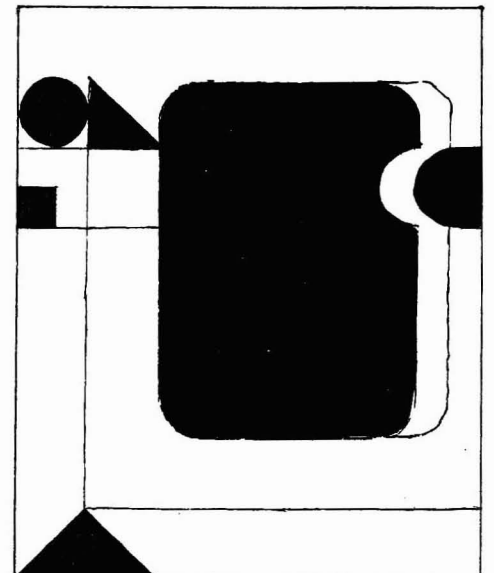
El estado de equilibrio del sistema plástico lingüístico para la generación de estructuras múltiples, estará dado por esa solución como un método autogenerador de formas.



3



4



5

MANUEL FELGUERREZ ESPACIO MULTIPLE

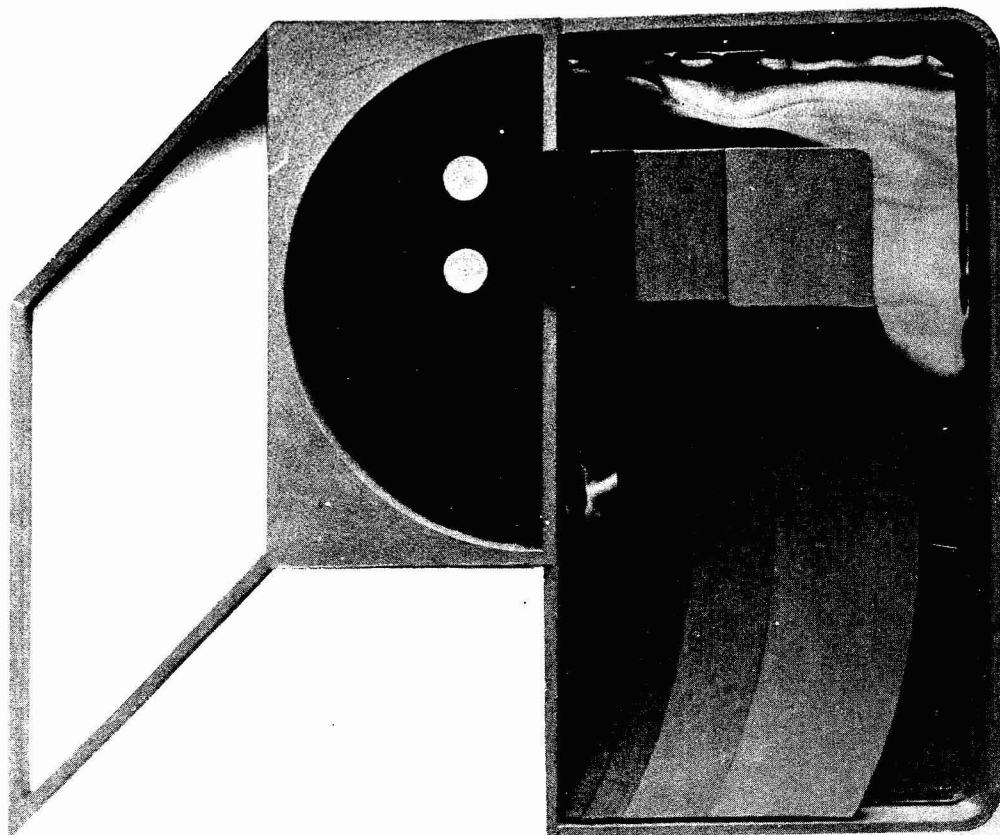
El diálogo entre la materia y el espíritu que desde su principio ha alimentado las oscilaciones mediante las cuales se hacía visible la obra de Manuel Felguérez, se ha abierto a una continuidad donde lo que se afirma es la noción misma de diálogo. Deshecha por el propio artista la unidad de cada obra en cuanto creación cerrada en cuya interioridad se alojará objetivizándose la subjetividad del creador, la obra no parece buscar más que una cercanía, una vecindad con su semejante en el que se refleja. Multiplicación sin centro. No hay más elección que la variación. Felguérez ha escogido finalmente, si atendemos a su última exposición en el Museo de Arte Moderno, la repetición que es siempre diferencia. Pero hay que detenerse en ese camino.

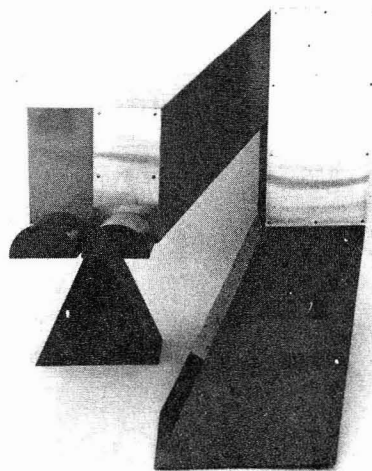
El movimiento en que las obras de Manuel Felguérez se constituirían ha sido incesante en la dirección de construir, de hacer aparecer, tanto en la escultura, como en la pintura, como en el relieve mural. Atracción por el color, por las texturas, por los volúmenes y aun por los objetos en tanto objetos. Siempre un espacio; pero el artista estaba en el centro, concertando las voces, determinando el acento. Sobre el silencio del mundo, la voluntad de forma, el rumor del espíritu, para convertir ese silencio en voz que guarda la verdad del silencio al mostrarla; sobre el ritmo de la voz, rumor siempre inaudible, el silencio del mundo que al acogerlo le permite o lo obliga a resonar sobre su materia y silenciándola guarda la verdad de la voz. Podemos llamar también a la voluntad de forma, al espíritu, idea. Manuel Felguérez ha conservado y alimentado una obsesión por el valor y el lugar de la idea dentro del arte, como si temiera su desaparición en la densa realidad de la obra, como si la obra destruyera absorbiéndola a la fuerza que la hizo posible. Y el caso es que en las artes plásticas, la idea desaparece, se convierte en materia, se materializa: tal es la exigencia de la creación. Lo que hay que atacar entonces es

la noción de obra en tanto unidad dentro de la que todo se pierde para que la obra exista en su soledad. Si el aparecer que es toda obra nos permite desde su presencia cerrada volvernos hacia su comentario para determinar los elementos que la constituyeron y remontarnos hasta los orígenes del diálogo que se realiza en el interior del artista y que la obra hace exterior, hay que conservar abierta en la obra la vía de acceso hacia ese diálogo como parte indispensable del arte. Y la obra se hace entonces crítica también, contiene su propio comentario. Crítica de la creación en tanto forma cerrada por parte de la idea; pero igualmente crítica de la idea en tanto puro concepto sin forma por parte de la forma a la que esa idea requiere para mostrarse. Finalmente, creación y crítica unidas en su separación, fijas en su diversidad. Un diálogo sin fin que no busca más que la continuidad del diálogo.

En este sentido, *El espacio múltiple*, como acertadamente ha querido llamar Manuel Felguérez a su última exposición, es una deslumbrante fábrica de signos que no señalan hacia ningún lado más que hacia sí

misos. Reflejo de reflejos: abriendo su interioridad la obra ha vuelto a cerrarse. Pero en ese momento entra en juego el valor de la repetición. Como él mismo dice en el preciso enunciado de sus propósitos, Felguérez busca a "partir de unos cuantos conceptos geométricos simples" llegar a "producir una forma-idea" básica. Esa forma-idea es un módulo arbitrariamente elegido, sin ningún significado ni ninguna utilidad más allá de las posibilidades combinatorias que el artista supone en las formas que ha elegido para constituirlo. Desde ese módulo, la obra empieza a desplegarse como una multiplicidad de variaciones que reflejándose entre sí repiten el modelo central pero también finalmente, por medio de su propio aparecer, lo anulan o lo destruyen: primero, un cuadro que se dobla en una serigrafía que lo muestra igual a sí mismo dentro de un medio diferente y abre, por tanto, una interrogación sobre el carácter único de su identidad; pero luego, además, el cuadro y la serigrafía o el módulo original —da lo mismo: el punto de partida está cada vez más disuelto o muestra con mayor claridad su irrelevancia—, dan





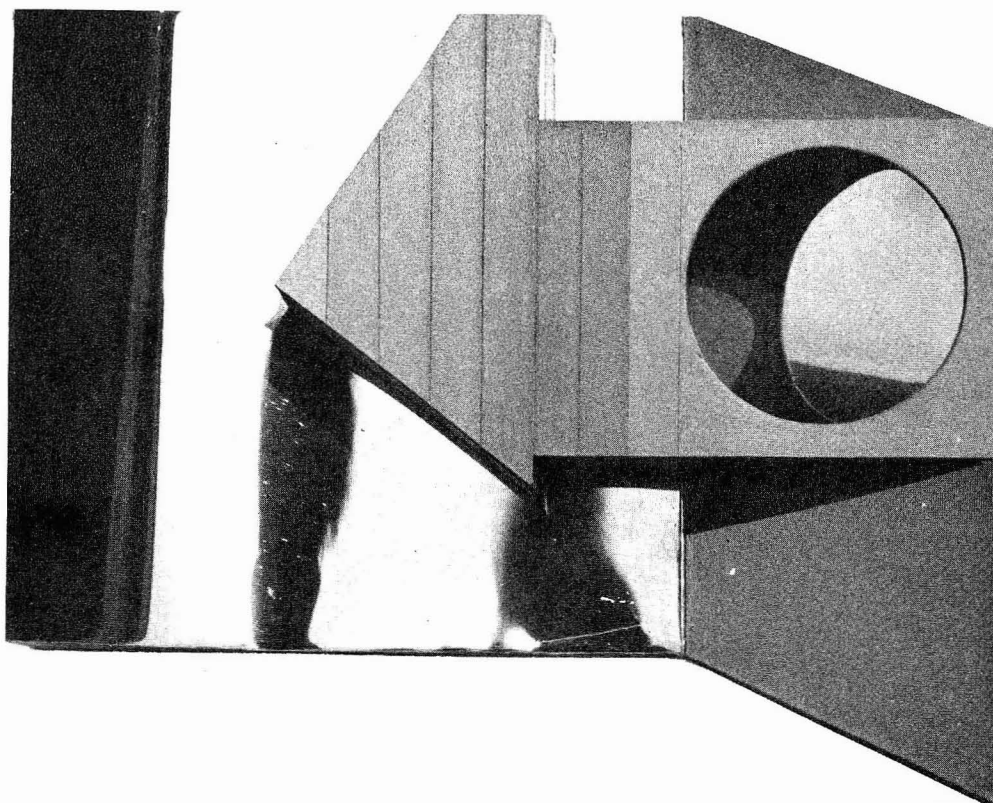
lugar a que se produzca un relieve, y todavía de él nacerá una escultura. Ya no sólo el medio sino también el volumen en que la obra se manifiesta y que la obra manifiesta se han modificado. Nos encontramos, precisamente, ante un "espacio múltiple". ¿Cuál es el centro de ese espacio? La respuesta sólo puede encontrarse en el seno de la repetición; y lo que la repetición nos muestra, haciendo cada obra igual en su diferencia y destruyendo la naturaleza cerrada de su supuesta identidad única, es que no hay centro: hay una multiplicidad mediante la cual el espacio se hace visible a través del movimiento que lo configura. Entonces, el signo que cada obra crea, al repetirlo y multiplicarlo, es obligado por el artista a mostrar no sólo que no señala hacia ningún lado más que hacia sí mismo, sino que no tiene, además, ningún significado más allá del que le entrega su propia aparición en el espacio que él afirma y que lo afirma como signo, o sea: que carece de interioridad, que sólo está formado por la exterioridad que lo muestra y que dentro de esa exterioridad no hay nada. Pero al desplegarse en el espacio que hace posible, al repetirse y multiplicarse, el

signo hace posible también el movimiento del espacio: la sucesión que forma la realidad: una pura superficie sin fondo, como la obra de Manuel Felguérez. Esa deslumbrante e inagotable superficie, en la que todos los colores, todas las formas, en todas las dimensiones, desdoblándose, repitiéndose, multiplicándose, pueden aparecer creando el brillo mediante el cual se manifiesta el esplendor mismo de las apariencias que forman el mundo, es, sin embargo, la realidad.

Cada artista pone en su obra la verdad que ha elegido mediante el procedimiento que emplea para hacer posible esa obra. *El espacio múltiple* ataca y disuelve la noción de obra única, cerrada, para poner en su lugar un puro sistema de relaciones que se apoyan y reflejan entre sí sin ningún centro; pero al hacerlo también ataca y disuelve la noción de autor. Este no encuentra un significado que va a hacer evidente convirtiendo a la obra en su representación, sino que parte de la ausencia de todo significado que la obra enseña al anularse como signo único y hallar su verdad en la repetición que la refleja y que ella refleja. El artista va a encontrar su propia iden-

tidad en la obra; en vez de dársela a ella a partir de sí mismo, espera que la obra se la otorgue. Y la obra le entrega su ausencia de significado: la negación de toda identidad. Viaje de una nada a otra nada. El autor sólo puede encontrarse en su desaparición dentro de la serie. Nos hallamos ante el pensamiento de nadie que alguien ha logrado hacer presente por medio de la forma-idea aceptando que el pensamiento lo piensa. Así, la exposición desaloja definitivamente al pintor de sí mismo.

Sólo en esos términos podemos encontrar el sentido de la belleza de las formas que nos propone *El espacio múltiple*. Esa belleza descansa en la neutralidad. Ninguna subjetividad la alimenta. Cada color, cada forma, cada volumen podría ser otro; su valor es un valor de relación. No hay un punto de partida original en tanto que no hay origen, sino la casualidad que determina la creación del módulo en el que la forma-idea se manifiesta precisamente desde la neutralidad de "unos cuantos conceptos geométricos simples". Y de hecho, cada color, cada forma, cada volumen son otros, como la exposición nos lo demuestra, en la serie vecina que descansa en el mismo principio. El conjunto crea la espejeante superficie que es *El espacio múltiple*. Dentro de esa superficie, cada cuadro, cada serigrafía, cada relieve, cada escultura son un brillo que surge y se destaca como la espuma que forma la cresta de las olas en el mar; pero esta intensidad particular de cada obra nada más tiene valor y sentido y es posible dentro de la totalidad de un movimiento sin principio ni fin. El diálogo entre la materia y el espíritu, entre la forma y la idea, comienza de pronto desde un punto que es imposible situar, regresa, recomienza, se repite multiplicándose y afirmándose en la repetición, se manifiesta como un rumor continuo en cuya densidad se aloja el agudo levantamiento que es cada obra. Provocar ese levantamiento que lo pierde y en el que se pierde es la alta tarea como artista de Manuel Felguérez.



EL OTRO BORGES

Acaso Horacio es, en algunos momentos, "el otro Borges", Borges, la otra cara de la moneda, en cuyo anverso está Horacio. En ciertos aspectos Borges es otro Chesterton, o bien otro Louecraft. . . Pero, ¿no son acaso Horacio y Borges el mismo estilista, sólo que el primero en lengua romana y el segundo en romance?

Y las reacciones que ocasione el español de Borges en sus momentos más densos serán según el grado de cercanía que los lectores tengan con "el otro Borges".

Porque cuando escribe en "La biografía de Tadeo Isidoro Cruz" un motivo notorio me veda referir la pelea, ese motivo es notorio para quien ha leído en Horacio: *Ne pueros coram populo Medea trucidet* ('No delante del pueblo Medea a sus hijos destroce'). Y si Borges anota en "El inmortal": *No quiero describir la ciudad: . . un cuerpo de tigre o de toro, en el que pululan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden tal vez ser imágenes aproximativas*, ello recuerda que su doble, Horacio, había comenzado así su "Arte poética".

*Humano capiti cervicem pictor equinam
iungere si velit et varias inducere plumas
undique collatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem. . .*

(Si a una cabeza humana un cuello equino quisiera unir un pintor, y añadir variadas plumas a miembros de doquier reunidos, y así de modo grotesco terminara en pez negro. . .)

Y el oximoron de Borges no es sino la *callida iunctura* de Horacio, o sea la astuta unión de voces aparentemente opuestas o divergentes. Si el argentino habla de *terribles bienhechores*, de *graciosa torpeza* y de *lenta seguridad*, ello se debe a que el romano había consignado antes una *symphonia discors* (armonía discordante) y unos *frigida fomenta* (fomentos fríos).

La hipálage, consiste en que un epíteto cambie de patrocinador, o sea de sustantivo regente, causa extrañeza al leer en Horacio frases como *libera vina referre* (narrar los libres vinos), *aemula lingua* (la lengua competidora) o *voti sententia compos* (la sententia satisfecha en su deseo).

Y Borges revive a Horacio al sembrar puñados de esas formas a cual más agresivas: *El alcohol pendenciero, fumando pensativos cigarros, naipes y dados fraudulentos; la visionaria pipa de opio* y tantas otras. Borges utiliza, también, la endíadis (que divide en dos sustantivos una unidad expresiva), *Se lanzaron al peligro y al alto mar* es una astuta manera de indicar que se lanzaron al peligroso alto mar. Cosa análoga sucede con *los hombres y las armas velaban* y con *pelearon parapetados por el hierro y por la noche*.





Tales endíadís pueden derivar de Horacio, cuando escribe frases como éstas: *Sonus quem vult manus et mens* (El sonido que quiere la mano y la mente). *Nuves et inania captat* (Atrapa el vacío y las nubes).

La arquitectura ática y el equívoco

Cuando Horacio ha escrito en su Sátira I, 2: *Ne nummi pereant aut puga aut denique fama* (para que no perezca mi dinero, mi trasero o, en fin, mi prestigio), se ha adelantado a Borges en el uso de un equívoco (*pereant*) determinado por tres elementos (*tricolon*). Porque en *Tom Castro*, Borges utiliza una construcción semejante: *Un negro entrado en años, en carnes y en autoridad* (Frase que Horacio habría interpretado: *Niger homo annis progressus et pinguedine et tum auctoritate*). Y Borges reincide poco después en las dos figuras al anotar: *Desprovistos de lágrimas y de soledad, pero no de codicia*. (Horacio lo diría: *Lacrimis et solitudine, non autem aviditate orbati*).

Cuando Borges une al tricolon la anáfora, o repetición de palabra inicial, encuentra también ejemplo en Horacio. Este es uno de esos pasajes de oro: *La historia era increíble, en efecto, pero se*

impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero era también el ultraje que había padecido. La simple traducción al latín suena ya horaciana: *Haud veri simile sane narratio, omnibus tamen placuit, nempe vera ad summam. Vera Emmae Zunz erat vox, verus pudor, verum odium. Vera item eius erat vexatio*.

El romano le había puesto la muestra en pasaje como: *Dura navis, dura figae mala, dura belli* (Oda II,13) y en *Otium divos... otium bello... otium Medi...* (Oda II,16).

Estos pocos ejemplos bastan —estoy seguro— para demostrar que la visión estilística de Borges le queda bien a Horacio, y que el estilista romano mantiene su dignidad en el escritor argentino.

Porque, vistos a distancia, acaso Horacio y Jorge Luis Borges no son más que dos nombres de una misma literatura; como Borges escribió: *Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos Asséns, fue De Quincey*.

MORIR TEMPRANO, MIENTRAS COMULGA EL GENERAL (HISTORIA VERIDICA QUE TERMINA AL AIRE LIBRE)

Como un gran reflector cuya intensidad alguien gradúa para que ilumine al mundo poco a poco, sin explosiones súbitas, despacio pero con firmeza inquebrantable: la luz del día va en aumento. En cosa de media hora, los objetos de la habitación que van cobrando forma, sus aristas que van apareciendo, sus volúmenes integrándose. Claroscuro opaco, grisáceo, que va adquiriendo colores definidos, como el rosa pálido del quinqué de Teresa, en la mesita de noche, en el cuarto de Teresa, el quinqué de petróleo que ella prefiere a la luz eléctrica, uno de los primeros objetos cuya figura al amanecer, en la mesita de noche, cerca de la pared que ella adorna con collares, en el cuarto de Teresa. . .

Al amanecer a veces, a pesar de la proximidad de la piel suave de Teresa, una cierta angustia por esto: la luz que crece y ya nadie la para; el proceso iniciado apenas y ya incontrolable.

Angustia mucho más definida e intensa ahora, desde que estás en la celda. A las seis en punto ahora, cada mañana, luz del pasillo que apaga el vigilante —pasillo largo, luz amarilla, e inmediatamente leve resplandor que ves entrar, apenas tus ojos se acostumbran al cambio: es la luz natural del nuevo día, no iluminándolo todo al mismo tiempo y con la misma intensidad, como en el cuarto de Teresa, sino deslizándose lentamente desde el pequeño orificio enrejado, allá arriba —ventana, lo llaman, resbalando muro abajo, adhiriéndose a la piedra gris y pegajosa con tal de tardar más en avanzar, con tal de regatearte unos segundos de su presencia, esa luz que ya nunca será cálida, luz húmeda y metálica que por fin termina de bajar por el muro y apenas llena la celda en seguida se desborda y se libera y huye —¿quién fuera ella! — por debajo de la puerta. Pero esto, al llegar el nuevo día porque ahora únicamente toda la noche la luz del pasillo hasta que a las seis el vigilante la apague.

La luz del pasillo que se apaga es contar cada día los días que te quedan. Es llegar hoy a la cuenta final y todavía no poder creerlo y todavía parecerte que seguirás contando mañana. Pero mañana estarás muerto.

Al principio preguntas, luchas, protestas, tratas de defenderte. Hasta que una buena mañana te quedas pegado a —colgado de— tu sonrisa: una sonrisa-rietas-arruga-como-tajada que, sin que lo notaras, fue avanzándose por la cara, te la atravesó de lado a lado dejándotela, como por parálisis, estática. A riesgo de llevarte también la piel con ella tratas de quitártela, disimulando, como si nada, como quien se quita un suéter de cuello alto y apretado. Pero insiste, permanece, de manera que acabas por acostumbrarte a ella, tu sonrisa más bien cómica, tu sonrisa no voluntaria, tu sonrisa que el vigilante, al vértela después de otra tanda de golpes todavía incrustada en la cara:

— Así me gusta —te dice—: ya te estás volviendo más amable.

Y con esa sonrisa amable recibes, Andrés Sánchez, la noticia de que el 23 de enero —de que hoy— van a fusilarte.

Algo bueno, sin embargo, te ha sucedido: es, el otro día, creyendo estar ya muerto antes de la fecha señalada, sentir de pronto que puedes volver a sentir y arrancarte la maldita sonrisa del rostro y darle al vigilante, muy en serio, una tremenda patada.

Al principio más que la muerte te preocupa probar tu inocencia. Pero probarla ante qué, ante quién. ¿Qué hacer cuando los culpables te declaran culpable? De manera que es otra vez la muerte lo único —¿la única? — que importa ahora que, dentro de dos horas, vendrán a buscarte.

Acabas de llamar al vigilante: le preguntaste la hora y te dijo —su ojo rojizo a través de la mirilla—, te dijo que eran —estás seguro: el ojo sonreía— las cuatro de la mañana. Y sin abrir la puerta volvió a marcharse.

La puerta sólo la abrirán a las seis, cuando vengan por ti para fusilarte. Al vigilante, no volver a llamarlo. El vigilante dice que Teresa en la cárcel enfermó y murió, pero el vigilante miente. Cuando te llevaron al pequeño cuarto —pasillo largo, luz amarilla, escalera corta, otra vez pasillo, empujones, puertas, rejas, y nunca más los árboles, y nunca más Teresa—, cuando te llevaron para decirte —no se molestaron en simular un proceso siquiera— que iba a ser el 23 de enero: que Teresa había sido puesta en libertad, también te dijeron. Y no es que vayas a creerles, pero lo sabes: que Teresa es la vida misma, que la muerte nada tiene que ver con Teresa.

La humedad de la celda hace tiempo que la tienes en la piel. Hace tiempo que forma parte de tus huesos.

Los bronquios: ramas en tus pulmones, bosque de ramas secas por el que tu figura, cada vez más pequeña, se aleja. El bosque. Y una silla eléctrica. Y los relojes de aquel cuadro: relojes con los cuerpos doblados que cuelgan de ramas muertas, relojes-vivos-gelatinosos palpitando en alguna playa desierta. El bosque y los relojes. Y la silla eléctrica. Y las puntas aceradas de pequeñas dagas que cual hierba, en el campo, siempre hacia el cielo. Las dagas y un pastel de fresas con nata. Todo ahora aparece y se impone en tu mente, ahora que no quisieras pensar en nada, ahora que los golpes y la fiebre, ahora que aquel cuadro y que el cuarto de Teresa, ahora que el asma y los árboles, ahora que tus bronquios, ahora que el sonido agudo en tu cabeza se va haciendo más tenue, sonido como de sirena que se aleja, como aullido que se va perdiendo, que no existe ya sino en el subconsciente, ¿será así cuando la vida se va?, hasta perder el sentido, hasta seguir oyendo la sirena como si fuera para otros, como si no tuviera nada que ver contigo, y así te es fácil disolverte, desaparecer lentamente, diluirte en el aire con el sonido agudo que se aleja, no dejar de vivir de pronto sino, poco a poco, irte yendo, irte perdiendo. . .

No vas a desmayarte. Únicamente que para estas dos últimas horas —¿hora y media? — que te quedan preferirías sólo imágenes tranquilas, tranquilas y más bien frías, como la sombra del árbol





del hule bajo la luna, cuando el viento mueve las hojas jugosas, pesadas, sombra del árbol del hule frente al cuarto de Teresa.

Que Teresa vive; que la muerte nada tiene que ver con Teresa.

Pasos: alguien se acerca a la celda.

¿Habrán adelantado la hora?

Te pones en pie. Acallas el corazón para que no lo oigan latir cuando entren. Tu larga figura delgada, quijote-estudiante-Andrés-Sánchez-mi-cuate, tus músculos tensos, tu cerebro alerta, tus veinticinco años aguardan.

Los pasos siguen de largo. Se alejan.

Y te sientes millonario del tiempo porque tu hora y media no te ha sido estafada. Y ríes porque ante tus ojos junto al catre bailan, tan parecidos, el vaso de aluminio donde todavía queda un poco de agua y el pote que te han dado para hacer tus necesidades. Ríes pero no te equivocas: bebes del vaso de aluminio y no del pote.

Esta mañana con Teresa, tú, un hombre, tú, Andrés Sánchez, vas así nada más, por la calle, y de pronto alguien que te pone la mano en el hombro y después como guillotinas las puertas-trampa que tras de ti se cierran. Y esta tarde ya eres un montón de huesos golpeados, vomitando sangre y sin saber dónde quedó Teresa.

El aburrimiento, Andrés, ¿recuerdas?, el aburrimiento de no estar haciendo nada cuando tenías dos empleos. Pero conseguiste prescindir de uno, quedar sólo con el mejor: suboficina-subadministración-subsección-subempleo, quedar sólo con un trabajo y volver a la universidad y ahora te faltan días para terminar, por lo menos tu carrera, por lo menos lo que te agrada, días para terminar te faltan, te faltaban aquella mañana en el tranvía cuando la mano pegada al brazo empieza a asomar por la manga de la gabardina (no llueve), empieza a estirarse poco a poco para salir, como reptando, y cuando te tiene cerca, ¡zas!, te salta encima, ya no reptil sino alimaña, y se une a la voz —aparentemente humana— que te dice que bajes del tranvía sin armar escándalo. Y tú todavía no recapacitas, crees que te van a multar porque vienes con Teresa del zoológico y les han estado echando cacahuates a los monos-araña y está prohibido dar de comer a los animales.

Pero el de la gabardina:

—¿Estuvieron en la manifestación?

—No —dice Teresa—, no. Venimos del zoológico.

Pero tú:

—Sí, estuvimos en la manifestación antes de ir al zoológico.

Y el de la gabardina: que ya lo sabía, que los ha venido siguiendo, que ya han pescado a otros, que el general es demasiado bondadoso con los estudiantes y que se imponen escarmientos ejemplares con más frecuencia.

Contra el general es muy difícil luchar: al general lo sostienen las grandes potencias. El general lleva una vida disciplinada: comulga y fusila gente, fusila gente y comulga temprano por la mañana. El general vende pedazos de territorio y compra hostias para su desayuno con el dinero de las grandes potencias.

¿Hora y cuarto? ¿Una hora?

Andrés: vas de un lado a otro de la celda. De vez en cuando apoyas en el muro la palma de la mano abierta. O te acercas más aún por sentir el frío en la frente. Frío pegajoso de mugre, este de las paredes. Vuelves a echar a andar, arrastrando con ruido tus zapatos sin agujetas, a riesgo de que te oiga el vigilante y asome por la mirilla su putrefacta cabeza.

Ojo del vigilante pegado a la mirilla. Puede observarte a toda hora, día y noche. Y tú desde el catre, haciendo como que duermes, puedes ver hacia la mirilla y adivinar, pegado a ella, el ojo sanguinoliento, ojo viscoso y babeante que, cual boca de pez que agoniza, despacio se cierra y se abre.

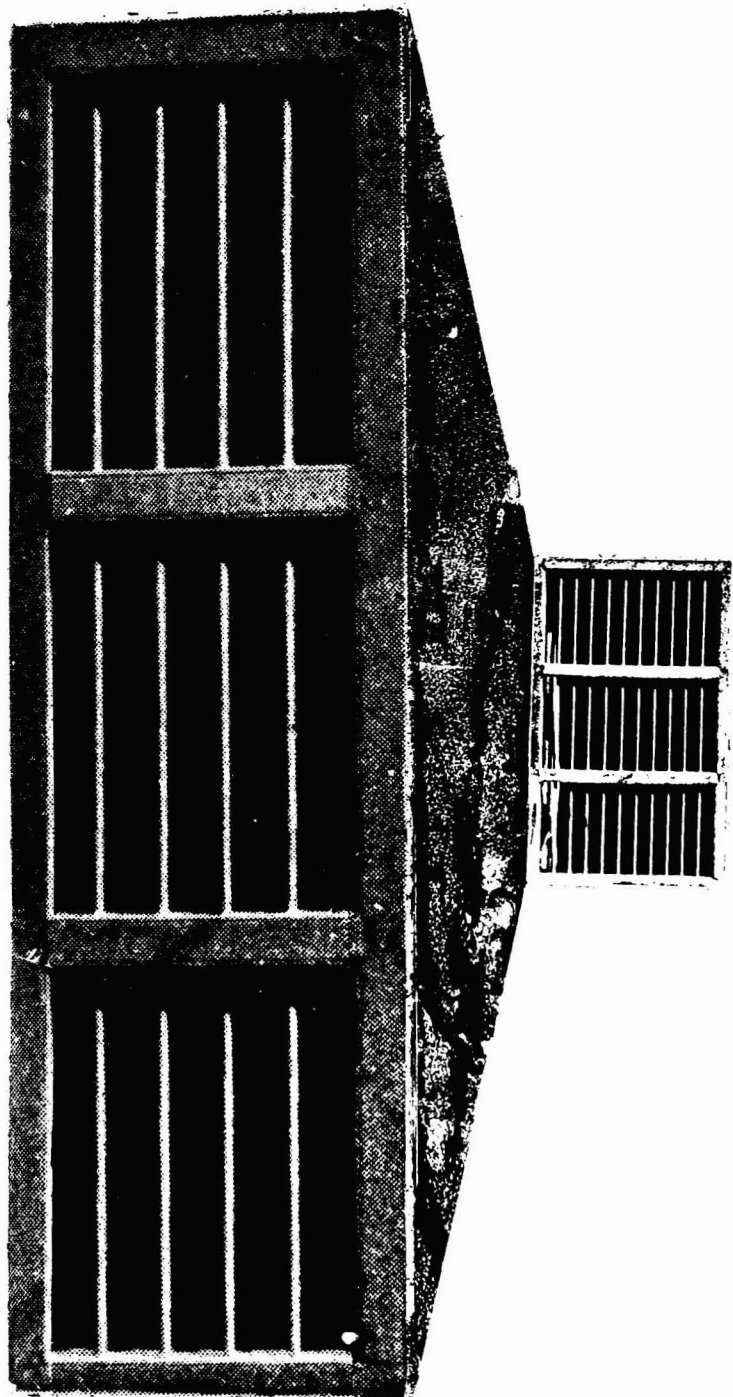
A Teresa no la has vuelto a ver: el de la gabardina se les acercó esa mañana y entonces los insultos, y entonces los corredores y las rejas, y después Teresa ya no está, Teresa está lejos siempre, Teresa ya no está nunca, Teresa está pero dónde. (En una celda, ante un pelotón de fusilamiento).

Teresa vive. Y a ella no la golpearon porque no mató a ningún policía —dijeron bien claro los del pequeño cuarto—: que Teresa no había matado a ningún policía y por eso había sido puesta en libertad. En cambio a ti te mostraron una foto, cara más bien antipática: que es un policía al que has asesinado y por eso te van a fusilar el 23 de enero a las seis de la mañana. Y al de la foto no lo has visto en tu vida y nadie mató a ningún policía y en la manifestación no hubo acto alguno de violencia, pero cuando dices esto otra vez los golpes, corredores, puertas, celdas, corredores, golpes, y de todos modos llega el 23 de enero, es hoy, ha llegado, y ya falta una hora —¿cuarenta y cinco minutos? — para las seis de la mañana.

Dejando resbalar el cuerpo por el muro de la celda —muro que parece estar hecho de materia blanda, ondulación pegajosa que se apresura a adaptarse a tu espalda—, te sientas, Andrés, en el suelo.

Espirales que se convierten en líneas rectas y se alargan y, antes de desaparecer, otra vez hechas curvas se retuercen.

Necesidad de evadirte en busca de formas a través de espacios donde la forma no existe, entre volúmenes que unos a otros se integran para volver a separarse, en constante movimiento. En el aire no flotas ni pisas: sencillamente le perteneces. Esferas equidistantes, de círculos inexistentes. Esferas superpuestas y concéntricas. Túneles que a poco de iniciarse se desvanecen. Lucha a muerte de nebulosas gemelas. Quedar ahí para siempre, exterminado de espacios y de volúmenes y de ausencia de cuerpo. Mantener el



pensamiento en los límites peligrosos y prohibidos, cerca de los abismos siempre, allá donde no digamos ya la vida o la muerte sino cosas verdaderamente importantes (como las exclamaciones y los puntos de interrogación) dejan de tener significado. Quedar en las regiones del aire que son para la música: no la celestial; la música del silencio.

Si no has vuelto a ver a Teresa es sencillamente porque te tienen incomunicado; porque no la dejan llegar a tu celda.

Que Teresa murió en la cárcel, dice el vigilante. Dice el ojo que babea.

Teresa, porque la universidad y porque pintar sus cuadros, porque es una distraída, no sirve para secretaria: perderá el empleo cualquier día de éstos.

Teresa vive, la prueba es que en la madrugada, hacia esta hora, Teresa duerme profundamente de cara a la pared con collares, en el cuarto de Teresa, frente-a-junto-a las demás paredes: fotos de

amor y de guerra, y cuadrillos pequeños, y presencias. Flores de algodón en la colcha de Teresa que a ella le gusta dejar toda la noche en la cama. La nuca de Teresa es lugar apacible y cálido para reposar la frente en ella, la boca en ella y dormir enamorado. El sexo de Teresa es lugar para ser siempre habitado; rincón para perder los sentidos ejercitándolos.

De la celda, evadirte hasta no ser ni siquiera una fuerza, ni siquiera una descarga eléctrica. Por las regiones del aire donde no avanzas ni retrocedes ni giras en círculo ni progresas ni estás inmóvil ni tienes manera de desplazarte, donde todo es igual y estático a la vez que mutante. Sensación del que sabe —de quien, de lo que sabe—, de tú que sabes que no puedes sentir nada. Alivio de encontrarse en las regiones donde ya ni el elemento existe, donde ya no importa ni el aire. Y en seguida, como si ajustaras un lente, como si lo enfocaras para hacer volver las cosas a su imagen y proporción iniciales, a la situación inicial, al punto de partida, volver a la realidad —¿y si fuera la irrealidad?— de la celda. Porque, no nos engañemos, las agujas de todos los relojes que hay en el mundo han seguido avanzando durante todo este tiempo, seguirán avanzando hasta llegar a las seis de la mañana.

Llegarán con un cura, cuando vengán a buscarte. No crees en el cura pero sí en el Cristo. (Hay un Cristo-hombre en el cuarto de Teresa.) Al cura le dirás que eres inocente y el cura rezará mientras te matan. Al Cristo no le dirás nada; no es necesario. Al Cristo el general que comulga no puede ensuciarlo.

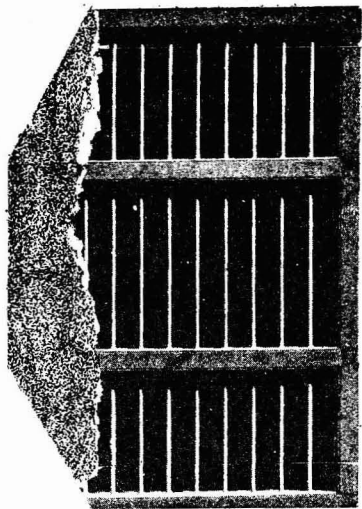
¿Un tranvía? Escuchas, Andrés:

Sí, ahora, ya es de mañana, un tranvía, lejano, que pasa, un tranvía parecido, quizá el mismo, a tu tranvía, al que tomaste aquel día cuando todavía Teresa, cuando todavía los árboles. Puedes oírlos, a veces, como ahora, tranvías parecidos a tu tranvía, tranvías que van y vienen, ahí afuera, porque la gente ahí afuera, porque muchos como si nada, porque esto de los presos políticos ya se sabe y de vez en cuando algunos desaparecen y a otros los fusilan pero siempre llegan más para substituirlos y al fin y al cabo son cosas que suceden desde hace años.

Luz del pasillo. Resplandor amarillento en la celda. Y de pronto, menos de media hora: lo sabes, lo sientes; de pronto de esto tomas conciencia: a tu vida le sobra media hora, o le falta media hora a tu muerte. En la muerte así, tan de cerca, no habías pensado desde el día en que te vinieron a buscar y recorriste todo el pasillo pensando que era el final pero resultó que te llevaban al peluquero. Y esa misma tarde te lo dijeron: que sería el 23 de enero y al aire libre, en el patio.

El aire libre siempre es edificante.

Ni a Teresa ni a los amigos: no los has vuelto a ver. Los amigos



saben que por las rendijas de sus puertas espían día y noche vecinos y porteros; los amigos saben que vas a ver a un compañero y te quedas dentro. Pero sólo la muerte le impediría venir a Teresa. Por eso estás seguro de que Teresa vive y ha venido y no la dejaron verte. Por eso el terror te invade, te sube por todo el cuerpo y gritas de manera inhumana, gritas de desesperación, Andrés Sánchez, de pensar que Teresa haya muerto.

Luz del pasillo. Silencio. Vas hacia la puerta y escuchas. El vigilante —por favor, ahora todo menos verlo—, el vigilante no te ha oído. El vigilante no viene.

Donde ayer no había nada, estrechas rendijas hoy, rendijas nuevas de los muros de la celda para que asomen por ellas los rostros de tus compañeros muertos: Hugo, José, Ernesto, todos la tarde de las ametralladoras, todos en la plaza, ellos sin calabozos, todos en la plaza, hace un año, allí quedaron tirados, por eso fuiste con Teresa a la manifestación, Hugo, José, Ernesto, hace un año, y tú seguiste viviendo, y tú seguiste haciendo el amor con Teresa.

Te alegras de que las paredes dejen de ser muros de cárcel y de que las ocupen queridas presencias. Pero en seguida los rostros, pero las rendijas, pero los rostros ya no puedes verlos. Y en los muros, ni cicatrices ni huellas.

Quiero decirte, Teresa, que nada como decirte, como comunicarnos. Poder protestar juntos de las jaulas para flores y para animales. Quiero decirte, Teresa, que nada como decirte, como hablarte y que tú me hables y cuando callemos poder abrazarte y cuando te abrazo saber que tu forma es perfecta. Quiero decirte, Teresa, decirte hasta terminar con las palabras para que sepas que más que los cambios de estructura en las capas terrestres me interesa la asimetría de tus dientes. Quiero decirte que tú, a todas horas, todos los cuadros que quieras sin tener que ir más a la oficina y que yo, en todo el día, sólo escribir cosas inútiles y amarte y que haremos todo esto cuando seamos millonarios. Quiero decirte que una tarde contigo es regalo de día de cumpleaños. Para acabar pronto, quiero decirte que te amo, Teresa.

Al aire libre, en el patio. Y después los vecinos: "Nosotros apenas lo conocíamos; no lo saludábamos."

Cuando terminó de golpearte, el vigilante te dio un espejo para que te miraras.

Un policía —noticia en el periódico— ametralló a un joven que miraba los espejos en el palacio de Versalles.

Por las galerías de espejos corre la rata. Probar su inteligencia. Constantemente nuevos espejos, cancelas, muros le caen delante. El queso al final del pasillo: la muerte al final del pasillo. La

inteligencia entre los muros ha quedado atrapada.

¿Diez minutos todavía?

Teresa vive. La prueba es que el cuarto de Teresa no sería el mismo si fuera el cuarto de Rosa, o de Ester, o de Juana. En el cuarto de Teresa suceden las mejores cosas. En el cuarto de Teresa el cuerpo de Teresa se instala en la playa de los relojes y se hunde un poco en la arena.

El cuarto de Teresa es también el tuyo. Y para los dos tienen otro cuarto de trabajo. Para hacer el amor, es el cuarto de Teresa.

Teresa y tú llevaban —llevan: ya para pensar en ti empleas el tiempo pasado— un año de casados. Casados como burgueses: ¡es que se querían —se quieren— tanto!

Te estás cretinizando.

Esta muela que ahora te empieza a doler ya no va a necesitar dentista.

Llegarán con un cura, de un momento a otro. Lo que al cura quieres pedirle es que deje en paz a Dios y se busque otra chamba. Dios nada tiene que ver con el general que comulga: al general lo sostienen las grandes potencias. Y tú en tu celda: ya sólo segundos para las seis de la mañana.

La muerte es cuando hablan de ti como si fueras el sillón que antes ocupabas. La muerte son las canicas y los imanes y los tornillos y las piedras y las llaves y las lombrices secas que cuando vivían traían en los bolsillos los niños que han muerto. La muerte es al revés de la risa de un niño y lo mismo que correr porque cierran la tienda a las seis de la tarde. La muerte: más que los sórdidos calabozos del poeta, los mundos extraños de Lautreaumont. La muerte es la canción de hambre y cebolla: canción de Miguel Hernández. La muerte: ronda las casas de los niños desobedientes y las celdas de los hombres atrapados. La muerte: un cuento de hadas que se instala en las trincheras, que con los pelotones de fusilamiento dispara. La muerte: quizás como la vida pero no como Teresa. Teresa vive y la muerte es la ausencia de Teresa. La muerte: qué nos importa si no es que nos importa demasiado. La muerte es la luz de un pasillo que se apaga a las seis de la mañana.

Apenas tus ojos se acostumbran, Andrés, al cambio, puedes ver cómo la otra luz empieza a bajar de la alta y pequeña ventana, la luz natural del nuevo día que empieza a resbalar por los muros. Empieza. Porque ya los pasos se acercan, ya los pasos llegan, ya los pasos.

Te pones en pie. Miras a la puerta de frente.

Y en las paredes, fotos de amor y de guerra. Y un Cristo con las manos con alfileres traspasadas, en el cuarto de Teresa.

Del libro *El otro día de la muerte...*, de próxima publicación en la Editorial Joaquín Mortiz.)

NARRACION E INTROMISION: PARA LEER A JUAN MARSE

Primero

En la obra de Juan Marsé (Barcelona, 1933) se advierte una pugna entre dos retóricas: la novela de lector y la novela de autor. Mientras *Encerrados con un solo juguete* y *Esta cara de la luna* se caracterizan por la (casi) total ausencia del narrador dentro del universo por él redactado (palabra justa), *Ultimas tardes con Teresa* y *La oscura historia de la prima Montse* postulan lo contrario: la intromisión. Si te dicen que caí, la más reciente novela del escritor catalán, neutraliza (por el momento) esta tensión, este repliegue y despliegue del enfoque narrativo totalitario.

Segundo

Hasta 1962, Juan Marsé es, en efecto, un autor ausente. Relativizado, ajeno, se limita a registrar los acontecimientos que protagonizan sus personajes. La lectura (o, en su caso, re-lectura) de sus dos primeras novelas así lo documenta. *Encerrados con un solo juguete*, finalista del Premio Biblioteca Breve 1960, narra las tribulaciones de la pequeña clase media española de los años 50, en particular el desasosiego de dos adolescentes de diecinueve años: Tina Climent y Andrés Ferrán. La historia transcurre en Barcelona o mejor dicho, en una pieza de una casa de Barcelona: la recámara ocupada por Tina y su madre. A este espacio sumario se han reducido las proporciones del planeta; sus categorías son la radio, las revistas ilustradas y, sobre todo, la molicie, una molicie que atenaza a padres e hijos, al día y a la noche, la ciudad y el país. Es la resaca de la guerra española: es la mirada estólida rasguñando la pared. La castración preside el erotismo y el tiempo. Si la memoria de los mayores es un miembro mutilado y vergonzoso, sobre los jóvenes gravita un desaliento aún más terrible: la prohibición de la historia, la imposibilidad de la imaginación. Cito un periodo representativo, el despertar de Andrés: *Notaba un pedazo de sábana arrugada frente a los párpados caídos, rozándole las pestañas. No*

veía nada, no quería, respiraba en el diminuto espacio donde se debatía su impotencia y su desidia de todas las mañanas. En alguna parte de su cerebro, oscuramente, las arrugas de la sábana iban adquiriendo forma: un puñado de pliegues que olía a sudor y a sueño donde meter su soledad y su rabia, limitándolas allí para manosearlas a capricho con ilusorio ánimo, como si fuesen objetos personales de los que se puede fácilmente prescindir. Allí ponía todo, su madre, su hermana, la muerte de su padre, el mañana... Pensó en Tina Climent y en el olor de su piel, y pensó en el trabajo. "Hoy no tengo que ir al taller, por cierto. Ni mañana, ni nunca. He dejado el empleo...". Bien. A la tarea de dar cuenta y razón de este universo opresivo y desposeído se aplica, con minuciosidad extrema, y a la par distante, Juan Marsé. Nada empaña la objetividad.

Objetiva es, asimismo, su narración de la historia motivo de *Esta cara de la luna* (1962), su segunda y menos afortunada novela. El medio social ha variado cuantitativa y cualitativamente: en vez de la pequeña clase media de *Encerrados con un solo juguete* se trata ahora de la clase patricia: la alta burguesía. Y en lugar de los 50 son los 60. De cualquier modo, el tono sigue siendo antiheroico y la narración, dictado. Miguel Dot, hijo del dueño de un periódico, juega al sueño de la insurrección. El espejo en que se mira (su clase) le devuelve una imagen insolente: altos ingresos, gerencias heredadas, villas de ocio, infidelidad, complacencia. Las armas de su rebeldía, en particular el proyecto de una revista radical, rondan improbables por su cerebro de sablista, paulatinamente alcoholizado. Le tocará a la esposa de uno de sus pares rescatarlo, recuperarlo, apaciguarlo. A partir de ese momento, comenta (se entromete) tímidamente Marsé: "...iniciaron una plácida vida de amantes que había de prolongarse hasta los primeros años setenta y que sus amistades envidiarían secretamente". Esta observación reporta el único quebran-

to a la objetividad del relato. De todas formas, *Esta cara de la luna* desarrolla con mayor eficacia las obsesiones manifiestas de Juan Marsé: Barcelona (y dentro de este espacio urbano el Guinardó, el Barrio Chino, el Monte Carmelo, el parque Güell, las Ramblas a lo más), la adolescencia (y dentro de este adolecer, una edad: los 19 años), el medio social (misericordia suburbana y opulencia veraniega), las educaciones sentimentales (oposición entre la realidad y el deseo). Lista a la que podrían agregarse los bares y las revistas ilustradas. Y estas obsesiones, lector, son justamente las "opiniones" de Juan Marsé: la materia de su futura intromisión narrativa.

Tercero

Ultimas tardes con Teresa, Premio Biblioteca Breve 1965, acusa cambios fundamentales en la escritura marseana. Digamos (en primer término) que en esta novela Marsé asume plenamente sus temas: Barcelona, la juventud, el lumpen y la alta burguesía, el romanticismo social de la clase opresora y el arribismo de la clase oprimida (Marsé, exoperario de un taller de joyería, es menos un autor proletario que un agudo observador de "la naturaleza social del mundo en que uno vive"). Digamos, en segundo término, que *Ultimas tardes con Teresa*, folletín, significa, para el escritor catalán, el descubrimiento del punto de vista absolutista, todopoderoso, omnisciente.

Es famosa ya la objeción que Mario Vargas Llosa (miembro del jurado Biblioteca Breve) opuso (no obstante otorgarle su voto) a *Ultimas tardes con Teresa*. Dice el creador de *La casa verde*: *Pocas veces ha reunido un autor tan variados y eficaces recursos para escribir una mala novela; por eso mismo resulta tan asombrosa la victoria de su talento sobre su razón. El libro, en efecto, no sólo es bueno, sino el más vigoroso y convincente de los escritos estos últimos años en España, (Insula, 1966). ¿De qué trata Ultimas tardes con Teresa, el más celebrado y divulgado libro*



de Juan Marsé? En pocas palabras, de una frecuentísima (sobre todo en la foto y telenovela) historia de amor: la vivida a lo largo de un verano de los años 50 por Manolo el Pijoaparte (Ricardo de Salvarrosa, para despistar), golfo del Monte Carmelo (monte de miseria y frustración suburbanas), y Teresa Serrat (casi 19 años), universitaria de "izquierda", muestra inmejorable del jardín en que florece (a su sabor) la alta burguesía catalana. Amoríos destinados al fracaso pese a que uno y otro, Teresa sobre todo, procuran vencer obstáculos y prohibiciones. Decimos que ella sobre todo en virtud de que inclusive pasa la prueba de fuego de su inclinación pijoapartesca: acepta que Manolo no era, tal como lo pensó en un principio, un obrero politizado sino, tan sólo (y sólo eso), un oportunista roído por un sueño: la respetabilidad, el acceso a la familia Serrat.

Mas este *qué* no es, a fin de cuentas, importante: lo memorable descansa en el *cómo*. Cedamos la palabra nuevamente a Vargas Llosa: *Casi no hay una página en la que no invada el relato, impudicamente, el propio autor, para disparar sus flechas de humor ácido contra los indefensos personajes y, a través de ellos, contra los seres, las ideas, las conductas y los mitos que éstos pretenden (...) encarnar. La caricatura, la truculencia, la gracejería, los venenos más mortíferos de la literatura, fluyen caudalosamente por las barrocas frases descriptivas y por los diálogos irónicos de la novela y, como si no fuera bastante, una voz forastera, suficiente y burlona se insinúa todo el tiempo en los oídos del lector, dogmatizando sobre el sexo, la riqueza, el marxismo y la cultura.*

Deslinde insuperable. Pero *Ultimas tardes con Teresa*, ¿es, en verdad, tal como asevera Vargas Llosa, un triunfo del talento de Marsé sobre la razón de Marsé, una violación manifiesta de los cálculos y deseos del autor? Pienso que no, que la novela es lo que es, precisamente, merced a la arbitrariedad, absolutismo y omnipoten-

cia de Juan Marsé. No el accidente, como estima Vargas Llosa, sino la esencia deciden que Teresa y el Pijoaparte estén animados de imborrable vida pese al yugo que los gobierna despóticamente. Y llamo esencia a la trama tejida por las dos escrituras que Juan Marsé inaugura en *Ultimas tardes con Teresa*: la narración y la intromisión. Me explico: la segunda escritura, la intromisión, no opera más allá del espacio y el tiempo de la primera, la narración. Si mi lectura es correcta, el insolente dogmatismo de que hace gala Juan Marsé en la novela no es coactivo, no obliga, cesa con el punto final. Es, en otras palabras, parte afortunada y procedente del relato: procedente porque le otorga densidad expresiva; afortunada porque consiste en uno de los más voraces ejercicios de humor en la literatura española contemporánea. Tal como lo apunta Vargas Llosa, el lenguaje de *Ultimas tardes con Teresa*, eso que nosotros llamamos intromisión, es el sarcasmo "(¿gimen las vírgenes politizadas? Al final, seguro, como todas)".

Así, pues, luego de una intachable sumisión al objetivismo, Juan Marsé había desembocado ruidosa y sarcásticamente en el subjetivismo, en el enfoque narrativo omnisciente, en la novela de autor. ¿Emplearía, de nuevo, ese recién descubierto poder? ¿Repetiría la embriaguez autoritaria de *Ultimas tardes con Teresa*? Al emprender la elaboración de su siguiente novela, Marsé seguramente ponderó intromisiones como ésta, en que resume sus juicios sobre la izquierda universitaria de los 50: *¿Qué otra cosa puede esperarse de los universitarios españoles, si hasta los hombres que dicen servir a la verdadera causa cultural y democrática de este país son hombres que arrastran su adolescencia mítica hasta los cuarenta años? / Con el tiempo, unos quedarían como farsantes y otros como víctimas, la mayoría como imbéciles o como niños, alguno como sensato, ninguno como inteligente, todos como lo que eran: señoritos de mierda. Bien.*

Edificios notables de Barcelona.



Antigua fundición de cañones.



Puerta de San Antonio.



Casa del Marqués Moya.

Cuarto

Dentro de este contexto irrumpe *La oscura historia de la prima Montse* (1970), novela de la que se derivan varias enseñanzas. En primer término, que Juan Marsé era (en definitiva) el narrador de una ciudad, una edad y un estado: el de los sueños abolidos. En segundo, que el autor catalán mostraba una evidente preocupación por técnicas de mayor complejidad narrativa (por principio, y sin que esto quebrante la composición lineal, aristotélica del relato, el tratamiento de dos planos: principios y finales de los 60). Y, la enseñanza más importante, que Juan Marsé había optado por compartir, "el punto de vista" con uno de los personajes: Francisco J. Bodegas.

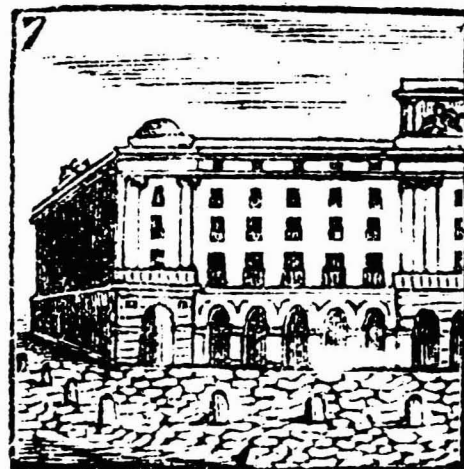
La historia de Montserrat Claramunt, piadosa jovencita patricia, es, al mismo tiempo, texto y pretexto. Texto de la remembranza que de sus imposibles amores con un golfo verifican su hermana Nuria y su primo Paco L. Bodegas (pariente pobre, él también arribista). Pretexto, a su vez, de la historia de amor protagonizada por Nuria y Paco.

Una tercera instancia sojuzga, empero, ambos elementos: texto y pretexto. Esta tercera instancia es la ya mencionada delegación de poder narrativo. En Paco J. Bodegas, Juan Marsé encarna sus opiniones de la narración, esa segunda escritura, la intromisión, que comenzó a rendir sus frutos en *Últimas tardes con Teresa*. A Paco le corresponde ser ahora el insolente, el sardónico, el mordaz, el provocador; suyos son, pues, el desenfado, la caricatura, el capricho y el dogma. Un ejemplo: Paco reconsidera su situación dentro de la beata y empresarial familia Claramunt: *Yo nací al margen de esta armonía casi litúrgica: en abril de 1939, recién liberada Barcelona de las hordas rojas, mi madre, Conchita Claramunt, contraviniendo todas las voces armoniosamente dispuestas, se fugó con un guapo alférez de origen cordobés, oscuro actor de cine sin dinero ni porvenir, y este hijo del pecado nació en Madrid.*

Y conste que la narración sobre la que pende la vicaria intromisión es, de por sí, explosiva: execrable. *La oscura historia de la prima Montse* es el punto de reunión de lo rufanesco y lo divino, el ajuste de cuentas de una cruzada redentora: la encabezada por, de un lado, la iglesia y, de otro, la buguesía beateril. Revuelto "mar de la beneficencia" privada que aniquila otro sueño: el de Montse, damita diocesana, parroquial, asistiendo, protegiendo y amando a un rufián, "huérfano de profesión", dispuesto a ponerse precio. Mas, advirtámoslo, aquí, como en *Últimas Tardes con Teresa*, narración e intromisión no se excluyen: los personajes existen, literal y simbólicamente hablando. No todo es: *Emitiendo lánguidos efluvios, prolongadas voluptuosidades (esa mezcla de cara fea y piernas bonitas que en las muchachas ricas resulta tan excitante) las menos agraciadas fumaban con una soltura envidiable y tenían en soledad un estilo de cruzar las rodillas y un mirar entre descarado y cegato que me sumía en hondas reflexiones sobre la vigencia y esplendor de nuestra tradición braguetística nacional.* (Comentario de Paco J. Bodegas al baile de debutantes en el que Nuria Claramunt fue presentada en sociedad).

Quinto y último

La delegación narrativa iniciada por Juan Marsé en *La oscura historia de la prima*



Casa Xifre.

Montse, se acentúa en *Si te dicen que caí*, Premio Internacional de Novela, México 1973. El libro parece auspiciar, inclusive, un dócil retorno al distanciamiento objetivista empleado por el escritor catalán en *Encerrados con un solo juguete* y *Esta cara de la luna*.

Ahora bien: si Marsé no ejerce el "punto de vista" de modo directo ni menos aún, lo deposita en un solo personaje, esto se debe (lector) a que *Si te dicen que caí* testimonia la primera aventura formal (estructural) en el seno de la nutrida (y notoria) obra marseana. En lo temático, la novela acoge asuntos familiares, recurrentes: la post/guerra (española), los jóvenes, la ferocidad de la existencia. Empero, este relato de la restauración (y de sus terribles implicaciones) no es unívoco sino, más bien, múltiple. Múltiple tanto por lo que hace al enfoque narrativo (coexistencia de narradores) como por lo que atañe a la versión de los acontecimientos (coexistencia de verdades).

Nos encontramos, pues, ante una complejidad narrativa del todo inédita dentro de la novelística de Juan Marsé. Es como si la multicitada segunda escritura (la intromisión) se diluyera en la también multicitada primera escritura (la narración). Dejémoslo de este modo. En *Si te dicen que caí*, los hechos, de tan esperpénticos, conlleven su propio comentario. La intromisión (lector) está implícita en la narración.



Audiencia.



Colegio del Obispo



Teatro Principal.



ARCHIVO DEL FONDO



**PLANTEAMIENTO Y ANALISIS OBJETIVO DE LAS
CUESTIONES DE COMUN E INMEDIATO INTERES PARA
NUESTRO CONTINENTE**



UNA COLECCION VIVA



**DE VENTA EN NUESTRAS LIBRERIAS Y SUCURSALES,
TIENDAS DE AUTOSERVICIO Y TODAS LAS BUENAS
LIBRERIAS AL PRECIO DE \$5.00 VOLUMEN
PARA COMODIDAD DE USTED EN LAS LIBRERIAS
FONDO DE CULTURA ECONOMICA TENEMOS A SU
DISPOSICION UN NUMERO LIMITADO DE SUSCRIPCIONES
30 TITULOS \$ 150.00**

DIALOGOS

artes / letras / ciencias humanas

Número 56 (marzo-abril 1974)

Fernando Salmerón
Esther Seligson
Víctor L. Urquidí
Philip H. Phenix
Alfonso Chase
B.F. Skinner
Manuel Durán

Director:
Ramón Xirau

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

UNAM/DIFUSION CULTURAL



NOVEDADES

MEYER, J.
La Cristiada II
El conflicto entre la iglesia y el Estado
412 pp. + 16 láminas \$ 65.00

SANCHEZ, H.
Los desheredados
400 pp. \$ 45.00

BENITEZ Y OTROS
Las clases sociales en América Latina
476 pp. \$ 80.00

FAVRE, L.
Cambio y continuidad entre los Mayas de México
392 pp. \$ 56.00

BHAGWATI, J.
La economía y el orden mundial en el año 2000
440 pp. \$ 90.00

HEUSCH, L.
Estructura y praxis
384 pp. \$ 55.00

GALLAS, H.
Teoría marxista de la literatura
192 pp. \$ 40.00

VARIOS
Los cristianos y el socialismo
276 pp. \$ 35.00

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

Libros Académicos

CILA

Sullivan 31 bis

ANDRE GUNDER FRANK



Colección El hombre y su tiempo

AMERICA LATINA: SUBDESARROLLO O REVOLUCION

■ 360 pp. ■ \$ 52.00

Serie popular Era

LUMPENBURGUESIA: LUMPENDESARROLLO

■ 160 pp. ■ \$ 14.00



EDICIONES ERA/AVENA 102/MEXICO 13. D.F. ☎ 582-03-44

LA PALABRA Y EL HOMBRE

Número 8 octubre-diciembre 1973 ■ Revista de la Universidad Veracruzana

Fernando Winfield Capitaine, *Testamentos de pardos y mulatos*

Alfonso González, *El caciquismo a través de la honomástica en "Doña Bárbara" y "Pedro Páramo"*

Socorro Merlín, *La participación del teatro en la educación primaria*

Eliseo Andrade Carmona, *"El astillero" de Onetti: un vacío humano*

Sergio Galindo, *Querido Jim*

Luis Arturo Ramos, *Penélope*

Sergio Gómez Montero, *Actitud del hombre*

Germán Castillo, *Sueños y pesadillas*

Miguel Gonzávelar, *La muerte de Adelita*

Griselda Gambaro, *Sólo un aspecto*

JOAQUIN MORTIZ libros recientes

Octavio Paz
EL SIGNO Y EL GARABATO
\$ 32.00

Agustín Yáñez
LAS VUELTAS DEL TIEMPO
\$ 50.00

Héctor Morales Saviñón
APENAS LA MEDIA NOCHE
\$ 50.00

Jesús López Pacheco
LA HOJA DE PARRA
\$ 32.00

Arturo Azuela
EL TAMAÑO DEL INFIERNO
\$ 48.00

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

plural

Crítica / Arte / Literatura

Sumario No. 29, Febrero / 1974.

Etiemble: Maoismo o Neoconfucianismo

Hans C. ten Berge: El otro dormir

Isabel Fraire: Poesía

Umberto Eco: Mensajes estéticos en una lengua edénica

Ernesto Mejía Sánchez: Long Play / boleros

Augusto Monterroso: Hablar de un esposo es siempre difícil

H. A. Murena: La sombra de la unidad

Suplemento artístico: *Damián Bayón / sobre Polesello*

Suplemento literario: *José de la Colina / sobre Ramón Gómez de la Serna. Dore Ashton / sobre Philip Guston*

Jean Michel Fossey: Entrevista con Héctor Bianciotti

Libros / Arte / Letras / Cine / Notas y noticias.

Director: Octavio Paz

Jefe de redacción: Kazuya Sakai
Reforma 12-505, México 1, D. F.