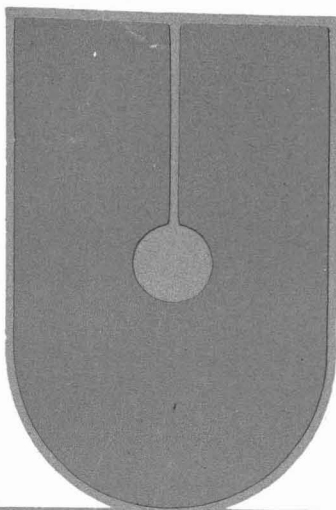
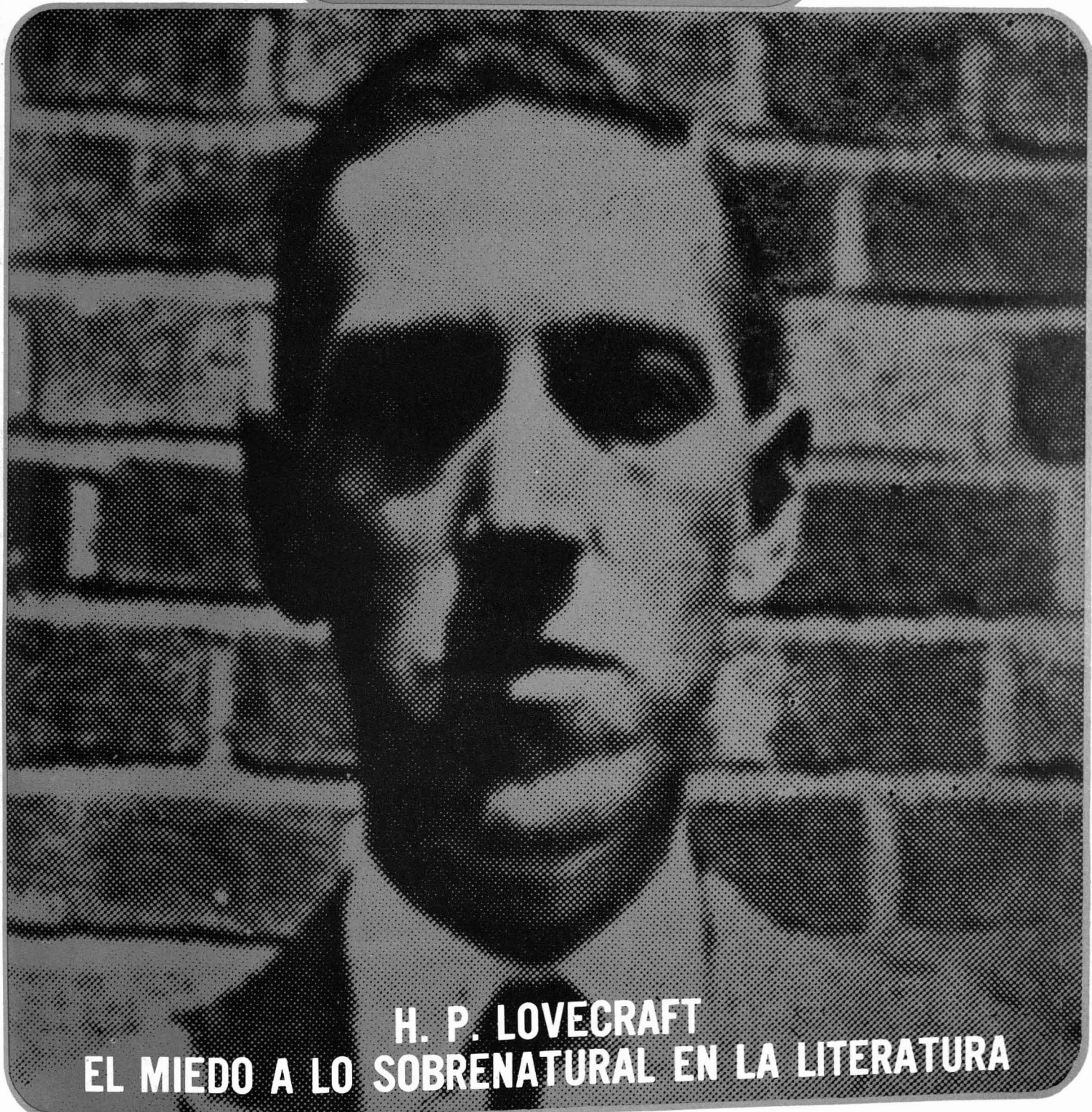


**ETNOENTOMOLOGIA
LAS MEDICINAS
PARALELAS
DERECHO Y
CAMBIO SOCIAL**



**GEORGES BATAILLE
E. A. WESTPHALEN
J. CUESTA/E. HUERTA
ACADEMIA DE ARTES
LA DANZA EN CUBA**

**REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO**



**H. P. LOVECRAFT
EL MIEDO A LO SOBRENATURAL EN LA LITERATURA**

SUMARIO

Volumen XXIX, número 6 y 7 / febrero-marzo de 1975

Nigel Grant Sylvester

Jorge Cuesta: "Retrato de Gilberto Owen", 1

Juan García Ponce

La ternura de Georges Bataille, 5

Raúl Mac Gregor-Loaeza

Los insectos y las antiguas culturas mexicanas.

Un ensayo etnoentomológico, 8

Emilio Adolfo Westphalen

Poemas, 14

(presentación y traducción de Javier Sologuren)

Rolando Collado A.

El pensamiento en las medicinas paralelas y

el pensamiento médico científico, 17

Efraín Huerta

¿Quién que es no ama a Virginia Woolf?, 21

Jorge Witker

Derecho y cambio social en América Latina, 22

I El miedo a lo sobrenatural en la literatura, por

H. P. Lovecraft (traducción de Jorge Velazco)

Ida Rodríguez Prampolini

La academia de Artes: su función presente, 25

Vladimiro Rivas Iturralde

El otro, la vida, 34

Luis Maruri

¿Poesía helenística en México?, 36

Alberto Dallal

La danza en Cuba: un movimiento nacional, 38

COMEDIA

Salomón de la Selva

Eurípides

de *Ocho canciones de nostalgia*

(3a. de forros)

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 / Secretario de Redacción: Manuel Núñez Nava

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.
Ingenieros Civiles Asociados [ICA]
Nacional Financiera, S. A.
Instituto Mexicano del Seguro Social
INFONAVIT



ARQUITECTURA

Mirafuentes Galván, José
La arquitectura en el año 2000

NÚM. PÁG.

12 37

ARTES PLÁSTICAS

Bond, Robin

Lo interior y lo exterior (nota sobre Antonio
Peyrí) (traducción de Manuel Núñez Nava)

4-5 61

Emerich, Luis Carlos

Klee

4-5 55

Felguérez, Manuel

Origen y desarrollo del espacio múltiple

6 32

García Ponce, Juan

Manuel Felguérez: el espacio múltiple

6 35

Gutiérrez Haces, Joana

Apuntes sobre el retablo del Altar del Perdón

8 25

O'Gorman, Edmundo

El canto del cisne (Brevísima meditación sobre
el arte abstracto a propósito de una exposición
de Antonio Peláez)

4-5 51

Solares, Ignacio

*El arte de ver: La obra fotográfica de Enrique
Bostelmann*

9 44

Torres Michúa, Armando

El arte a cien años del imperialismo

10 34

Torres Michúa, Armando

*El arte a cien años del impresionismo (segunda
parte)*

11 38

CIENCIA

Castro, Roberto

Psicoanálisis y clínica

7 7

Comas, Juan

*Demografía y mestizaje de la población
iberoamericana: siglos XVI-XIX*

10 20

Genovés, Santiago

¿Por qué Acalí?

7 30

Genovés, Santiago

Acalí (traducción de Manuel Núñez Nava)

8 33

Quezada, Noemí

Erotismo en la religión azteca

12 6

CINE

Bachmans, Gideon

*Entrevista con Bernardo Bertolucci. A propósito
de El último tango en París*

2 44

Moreno Durán, Rafael H.

El amor como muerte

2 43

Reyes, Aurelio de los

Hacia un cine mexicano

3 25

COMEDIA

Anacreonte

(traducción de Francisco de Quevedo)

3a. de forros

9

Dante

El sueño (Vita Nuova, II Fragmento)
(traducción de Carlos Montemayor)

3a. de forros

7

Kleist, Heinrich Von

Un precepto de la crítica superior (traducción
de Raúl Necedal) 3a. de forros

11

Lugones, Leopoldo

La muerte del diablo 3a. de forros

12

Propertio

Elegía 11 del libro II, (versión de Rubén
Bonifaz Nuño) 3a. de forros

8

Safo, Ezra Pound

(traducción de Carlos Montemayor)

3a. de forros

10

CREACIÓN LITERARIA

Anónimo

La lucha del Mago Senosiris (traducción de
Florinda Díez)

9 34

Apuleyo

Los amoríos de Méroe (traducción de Antonio
Alatorre)

8 12

Arguedas, José María

El zorro de arriba y el zorro de abajo

4-5 5

Balza, José

La sangre

8 7

Barjau, Luis

El baile

7 29

Capetilló, Manuel

Recuerdos de mi infancia 24-X-73

9 39

Carreño, Mada

Viñetas bíblicas. Hallazgo del agua

12 36

Cioran, E. M.

Del inconveniente de haber nacido (traducción
de Esther Seligson)

7 12

Eliot, T. S.

Little Gidding (traducción de Manuel Núñez
Nava)

11 1

Gervitz, Gloria

Las horas breves

11 37

Hurtado, Efraín

Mi bella y mansa

8 29

Kleist, Heinrich Von

Robert Guiscard, duque de los normandos
(traducción de Raúl Necedal)

6 4

Kleist, Heinrich Von

Sobre el teatro de marionetas (traducción de
Raúl Necedal)

6 12

Lovecraft, H. P.

Herbert West, reanimador (traducción de Jorge
Velazco)

12 I

Lovecraft, H. P.

Más allá de la pared del sueño (traducción de
Jorge Velazco)

9 12

Lugones, Leopoldo

Los caballos de Abdera

10 1

Martínez, Eduardo

Fernanda

7 37

Monsreal, Agustín <i>Prosas esquemáticas</i>	2	32
Murúa, Rita <i>Polonia: grises</i>	9	28
Novalis <i>Fragmentos sobre poesía</i> (traducción de Juan Carvajal)	6	16
Núñez Nava, Manuel <i>Libro de Calila e Dimna, capítulo V</i> (versión moderna)	12	13
Sarduy, Severo <i>Cinco máquinas de Ramón Alejandro</i>	8	40
Seligson, Esther <i>Bocetos</i>	11	21
Solares, Ignacio <i>Prolongación de la noche</i>	3	31
Velazco, Jorge <i>La magia oculta de los muertos</i>	10	44
Vilalta, Maruxa <i>Morir temprano, mientras comulga el general</i> (Historia verídica que termina al aire libre)	6	39

CRÍTICA

Curiel, Fernando <i>Narración e intromisión: para leer a Juan Marsé</i>	6	43
Flores, Miguel Ángel <i>Los cuentos de Lao She</i>	8	44
Jaramillo Levi, Enrique <i>La "Gozosa revolución" de Alberto Dallal</i>	10	42
Martínez, Humberto <i>Salvador Elizondo en contextos</i>	1	40
Murga Frassinetti, Antonio <i>Militarismo y dependencia en Colombia</i> (Rosa Gómez Lleras y Juan Valdés: "La intervención yanqui en Colombia")	10	40
Segovia A., Rafael <i>El amor en la aventura del espíritu</i> (Juan García Ponce: "Unión")	10	41
Witker V., Jorge <i>Empresas multinacionales latinoamericanas</i> (Eduardo J. White)	10	41

CRÓNICA

Novo, Salvador <i>La ciudad de México en 1910</i>	3	4
--	---	---

DANZA

Waldeen <i>Imágenes y aforismos sobre la danza</i>	8	9
---	---	---

DOCUMENTOS

Arguedas, José María <i>Copia facsimilar y transcripción de las cartas que José María Arguedas envió a su esposa Sybila</i>	4-5	1
Carranza, Venustiano <i>Carta inédita de Venustiano Carranza a Madero</i>	3	3
<i>Cédulas de fundación de la Catedral de México</i>	7	2
Falla, Manuel de <i>Cartas a Manuel M. Ponce</i>	10	I
Flores Magón, Ricardo <i>Carta inédita de Ricardo Flores Magón a Francisco I. Madero</i>	3	1
<i>Fragmentos de evangelios apócrifos</i> (traducción de Edmundo González Blanco)	8	30
Giral, Francisco <i>Antecedentes medievales de los conflictos universitarios</i>	6	25
Madero, Francisco I. <i>La sucesión presidencial</i>	3	I

Mendieta Alatorre, Ángeles <i>Galería de mujeres mexicanas en la revolución</i>	3	15
Toledo, Elisa <i>Cuentos huaves</i>	3	29
Tomic, Radomiro <i>El Partido Demócrata Cristiano chileno antes y después del 11 de septiembre</i>	9	1
Trabulse, Elías <i>De los diferentes modos de escribir la historia</i>	4-5	46
Soberón, Guillermo <i>La Universidad Nacional Autónoma de México. Pasado, presente y futuro</i>	11	I

ENSAYO

Álvarez, Griselda <i>"Primero sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz</i>	9	29
Arenas, Enrique <i>Cuatro poetas venezolanos contemporáneos</i>	9	I
Blanchot, Maurice <i>El secreto del Golem</i>	4-5	16
Capetillo, Manuel <i>Teoría y realización de una escritura (sobre la escritura de Salvador Elizondo)</i>	1	38
Carvajal, Juan <i>Lecturas de Novalis</i>	6	15
Charry Lara, Fernando <i>La poesía como destino</i>	2	19
Escalante, Evodio <i>William Blake</i>	9	41
Falco, Raúl José <i>Poesía y mimesis</i>	12	25
Herrera Zapién, Tarsicio <i>El otro Borges</i>	6	37
Jiménez, José Olivio <i>Poesía de hoy: España, Hispanoamérica, modernidad</i>	4-5	33
Lavín Cerda, Hernán <i>Pablo de Rokha o la epopeya del roto chileno</i>	7	17
Megged, Nahum <i>El círculo mitológico y el círculo numinoso en "La lluvia" de Uslar Pietri</i>	9	22
Montemayor, Carlos <i>Jorge Cuesta</i>	8	17
Montemayor, Carlos <i>La nueva creación en Vicente Huidobro. (Apuntes)</i>	4-5	28
Montemayor, Carlos <i>Poesía brasileña contemporánea: Manuel Bandeira, Ledo Ivo, Paulo Moreira da Fonseca, Fernando Ferreira da Loanda</i>	1	I
Nocedal, Raúl <i>Guiscard: La tragedia de Kleist</i>	6	1
Ochoa Serrano, Alvaro <i>Diego José Abad, mexicano universal</i>	11	34
Rivas Iturralde, Vladimiro <i>Cuatro notas sobre la narrativa ecuatoriana contemporánea</i>	11	8
Rodríguez Monegal, Emir <i>La muerte como clave de la realidad mexicana en la obra de Octavio Paz</i>	3	32
Seligson, Esther <i>El sentimiento de la realidad en la visión de Virginia Woolf</i>	2	13
Soto, Luis Emilio <i>Leopoldo Lugones</i>	10	4
Valdivieso, Jaime <i>Manuel Rojas o una nueva mirada</i>	11	22

FILOSOFÍA

Jiménez, Manuel <i>Las implicaciones del ser en Santo Tomás de Aquino</i>	8	3
Martínez, Humberto <i>José Gaos y el significado de la filosofía</i>	7	43

Osorio Altúzar, Federico		
<i>Vigencia de Kant: el concepto de la historia a los umbrales de la paz universal</i>	11	30
Saña, Heleno		
<i>Los maestros de Hegel</i>	11	15
Silva, Juan Manuel		
<i>Diálogo con Gabriel Marcel</i>	2	25

LINGÜÍSTICA

Chávez, Daniel		
<i>La traducción del apocalipsis de Gregorio López</i>	10	11
Moral López, Fernando del		
<i>Jacques Lacan o el orden del significante</i>	1	41
Moral López, Fernando del		
<i>Sollers, Derrida, Kristeva</i>	9	25

MÚSICA

Estrada, Julio		
<i>Bruno Maderna (Venecia 1920-Darmstadt 1973)</i>	4-5	49
Estrada, Julio		
<i>Manuel M. Ponce</i>	10	I
Manuel M. Ponce		
<i>A propósito de "Le tombeau de Debussy"</i>	10	I
Manuel M. Ponce		
<i>Notas sobre música mexicana</i>	10	I
Velazco, Jorge		
<i>Doktor Faust, de Busoni</i>	2	3

POESÍA

Abz-UI-Agrib		
<i>Poemas arabigoandaluces (siglo XI)</i>	4-5	20
(traducciones de Juan José Domenchina)		
Arellano, Jesús		
<i>Poelectrón</i>	4-5	45
Aridjis, Homero		
<i>Quemar las naves</i>	11	25
Aura, Alejandro		
<i>Hemisferio Sur</i>	11	26
Baeza Flores, Alberto		
<i>En el entierro de Pablo Neruda</i>	4-5	42
Bandeira, Manuel		
<i>Poemas (traducciones de Carlos Montemayor)</i>	1	I
Cardenal, Ernesto		
<i>La llegada</i>	9	17
Cernuda, Luis		
<i>Antología poética. Homenaje-1902/1963</i>	2	I
(selección de Guillermo Fernández)		
Cuesta, Jorge		
<i>Antología</i>	8	I
Cummings, E. E.		
<i>Tres poemas (selección y traducción de Manuel Núñez Nava)</i>	8	1
Ferreira Da Loanda, Fernando		
<i>Oda a Bartolomé Dias (traducción de Manuel Núñez Nava)</i>	1	I
García Morales, Luis		
<i>Poemas</i>	9	I
Gonzávelar, Miguel		
<i>Palimpoema</i>	2	12
Hernández, Francisco		
<i>Poemas</i>	4-5	15
Huidobro, Vicente		
<i>Altazor</i>	4-5	I
Ivo, Ledo		
<i>Poemas (traducción de Manuel Núñez Nava)</i>	1	I
Jeremías		
<i>Endecha de Jeremías por la ciudad destrozada.</i>		
(Lamentaciones. cap. 5) (traducción de Casiodoro de Reina)	1	2
Lavín Cerda, Hernán		
<i>Poemas</i>	10	10

Merwin, William S.		
<i>Poemas (traducción de Homero Aridjis)</i>	10	9
Mistral, Gabriela		
<i>Primer soneto de la muerte</i>	1	5
Molina, Enrique		
<i>Poemas</i>	12	10
Montejo, Eugenio		
<i>Poemas</i>	9	I
Montemayor, Carlos		
<i>Al morir Pablo Neruda</i>	1	10
Montemayor, Carlos		
<i>Danza de Isis</i>	11	29
Moreira da Fonseca, Paulo		
<i>Poemas (traducción de Carlos Montemayor)</i>	1	I
Neruda, Pablo		
<i>Alturas de Machu Pichu (poema XII de "Canto General")</i>	1	9
Neruda, Pablo		
<i>"El fugitivo" (poema XIII de "Canto General")</i>	1	I
Neruda, Pablo		
<i>La lluvia (Rapa Nui) (poema VII de "El gran Océano" de "Canto General")</i>	1	7
Neruda, Pablo		
<i>Que despierte el leñador (poema VI)</i>	1	6
Neruda, Pablo		
<i>Reconstrucción de una ciudad caída ("Regresó la sirena", del libro "Las uvas y el viento")</i>	1	8
Palomares, Ramón		
<i>Poemas</i>	9	I
Pasos, Joaquín		
<i>Poesía</i>	6	I
Pavese, Cesare		
<i>Poemas (selección y traducción de Guillermo Fernández)</i>	12	1
Paz, Octavio		
<i>Tankas</i>	2	1
Quinto Valerio Marcial		
<i>Epigramas (traducción de Tarcisio Herrera Zapén)</i>	9	18
Ricardo, Cassiano		
<i>Poemas (traducción y nota de Mónica Mansour)</i>	12	32
Rokha, Pablo de		
<i>Canto del macho anciano</i>	7	I
Sánchez Peláez, Juan		
<i>Poemas</i>	9	I
Shakespeare, William		
<i>La conciencia del asesino (fragmento de "Macbeth"; traducción de Manuel Núñez Nava)</i>	1	2
Södergran, Edith		
<i>Poemas (traducción de Javier Sologuren y Pierre Naeret)</i>	10	8
Valdivieso, Jaime		
<i>Lamento por Chile</i>	4-5	43

SOCIOLOGÍA Y CIENCIAS SOCIALES

Abad de Santillán, Diego		
<i>Una nueva era en la historia humana</i>	4-5	23
Azuela, Salvador		
<i>Hacia una valoración de Madero</i>	3	22
Galindo, Carmen		
<i>Marxismo o estructuralismo</i>	10	31
Guillén, Fedro		
<i>Vasconcelos</i>	7	25
Hernández, Salvador		
<i>La revolución mexicana y el movimiento obrero: 1910-1925</i>	2	34
Miliband, Ralph		
<i>Socialismo parlamentario (a propósito del Partido Laboral Inglés) (traducción de Manuel Núñez Nava)</i>	1	25
Mora, Juan Miguel de		
<i>Ernst Fischer: Humanismo simplista</i>	12	19
Quirarte, Martín		
<i>Ensayos de interpretación histórica sobre Madero</i>	3	11

Salazar Valiente, Mario		
<i>Universidad ocupada y ultraizquierdismo.</i>		
<i>(Reflexiones en torno a la experiencia de El Salvador)</i>	1	28
Saxe Fernández, John		
<i>Ciencia social y seguridad nacional norteamericana</i>	4-5	8
Valadés, Diego		
<i>Chile, tránsito hacia la inconstitucionalidad</i>	1	20
Valadés, Diego		
<i>Madero</i>	3	I
Valadés, José C.		
<i>La pureza constitucional de Madero</i>	3	7

TEATRO

Beverido Duhalt, Francisco		
<i>Gombrowicz, "Yvonne absurda"</i>	10	25
S. Alban, Rafael		
<i>Él, o el más peligroso acercamiento al circo</i>	1	44
Seligson, Esther		
<i>"La fiesta de cumpleaños" de Harold Pinter</i>	8	42

TESTIMONIO

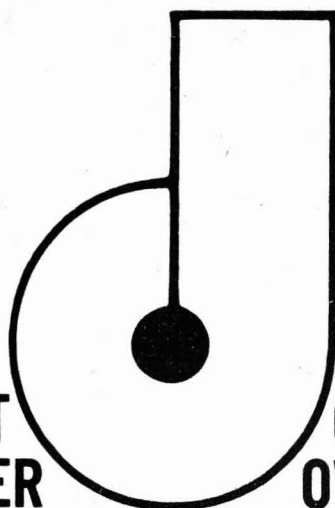
Benítez, Fernando		
<i>1913/1973</i>	1	15
Galindo, Magdalena		
<i>Notas para una cronología</i>	1	17
Labastida, Jaime		
<i>Breves palabras por Neruda, cordillera americana</i>	1	12
Revueltas, José		
<i>Carta de José Revueltas a Pablo Neruda</i>	1	11
Roces, Wenceslao		
<i>La voz viva de Pablo Neruda</i>	1	14

PORTADAS E ILUSTRACIONES

Albers, Josef		
<i>Ilustraciones</i>	1	28
Antonakos, Stephen		
<i>White Hanging neon</i>	11	43
Arp, Hans		
<i>Vicente Huidobro</i>	4-5	28
Bacon, Francis		
<i>Cabeza VI</i>	10	37
Bladen, Ronald		
<i>La X</i>	11	40
Benjamín		
<i>Dibujos</i>	7	7
Calder, Alexander		
<i>Antenas con puntos rojos y azules</i>	11	42
Chillida, Eduardo		
<i>Esculturas</i>	4-5	33
Dubuffet, Jean		
<i>La cave á liqueurs</i>	10	37
Duchamp, Marcel		
<i>Rotative Demi-Sphere</i>	11	40
Gabo, Naum		
<i>Construcción lineal</i>	11	41
Goeritz, Mathías		
<i>El eco</i>	11	39
Gris, Juan		
<i>Vicente Huidobro</i>	4-5	32
Hanson, Duane		
<i>Turistas</i>	10	39
Kaprow, Allan		
<i>Naranja 1964 (Happening)</i>	11	44
Kelly, Ellsworth		
<i>Ángulo blanco</i>	11	38

Kienholz, Edward		
<i>La escena interior del hospital del estado</i>	11	45
Klee, Paul		
<i>Pinturas</i>	4-5	55
Kline, Franz		
<i>Senandoah</i>	10	35
Lebel		
<i>(Happening)</i>	11	45
Le Parc, Julio		
<i>Esferas a vibrar</i>	11	41
Lima, Newton		
<i>Dibujos</i>	3	35
Mc Cracken, John		
<i>Sin título (tabla roja)</i>	11	39
Moholy-Nagy, Lázló		
<i>Ch. XIV</i>	11	40
Mondrian, Piet		
<i>Brodway Boogie Woogie</i>	10	35
Noland, Kenneth		
<i>Let up</i>	11	38
Oldenburg, Clases		
<i>La estufa</i>	10	37
Orozco Romero, Carlos		
<i>Jorge Cuesta</i>	8	I
Peláez, Antonio		
<i>Pinturas</i>	4-5	51
Peralta		
<i>Ciorán</i>	7	14
Peralta		
<i>Dibujo</i>	8	13
Peralta		
<i>Marcial</i>	9	20
Peyri, Antonio		
<i>Pinturas</i>	4-5	60
Picasso, Pablo		
<i>Vicente Huidobro</i>	4-5	30
Pistoletto, Michelangelo		
<i>Hombre leyendo</i>	11	43
Pollock, Jackson		
<i>Abstract drawings and water colors</i>	10	35
Rauschenberg, Robert		
<i>Mercado negro</i>	10	38
Rayo, Omar		
<i>Nubobilia VIII</i>	11	42
Raysse, Martial		
<i>L' expression technique de une pensée</i>	10	39
Recamier, Bernardo		
<i>Dibujos</i>	4-5	I
Recamier, Bernardo		
<i>Dibujos</i>	9	34
Reyes, Mayo		
<i>Dibujos</i>	12	13
Rosenquist, James		
<i>F III</i>	10	38
Segal, George		
<i>Mädchen, Vor einer Wand Sitzend</i>	11	44
Soto, Jesús-Raphael		
<i>Relación de elementos contrastantes</i>	11	43
Stella, Frank		
<i>Sinjerli II</i>	11	39
Tápies, Antoni		
<i>Dos ángulos sobre gris</i>	10	38
Vasarely, Victor		
<i>Supernovae</i>	11	41
Vostell		
<i>(Happening)</i>	11	45
Warhol, Andy		
<i>Jackie</i>	10	38
Weisz, Gabriel		
<i>Fotografías</i>	8	40
Wesselman, Tom		
<i>Baño</i>	10	38

**NIGEL GRANT
SYLVESTER**



**JORGE
CUESTA.
"RETRATO
DE
GILBERTO
OWEN"**

En el transcurso de un reciente período de investigación en la Ciudad de México,¹ tuve la buena fortuna de desenterrar un recorte de periódico de una colección hecha por Silvino M. González, archivada en la Biblioteca Nacional, que da a conocer tres poemas por Jorge Cuesta hasta ahora no recopilados, y la versión completa de un poema que de algún tiempo a esta parte era conocido sólo fragmentariamente.

El recorte no lleva fecha y no proporciona ningún indicio sobre el periódico del que fue sacado. Su autor, Rubén Salazar Mallén, íntimo amigo de Cuesta y por muchos años su apologista, tuvo la gentileza de hablar conmigo durante mis investigaciones, pero no pudo recordar la fuente.

Siete poemas se ofrecen para la consideración del lector en dicho recorte, bajo el título "La poesía de Jorge Cuesta no es oscura sino exigente". Inclúyese también una breve nota en que se lee: "Quizás muy pronto vea la luz un libro con parte de la obra poética de Jorge Cuesta." De esto podemos concluir que su fecha, con toda probabilidad, no es muy anterior a la de la edición de Estaciones de *Poesía de Jorge Cuesta* publicada en 1958 con prólogos de Elías Nandino y Rubén Salazar Mallén.

Los siete poemas que se presentan son:

- 1 "Este amor no te mira para hacerte durable"
- 2 "Tu ausencia viva a tu presencia invade"
- 3 "Entre tú y la imagen de ti que a mi llega"
- 4 "Tu voz es un eco, no te pertenece"
- 5 "Ninguna forma fija te contiene"
- 6 "Himno a Dios Padre"²
- 7 "Retrato de Gilberto Owen"

De éstos, el primero, cuarto y sexto se incluyen en la recopilación de las obras de Cuesta de Luis Mario Schneider y Miguel Capistrán, *Jorge Cuesta: Poemas y Ensayos*, publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1964; el segundo, tercero y quinto son citados fragmentariamente por Rubén Salazar Mallén en su prólogo a *Poesía de Jorge Cuesta* pero no se encuentran en *Poemas y Ensayos*; el séptimo tiene algo más de historia tras él, lo cual, junto con una exégesis, formará el resto de este artículo. Así que tenemos cuatro poemas más que agregar al cuerpo de los escritos de Cuesta, y uno de ellos estudiaremos en este trabajo.

El "Retrato" estaba destinado originariamente a servir de introducción al libro de poemas de Gilberto Owen, hasta entonces inédito, *Desvelo*. Según éste en "Encuentros con Jorge Cuesta" (*El hijo pródigo*, núm. 12, marzo de 1944), el poema estuvo fechado de enero 10. a octubre 10. de 1926. Es, por lo tanto, el poema más antiguo de la producción literaria adulta de Cuesta que hoy tenemos.

El poema lo cita Owen en ese ensayo para demostrar el mucho

tiempo que se tomó su amigo para perfeccionar su obra: "¡Nueve meses, y el poema tiene solamente treinta y cinco versos!"³ Luego reproduce el fragmento porque en esa docena de versos percibe más un retrato de su autor que de sí mismo: "Y lo traigo a cuento porque en ese Retrato, como Velázquez en su cuadro puso un espejo, puso varios espejos, en los cuales se ve al pintor."

La presentación del poema por Rubén Salazar Mallén pasó inadvertida por Luis Mario Schneider y Miguel Capistrán en su paciente labor de recopilar los *Poemas y Ensayos*. Así es que el "Retrato" aparece de nuevo en su recopilación en su forma fragmentaria, con el título de "La Ley de Owen" (Vol. I, pág. 109).

Transcribo aquí el poema en su totalidad, seguido por un comentario. El hasta hoy conocido fragmento de doce versos aparece en letra bastardilla.

Retrato de Gilberto Owen

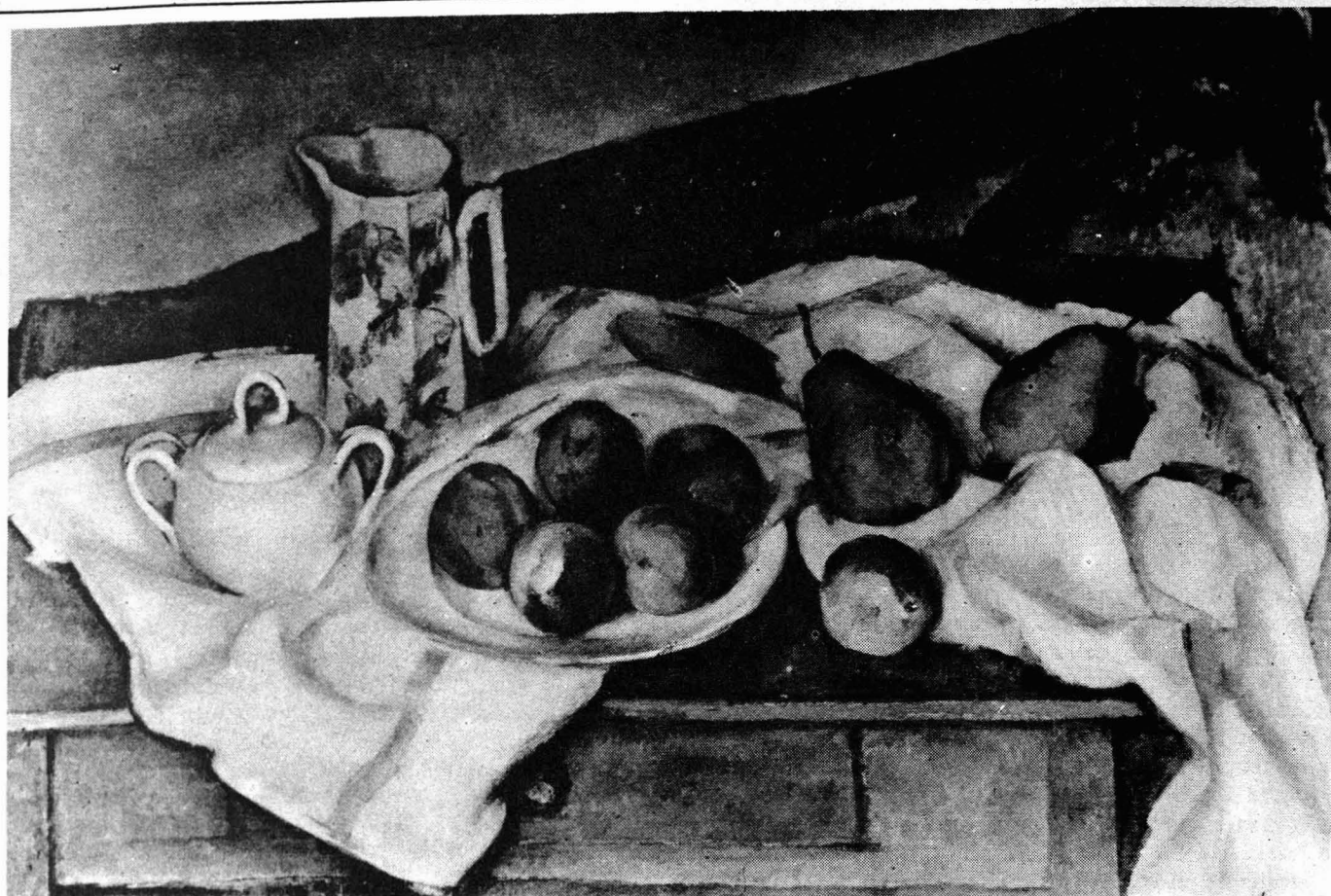
Enviaba a la guerra su imagen indócil
para que volviera sobria y mutilada
pero volvía intacta y se ponía a llorar
porque no era bastante equilibrista
para ser un modelo de Cézanne.

Y envidiando al estable equilibrio
de las frutas que posan sobre el mantel,
ya más no iba a buscar por los paisajes
mudables fondos que hicieran juego con él;
*sino pensando en la geometría de sus líneas
divagaba por otoñales huertos escondidos,
donde las musas tenues se ríen entre las ramas
y amarrándose al pie lastres de manzanas
se arrojan sobre los sabios distraídos.*

*Entonces descubrió la Ley de Owen
—como guarda secreto el estudio
ninguno la menciona con su nombre—:*

*"Cuando el aire es homogéneo y casi rígido
y las cosas que envuelve no están entremezcladas
el paisaje no es un estado de alma
sino un sistema de coordenadas."*

Y para defender los dulces números pitagóricos
que dentro de sus nuevas proporciones cantaban,
dibujaba a su lado muchachas apacibles
cuya sola presencia confortaba.



Pero la constancia enseñándole pronto
que el amor verdadero es menos breve
que los gratos objetos que lo mueven
las apartó luego de sí, para quedarse solo.

Y sembró en su soledad el gesto puro
que amoroso cuidado nutre y guarda,
para mostrarlo inalterable el día
que traicionen su fondo las ventanas.

Pero con pensamiento que atraviesa
la densa niebla de la posteridad,
para tener en paz y en regla su postura
le roba al tiempo su madura edad.

El poema está escrito en verso blanco, con una fuerte tendencia a un verso métrico de doce sílabas. Por esto y por ser su contenido anecdótico, debe considerarse con el reducido grupo de poemas antiguos descubiertos por Luis Mario Schneider después de la edición de *Poemas y Ensayos* y publicados por él en 1971.⁴

En términos generales, el poema se ocupa de la evolución poética del entrañable amigo de Cuesta, Gilberto Owen. La primera estrofa indica lo voluble del temperamento de Owen, su deseo, búsqueda y lucha por alcanzar el equilibrio en su arte, y su angustia al no lograrlo. La referencia a Cézanne es importante, pues su pintura fue muy admirada por Cuesta. Por cierto, la preocupación de Cézanne por el aspecto eterno de las cosas y su técnica de evitar toda sentimentalización en sus cuadros para darles un aire de permanencia, son la base de las creencias estéticas de Cuesta mismo.

Owen reconoce en "Encuentros con Jorge Cuesta" la enorme influencia que el pensamiento de su amigo tenía en él: "Me

arrancó a estocadas de lógica poética de la raíz juanramoniana de que mi adolescencia no se avergonzaba, y acosándome en un rincón con Gide y Valéry —que a su vez fueron sus dos influencias mayores— me obligó a reconocer que lo mexicano de la poesía española escrita en México está precisamente en su desarraigo de lo mexicano, en su universalidad". (pág. 140). Por ello debemos tratar de ver, tal como lo vio Owen, cuánto hay de Cuesta en este retrato de su amigo.

La segunda estrofa hace hincapié en el "estable equilibrio" de las naturalezas muertas de Cézanne, y presenta la actitud de Owen a medida que va cambiando. El poeta ya no busca "mudables fondos" como hicieron los impresionistas en su pintura y Juan Ramón Jiménez en su poesía, sino que empieza a pensar en términos de "geometría" —la perfección matemática de la forma. Aquí también, el verso "divagaba por otoñales huertos escondidos"— tan reminiscente de Fray Luis de León, grande "equilibrista" del lenguaje y buscador del orden universal y la armonía ofrece una tranquilidad de ánimo totalmente opuesta a los versos que inician el poema. Finalmente, las musas que llevan a su clausura esa estrofa lastran sus ténues cuerpos con la fruta del árbol de la ciencia para sobresaltar a los sabios distraídos.

La implicación parece ser que Owen estaba acercándose a un nuevo concepto de la poesía. Un artículo suyo de 1927 lo afirma: "La poesía es rara e improbable, ha dicho Valéry, y sólo puede proceder por maravillas excepcionales. Hilo tan fino y sutil que lo rompe su propio peso en extensión mayor a la de un solo verso, optemos por torcer su seda con un poco de lino. Por nuestra parte preferimos asociar su ideal al de una poesía íntegra, resultante del equilibrio de sus elementos esenciales y formales."⁵

He aquí una clara confirmación del "equilibrio" buscado por Owen. Podemos ver ahora a las "musas ténues" de la segunda estrofa como representantes de la transformación de la "poesía pura" a lo que Owen quisiera llamar "poesía plena". El lastre de

manzanas pone límites al vuelo de esa poesía pura, a la que devuelve cierta dosis de contenido racional.

Los tres versos de la estrofa siguiente, el descubrimiento de la "Ley de Owen", sobre lo que Owen preguntó: "¿No es, más estrictamente, la Ley de Cuesta?"⁶ rompen efectivamente el poema en dos mitades aproximadas, siendo la primera la búsqueda y el descubrimiento, y la segunda, la afirmación de la ley y sus efectos sobre el poeta.

La cuarta estrofa, puesta entre comillas, se destaca así como una declaración y aparece dramáticamente aislada como el clímax central del poema. La ley asevera que bajo ciertas condiciones la atmósfera llega a ser de una naturaleza tan uniforme que todo flujo se detiene y todas las cosas aparecen con sus formas individuales. Puesto que cada elemento de la realidad tiene una relación fija con todo otro elemento, el observador no tiene que interpretar el mundo exterior de una manera subjetiva; lo percibe en este estado inmóvil por medio de la razón.

El problema filosófico de la naturaleza de la realidad fue una preocupación constante de Cuesta. Me gustaría señalar que también era de algún interés para, por lo menos, otro miembro del grupo "Contemporáneos". En efecto, Xavier Villaurrutia confronta la cuestión de una realidad inestable en varios de los poemas de su primer libro, *Reflejos*:

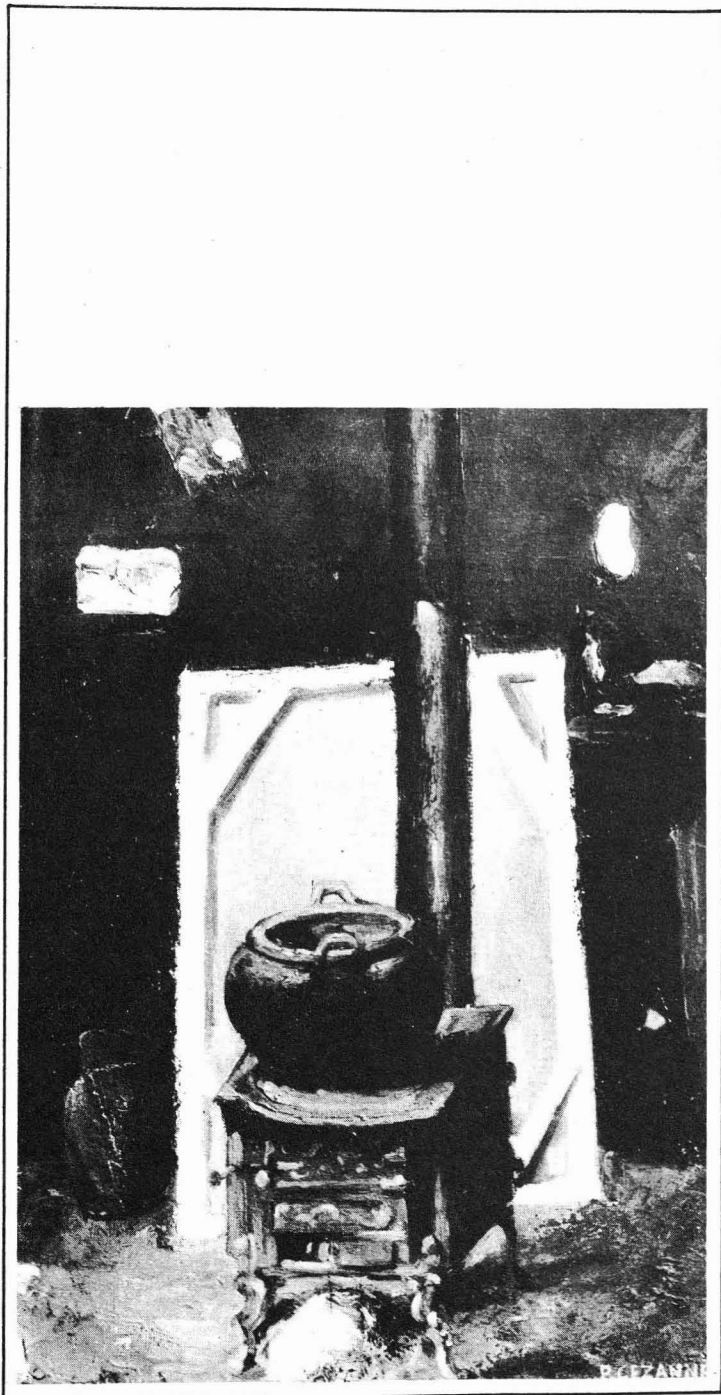
El aire juega a las distancias:
acerca el horizonte
echa a volar los árboles
y levanta vidrieras entre los ojos y el paisaje.

El aire juega a los colores:
tiñe con verde de hojas el arroyo
y lo vuelve, súbito azul,
o le pasa la borla de una nube. (Estrofas 1 y 2 de "Aire")⁷

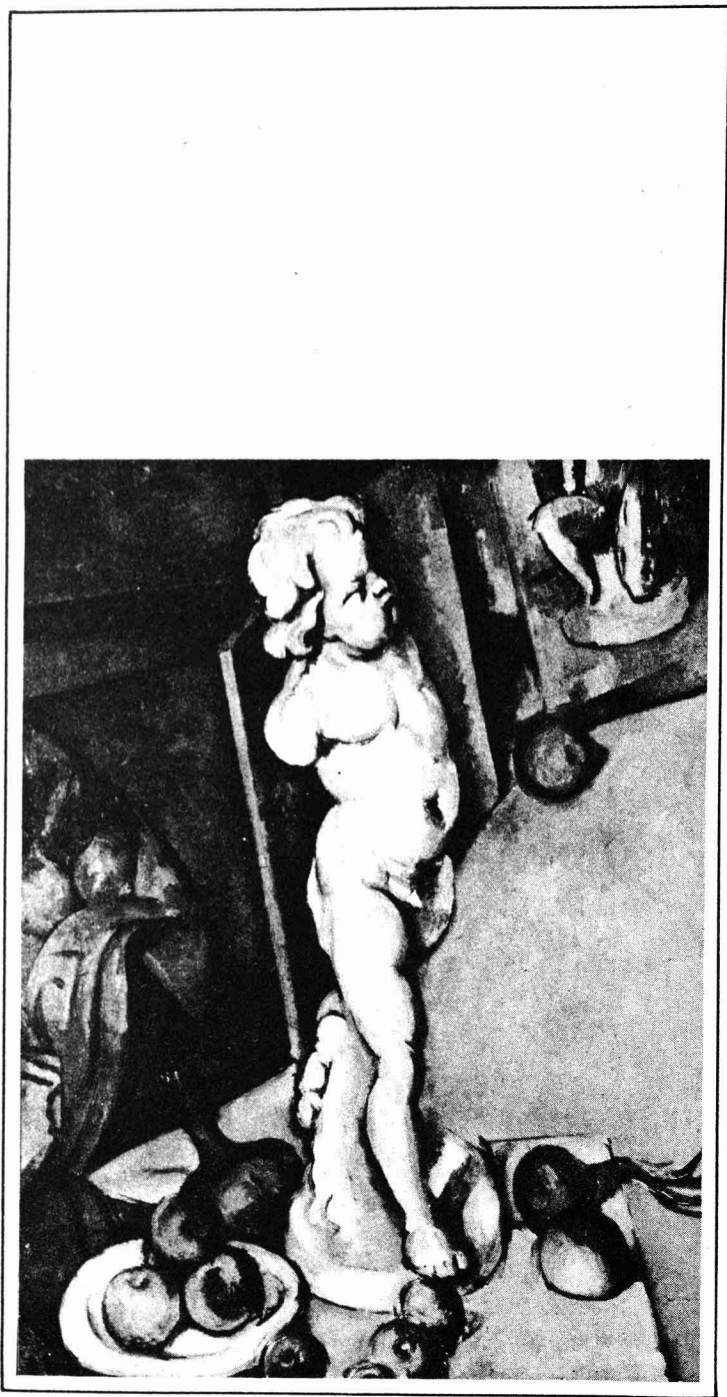
El, como Cuesta y Owen, se da cuenta de que cierta técnica en el arte otorga una realidad que no cambia.

En el blanco azul tornasol del mantel
los frutos toman posturas eternas
para el ojo y para el pincel. (Estrofa 2 de "Cézanne")⁸

Cuesta ha equiparado la pintura de Cézanne con la poesía de Mallarmé. En su ensayo "Un pretexto: *Margarita de Niebla* de Jaime Torres Bodet", publicado en 1927, escribe: "Los cuadros de uno tienen la misma densidad que los poemas del otro, la misma falta de un movimiento simple que reparta desigualmente su materia, como si lo hubiera substituido por una vibración homogénea", (*Poemas y Ensayos*, Vol. II, pág. 45). Si volvemos ahora al primer verso de la afirmación de la ley, deberíamos comprender



Naturaleza muerta con estufa



El amor vaciado en yeso

que las condiciones implicadas por el "cuando", no surgen fortuitamente de la naturaleza. Existen y son reflejadas por el artista que sepa trabajarlas. En su crítica de *Reflejos* escribe Cuesta: "Villaurrutia dibuja, no canta; hace la poesía con los ojos. El esfuerzo que pone en mirar y la constancia que pone en atender recuerdan el laborioso taller, el oficio manual. Las palabras se hacen sólidas en sus manos, se convierten en los cuerpos que reproducen." ("Reflejos de Xavier Villaurrutia", *Poemas y Ensayos*, Vol. II, pág. 30).

Después de su descubrimiento de la ley, parece que Owen encontró difícil la práctica de esta nueva visión de la realidad, equivalente en la estrofa cinco con "los dulces números pitagóricos" —las cifras cuyas relaciones o armonías, según la noción de los Pitagóricos, formaron los elementos estructurales del cosmos. (Esta referencia nos remonta de nuevo a Cézanne cuya teoría molecular de la pintura declara que las vibraciones de pequeñas manchas individuales de color son el apoyo básico de la estructura pictórica). El poeta requiere la compañía de "muchachas apacibles" para solazarle en su tarea. Estas, ya que Cuesta emplea el verbo "dibujar", presumiblemente con el mismo sentido que lo hace en el texto referente a Villaurrutia, deben considerarse como poemas de una etapa de transición, que contienen más cuerpo, más realidad elemental, que las "musas tenues".

En su intento de constante obediencia a la ley descubierta, Owen aprende a rechazar aún esas y, por fin, es capaz de escribir conforme a la ley misma. El "gesto puro" es la poesía que captura una realidad que resultará inmutable "el día que las ventanas traicionen su fondo".

La última estrofa insiste una vez más en que es la mente racional lo que aclara la niebla del futuro al detener el tiempo. El "gesto puro" logrado a través de la razón, el que hace cesar el tiempo, es una creación universal y eterna —"un modelo de Cézanne", "un sistema de coordenadas".

Notas:

- 1 Agradezco al Center for Latin American Studies, Berkeley, California, la beca que me concedió a este fin.
- 2 Sólo al publicar *Poemas y Ensayos*, citado más abajo, se dio cuenta de que este poema era una traducción del "Hymn to God the Father" de John Donne.
- 3 En realidad, son treinta y siete.
- 4 Véase Luis Mario Schneider, "Jorge Cuesta: tres poemas recuperados", *Siempre*, 14 abril de 1971.
- 5 Gilberto Owen, "Poesía —¿Pura?— Plena: Ejemplo y Sugestión", *Sagitario*, núm. 10, 1 marzo de 1927, pág. 3.
- 6 Gilberto Owen, "Encuentros con Jorge Cuesta", *El hijo pródigo*, núm. 12, marzo de 1944, pág. 139.
- 7 Xavier Villaurrutia, *Reflejos* (1926). Verlo ahora en *Xavier Villaurrutia: Obras*, México: Fondo de Cultura Económica, 1966, pág. 29.
- 8 *Ibid.*, pág. 31.

A TERNURA DE GEORGES BATAILLE

JUAN GARCIA PONCE

Los relatos de Georges Bataille buscan el escándalo y alcanzan el escándalo. Tarea de rompimiento. Se trata de partir de un punto que se encuentre más allá de las normas señaladas por la cultura. Pero, ¿el hecho mismo de escribir no crea esos límites, no fija esas normas? Exasperación primera. El mundo se extiende ante la sensibilidad que lo contempla y que, simultáneamente, está inmersa en él como el espacio que lo habita y en el que habita. Apropiarse de su reflejo y convertirlo en el propio reflejo constituye la experiencia interior, tal vez, como el mismo Bataille la llama. Pero apenas esa experiencia se interioriza, también se disuelve, se desmorona, en el seno del yo que la acoge y que se sabe discontinuo, roto en su integridad por la amenaza de la muerte. Es el lenguaje, la posibilidad de poner afuera la experiencia, el que otorgaría la continuidad dentro de la que el mismo yo encontraría su coherencia. Pero el lenguaje está encerrado en los límites de su propia coherencia y el contenido de experiencia que llega hasta la sensibilidad que contempla el mundo y se contempla en el mundo, trasciende esos límites, tiene que colocarse fuera de ellos.

El objeto de todo relato, se nos dice en *L'abbé C.*, "no podría ser propuesto al interés mas que bajo la forma de enigma". Por eso lo que se escribe, afirma esa novela, es "una provocación"; no aclara: enturbia. Y Bataille confiesa que lo que busca al escribir es *Lo imposible*, título de uno de sus relatos, "ese imposible al que no accedemos más que olvidando la verdad de todos los derechos, más que aceptando la desaparición". Y aun así ¿puede encontrarse? Este es el dilema al que nos enfrentan todos los relatos de Georges Bataille. Su lectura es exacerbante e insatisfactoria. Su necesidad de romper la seguridad de la forma, lo que en otro momento llamó "El odio de la poesía" nos deja sólo frente al enigma también de esa forma tensa, alta y rota, que atacándose a sí misma se constituye como forma y nos obliga a la participación. El lenguaje disuelto cerca y encierra los temas de Bataille y nos deja frente al enigma que nos contempla con los ojos vacíos, fuera de la cultura.

Proponer un misterio. Los términos de ese misterio se encuentran siempre en la zona límite donde la experiencia se abre al campo de lo inexpresable porque su contenido desafía las posibilidades de toda comunicación racional. Las historias y los personajes sobre las que juega Georges Bataille parten de un extremo desarreglo de los sentidos. El placer, el dolor, la muerte, el erotismo, el sacrificio, son sus temas. La coherencia misma de la personalidad y la del mundo en que se mueve y se configura se ve amenazada a través de esos temas por las exigencias de una pasión, una pura fuerza, un devastador y todopoderoso impulso irracional que, como la vida, no conoce otra necesidad que la de llegar a su término, cumpliéndose y realizándose a sí misma. En ese ámbito, todo lo que ocurre parece tener a primera vista un oscuro sentido





religioso y, en efecto, las historias de Bataille tocan ese terreno; pero no hay que confundirse: sólo se puede llegar hasta esos relatos escandalosos y escabrosos en que la literatura se desprende de cualquier pretensión de constituirse como bella forma al servicio de la cultura. Si asumimos que en el espacio de su acontecer la religiosidad está desprovista de todo valor trascendente, es un sentimiento que nada más puede encontrarse en la vida y en el mundo. Como se nos deja saber en *L'abbé C.*, la divinidad, en tanto sujeto trascendente, ha traicionado al hombre, abandonándolo. Nada más se le puede servir en el campo de la mentira, ocupando su lugar ausente y aceptando que ese lugar es el espacio de la traición. Los relatos de Georges Bataille transcurren en el campo del ateísmo y tan inútil es intentar protegerse de ellos asumiendo las barreras de contención de cualquier religión organizada como pretendiendo tener la supuesta libertad de una incredulidad laica que ignora las exigencias de lo divino en el mundo. El espacio y las exigencias de esos relatos son los de la vida, y entrar a lo que su lenguaje nos muestra, minuciosa e impacientemente, rompiéndose, desintegrándose, aceptando todas las dificultades, enfrentándolas y siendo vencido por su carácter cerrado, es tocar

la vida. En última instancia, ésa es la única aventura que una tan alta literatura nos propone.

"El resto es ironía, larga espera de la muerte. . .", nos dice el narrador de *Madame Edwarda* cuando el lenguaje se desmorona entre sus manos, el peso de los conceptos anula el sentido que persigue al describir su experiencia y él se ve obligado a interrumpir su búsqueda del *Divinus Deus* del que nos habla el subtítulo del relato. Servirse de la ironía equivaldría a poner una distancia crítica entre el narrador y el valor que quiere encontrar en su experiencia. Pero ése es el terreno de la cultura, de la larga espera de la muerte, de la negación de la vida: es el terreno prohibido en los relatos de Bataille. Al contrario, lo imprevisible, lo inabarcable, el tiempo marginal —que se desenvuelve fuera del mundo establecido de la utilidad social, no sólo a espaldas sino en contra suya, anulándolo con la mera aparición de su naturaleza gratuita y desorbitada, haciéndose imposible de cerrar en la medida del hombre y el pensamiento racionales, el tiempo durante el que ocurre *Madame Edwarda*, donde el narrador, borracho, se despoja de sus pantalones en la calle, donde una pupila de burdel, loca, bella hasta la obscenidad, atacada por violentas convulsiones, presa

del delirio, es Dios y porque es Dios es el misterio y la noche, lo imposible, y puede ser poseída por un chofer en el asiento trasero de un taxi mientras el narrador le sostiene la cabeza, y salir de sí por el deseo, ser ella y más que ella y menos que ella, ser el deseo, sólo para que el narrador comprenda que eso se puede contar pero no se puede explicar— es lo inexplicable en términos de lenguaje conceptual y hace visible el sentido del sin sentido por medio de la expresión del delirio. Para encontrar su propio sentido y el deslumbramiento de la belleza, la narración debe mostrar ese tiempo en que todo ocurre fuera del orden. Su espacio no es el de la inocencia, es el del deseo. Los personajes de Bataille son siempre víctimas y culpables de su propia servidumbre a la pasión. No ven el mundo, ven su pasión o sólo pueden ver el mundo a través de la pasión. De allí el carácter obsesivo de esa literatura. La pasión se convierte en un absoluto. Pero el absoluto sobrepasa al hombre.

En el seguimiento de ese absoluto, para el que el imperio del deseo —en tanto fuerza en que se manifiesta la vida— es la única obsesión y la necesidad de tocar lo intocable, la regla, los relatos de Bataille nos conducen hasta la destrucción de sus personajes. Desde *L'histoire de l'oeil* hasta *Ma mère* se cumple un periplo de desastres. Literatura negra, si la hay. ¿Pero se trata de desastres en verdad? Depende de la norma a la que uno se atenga para leerla. Y es evidente que si de lo que se trata es de escuchar su propia voz, de detenerse para nuestro placer y nuestro elevamiento, en lo que la literatura de Bataille nos dice y no en lo que suponemos que debe decir la literatura, los relatos de Georges Bataille quieren romper la norma establecida. Para ello cuentan con la efectiva belleza y el poder de su impaciente lenguaje, con la inquietud, el desarreglo emocional y aun la exasperación que la índole de los personajes pone en el lector, y con la intensidad de la pasión por llegar al fondo, aunque ese fondo no exista, que se entrega y se hace manifiesta en esos relatos. Desde ese lugar, tal vez el desastre, la destrucción, tengan otro significado.

Está el deseo. En las obras de Georges Bataille, el deseo no es constructivo. Es un absoluto y no se quiere, no se sabe, más que a sí mismo. No va a servir a la reproducción, no va a aumentar la vida; usa a la vida porque es el escenario en que puede aparecer, pero en su ciego movimiento también destruye ese escenario y quizás su fin es la muerte. La meta de la vida, entonces, es la muerte. En la muerte, la vida y el deseo hallan la unidad. Ella los acoge y los encierra, amorosamente, dolorosamente, por parte de la vida y el deseo; indiferentemente, por parte de la muerte. La discontinuidad, el rompimiento que el hombre experimenta como fundamento de la vida, se convierte en silenciosa continuidad, en unidad que se había perdido con el nacimiento y se recupera en la muerte: continuidad, unidad que nadie experimenta, experimentada por nadie. De este reconocimiento surge la religiosidad en Georges Bataille. Su literatura hace aparecer un recogimiento, una

reverencia, un respetuoso reconocimiento de la fragilidad de la vida que sólo puede encontrarse desde la aceptación de que es la muerte la que da sentido a la vida. Religiosidad, sin embargo, que no tiene otro espacio para manifestarse ni otro fin que la vida. Es la vida la que encierra a la muerte, reflejándola, obligándola a mostrarse. Para ello, hay que vivirla como máxima intensidad, como absoluto que negándose se nos entrega en la ciega sumisión al ciego deseo cuyo camino sin fin termina en la muerte sin fin, en tanto muerte sin comienzo tampoco, en tanto muerte de nadie —y desde esa ausencia de principio y de fin, más allá de la persona que se sabe a sí misma discontinua y busca encontrarse perdiéndose en la unidad, recomienza.

Dios puede ser entonces una prostituta. Hay que hallar fuera de toda positividad social, en el supremo desgarramiento de un total olvido y una pérdida de sí en el deseo, que, como ocurre en *Madame Edwarda*, en el momento del acoplamiento sexual entre la protagonista y el narrador, multiplica la imagen de la realización en múltiples espejos, o permite que la mirada del narrador, el lenguaje, haga visible en el caso del chofer y *Madame Edwarda* la unidad desaparecida desde la muerte de Dios en un terreno que desborda y destruye al yo como falsa unidad y lo anula. Sólo a partir de este reconocimiento puede empezar a construirse cualquier positividad social. Una y otra vez, los relatos de Georges Bataille nos precipitan en un ambiente en el que toda norma se transgrede. No queda más que la vida como movimiento dentro del que todo se organiza y se desorganiza, se compone y se descompone: un puro fluir en cuyo seno aparece también su aparente contrario: la muerte. Esperma, lágrimas, mierda, orines, vómito, todo lo que fluye, forma parte de esos relatos para mostrar la realidad del cuerpo. Es en el cuerpo donde todo sucede, donde todo entra y sale, se agrupa y se dispersa. Y el yo que habita ese cuerpo como conciencia de sí y de su temporalidad, de su carácter finito, se diluye, se disuelve en la angustia y el placer, en la angustia del placer, en el placer de la angustia, que une a la vida —el placer— y la muerte —la angustia: es la víctima del sacrificio en que la unidad se alcanza. Y ese sacrificio en cuya descripción los relatos se hacen posibles como rito, como ceremonia, nos devuelve el mundo.

No es otra, tampoco, la tarea del lenguaje en tanto literatura. El escritor se pierde en las palabras, pero para que esto sea posible las palabras deben estar más allá de cualquier límite señalado por la presencia del escritor, de lo humano que las hace aparecer y que puede pretender circunscribirlas a la norma establecida por lo humano. Como el ateísmo, la escritura no es un humanismo. Georges Bataille nos hace ver cómo, mediante la literatura, lo que se abre es una desnudez, la misma que preludia en los cuerpos a la entrega sexual que en un olvido de sí, semejante al de la muerte, encuentra a la vida. El escándalo se convierte en una forma de ternura.



**RAUL
MAC GREGOR-
LOAEZA**

LOS INSECTOS Y LAS ANTIGUAS CULTURAS MEXICANAS UN ENSAYO ETNOENTOMOLOGICO

La información que originan los estudios etnozoológicos puede ser de tal manera valiosa como para abrir nuevos caminos y directrices en el campo de la investigación científica. El hecho de recopilar todos aquellos datos que ya fueron plasmados en numerosas publicaciones, la práctica de registrar los comentarios, pláticas, leyendas, rumores, experiencias de la gente de edad en los más apartados rincones de México, nos puede ilustrar del múltiple uso que se le puede dar a los animales, y en base a ese uso, para no perder su aprovechamiento, tratar de investigar cuáles pueden ser los principios activos de todos y cada uno de los casos reunidos y analizar la posibilidad de su uso en la vida moderna. Ya de antemano podríamos señalar que muchos de ellos caerían dentro del dominio de la medicina, otros para su aprovechamiento en la industria, alguno más dentro del campo de la agricultura o bien sobre métodos de conservación de nuestros recursos naturales. Mucho aprenderíamos de todo ese mundo maravilloso que a veces cae dentro del terreno de lo mágico, de lo inexplicable, pero a la vez presente y de esperanza.

¿Cuántos e innumerables casos conocemos sobre este tema?

Algunos muy frecuentes, otros aislados, y la mayoría de ellos no registrados. De aquí el papel de la etnozología. No sólo debemos registrar cuentos y leyendas, sino utilizar otros elementos, tales como pintura, cerámica, nombres de poblados, etc., puesto que en un momento dado se pueden correlacionar y obtener gran significado al realizar su interpretación.

Muchos de ellos tienen un principio religioso, casi el hablar de milagros, y es ahí donde el rigor científico realiza una batalla entre lo mítico y lo real; es ahí donde chocan la fe y los hechos, que en muchísimos casos por sí solos hablan; es ahí donde la labor del biólogo, del antropólogo, del médico, del sociólogo, por sólo mencionar algunas disciplinas, deben participar en la búsqueda de esos valores antes que la vida moderna, tan acelerada y a veces sin rumbo fijo, absorba toda esa riquísima fuente de documentación.

Dentro de la experiencia que durante varios años nos ha permitido reunir una buena dosis de información, podemos señalar que no sólo hemos incursionado en situaciones recientes, sino que nuestro trabajo se ha adentrado en aspectos históricos, que fundamentan muchas de nuestras investigaciones.

Los datos que hasta este momento hemos registrado no hablan muy bien de la etnozología, si la comparamos con la etnobotánica. Quizás alguna probable explicación es la facilidad del cultivo de una planta, comparándola con el de un animal; por otra parte, la mayor atención dada a la etnozología se refiere a los animales domésticos y en el mundo pre-colombino sólo existían unos cuantos animales domésticos.¹

Con gran frecuencia se publican nuevas interpretaciones referentes a animales en la mitología y en la religión. Algunos aspectos muy interesantes y tratados con poca frecuencia son los casos de

los animales supernaturales, como ocurre en el campo del totemismo, tonalismo y nagualismo.

Aun cuando algunos autores aceptan un primer período de totemismo, casi no existe en la actualidad, y tan sólo se refiere a conservar algunos nombres animales como nombres de familia, o bien, pensarse en casos de tonalismo. El tonalismo deriva, por supuesto, de la relación entre el día del nacimiento y la entidad calendárica para ese día. Cuando ocurre que sea un animal, este animal es el espíritu guardián. Algunos autores piensan que el tonalismo está íntimamente relacionado con el nagualismo, el cual se define por habilidad de tomar la forma de un animal.²

Los cuentos de animales son raros en Mesoamérica, y los que existen tienen una gran influencia del Viejo Mundo. Otros aspectos pueden citarse, como lo son a las danzas animales, agüeros de animales y lugares con nombres de animales.

La etnoentomología es el objeto de la observación y utilización de los insectos por el hombre: es la ciencia que establece las interrelaciones funcionales entre las sociedades humanas y el mundo de los insectos. Las investigaciones han permitido analizar estas interrelaciones, conociéndose la ecología, la protección de plantas, la lucha biológica, aun aquella en que el insecto es enemigo, auxiliar y rival del hombre. Todos estos elementos son partes integrantes de la etnoentomología. Pero para nosotros el problema es de aprender, y sobre todo fijar, antes de su desaparición de la memoria de los hombres, las relaciones tradicionales todavía existentes.³

Numerosos y muy variados trabajos y artículos se han escrito sobre los antiguos pobladores mexicanos, describiendo su habilidad como artífices, su gran sentido de la observación de los fenómenos meteorológicos y astronómicos, su notable conocimiento de las plantas y de su utilización en muy diversas formas así como de los elementos con que contaban, realizaban operaciones, curaban heridas, sacaban muelas y dientes picados e inclusive realizaban trepanaciones. Dentro de la fauna que rodeaba el medio en que se establecieron las diversas culturas antiguas mesoamericanas, no cabe duda de que los insectos fueron siempre tomados en cuenta, y como ya lo hemos indicado, el objeto de este trabajo es el de tratar de reunir el mayor número de datos en que los insectos, de una o de otra manera, fueron utilizados, representados o conocidos por los antiguos pobladores de México.

En la mayoría de los casos se ha logrado averiguar la especie que fue motivo de tal representación o utilización, ya sea por la abundancia de esa especie o por la utilidad que se le daba, y conocer si en la actualidad todavía esas especies existen y cuál es su situación. Para un mejor cubrimiento del tema, se han considerado los aspectos siguientes: a) Representación de insectos en esculturas, murales, códices y cerámica, incluyendo sellos; b) leyendas sobre insectos; c) lugares o localidades con nombres de

Raúl MacGregor-Loaeza ■ (México) Egresado de la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas, IPN. Doctorado de la Universidad de París (Sorbona), Francia. Investigador y Jefe del Departamento de Zoología del Instituto de Biología de la UNAM. El presente artículo es una versión modificada de una conferencia que el autor presentó en el VI Congreso Latinoamericano de Zoología, celebrado en la ciudad de México en octubre de 1974.





insectos; d) insectos de usos "industrial"; e) insectos comestibles.

a) *Representación de insectos en esculturas, códices y cerámica, incluyendo sellos*

Es en este capítulo donde los insectos fueron representados con mayor profusión. Aun cuando pueden encontrarse representaciones realistas, la gran mayoría son formas convencionales, y muchísimas de ellas difíciles de interpretar.

Es sin duda alguna la figura de la mariposa la que se muestra más repetidamente, pues juega un papel importantísimo en la mitología de los mexicanos. En este caso es interesante reconocer el paralelismo que hay entre el pensamiento indígena y el de la civilización occidental, al reconocer en la mariposa a la imagen del alma, como fue reconocida por el "psique" freudiano.

Baste citar a Laurette Séjourné que dice: "La flor, el pájaro y la mariposa son, al decir de los cronistas, imágenes del alma. Además, signo de la llama o del fuego, la mariposa nos habla de esa luz que emerge victoriosa del cuerpo sometido a lenta transformación de la materia en energía espiritual." Es por ello que su representación abarca aspectos muy distintos.⁴

Es sobre todo la especie *Papilio daunus* o XOCHIQUETZAL la más utilizada, como lo muestra la bella escultura en bajo relieve del poblado de Santa Cruz Acapizcan, D. F., cerca de Xochimilco, o el bellissimo vaso teotihuacano donde está estilizada, pero en que indudablemente se identifica esa especie. En el extraordinario mural teotihuacano conocido como el TLALOCAN o PARAISO TEOTIHUACANO, esta mariposa está repetida varias veces, y en este caso también significa el alma de los muertos, pero de aquellos que sucumbieron en el agua o en el fuego (rayo); otra representación existe en braseros de barro pintado que utilizaban para quemar el copal en los entierros, y donde XOCHIQUETZAL representaba el alma del difunto; este mismo significado se columbra en un dibujo del Códice Florentino basado en los comentarios de Fray Bernardino de Sahagún hacia 1569.

Indudablemente esta especie también sirvió de modelo para la fabricación de sellos. Enciso comenta los dos usos diferentes a que estaban destinados: estampar con color o imprimir en relieve. Se estampaban sobre la piel, como adorno, como distintivo o para identificación; sobre la tela de los trajes, papel, etc., como ornamento según los ritos y costumbres. Se imprimían en relieve para aplicar ornatos en la cerámica o directamente en su alfarería para embellecerla; también se imprimían en algunos alimentos y en objetos de cierta plasticidad.⁵

Otra mariposa de alto significado religioso en la antigua ciudad chichimeca de Cuauhtitlán lo era ITZAPAPALOTL o CUATRO ESPEJOS, que corresponde a la especie *Rothschildia orizaba*, denominada también "mariposa de cuchillos de pedernal" y significaba para ellos el demonio. Representada como un ser fantasmal,





era el espíritu de las mujeres muertas en parto y que bajaban del cielo nocturno.

Otro insecto de importancia lo fue el chapulín o langosta. Una de las representaciones más realistas es una escultura azteca en carneolita, de unos 40 cms. de largo que existe en el Museo Nacional de Antropología y que sin duda correspondía a un ortóptero acridoideo. Es interesante observar que algunos antropólogos critican severamente el hecho de representar a los chapulines con sólo dos pares de patas (cosa que también en las figuras de los códices se repite); sin embargo, quizás había que estar de acuerdo con Martín del Campo⁶ en que estas representaciones tenían un sentido religioso o místico, es decir, para ellos tenía cierto significado el sólo dibujar o esculpir determinados elementos de, en este caso, los insectos. Ello todavía cae en el terreno de la discusión y la especulación.

El códice Florentino⁷ es una magnífica fuente de información pictórica de la existencia de determinados insectos; la correspondencia de las figuras con el texto de la obra de Sahagún,⁸ permite reconocer a escarabajos peloteros, hormigas asociadas a víboras (*tzicanantli*), abejas, mosquitos picadores (*moyotl*), culebras acompañadas por moscas, etc., tanto por los nombres nahuas que menciona, como por las actitudes y situaciones particulares observadas y descritas por él.

Un caso notabilísimo lo presenta una libélula o caballito del diablo que está divinamente delineado en el Tlalocan o Paraíso Teotihuacano, en el barrio de Tepantitla, en la zona arqueológica de Teotihuacan —y en verdad no hay nada más exacto que haya sido pintado—, justamente en el mural que representa una serie de hechos relacionados con el agua; no creemos necesario recordar lo frecuente que es encontrar estas libélulas volando cerca de los estanques, arroyos y lagunas.

b) *Leyendas sobre insectos*

De los diversos grupos que existieron en el área Mesoamericana, solamente de dos culturas obtuvimos datos en los cuales los insectos tienen un papel importante en el desarrollo de leyendas particularmente interesantes, ya que al darles un papel destacado los relaciona con los dioses y en situaciones de enorme significado. Estas leyendas relatan hechos, tanto en la cultura azteca como en la cultura maya, que muestran el conocimiento que los antiguos pobladores de Mesoamérica tenían del comportamiento de los insectos.

Entre las leyendas más sobresalientes en que intervienen insectos, ya sea como dioses o cómplices de los dioses en la mitología mexicana, se tiene en la cultura azteca la llamada leyenda del 50. Sol. El *Códice Chimalpopoca*⁹ la reproduce con gran originalidad: "... En aquella época se consultaron los dioses, y dijeron: ¿Quién habitará (la Tierra)? ¿Quién la habitará, oh dioses? Se ocuparon del negocio Cithahuicue, Cithallatónac, Apantecutli, Tepanquizqui, Tlallamanqui, Huictlalluiqui, Quetzalcoatl y Titlauhuan. Luego fue Quetzalcoatl al infierno (MICTLAN = entre los muertos), se llegó a Mictlantecutli y a Mictlancihuatl y dijo: 'He venido por los huesos preciosos que tu guardas.' Y dijo aquel: '¿Qué harás tu, Quetzalcoatl?' Otra vez dijo éste: 'Tratan los dioses de hacer de ellos quien habite sobre la Tierra.' De nuevo dijo Mictlantecutli: Sea en buena hora, toma mi caracol y tócale cuatro veces alrededor de mi asiento de piedras preciosas.' Pero su caracol no tiene agujeros. Quetzalcoatl llamó a los gusanos, que le hicieron agujeros, e inmediatamente entraron ahí abejas grandes que lo tocaron. Y lo oyó Mictlantecutli y dijo: 'Está bien, tómalos. Juntos de un lado estaban los huesos de varón y también juntos los huesos de mujer. Así que Quetzalcoatl los tomó, hizo con ellos un lío; que se los trajo.' Más adelante, el





Libélula (Odonata).
Tlalocan o paraíso teotihuacano
(Teotihuacan-Tepantitla).

mismo *Códice Chimalpopoca* dice: "Otra vez los dioses dijeron: '¿Qué comerán, oh dioses? Ya todos buscan el alimento.' Quetzalcoatl encontró a la hormiga roja que venía de recoger maíz desgranado y le dijo: 'Dime dónde fuiste a cogerlo.' Muchas veces le pregunta, pero no quiere decirlo. Luego le dice que allá (señalando el lugar) y lo acompañó. Quetzalcoatl mismo se volvió hormiga negra, la acompañó y entraron y acarrearón ambos; esto es, Quetzalcoatl acompañó a la hormiga colorada hasta el depósito, arregló el maíz y en seguida se lo llevó a los dioses. Estos lo masticaron y lo pusieron en nuestras bocas para robustecernos. . ."

Dentro de la civilización maya son numerosísimos los casos en que los insectos intervienen en los asuntos de las deidades, lo mismo eran hormigas que mosquitos, piojos, abejas o abejorros. De las diversas escenas descritas, el *Popol Vuh* destaca una escena deliciosa en la cual un piojo actúa como mensajero.

"Llegaron a casa de la abuela unos mensajeros pidiéndole que llamara a sus nietos, pues dentro de 7 días los señores querían jugar con ellos a la pelota. La abuela entró sola y aflijida a la casa, sin saber cómo avisar a sus nietos. En seguida le cayó un piojo en la falda. Lo cogió y se lo puso en la palma de la mano, y el piojo se meneó y echó a andar.

—Hijo mío, ¿Te gustaría que te mandara a que fueses a llamar a mis nietos? le dijo al piojo. Les dirás: Han llegado mensajeros ante vuestra abuela, que vengan dentro de 7 días para jugar a la pelota con los señores,

Al punto se fue el piojo contoneándose. . ."¹⁰

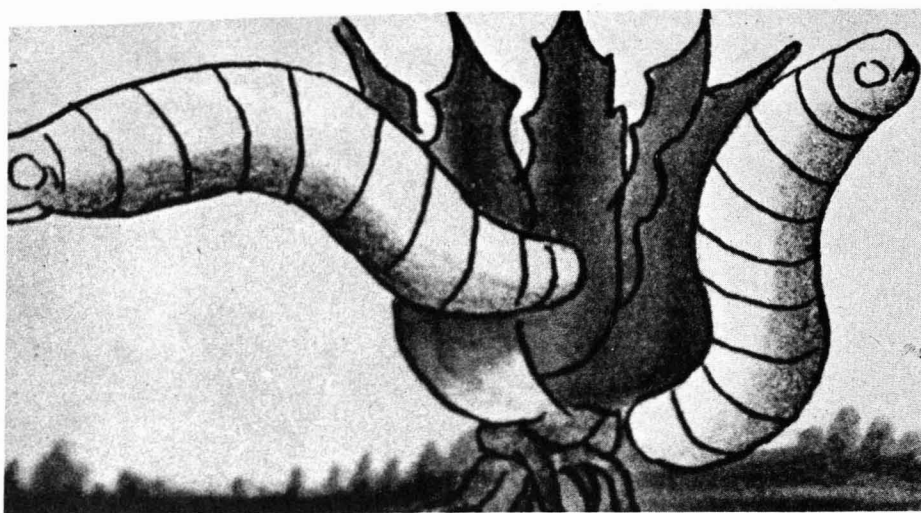
c) Lugares o localidades con nombre de insectos

En la búsqueda de poblados cuyo nombre tiene un significado considerando sus raíces indígenas, hemos encontrado alrededor de unos 90 nombres y no tenemos la menor duda que la utilización de nombres de insectos para designar a los poblados tuvo su origen en la presencia y abundancia de insectos. A veces los filólogos discrepan un poco sobre el origen o significado de las dos o más raíces que forman un nombre, lo que hace caer con facilidad en el error. Creo aquí que la intervención de los zoólogos ayudaría a definir algunos de estos significados, al constatar la posible existencia de un insecto, la abundancia del mismo, y quizá, el uso que se le daba en la región. Unos ejemplos son los siguientes:

AZCAPOTZALCO ■ Voz nahuatl que significa: en el terreno de las hormigas, esto es, en los hormigueros. Pueblo y Delegación del Distrito Federal en México. En la antigüedad era la capital del reino Tecpaneca.

CHAPULTEPEC ■ Voz nahuatl que significa: en el cerro de la langosta o chapulín ("Chapolín" es una voz nahuatl que significa grillo o langosta; ahora de uso muy corriente entre los





MEOCUILIN o
gusano blanco del
maguey,
Acentrocneme
hesperiaris
(Lepidoptera:
Megathymidae).

mexicanos). El Padre Sahagún (*opus cit.*) hablando de los ríos y las fuentes de México hacia 1569, decía: "A la fuente con que se proveía la ciudad de agua, la llaman Chapoltepec, que quiere decir: monte como cigarra o langosta, porque ella nace al pie de un montecillo que parece langosta." Actual parque de Chapultepec en la ciudad de México y numerosos poblados en diversas entidades del país.

JICOTLAN ■ Voz nahuatl que quiere decir: lugar de "jicotes" o abejorros. Es nombre común de varios poblados de Oaxaca y Puebla.

JUMILTEPEC ■ Significa en nahuatl: en el cerro de los jumiles. Confirma esta interpretación el hecho de que de ese pueblo se llevan los "jumiles" o chinches comestibles a los mercados circunvecinos.

MOYOCALCO ■ Voz nahuatl que debe traducirse como "pabellón para defenderse de los mosquitos", o bien "en donde hay o hacen pabellones contra las moscas y mosquitos".

NOCHISTLAN ■ Término nahuatl que señala el lugar donde abunda la grana o cochinilla del nopal. Colorante muy solicitado en época de los aztecas y todavía en uso en la actualidad.

PAPALOAPAN ■ Esta voz nahuatl designa una localidad conocida como "río de las mariposas", en el Estado de Veracruz.

TURICATO ■ Voz tarasca que se utiliza para designar a las garrapatas en el Estado de Michoacán, siendo el nombre de la cabecera del Municipio de ese nombre.

d) Insectos de uso "industrial"

Ahora señalaremos el caso de lo que se podría llamar "insectos industriales". Aquí podríamos mencionar a los gusanos productores de seda, como lo es *Eucheira socialis* (Lepidoptera); a las abejas productoras de miel, etc., sin embargo, citaremos tan sólo dos casos: un insecto productor de una grasa utilizable para fines muy distintos, llamado AJE, y otro insecto productor de un colorante, la cochinilla o grana del nopal.

En el primer caso, diremos que el AJE o AXE, cuyo nombre científico es *Llaveia axin* De la Llave (Hom. Margarodidae), fue y sigue siendo utilizado como ungüento, como cosmético y como laca.

Sahagún (*opus cit.*) al hablar de las mujeres públicas, dice "es tan curiosa que parece una rosa después de bien compuesta y para aderezarse muy bien, primero se mira en el espejo, báñase, lávase muy bien y refréscase para más agradar; suele también untar un ungüento amarillo de la tierra que llaman AXIN, para tener buen rostro y luciente, y a las veces se pone colores o afeites en el rostro, por ser perdida y mundana..."

Landa, en su Relación de las Cosas de Yucatán,¹¹ menciona al AJE, diciendo "... Hay un gusanito del cual se hace un ungüento muy bueno, amarillo, para hinchazones y llagas, con nomás batirlo

y amasarlo; sirve de óleo para pintar y hacer fuerte la pintura. Esta 'grasa' mezclada con aceite de linaza o chía se utiliza en el laqueado de bateas y jícaras, como lo son las famosas jícaras michoacanas."

Suele encontrarse para su venta en los mercados o en las farmacias de San Luis Potosí, Oaxaca, Michoacán y Chiapas.

El insecto conocido como "cochinilla o grana del nopal" fue un artículo de amplia explotación durante la época de la Colonia, pues cientos de miles de arrobas fueron enviadas a España. Pero antes de ello, era un artículo muy apreciado por los antiguos mexicanos y se incluía como uno de los tributos que los pueblos sojuzgados del SE de México entregaban a los aztecas.

Este colorante se utilizó muchísimo para iluminar los códices y para teñir sus telas, principalmente. En la actualidad se utiliza en coloración de productos farmacéuticos y en repostería.

e) Insectos comestibles

Un capítulo más dentro de la etnozootología es el de la zoofagia, es decir, el alimentarse de animales. Claro que gran parte de la dieta en humanos, como seres omnívoros que son, es a base de animales, pero de animales domésticos tales como vacas, cerdos, borregos, gallinas, peces, algunas veces caballos, ranas, caracoles, iguanas, pero raramente serpientes, ratas, ardillas e insectos.

En el caso de los insectos podemos mencionar que no sólo para México, sino para muchos países hay un buen número de ejemplos relacionados con aspectos de la entomofagia.

Ultimamente, y cada vez con mayor preocupación, día con día los distintos medios de difusión en distintos países señalan el gran problema de alimentos a una población humana cada vez más numerosa; este hecho nos hace pensar en la posibilidad de utilizar a los insectos como alimento. Esta preocupación la ha sabido valorar la Dra. Julieta Ramos Elorduy de Conconi del Instituto de Biología de la UNAM y es uno de los programas de investigación que tiene programados.

Dentro del conocimiento inicial, básico, que es necesario obtener, se encuentran aquellos casos de insectos que actualmente se comen o que en épocas pasadas los pueblos mesoamericanos comieron.

El estudio de la entomofagia ocuparía numerosísimas cuartillas como para integrar un tratado, donde no solamente se citaran las especies comestibles, sino su distribución geográfica, abundancia en las distintas regiones y en las diversas épocas del año, la manera como se preparan los insectos para consumirlos (vivos, fritos, asados, molidos, revueltos con huevo, en ensalada, salados, en forma de tamal, en tacos, con guacamole u otra salsa, etc.), así como sus propiedades alimenticias (contenido en proteínas, grasas, carbohidratos, vitaminas, etc.) Por el momento nos limitaremos a citar los casos más frecuentes que hemos registrado para México:





ITZPAPALOTL o
mariposa de
cuchillos de pedernal
o cuatro espejos,
Rothschildia orizaba
(Lepidoptera:
Saturniidae). Códice
Telleriano-Remensis.



- Chapulines: insectos pertenecientes principalmente al género *Sphenarium* (Orthoptera: Acrididae). Oaxaca.
- Ahuautle: huevecillos y adultos de chinches de agua (Hemiptera: Corixidae). Lago de Texcoco.
- Jumiles o xumiles: chinches fitófagas (Hemiptera: Pentatomidae). Cuautla y Cuernavaca, Morelos y Taxco, Guerrero.
- Meoculin o gusanos blancos de maguey: orugas de la mariposa *Acentrocne hesperiaris* (Lepidoptera: Megathymidae). México, Hidalgo y Jalisco.
- Chilocuñil o gusanos colorados de maguey: orugas de la mariposa *Hypopta agavis* (Lepidoptera: Hypoptidae). Oaxaca e Hidalgo.
- Poxi: larvas acuáticas de la mosca *Gymnopa tibialis* (Díptera: Ephydriidae). Lago de Texcoco.
- Necuazcatl u hormiga de miel: hormigas de la especie *Myrmecocystes melliger* (Hymenoptera: Formicidae). Valle de Santiago, Guanajuato.
- Chicatanas o nucú: hormigas pertenecientes al género *Atta* (Hymenoptera: Formicidae). Oaxaca, Chiapas.
- Escamoles: hormigas de la especie *Liometopum apiculatus* (Hymenoptera: Formicidae). Mezquital, Hidalgo.

La información aquí presentada es tan sólo una parte de la numerosísima documentación que se ha podido reunir, la cual será el elemento principal para un tratado de entomología indígena mexicana que el autor tiene en proceso de elaboración.

Citas Bibliográficas

- 1 Maldonado Koerdell, M. 1940. Estudios etnobiológicos. *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos* 4(3): 195-202.
- 2 Brand, D. D. 1964. The status of ethnozoologic studies in Mesoamerica. *Actas y Memoria XXXV (3) Congreso Internacional de Americanistas*: 121-140.
- 3 Gabdin, C. 1973. L'Ethoentomologie. *O.P.I.E., Cahiers de Liaison*, No. 7: 15-17.
- 4 Séjourné, L. 1957. *Pensamiento y religión en el México Antiguo*. Breviario 128. Fondo Cultura Económica, México.
- 5 Enciso, J. 1947. *Sellos del México Antiguo*. México.
- 6 Martín del Campo, R. Comunicación personal.
- 7 *Códice Florentino*. 1565-1569. Edición completa en facsímil colorido que se conserva en la Biblioteca Laurenzio Medicea de Florencia, Italia. México, 1926. V. 5, ed. por Francisco del Paso y Troncoso.
- 8 Sahagún, Fray Bernardino de, 1569. *Historia General de las Cosas de la Nueva España*. Libros II y III, Ed. Porrúa, México, 1956.
- 9 Códice Chimalpopoca. 1945. *Leyenda de los soles*, UNAM traducción P. Feliciano Vázquez. Publicado por el Instituto de Historia, 1a. Serie, No. 1.
- 10 Popol Vuh. *Las antiguas leyendas del Quiché*. Traducción A. Recinos. 1947, Fondo de Cultura Económica, México.
- 11 Landa, Fray Diego de, 1864 *Relación de las cosas de Yucatán*. Ed. Porrúa, México 1959.

P OEMAS DE EMILIO ADOLFO WESTPHALEN

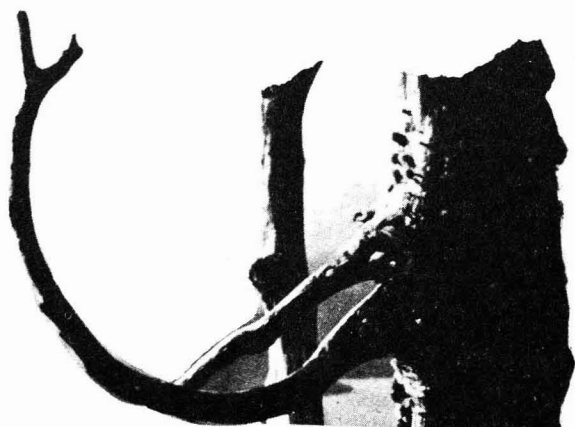
La palabra se hace en el silencio; en él toma identidad y cuerpo, dentro de él eclosiona su parábola significativa. La palabra poética no sólo confirma este hecho sino que constituye su límite extremo, su diseño esencial. Todo lo que no se dijo en un poema fue precisamente el silencio necesario a la viva manifestación de la poesía. El silencio no se queda ahí, sin embargo. Traspone la cadencia de la palabra para invadir el espacio de la escritura, blanco sobre blanco; para hacer (entre palabras, versos, estrofas) audible y visible su sentido. Arcana y perenne armonía de los contrarios.

Es muy probable que al leer un poema estemos midiendo la cantidad y calidad del silencio constituyente que incorpora, midiendo la onda viva que se arranca a su infinito océano y respirando allí profundamente. El milagro de la palabra es el exorcismo que opera el silencio. Esto, todos los poetas lo han intuido, aunque en diversas accesos, y rendimientos ajenos, por lo demás, a la extensión de la obra. Mallarmé, cisne en el lago de los signos, diseñó la más prodigiosa partitura visual del silencio. Rimbaud se hundió definitivamente en él con sus alas mojadas de cosmos. No hay, no puede haber poeta que no se haya detenido a escuchar su canto y esa experiencia es la madre de su ciencia, el velo desgarrado en luz de su conciencia.

La obra poética de Emilio Adolfo Westphalen (Las ínsulas extrañas, 1932, y Abolición de la muerte, 1935) traza, con sus dos únicos y breves libros, el círculo tal vez más insólito y resplandeciente de la poesía peruana contemporánea, el círculo más intensamente rotado de silencio. ¡Qué suma de desarrollos tentadores incinerados en su ardoroso y fresco y exacto manantial! Un sencillez y único movimiento pendular marcado por esos dos libros: un compás abierto en el ángulo determinante de dos zonas: la de acá, la del canto; la de más allá, la del silencio marginando y levantando el canto. Entre las sumas y restas de la expresión fueron quedando el testimonio de la penosa marcha del hombre y de su anhelo indestructible (Las ínsulas extrañas) y, luego, la exaltación paradisiaca de su amoroso asedio (Abolición de la muerte). Por sobre la muerte, un total de victoriosa poesía que en su decantado silencio va gestando nuevos vuelos y nuevas iluminaciones.

La mañana alza el río la cabellera
después la niebla la noche
el cielo los ojos
me miran los ojos el cielo
despertar sin vértebras sin estructura
la piel está en su eternidad
se suaviza hasta perderse en la memoria
existía no existía
por el camino de los ojos por el camino del cielo
qué tierno el estío llora en tu boca
llueve gozo beatitud
el mar acerca su amor
teme la rosa el pie la piel
el mar aleja su amor
el mar
cuántas barcas
las olas dicen amor
la niebla otra vez otra barca
los remos el amor no se mueve
sabe cerrar los ojos dormir el aire no los ojos
la ola alcanza los ojos
duermen junto al río la cabellera
sin peligro de naufragio en los ojos
calma tardanza el cielo
o los ojos
fuego fuego fuego fuego
en el cielo cielo fuego cielo
cómo rueda el silencio
por sobre el cielo el fuego el amor el silencio
qué suplicio baña la frente el silencio
detrás de la ausencia mirabas sin fuego
es ausencia noche
pero los ojos el fuego
caricia estás los ojos la boca
el fuego nace en los ojos
el amor nace en los ojos el cielo el fuego
el fuego el amor el silencio

De "Las ínsulas extrañas"



Te he seguido como nos persiguen los días
Con la seguridad de irlos dejando en el camino
De algún día repartir sus ramas
Por una mañana soleada de poros abiertos
Columpiándose de cuerpo a cuerpo



Te he seguido como a veces perdemos los pies
Para que una nueva aurora encienda nuestros labios
Y ya nada pueda negarse
Y ya todo sea un mundo pequeño rodando las escalinatas
Y ya todo sea una flor doblándose sobre la sangre
Y los remos hundiéndose más en las auras
Para detener el día y no dejarle pasar
Te he seguido como se olvidan los años
Cuando la orilla cambia de parecer a cada golpe de viento
Y el mar sube más alto que el horizonte
Para no dejarme pasar
Te he seguido escondiéndome tras los bosques y las ciudades
Llevando el corazón secreto y el talismán seguro
Marchando sobre cada noche con renacidas ramas
Ofreciéndome a cada ráfaga como la flor se tiende en la onda
O las cabelleras ablandan sus mareas
Perdiendo mis pestañas en el sigilo de las alboradas
Al levantarse los vientos y doblegar los árboles y las torres
Cayéndome de rumor en rumor
Como el día soporta nuestros pasos
Para después levantarme con el báculo del pastor
Y seguir las riadas que separan siempre
La vid que ya va a caer sobre nuestros hombros
Y la llevan cual un junco arrastrado por la corriente
Te he seguido por una sucesión de ocasos
Puestos en el muestrario de las tiendas
Te he seguido ablandándome de muerte
Para que no oyeras mis pasos
Te he seguido borrándome la mirada
Y callándome como el río al acercarse al abrazo
O la luna poniendo sus pies donde no hay respuesta
Y me he callado como si las palabras no me fueran a llenar la vida
Y ya no me quedara más que ofrecerte
Me he callado porque el silencio pone más cerca los labios
Porque sólo el silencio sabe detener a la muerte en los umbrales
Porque sólo el silencio sabe darse a la muerte sin reservas
Y así te sigo porque sé que más allá no has de pasar
Y en la esfera enrarecida caen los cuerpos por igual
Porque en mí la misma fe has de encontrar
Que hace a la noche seguir sin descanso al día
Ya que alguna vez le ha de coger y no le dejará de los dientes
Ya que alguna vez le ha de estrechar
Como la muerte estrecha la vida
Te sigo como los fantasmas dejan de serlo
Con el descanso de verte torre de arena
Sensible al menor soplo u oscilación de los planetas
Pero siempre de pie y nunca más lejos
Que al otro lado de la mano

Viniste a posarte sobre una hoja de mi cuerpo
 Gota dulce y pesada como el sol sobre nuestras vidas
 Trajiste olor de madera y ternura de tallo inclinándose
 Y alto velamen de mar recogiendo en tu mirada
 Trajiste paso leve de alba al irse
 Y escandiado incienso de arboledas tremoladas en tus manos
 Bajaste de brisa en brisa como una ola asciende los días
 Y al fin eras el quedado manantial rodando las flores
 O las playas encaminándose a una querella sin motivo
 Por decir si tu mano estuvo armoniosa en el tiempo
 O si tu corazón era fruta de árbol o de ternura
 O el estruendo callado del surtidor
 O la voz baja de la dicha negándose o afirmándose
 En cada diástole o sístole de permanencia y negación
 Viniste a posarte sobre mi copa
 Roja estrella y gorgorito completo
 Viniste a posarte como la noche llama a sus creaturas
 O como el brazo termina su círculo y abarca el horario completo
 O como la tempestad retira los velos de su frente
 Para mirar el mundo y no equivocar sus remos
 Al levantar los muros y cerrar las cuevas

Has venido y no se me alcanza qué justeza equivocas
 Para estarte sin levedad de huida y gravitación de planeta
 Orlado de madre selvas en la astrología infantil
 Para estarte como la rosa hundida en los mares
 O el barco anclado en nuestra conciencia
 Para estarte sin dar el alto a los minutos subiendo las

jarcias
 Y cayéndose siempre antes de tocar el timbre que llama
 a la muerte

Para estarte sitiada entre son de arpa y río de escaramuza
 Entre serpiente de aura y romero de edades
 Entre lengua de solsticio y labios de tardada morosidad
 acariciando

Has venido como la muerte ha de llegar a nuestros labios
 Con la gozosa transparencia de los días sin fanal
 De los conciertos de hojas de otoño y aves de verano
 Con el contento de decir he llegado
 Que se ve en la primavera al poner sus primeras manos sobre las
 cosas

Y anudar la cabellera de las ciudades
 Y dar vía libre a las aguas y canto libre a las bocas
 De la muchacha al levantarse y del campo al recogerse
 Has venido pesada como el rocío sobre las flores del jarrón
 Has venido para borrar tu venida
 Estandarte de siglos clavado en nuestro pecho
 Has venido nariz de mármol

Has venido ojos de diamante
 Has venido labios de oro

De "Abolición de la muerte"

MUNDO MAGICO

Tengo que avisarles algo negro y definitivo
 Todos os estáis volviendo muertos
 Los muertos la muerte de los ojos blancos las muchachas de los
 ojos rojos
 Volviéndose jóvenes las muchachas las madres y pequeño gran
 cariño

Yo estaba escribiendo
 Dije cariño
 Dije que estaba escribiendo una carta
 Una carta una carta infame
 Pero dije cariño
 Estoy escribiendo una carta
 Otra ha de ser escrita mañana
 La carta intacta la carta infame muerta también
 Escribo siempre y no he de olvidar tus ojos rojos
 Tus ojos estancados tus ojos rojos
 Es todo lo que puedo prometer
 Cuando fui a verte tenía un lápiz y escribí sobre tu puerta
 Esta es la casa de las mujeres que se están volviendo muertas
 Las mujeres de los ojos estancados las muchachas de los ojos
 rojos

Mi lápiz era enano y escribía a mi voluntad
 Mi lápiz enano mi adorable lápiz de los ojos blancos
 Pero una vez lo llamé el peor de mis lápices
 El no oyó lo que dije él no supo
 El sólo tenía ojos blancos
 Luego besé sus ojos blancos y él se convirtió en ella
 Y la esposé por sus ojos blancos y tuvimos muchos hijos
 Mis hijos o sus hijos
 Cada uno de ellos tiene un periódico que leer
 Los periódicos de la muerte que están muertos
 Sólo que ellos no pueden leer
 Ellos no tienen ojos ni ojos rojos ni ojos estancados ni ojos
 blancos
 Siempre escribo y digo todos os estáis volviendo muertos
 Pero ella es la angustia y no tiene ojos rojos
 Ojos rojos ojos estancados
 Oh ella no me gusta

**ROLANDO
COLLADO A.**

L PENSAMIENTO EN LAS MEDICINAS PARALELAS Y EL PENSAMIENTO MEDICO CIENTIFICO

La Medicina, entendida como Ciencia y Arte que busca la salud del hombre, se ejerce en dos grandes campos: el legal, o sea el de la profesión formalmente autorizada, y el de las medicinas paralelas que como el curanderismo, el shamanismo, la hechicería, la imposición de manos, la acupuntura en nuestro medio, y muchas más, son actividades terapéuticas que se ejercen al margen de la estructura científica predominante en la sociedad.

Esta división ha existido durante milenios y existe en prácticamente todas las regiones del globo, con diferentes grados de antagonismo y hasta de persecución.

Sin entrar a considerar el sustrato socioeconómico que determina las diferencias, una de ellas se da en la superestructura del pensamiento y consiste que, en general, a la medicina legalizada se le atribuye la posesión y práctica del pensamiento científico y a las medicinas paralelas del pensamiento mágico. En otros términos, el pensamiento en la medicina legalizada es racional, y en las paralelas irracional. ¿Hasta dónde es eso cierto?

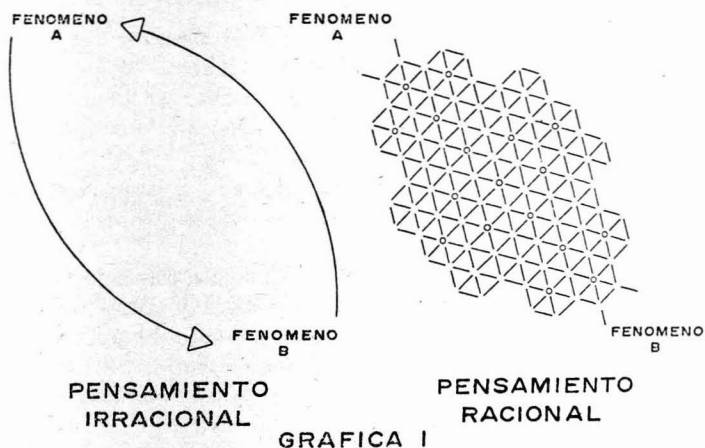
El objetivo de este trabajo es presentar argumentos y proponer la discusión de la siguiente hipótesis: una parte no conocida de la estructura del pensamiento en las medicinas paralelas, es racional. Como contrapartida, y aunque no integre lo central del trabajo, consideramos que "una parte no conocida de la estructura del pensamiento en la medicina legalizada, es irracional".

Discusión

Al hablar de racionalidad lo haremos exclusivamente en función del pensamiento, aunque para iluminar determinados aspectos aludamos a la conducta que es consecuencia de dicho pensamiento.

Entendemos por racionalidad en este aspecto, "el uso sistematizado del pensamiento, tendiente a determinar las relaciones de causalidad inmediata y mediata de los fenómenos.

En la gráfica 1 se ilustran ambos. Entre dos fenómenos





vinculados por relaciones de causalidad, el pensamiento irracional —como lo estamos interpretando en este caso— establece una tele-causalidad ignorando las etapas intermedias que se dieron entre uno y otro.

El pensamiento racional, sin ignorar la vinculación telecausal, trata de comprender las relaciones entre los fenómenos y hechos intermedios que tuvieron que darse para que se presentara el último efecto.

Por esta razón, el pensamiento irracional es globalizador y tiende a la explicación unicausal de los fenómenos. El racional es globalizador también, pero policausal.

Entre el fenómeno A y el B, existe un vacío para el pensamiento irracional. Para el pensamiento racional existe una red.

Racionalidad en el diagnóstico

Dentro de la misma gráfica, si el fenómeno B es la enfermedad en un paciente, el pensamiento irracional encuentra la causa en una sola fuente lejana y poderosa, generalmente sobrenatural; Dios, el Demonio o los espíritus; mientras que el racional intenta encontrar las funciones alteradas en el organismo enfermo, las causas inmediatas que provocaron esas alteraciones, la procedencia de esas causas. Estas a su vez se interpretan como efectos de otras causas y la búsqueda prosigue hasta donde los instrumentos y la capacidad del investigador lo permiten.

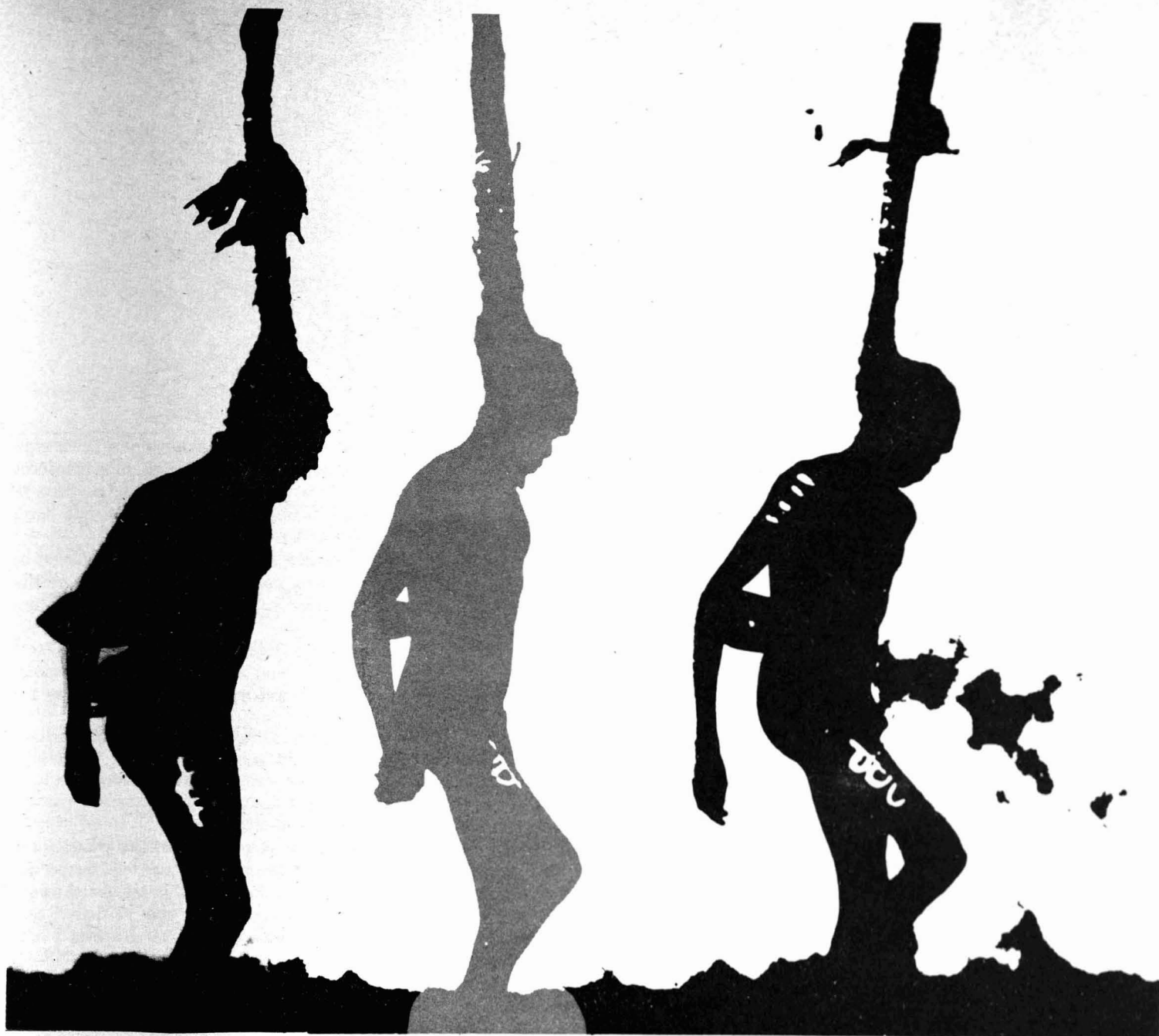
El límite de la búsqueda plantea al investigador la misma alternativa: ¿existe a partir de ahí un vacío y al otro lado está la causa única, global y sobrenatural?, o ¿es preciso buscar nuevos métodos de investigación, fabricar nuevos instrumentos y continuar despejando incógnitas en un camino aparentemente sin fin?

Dentro de estos esquemas, el primero corresponde con predominancia a las medicinas paralelas y el segundo a la medicina legalizada. Pero ¿ocurre siempre así?

Dentro de las medicinas paralelas existen clasificaciones de las enfermedades como la división en frías y calientes, o en enfermedades del cuerpo y del alma, interpretaciones sobre las influencias del clima y las estaciones, el efecto de las relaciones interpersonales en el desencadenamiento de afecciones específicas.

Estas clasificaciones implican concepciones de causalidad, algunas de efecto inmediato, que representan elementos dentro de la red de policausalidad.

No es aventurado afirmar que el médico paralelo aceptaría gustoso la explicación respecto a la etiología y patogenia de un proceso morboso que hasta entonces no entendía, no porque no lo deseara sino porque los recursos a su alcance eran insuficientes. En la incapacidad de penetrar en las causas reales, el hombre imagina estructuras explicativas.



Por consiguiente, en una medida no conocida hasta el presente, el médico paralelo tiene una actitud racional respecto al diagnóstico y resulta irracional generalizar "a priori" respecto a su irracionalidad.

Por otra parte, dentro de la medicina legalizada el médico se ve constreñido en la sociedad actual, a limitar su investigación diagnóstica. Los análisis de laboratorio para observar, cultivar y estudiar la sensibilidad de los gérmenes, los exámenes radiográficos y más aún, los que requieren inversión de tiempo y recursos, con frecuencia están limitados por las condiciones socioeconómicas en que se ejerce la medicina, y el médico se ve obligado a formular hipótesis diagnósticas no confirmadas.

En última instancia, lo racional del pensamiento no se manifiesta en la conducta esperada dentro de la élite que puede hacer ciencia, sino en la actitud del hombre con los instrumentos a su alcance.

En este sentido, y dentro de las limitaciones que la estructura social impone, tanto el médico legal como el médico paralelo pueden tener un pensamiento y una actitud racional o irracional.

Racionalidad en la terapéutica

Mostremos la diferencia en el pensamiento terapéutico. El irracional o mágico, al atribuir la causalidad a una potencia única y general, lógicamente acude a ella para producir el efecto contrario, o sea procurar la salud. El médico paralelo, por tanto, acude a Dios, al Demonio o al Espíritu para pedir el cese de su acción o la intervención mediante otra acción opuesta y más potente que influya en el paciente y le devuelva la salud.

La participación de la familia e incluso de las autoridades en la curación, es interpretada como apoyo de la súplica al ser sobrenatural, más que como apoyo directo al paciente.

En la misma forma, los factores sociales y ambientales que el médico paralelo manipula o hace intervenir, son características en ocasión efectivas, de la práctica curativa paralela.

Pero, también vemos que hay otra forma de acción. El uso de antibióticos y quina por los indios americanos, así como de muchas otras hierbas que posteriormente mostraron actividad farmacológica efectiva, es muestra de una actitud interventora sobre el paciente, basada en lo inmediato de la acción.



Al igual que respecto al diagnóstico, no conocemos la envergadura real de la experimentación y de los conocimientos empíricos acumulados durante siglos por las medicinas paralelas. Pero su supervivencia y su vigencia actual no puede menos que hacer pensar en su eficiencia, aún parcial.

Por consiguiente, es permisible suponer que una proporción de las medicinas paralelas incluye un pensamiento terapéutico científico integral que pretende actuar sobre todos los elementos que participan en la enfermedad.

Por otra parte, la medicina legalizada que se supone debe practicar esta última conducta terapéutica, se ve en la sociedad actual restringida en muchas ocasiones por factores ajenos a la ciencia médica.

La estructura socioeconómica actual orilla al médico a utilizar productos de patentes sin un conocimiento detallado y profundo del efecto farmacológico de sus componentes. Prácticamente ha quedado impedido de recetar galénicamente las mixturas en las que cada compuesto estaba por él dosificado.

Podría exagerarse diciendo que el gran laboratorio productor de medicamentos sustituye al ser omnipotente que tele terapéuticamente actúa a petición del médico. En la medida en que el médico pierde control sobre los innúmeros factores que participan en la recuperación de la salud, su conducta terapéutica se acerca a la del médico paralelo.

Nuevamente, y por diferentes niveles de la misma estructura socioeconómica, tanto el médico como el médico paralelo se ven limitados en un desempeño de un pensamiento y de una conducta terapéutica racional y científica.

Una alternativa: la medicina científico-integral

Dentro de las crisis tantas veces mencionadas en nuestro tiempo actual, se encuentra la crisis del pensamiento en las medicinas. La medicina legalizada, que tradicionalmente se enfoca sobre el individuo y por parcial deja con frecuencia de ser científica, ni las medicinas paralelas, con un predominante pensamiento mágico, parecen estar en capacidad de resolver los problemas de la salud del hombre, y ni siquiera comprenderlos adecuadamente. Una alternativa es el pensamiento médico científico-integral, que trascendiendo las limitaciones del enfoque individual, comprenda la interacción del individuo, el medio y la estructura social, para que la lucha contra la enfermedad y por el bienestar del hombre tengan mayores visos de integralidad y éxito.

Siendo el hombre un ser enmarcado dentro del universo, no se puede entender la vida individual sino dentro de ese gran contexto.

En esta forma, en lugar de profundizar irracionalmente las zanjadas que distancian a los diferentes tipos de medicina, lo racional es unir esfuerzos en la búsqueda común de la salud social.

QUIEN
QUE
ES
NO
AMA
A
VIRGINIA
WOOLF?

EFRAIN
HUERTA

Señora mía: sus labios son perfectos
y su mirada tan grande me tiembla en la piel;
su falda de terciopelo naranja me parece infinita
—y su andar, como su bañar y hablar a solas, es
un cisne afilado corrigiendo vocablos, diciendo cómo
amasar correctamente la pasta para
cocer los panes nuestros de cada mañana.

Fue usted, Virginia, la que dijo
un lleno de neblina domingo de marzo:
Me hundiré con mis banderas flameando.

Ahora bien, ¿por qué siempre supe
que había sido en el mar y con su perro en brazos?

Esta mañana de octubre, muy clara y muy domingo,
Louie su sirvienta, sollozando cual herida gaviota,
me cuenta que fue en un río de lirios
y palomas y olas, olitas que devoraron
su falda, su lisa cabellera y esos ojos
que no dejan de mirarme

jamás, Señora nuestra,
por que leo y releo *Orlando* y *To the Lighthouse*
y *Three Guineas* y me hundo en el agua tan dulce
de su *Diario* —y ahora soy yo
quien cae, Virginia—luz, rayísimo,
y se pierde y ahoga de dicha
porque el suicidio —diga que sí—
es una corriente de palabras bien dichas
y las olitas nos comen otra vez
los huesos y yo muero feliz
porque la amé hasta
no cansarme nunca de amarla
tanto.

México-Tenochtitlan
octubre de 1974



**JORGE
WITKER**

DERECHO Y CAMBIO SOCIAL EN AMÉRICA LATINA

Al conceptualizar el Derecho como disciplina instrumental destinada a regular relaciones sociales complejas operante en tiempo y espacio histórico, debemos, inevitablemente, vincular su naturaleza, presencia y eficacia al contexto global de la sociedad, en este caso, la latinoamericana.¹

Es tal vez prematuro definir si en un marco sociológico estricto pueda hablarse de una sociedad nítidamente perfilada como regional latinoamericana. Sin embargo, dos razones avalan este intento y, para efectos de estas reflexiones, tienen una relativa validez general:

a) Las raíces estructurales y b) El marco ideologizante, en el cual se sitúan las estructuras de encuadres-jurídicos y legales.

a) En el campo estructural, podemos señalar que la formación social latinoamericana² puede ser tipificada bajo los signos inequívocos de un conjunto de estructuras económicas, sociales, étnicas, culturales y políticas complejas y polivalentes, que, en sus antagonismos aparentes, apuntan a mantener y reforzar un modo de producción determinado. Tal modo de producción, lejos de proyectar signos de dinamismo y progreso, ha ido enajenando su autonomía en función de un centro centrípeto aglutinante, absorbente y represivo.³ De allí que al intentar cualquier diagnóstico provisorio⁴ el analista y cientista social latinoamericano se encuentra con el obstáculo básico de la dependencia, nudo vital, sobre el cual es posible explicar lo que es y ha sido el desarrollo y evolución de nuestro continente.⁵

La dependencia se ha expresado en variados niveles que van desde el control real y jurídico de los medios de producción estratégicos en poder de empresas extranjeras hasta el control de los medios de difusión y publicidad, que Mattelart definiera como "agresión desde el espacio".⁶ Dicha tendencia centrífuga y penetrante ha ido cercenando a la sociedad latinoamericana y alienando a las distintas fuerzas sociales y políticas, las cuales han ido perdiendo autonomía y ese margen de independencia que, por un momento, emergió en la región y que podríamos ubicar en las décadas 30 y 40.⁷ Lo anterior implica verificar el hecho de que los grupos dominantes regionales, que algún rasgo de dinamismo exhibieron para mantener y desarrollar el sistema de dominación hace algunas décadas, lo han ido perdiendo y entregando, pasando a asumir un rol de simples intermediarios entre la metrópoli y las masas urbanas y campesinas marginadas del sistema. Este cambio cualitativo en el sistema de dominación se relaciona con actores internos y externos. En la arena interna se observa un deterioro generalizado de los niveles de vida de fuertes sectores sociales que presionan cada vez más orgánicamente y que pugnan por la sustitución de las estructuras económicas y sociales, y que ven en el modo de producción vigente el escollo esencial para su progreso y desarrollo. En lo externo, el sistema mundial del capitalismo ha

ido ampliando y extendiendo sus operaciones, emergiendo con matices propios la empresa transnacional, que en sus planes y programas prácticamente se ha repartido el mundo en cuanto a mercados, recursos financieros y tecnologías. Tal fenómeno ha alterado el concepto mismo de soberanía de los Estados en el campo internacional, y en lo interno ha llevado a subordinar la autoridad interventora del Estado, ganada en la crisis de los 30, a los designios e intereses de los conglomerados transnacionales. El Estado asume un papel de agente administrativo que extiende su influencia, amplía la burocracia y tecnifica la función y el servicio público y canaliza recursos sociales hacia esquemas de apropiación que escapan de su control jurídico, administrativo y político. Así vemos cómo América Latina se inserta en una realidad mundial completamente distinta. La economía mundial compartimentalizada en la economía nacional norteamericana, en la economía de la URSS y en la economía externa de los Estados Unidos, representada por el conjunto de sus empresas transnacionales que operan en los distintos puntos del planeta y en los que se sitúa América Latina.

En ese marco de concentración y hegemonía, las élites regionales han perdido el *status* y el derecho mismo a conducir el sistema en esta parte del mundo, alejándose cada vez más de esquemas nacionalistas y populistas. A las presiones cada vez más radicales de sus pueblos, han respondido ya no con las reformas sociales de otrora, sino a través de expedientes autoritarios y represivos. Los sistemas políticos flexibles se congelan y los proyectos reformistas cada vez van encontrando obstáculos, levantados por nuevos mitos como la eficiencia, el orden y la disciplina social.

Así, la vida de las democracias periclita, y conceptos como "democracia representativa", "estado de derecho", "derechos humanos" y "libertad sindical" van quedando relegados al museo del derecho tradicional, reemplazados por "confianza", "seguridad", "paz social" y "autoridad", valores pragmáticos y estimulantes para la mantención y reproducción de un sistema económico y social más eficiente y menos discursivo y abstracto.

Este cambio en los encuadres ideológico-políticos es verificable por el analista que revisa la historia de las relaciones interamericanas de hace una década, en los que, para marginar a un país de la OEA, se sostuvo textualmente: "su sistema económico, social y político es incompatible con los principios de la democracia representativa, única forma a través de la cual el hombre latinoamericano puede desarrollar en plenitud su personalidad y libertad".⁸

En esta realidad, el marco teórico exploratorio y superador de la crisis nos conduce a afirmar que la suerte de esta parte del mundo está ligada a una situación mundial cuya proyección nos revela rasgos de pesimismo inteligente. Asistimos a la quiebra de



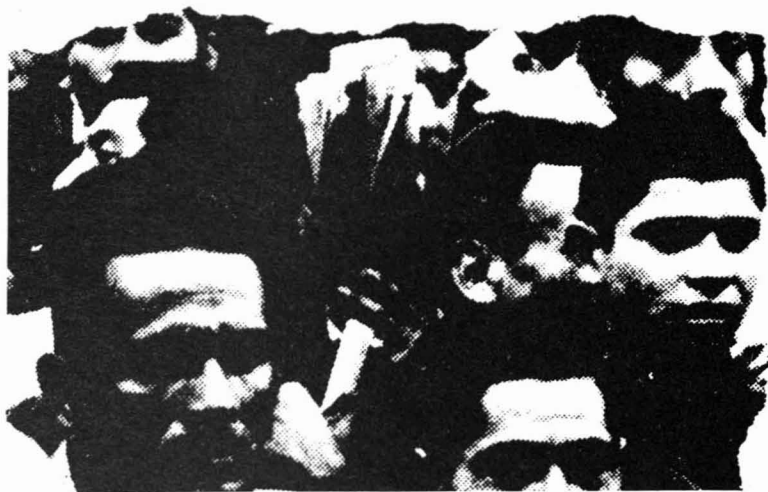
todos los valores e imágenes que animaron al hombre medio latinoamericano que de buena fe aceptó un conjunto de patrones y formas de vida impuestos externamente, pero profundamente alejados de su historia, de su realidad, de sus auténticos intereses. América Latina no puede seguir intentando desarrollar y reproducir esquemas económicos y políticos obsoletos, desahuciados precisamente por quienes más se han beneficiado con esos modelos y que, llevados por su temor a los cambios e incluso a la modernización, han cerrado toda posibilidad a la vigencia y desarrollo de principios que, en lapsos históricos limitados, significaron progreso y bienestar para el hombre.

Así, el desafío para los científicos sociales de la región es superior y de gran significación. Se trata de buscar los marcos y modelos interpretativos que, tomando como centro conductor el fenómeno de la dependencia, lleven a la formación de estrategias de superación y cambio. Somos conscientes, empero, de que la tarea no es fácil, pues el marco cultural e intelectual también ha sido presa de la alienación, el conformismo y la indiferencia. Sin embargo, en América Latina tenemos una reserva intelectual que ha jugado importantes tareas en horas difíciles para nuestros pueblos. Hidalgo, Bolívar, San Martín, Juárez, Martí y tantos otros, nos mostraron valores de autenticidad y patriotismo en instantes en que los intereses externos dominaban al grueso de América Latina. La tarea ya se ha iniciado y la consecución es parte de nuestro quehacer de poner al servicio de la verdad histórica los aportes de la ciencia y del espíritu.

b) El marco ideologizante. El Derecho. La ardua tarea por visualizar la raíz del cambio histórico que debe materializarse en América Latina, para romper el círculo de la dependencia y el atraso, requiere del concurso del jurista y del hombre de derecho. Si para el hombre medio se ha hecho trizas un conjunto de

principios y valores, para el jurista y manejador del sistema jurídico la situación no es menos dramática. La justicia, entendida como valor histórico-concreto, se ha alejado cada vez más de la región y, por el contrario, la injusticia, en su proyección social, se ha ido convirtiendo en "una forma de vida permanente". La igualdad formal, tan analizada y estudiada en los centros jurídicos de la región, ha devenido en una entelequia especulativa que sólo ha servido para "ejercitar" el espíritu de los futuros juristas y licenciados. Los derechos sociales, conquistas vitales en el desarrollo de los sistemas legales del continente,⁹ van quedando como parte de programas académicos y transformándose en historia del derecho. La teoría constitucional y los pensamientos de Locke, Montesquieu y Rousseau se vuelven teoría pura contrastada en la realidad autoritaria y represiva que corroee los sistemas políticos del continente. La libre competencia es reemplazada por la concurrencia imperfecta y el monopolio, y el derecho económico se vuelve letra muerta en su tarea sancionadora y reguladora de la distribución y el consumo. En síntesis, los pilares del universo jurídico que sirvieran de base a nuestra formación como países, han ido replegándose, y la juridicidad perdiendo su imagen y operatividad. La violencia y arbitrariedad se extienden en función de asegurar estructuras que no resisten la legitimidad, el consenso y el derecho.

Los fenómenos apuntados expresan la crisis estructural de la sociedad, crisis que, como se apuntó, obedece a factores externos e internos. Se ha señalado que es el sistema mismo que, en su acomodo a la nueva realidad mundial, descarta y desahucia principios y valores en pos de la eficiencia y la utilidad. En dicho contexto, ¿qué papel juega el derecho como instrumento regulador de realidades sociales? ¿Cuál es la función del jurista, del hombre de derecho y de las facultades de derecho en medio de un mundo complejo y conflictivo?



No es necesario insistir en que el sistema jurídico es un reflejo de la forma en que la sociedad ha resuelto el problema del poder. Es decir, ontológicamente, el derecho carece de existencia "per se". Si no aceptamos tal planteamiento llegaremos a coincidir con la labor que realizan algunos "juristas", por ejemplo en Chile, que han ideado todo un conjunto de normas para legalizar un estado represivo y autoritario, surgido de la negación misma del estado de derecho. Es decir, el jurista debe ir más allá de la normática fría y congelada que, sistematizada en leyes, se impone a la sociedad. Pensamos, por el contrario, que el hombre de derecho es un artífice que recoge el consenso colectivo, democráticamente expresado, y da vida y forma a un sistema que tiene como norte el bienestar y desarrollo de un pueblo. Allí, en esa labor, es como se materializa la relación entre Derecho y Justicia, tema que tanto ha preocupado al técnico legal. En otras palabras, el Derecho, como disciplina reguladora, no puede tener como antecedente la imposición inconsulta, sino ser el reflejo instrumentalizado de una sociedad que apunta a realizar terrenalmente la justicia, entendida como supremo valor histórico hoy vigente y actuante en la realidad latinoamericana. El jurista que cierra sus ojos al medio es un ególatra de paradigmas y conceptos vacíos, sin connotación histórica ni humana.¹⁰

Pero el jurista es producto de un medio en cuyo seno juega un rol esencial el aspecto formativo. Más allá del reclutamiento sociológico de los licenciados y magistrados que manejan los sistemas legales, está la proyección valorativa que entregan los centros formadores. En síntesis, la labor de las facultades de Derecho. Si estos centros se estructuran para formar juristas teorizantes, repetidores de realidades conceptuales ahistóricas, es fácil colegir que el jurista allí formado tendrá una visión parcializada y unilateral de la sociedad en que sirve, de sus dinanismos dialécticos, de sus relaciones recíprocas. En síntesis, de un arquetipo de sociedad muy alejada de la verdadera sociedad. He ahí un aspecto que, no obstante ser indirecto, creemos que juega con énfasis propio en la frustración, alienación y acatamiento que hoy observamos en los juristas ante el complejo mundo que vive la región. El utilitarismo profesionalizante, la estrechez de horizontes, el desarraigo por los asuntos colectivos, son catalizadores importantes en el deterioro que la juridicidad va teniendo en nuestras sociedades. Justicia y Derecho se alejan cada vez más de la preocupación de nuestros centros docentes y la visión totalizante y de cambio que hoy necesita el jurista moderno está cada vez más ausente del quehacer profesional y científico del hombre de derecho.

De allí que, conscientes de las limitaciones que nuestra función académica nos impone, sea necesario ir a una recuperación científica

de la ciencia jurídica latinoamericana. Extraerla de concepciones lógico-formales que se muestran nihilistas ante el drama colectivo que se agita en la región. El derecho es ciencia social, imbricada y penetrada de relaciones sociales que apuntan a mejorar los sistemas de convivencia que tienen como norte básico el progreso del hombre y su constante actuar frente a la naturaleza y su medio colectivo. Para ello, el Derecho y sus culturas deben orientarse a situar las normas jurídicas en relación a la economía, la sociología, la ciencia política, etcétera, como única forma de darle coherencia y fluidez al instrumental jurídico. Ya alguien mencionó con célebre frase que "aquel que sabe sólo Derecho no sabe ni siquiera Derecho". He ahí un desafío para los juristas de hoy, ante el proceso de cambio social que América Latina avisa y plantea.

Finalmente, creemos que el Derecho es un ingrediente canalizador de los cambios estructurales y que, en la medida en que se muestre rígido y abstracto ante las demandas colectivas de hoy, se abrirá un más amplio cauce a la violencia y la arbitrariedad. La plasticidad y flexibilidad de los sistemas legales, de los magistrados y jueces, de los licenciados del servicio público y de los maestros, formadores de juristas, constituyen premisas esenciales para rescatar la imagen del hombre de derecho, disminuida hoy por sus inclinaciones conservadoras y formalistas y, en muchas ocasiones, opuesta a la corriente renovadora que emerge pujante en la región. Así, el derecho y el cambio social deben reencontrarse para dar al proceso de renovación histórica un cauce de armonía y ecuanimidad en la ardua lucha por romper la injusticia, la dependencia y el atraso.

Notas

1 El análisis jurídico moderno sitúa al derecho como disciplina integrante de las Ciencias Sociales y no como una tecnología de normas y procedimientos autónomos e independientes de la relación social que regula.

2 Aguilar, Alonso. *Teoría y Política del Desarrollo latinoamericano*, Textos Universitarios, UNAM, 1967.

3 Hymer, Stephen. *Empresas multinacionales-La internacionalización del capital*, Ediciones Periferia. Argentina, 1972.

4 Dos Santos, Theotonio y otros. *La crisis del desarrollismo y la nueva dependencia*, Amarrouro Editores. Perú, 1970.

5 Marini, Ruy Mauro. *Dialéctica de la dependencia*, Ediciones Era. México, 1973.

6 Mattelart, Armand. "Las empresas multinacionales y la agresión cultural", *Deslinde*, No. 41. UNAM. México, 1973.

7 La emergencia del varguismo, peronismo, aprismo y otras expresiones populistas latinoamericanas cumplieron su ciclo histórico y se agotaron y consumieron en las contradicciones estructurales de la dependencia regional.

8 "Instituto Interamericano de Estudios Jurídicos Internacionales", OEA. Washington D.C. Informe Anual. 1962.

9 Witker V., Jorge. "El derecho en América Latina, contenido y enseñanza", *Deslinde* No. 56. UNAM.

10 Capella, Juan-Ramón. *Sobre la extinción del derecho y la supresión de los juristas*, Editorial Fontanella. Barcelona, España, 1970.

H. P.
LOVECRAFT*

L MIEDO A LO SOBRENATURAL EN LA LITERATURA

I. INTRODUCCIÓN

La emoción más vieja y más fuerte de la humanidad es el miedo y la más antigua y más fuerte clase de miedo es el temor a lo desconocido. Muy pocos psicólogos querrán disputar estos hechos y el admitirlos debe establecer para siempre la pureza y dignidad del cuento de terror sobrenatural como una forma literaria.

Sobre él se descargan todos los palos de una sofisticación materialista que se aferra a las emociones frecuentemente sentidas y los acontecimientos externos, así como a un idealismo ingenuamente insípido que desprecia las motivaciones estéticas y pide una literatura didáctica para "elevar" al lector a un grado aceptable de sonriente optimismo. Pero a pesar de toda esta oposición, el cuento macabro ha sobrevivido, se ha desarrollado y ha alcanzado notables alturas de perfección; fundado, como lo está, en un profundo y elemental principio cuya atracción, si no es siempre universal, debe necesariamente ser punzante y permanente en las mentes de quienes tienen la sensibilidad requerida.

El atractivo de lo espectralmente macabro es generalmente estrecho porque requiere del lector un cierto grado de imaginación y una capacidad para desprenderse de la vida diaria. Relativamente pocos están lo suficientemente liberados de la fascinación de la diaria rutina para responder a las llamadas del exterior, y los cuentos acerca de sentimientos y acontecimientos ordinarios, o de sentimentales distorsiones de dichos acontecimientos y sentimientos, ocuparán siempre el primer lugar en el gusto de la mayoría; correctamente, tal vez, puesto que el curso de estos asuntos ordinarios configura la mayor parte de la experiencia humana. Pero los sensitivos están siempre entre nosotros y algunas veces un curioso rayo fantástico invade algún rincón oscuro de la más dura cabeza, de modo que ninguna cantidad de racionalización, reforma o análisis freudiano puede anular por completo la emoción del susurro del rincón de la chimenea o del bosque solitario. En todo esto está implicado un molde psicológico o una tradición tan real y tan profundamente arraigada en la experiencia mental como cualquier otro molde o tradición de humanidad, coexistente con el sentimiento religioso e íntimamente relacionado con muchos aspectos del mismo, además de ser evidentemente una parte de nuestra más íntima herencia biológica para liberar una aguda potencia sobre una muy importante, a pesar de no ser numéricamente grande, minoría de nuestra especie.

Los primeros instintos y emociones del hombre formaron su respuesta al medio en el que se hallaba. Sentimientos definidos, basados en placer y dolor, se desarrollaron alrededor de los fenómenos cuyas causas y efectos él entendía, mientras que alrededor de los que no podía comprender —y con éstos el universo lo abruma en aquellos primitivos días— fueron tejidas, naturalmente, las personificaciones, interpretaciones maravillosas y sensaciones de temor y miedo conforme era golpeada una raza que tenía pocas y simples ideas y una experiencia limitada. Lo desconocido, siendo a la vez lo impredecible, se convirtió en una terrible y onnipotente fuente de bendiciones y calamidades para nuestros antepasados, que se imponía sobre la humanidad por razones completamente crípticas y extraterrestres; que, por lo tanto, pertenece muy claramente a las

esferas de existencia de las que no sabemos nada y en las que no tenemos intervención alguna. Asimismo, el fenómeno del sueño contribuyó a construir la noción de un mundo irreal y espiritual y, en general, todas las condiciones del salvaje amanecer de la vida conducían tan fuertemente hacia un sentimiento de lo sobrenatural, que no necesitamos maravillarnos por la forma tan completa en que la esencia hereditaria del hombre se ha saturado con religión y superstición. Esta saturación debe observarse desde el punto de vista de un llano hecho científico, como virtualmente permanente en lo que respecta al subconsciente y a los instintos profundos, puesto que a pesar de que el área de lo desconocido se ha venido contrayendo constantemente durante miles de años, una infinita reserva de misterio envuelve todavía a la abrumadora mayoría del cosmos exterior, mientras que un vasto residuo de poderosas asociaciones inherentes persiste en todos los objetos y procesos que alguna vez fueron misteriosos, sin importar cuán bien explicados estén en la actualidad. Aun más, existe una fijación fisiológica real de los viejos instintos en nuestro tejido nervioso, que los puede hacer obscuramente operativos aún para la mente consciente que ha sido purgada de todas las fuentes de prodigios.

A causa de que recordamos el dolor y la amenaza de la muerte más vivamente que el placer, y a causa de que nuestros sentimientos acerca de los aspectos benéficos de lo desconocido han sido capturados y formalizados desde el principio por rituales religiosos convencionales, ha caído lo sobrenatural en el hado del más oscuro y maléfico aspecto del misterio cósmico para vivir principalmente en nuestro propio folklore. Esta tendencia está naturalmente acrecentada por el hecho de que la incertidumbre y el peligro siempre están estrechamente aliados, haciendo de cualquier clase de mundo desconocido un mundo de peligro y posibilidades malignas. Cuando se añade a este sentimiento de miedo y mal la inevitable fascinación de lo maravilloso y la curiosidad, nace un cuerpo complejo de agudas emociones y provocación imaginativa, cuya vitalidad debe necesariamente ser tan permanente como la misma raza humana. Los niños tendrán siempre temor de la obscuridad, y los hombres con mentes sensibles al impulso hereditario temblarán siempre ante el pensamiento de los mundos escondidos e insondables de vida extraña que pueden pulsar en los golfos detrás de los estrellas o presionar espantosamente a nuestro propio mundo, en dimensiones desconocidas, que únicamente los muertos y los lunáticos pueden atisbar.

Con estos fundamentos, ninguno puede maravillarse de la existencia de una literatura del miedo cósmico. Siempre ha existido y siempre existirá, y no puede citarse mejor ejemplo de su tenaz vigor que el impulso que aquí y allá conduce a escritores de inclinaciones totalmente opuestas a probar sus fuerzas en este campo con cuentos aislados, como si así descargaran de sus mentes ciertas formas fantasmales que de otra manera los perseguirían. Así, Dickens escribió diversas narraciones extrañas; Browning, el terrible poema *Childe Roland*; Henry James, *El giro del tornillo*; el Dr. Holmes, la sutil novela *Elsie Venner*; F. Marion Crawford, *La literatura superior* y un cierto número de otros ejemplos; la señora Charlotte Parkins Gilman, trabajadora social, *El papel tapiz amarillo*; mientras que el humorista W. W. Jacobs produjo ese pequeño y eficaz trozo melodramático llamado *La garra del mono*.

* Traducción de Jorge Velazco.

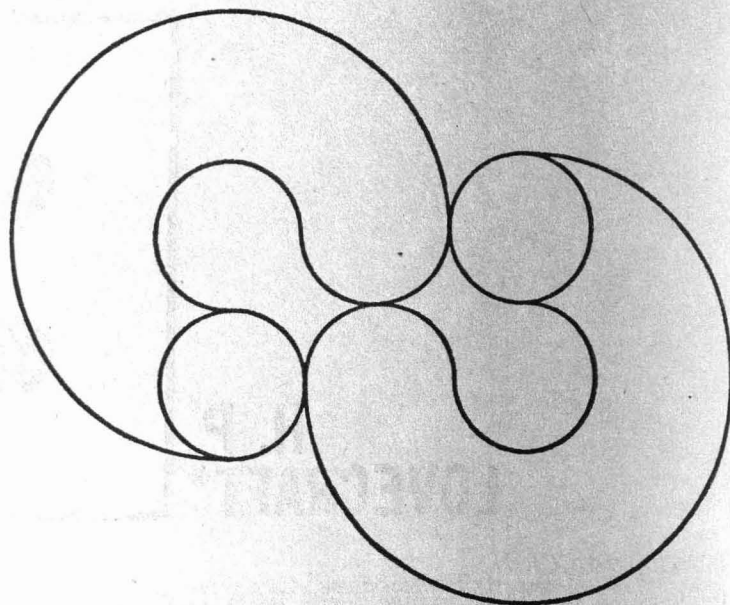
Este tipo de literatura de miedo no debe ser confundido con una clase externamente similar, pero muy diferente desde el punto de vista psicológico; la literatura del mero miedo físico y del horror mundano. Esa literatura tiene ciertamente su lugar, como lo tiene la convencional y aún caprichosa o cómica historia de fantasmas, donde el formalismo o el conocimiento jocoso del autor remueve el verdadero sentido de lo que es morbosamente sobrenatural, pero estos trabajos no son parte de la literatura del miedo cósmico en su más puro sentido. El verdadero cuento de horror tiene algo más que el asesinato secreto, los huesos sangrantes, o una sábana con forma humana arrastrando cadenas de acuerdo a una regla. Una cierta atmósfera expectante y un inexplicable miedo de las fuerzas exteriores, desconocidas, debe estar presente y también debe existir una sugestión, expresada con una seriedad y prodigio que provengan de su tema, de las más terribles concepciones del cerebro humano, de una maligna y particular suspensión o defecto de las leyes fijas de la naturaleza que son nuestra única salvaguarda en contra de los asaltos del caos y de los demonios del espacio infinito.

Naturalmente, no podemos esperar que todos los cuentos de terror se sujeten absolutamente a ningún modelo teórico. Las mentes creadoras no tienen par y la mejor de las fábricas tiene sus puntos débiles. Más aún, mucha de las más selecta producción de terror es inconsciente, y aparece en fragmentos memorables diseminados a través de un material cuyo efecto total puede ser de una forma muy diferente. La atmósfera es la cosa más importante, puesto que el criterio final de autenticidad no es el desenlace de una trama sino la creación de una sensación determinada. Podemos decir, como criterio general, que un cuento de horror cuya intención es enseñar o producir un efecto social, es aquel en que los horrores son finalmente explicados y desvanecidos por causas naturales y que no es un cuento de miedo cósmico genuino, si bien permanece el hecho de que dichas narraciones a menudo poseen, en secciones aisladas, toques atmosféricos que cumplen todas las condiciones de la verdadera literatura de terror sobrenatural. Por lo tanto, no debemos juzgar un cuento macabro por los intentos del autor, ni por el simple mecanismo de la trama, sino por el nivel emocional que alcanza en su punto menos mundano. Si las sensaciones adecuadas son excitadas, tal "punto climático" debe ser admitido por sus propios méritos como literatura de horror, sin importar cuán prosaicamente se prolongue posteriormente. La prueba máxima del verdadero terror es simplemente ésta, se excite o no una profunda sensación de miedo en el lector, y el contacto con poderes y esferas desconocidas, una sutil actitud de escucha temerosa, como si se esperara el batir de alas negras o el arañar de formas y entidades exteriores, del más remoto confín del universo. Desde luego, cuanto más completa y unitariamente pueda un cuento traducir esta atmósfera, será mejor su excelencia como obra de arte en la forma ya definida.

II. EL AMANECER DEL CUENTO DE HORROR

Como podría esperarse de una forma tan íntimamente conectada con la emoción primigenia, el cuento de terror es tan viejo como el habla y el pensamiento humanos.

El horror cósmico aparece como ingrediente del más primitivo folklore de todas las razas y se encuentra cristalizado en las baladas, crónicas y escrituras sagradas más arcaicas. Fue, de hecho, una característica prominente en la elaboración de la magia ceremonial, con todos sus ritos para la evocación de demonios y espectros, que florecieron desde los tiempos prehistóricos y que alcanzaron su más alto desarrollo en Egipto y las naciones semíticas. Fragmentos como el *Libro de Enoch* y *Las llaves de Salomón* ilustran muy bien el poder de lo sobrenatural sobre la antigua mente oriental y sobre dichas cosas se basaron sistemas y tradiciones duraderos, cuyos ecos se extienden obscuramente aún hasta el tiempo presente. Rasgos de este miedo trascendental se ven en la literatura clásica y hay evidencia de un énfasis aún más grande en la literatura de las baladas que se formaron paralelas a la corriente clásica, pero que se desvaneció por la falta de un medio escrito. La Edad Media, empapada en tinieblas fantásticas, le dio un enorme impulso hacia la expresión, y tanto el Oriente como el Occidente estuvieron muy ocupados preservando y amplificando la obscura herencia que habían recibido tanto el folklore fortuito como la magia y el cabalismo académicamente formulados. La bru-



ja, el hombre lobo, el vampiro y el fantasma surgían ominosamente de los labios de los bardos y las abuelas, y necesitaban muy poco estímulo para dar el paso final a través de la frontera que divide el cuento cantado o la canción de la composición literaria formal. En el Oriente, el cuento de horror tiende a asumir un brillante colorido y una vivacidad que casi lo transforma en pura fantasía. En Occidente, donde el místico teutón había descendido de sus oscuros bosques boreales y el celta recordaba extraños sacrificios en las enramadas drúidicas, asumió una terrible intensidad y una convincente seriedad de atmósfera que duplicó la fuerza de estos horrores, mitad contados, mitad sugeridos.

Mucho del poder de la tradición de horror del Occidente fue indudablemente debido a la oculta, pero a menudo sospechada, presencia de un culto espantoso de adoradores nocturnos cuyas extrañas costumbres, descendientes de los tiempos prearrios y anteriores a la agricultura cuando una usurpadora raza de mongoloides efectuó sus correrías sobre Europa con sus aves y vacas, estaban enraizadas en los más repugnantes ritos de la fertilidad de una antigüedad inmemorial. Esta religión secreta, seguida clandestinamente por los campesinos durante miles de años a pesar del reinado exterior de las creencias drúidicas, grecorromanas y cristianas en las regiones afectadas, estaba señalada por salvajes aquelarres de brujas en bosques solitarios y en lo alto de distantes colinas en la noche de Walpurgis y en la Noche de Todos los Santos, estaciones tradicionales para la cruce de las cabras, las ovejas y el ganado y se convirtieron en la fuente de vasta riqueza en leyendas de brujería, además de provocar extensas persecuciones de brujas de las que el asunto de Salem forma el principal ejemplo americano. Emparentado con ella en esencia, y tal vez conectados de hecho, estaba el terrorífico sistema secreto de teología invertida o la adoración de Satanás, que produjo horrores tales como la famosa "misa negra", mientras que operando hacia la misma dirección podemos notar las actividades de aquellos cuyos fines eran un poco más científicos o filosóficos, los astrólogos, los cabalistas y los alquimistas del tipo de Albertus Magnus o Raimundo Lulio, quienes abundaron invariablemente en tan rudas épocas.

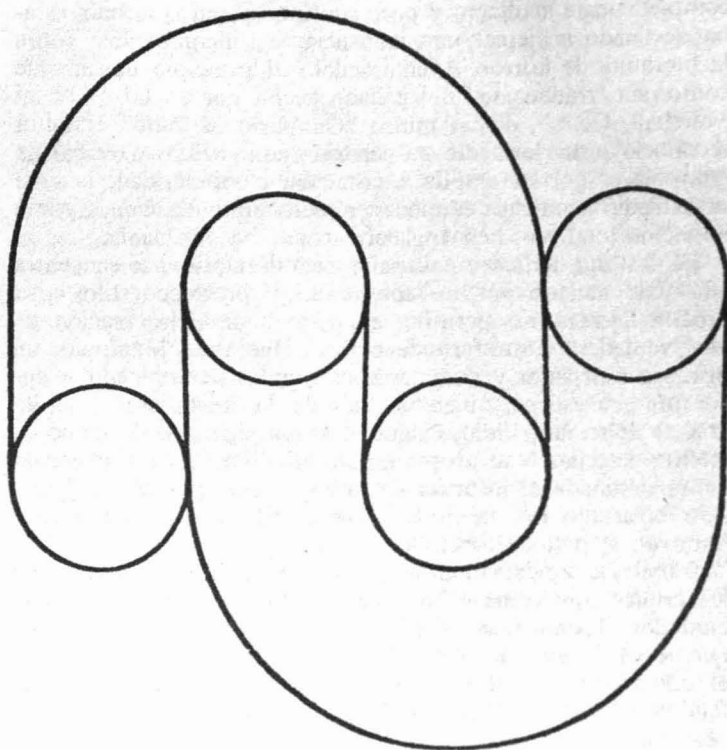
La permanencia y la profundidad en Europa del espíritu medieval de horror, intensificado por la negra desesperación que las epidemias de peste traían, puede muy bien haber conformedo algo de la grotesca talla que se introdujo disimuladamente en muchos de los más finos ejemplos de las obras eclesiásticas del gótico tardío; las gárgolas demoníacas de Nuestra Señora de París y del Monte San Miguel son los más famosos ejemplos. Y a través de este período, debe recordarse, existió entre los hombres cultos y los legos una incuestionable fe en todas las formas de lo sobrenatural, desde la gentilísima doctrina del cristianismo hasta las más monstruosas morbosidades de la brujería y la magia negra. No fue injustificado el que hayan nacido los magos y alquimistas del Renacimiento, Nostradamus, Trithemius, el Dr. John Dee, Robert Fludd y similares.

En este fértil suelo se nutrieron tipos y caracteres de sombrío mito y leyenda que persisten hasta la literatura de horror contemporánea, más o menos disfrazados o alterados por la

técnica moderna. Muchos de ellos fueron tomados de las más remotas fuentes orales y forman parte de la herencia permanente de la humanidad. La sombra que se aparece y exige el entierro de sus huesos, el amante demoníaco que viene a llevarse a su novia aún viva, la muerte o el conductor de almas al reino de los muertos cabalgando en el viento nocturno, el hombre lobo, la cámara sellada, el hechicero inmortal, todos ellos pueden ser hallados en ese curioso cuerpo de conocimiento medieval que el difunto Baring-Gould ensambló tan efectivamente en forma de libro. Dondequiera que la sangre mística del norte era más fuerte, la atmósfera de los cuentos populares se hacía más intensa puesto que en las razas latinas hay un toque de racionalidad básica, que se niega a poner aún en sus extrañas supersticiones, muchas de las armonías encantadas, tan características de nuestros propios murmullos nacidos en el bosque y criados en el hielo.

Como toda ficción encuentra primero una extensa encarnación en la poesía, es en ella donde encontramos por primera vez la entrada permanente de lo horrible en la literatura corriente. La mayor parte de los ejemplos antiguos, de manera curiosa, están en prosa, como los incidentes sobre hombres lobos en Petronio; los horripilantes pasajes de Apuleyo; la corta, pero célebre carta de Plinio el Joven a Sura y la extraña compilación *Sobre acontecimientos maravillosos*, hecha por Phlegon, el liberto griego del emperador Adriano. Es en Phlegon donde encontramos por primera vez el espantoso cuento de la muerta novia, *Philinnion* y *Machates*, relatado después por Proelo y en tiempos modernos como base de la inspiración de *La Novia de Corinto*, de Goethe y *El estudiante alemán*, de Washington Irving. Pero para la época en que los viejos mitos del norte toman forma literaria, y en el tiempo posterior, cuando lo horrible aparece como un elemento común en la literatura del momento, lo encontramos principalmente con vestido métrico, de la misma forma en que hallamos la mayor parte de la escritura estrictamente imaginativa que se hizo en la Edad Media y en el Renacimiento. Las Eddas y Sagas escandinavas golpean con el horror cósmico, y sacuden con el severo miedo de Imir y su abundancia sin forma, mientras que nuestro propio *Beowulf* anglosajón y los posteriores cuentos continentales de los Nibelungos están llenos de siniestra fantasmagoría. Dante es un pionero de la captura clásica de la atmósfera macabra y en los sublimes versos de Spencer se puede observar algo más que escasos toques de terror fantástico en el paisaje, incidentes y carácter. La literatura en prosa nos da *La muerte de Arturo*, de Malory, en la que se presentan muchas situaciones fantasmales tomadas de las fuentes de la primitiva balada (el robo de la espada y habilidad del cadáver en la Capilla Peligrosa, realizado por Sir Galahad), mientras otros y más crudos ejemplos se encuentran, sin duda, asentados en los baratos y amarillistas romanceros, vulgarmente pergeñados y devorados por los ignorantes. En el drama de la época isabelina, con su *Doctor Fausto*, las brujas en *Macbeth*, el fantasma en *Hamlet* y el horrible espanto de Webster, podemos discernir fácilmente el fuerte vigor de lo demoníaco en la mente del público. Un vigor intensificado por el verdadero miedo a la brujería viva en la época, cuyos terrores, al principio más salvajes en el continente, principiaron a enviar fuertes ecos a los oídos ingleses conforme las cruzadas para cazar brujas del rey Jaime I progresaban. A la escondida prosa mística de la época se debe añadir una larga serie de tratados de brujería y demonología que ayudaban a excitar la imaginación del mundo lector.

A través de los siglos XVII y XVIII contemplamos una creciente masa de baladas y leyendas fugitivas de siniestra forma, a pesar de que esta masa transcurría debajo de la superficie de la literatura cortés y aceptada. Romanceros de horror y temas macabros se multiplicaron y podemos descubrir el ávido interés de la gente a través de obras como *Las apariciones de la Señora Veal*, de Defoe, un cuento casero acerca de la visita espectral de una mujer muerta a un amigo distante, escrito para anunciar encubiertamente a una malamente aceptada disquisición teológica acerca de la muerte. Las capas superiores de la sociedad estaban ahora perdiendo su fe en lo sobrenatural y dando rienda suelta a un período de racionalismo clásico. Entonces, principiando con las traducciones de los cuentos orientales hechas en el período de la reina Ana, y tomando forma definitiva hacia la mitad del siglo, viene la resurrección del sentimiento romántico, la época de una nueva alegría de la naturaleza y de un radiante fulgor de los tiempos pasados, esce-



nas extrañas, audaces hazañas e increíbles maravillas. Lo sentimos primero en los poetas, cuyo lenguaje adquiere nuevas cualidades de maravilla, extrañeza y estremecimiento. Y, finalmente, después de la tímida aparición de unas pocas escenas macabras en las novelas de la época (tales como *Las aventuras de Ferdinand*, *El conde Fathom* de Smolett), el instinto liberado se precipita en el nacimiento de una nueva escuela literaria, la escuela "Gótica", de imaginación horrible y fantástica, escrita en prosa corta y larga, cuya posteridad literaria estaba destinada a ser muy numerosa, y en algunos casos muy esplendorosa de mérito artístico. Es verdaderamente notable, cuando uno reflexiona sobre el tema, el que la narración horrible, como una forma literaria fija y académicamente reconocida, haya sido tan tardía en llegar a su nacimiento final. Su impulso y atmósfera son tan viejos como el hombre, pero el típico cuento macabro de la literatura corriente es hijo del siglo XVIII.

III. LA NOVELA GÓTICA TEMPRANA

Los paisajes de obsesivos sombras de Ossian, las caóticas visiones de William Blake; las grotescas danzas de brujas en *Tam O'Shanter* de Burns, el siniestro demonismo de *Cristhobel* y *El viejo marinero* de Coleridge, el fantasmal encanto de *Kilmeny* de James Hogg y los más restringidos enfoques de horror cósmico en *Lamia* y muchos otros de los poemas de Keats, son ejemplos típicamente británicos del advenimiento del horror a la literatura formal. Nuestros primos teutónicos del continente fueron igualmente receptivos a la creciente marea, *El cazador salvaje* de Bruger y la aún más famosa balada del novio demonio de *Lenora* —ambas imitadas en inglés por Scott, cuyo respeto por lo sobrenatural fue siempre grande— son únicamente una pequeña muestra de la riqueza del misterio que la canción alemana había comenzado a proporcionar. Thomas Moore adaptó de esas fuentes la leyenda de la fantasmal novia estatua (usada posteriormente por Próspero Merimée en *La Venus de Ile*, y rastreable hasta la más remota antigüedad) que tiene un eco tan escalofriante en su balada de *El anillo*; mientras la inmortal obra maestra de Goethe, *Fausto*, cruzando desde las simples baladas populares hasta la clásica, cósmica tragedia de las edades, podría ser postulada como la más elevada altura a la que llegó este impulso poético alemán.

Pero iba a ser un inglés muy brillante y mundano, nada menos que el mismísimo Horace Walpole, quien daría a ese impulso naciente su forma definitiva y se iba a convertir en el verdadero fundador de la literatura de horror en el cuento corto como una forma permanente. Muy aficionado al romance y misterio medievales como la diversión de un diletante y dueño de una imitación de antiguo castillo gótico como habitación en Strawberry Hill, Walpole publicó en 1764, *El castillo de Otranto*, un cuento de lo sobrenatural, el cual, a pesar de ser

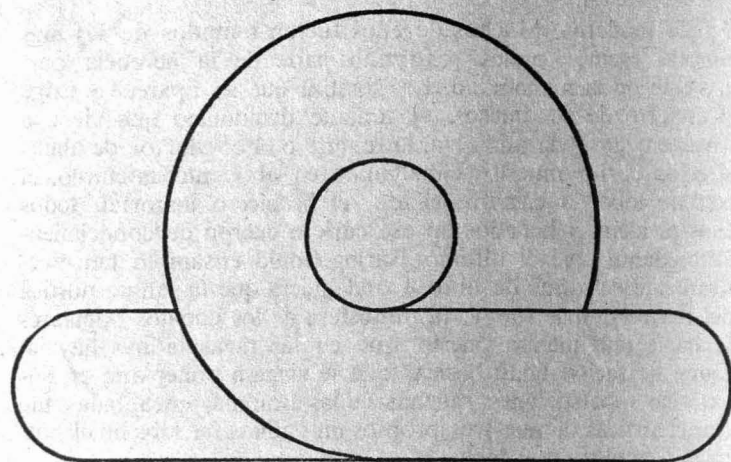
completamente mediocre y poco convincente en sí mismo, estaba destinado a ejercer una influencia casi incomparable sobre la literatura de horror. Aventurándolo al principio únicamente como una "traducción" del italiano hecha por un tal "William Marshall, Gent.", de un mítico "Onuphrio Muralto" el autor reconoció posteriormente su conexión con el libro y recibió un gran placer por su amplia e instantánea popularidad, la cual se extendió a muchas ediciones, rápidas dramatizaciones y una imitación total tanto en Inglaterra como en Alemania.

La historia, tediosa, artificial y melodramática, se encuentra aún más dañada por un apresurado y prosaico estilo cuya urbana ligereza no permite, en parte alguna, la creación de una verdadera atmósfera de horror. Habla de Manfredo, un príncipe usurpador y carente de escrúpulos determinado a encontrar una estirpe, quien después de la misteriosa y súbita muerte de su único hijo, Conrado, al día siguiente de su boda, intenta desechar a su propia esposa Hipólita, y casarse con la dama destinada al infortunado joven, quien, por cierto, había sido aplastado por la caída sobrenatural de un casco gigantesco en el patio del castillo.

Isabela, la novia viuda, escapa de su destino y encuentra en las criptas subterráneas bajo del castillo a un joven y noble cuidador, Teodoro, quien parece ser un campesino a pesar de que recuerda extrañamente al viejo Lord Alfonso, quien regía el dominio antes del tiempo de Manfredo. Un poco después, fenómenos sobrenaturales asolaron el castillo de varias maneras: son descubiertos aquí y allá fragmentos de una gigantesca armadura, un retrato se sale caminando de su cuadro, un relámpago destruye el edificio y el colosal espectro de Alfonso en armadura se levanta de las ruinas para ascender en medio de nubes que se abren al seno de San Nicolás. Teodoro, después de haber ganado en matrimonio a la hija de Manfredo, Matilda, y de haberla perdido por la muerte (puesto que ella es asesinada por su padre accidentalmente) es reconocido como el hijo de Alfonso y heredero legítimo de la propiedad. El cuento concluye con la boda de Isabela y su preparación para vivir por siempre feliz mientras que Manfredo, cuya usurpación fue la causa de la muerte sobrenatural de su hijo y de sus propios pesares sobrenaturales, se retira a un monasterio para hacer penitencia, en tanto que su entristecida esposa busca asilo en un convento vecino.

Tal es el cuento, tieso y monótono, y también despojado del verdadero miedo cósmico que hace a la literatura de horror. Sin embargo, tal era la sed de la época por aquellos toques de extraña y espectral antigüedad que el cuento refleja, que fue seriamente recibido por los más sólidos lectores y elevado, a pesar de su intrínseca ineptitud, a un pedestal de gran importancia en la historia literaria. Lo que hizo la narración, por encima de cualquier otra cosa, fue crear una típica novela escenográfica, con personajes títeres e incidentes, la cual, manejada con mayor ventaja por escritores más naturalmente aptos para la creación de horror, estimuló el surgimiento de una escuela gótica imitativa, que, a su vez, inspiró a los verdaderos tejedores de terror cósmico, la generación de artistas reales que principia con Poe. La parafernalia dramática de esta novela consistía, primero que nada, en el castillo gótico y su gran antigüedad, enormes espacios y corredores, alas abandonadas y desiertas, corredores húmedos, insalubres catacumbas ocultas y una galaxia de fantasmas y terribles leyendas, como núcleo del suspenso y el miedo demoníaco. Además incluía al noble tiránico y malévolo como villano; la santa, largamente perseguida, y generalmente insípida heroína que sobrevive a los mayores terrores y sirve como punto de vista y foco para la simpatía del lector; el valeroso e inmaculado héroe, siempre de noble cuna pero a menudo con un disfraz humilde, la convención de nombres extranjeros y altisonantes, en su mayor parte italianos, para los personajes; y una infinita red de cualidades escénicas que incluye extrañas luces, húmedas puertas secretas, lámparas extinguidas, polvosos manuscritos ocultos, bisagras que rechinan, tapices que se mueven y efectos similares. Toda esta instrumentación reaparece con divertida continuidad, si bien con un extraordinario efecto en algunas ocasiones, a través de la historia de la novela gótica y aún en nuestros días no está, en modo alguno, extinta, a pesar de que técnicas más sutiles la obligan ahora a presentarse con una forma menos ingenua y obvia. Un medio armonioso para una nueva escuela había sido hallado y el mundo de la literatura no iba a tardarse en asir la oportunidad.

El romance alemán respondió de inmediato a la influencia



de Walpole y pronto se convirtió en un prototipo de lo horrible y fantasmal. En Inglaterra, una de las primeras imitadoras fue la célebre señora Barbould, después Miss Aikin, quien publicó, en 1773, un fragmento inconcluso llamado *Sir Bertrand*, en el cual las cuerdas del genuino terror fueron verdaderamente tocadas por una mano que no era inexperta. Un noble en un páramo oscuro y solitario, atraído por el tañir de una campana y luces distantes, penetra en un extraño y antiguo castillo almenado, cuyas puertas se abren y se cierran y cuyos azules fuegos fatuos lo llevan a unas misteriosas escaleras que lo conducen a unas manos muertas y unas negras estatuas animadas. Un ataúd con una dama muerta, a quien besa Sir Bertrand, es hallado finalmente, y después del beso la escena se disuelve para dar lugar a un espléndido apartamento donde la dama, vuelta a la vida, ofrece un banquete en honor de su salvador.

Walpole admiraba este cuento, a pesar de que mostraba menos respeto a un vástago aún más prominente de su *Otranto*: *El viejo barón inglés*, de Clara Reeve, publicado en 1777. Es verdad que a este cuento le falta la verdadera vibración de la nota del misterio y la oscuridad exterior que distinguen al fragmento de la señora Barbould, y a pesar de ser menos crudo que la novela de Walpole y artísticamente más económico en horror puesto que sólo posee una figura espectral, es, sin embargo, definitivamente muy insípido para la grandeza. Aquí tenemos, otra vez, al virtuoso heredero de un castillo disfrazado de campesino y reintegrado a su herencia a través del fantasma de su padre; y nos encontramos aquí también con un caso de amplia popularidad que llevó a muchas ediciones, dramatizaciones, y al final una traducción al francés. La señorita Reeve escribió otra novela de horror, infortunadamente inédita y perdida.

La novela gótica estaba ahora afirmada como forma literaria y los ejemplos se multiplicaron asombrosamente conforme el siglo XVIII marchaba a su fin. *El nicho*, escrito en 1785 por la señora Sophia Lee, tiene un elemento histórico debatiéndose alrededor de la hermana gemela de María Estuardo, Reina de Escocia, y a pesar de estar desprovisto de lo sobrenatural, emplea la escenografía y el mecanismo de Walpole con gran destreza. Cinco años más tarde, todas las lámparas existentes palidecen ante el surgimiento de una fresca clase luminosa, la señora Ann Radcliffe (1764-1823), cuyas famosas novelas convirtieron al terror y a la incertidumbre en una moda y quien implantó nuevas y más elevadas normas en el dominio de lo macabro y de la atmósfera que inspira terror, a pesar del provocativo hábito de destruir sus propios fantasmas al final, a través de elaboradas explicaciones mecánicas. A los familiares arreos góticos de sus predecesores, la señora Radcliffe añadió un genuino sentido de lo extraterrestre en el ambiente y los incidentes, que se aproximaban muy de cerca a lo genial. Cada toque de la trama y de la acción contribuía artísticamente a la impresión de ilimitado miedo que ella deseaba proyectar. Unos pocos detalles siniestros, tales como un rastro de sangre en las escaleras de un castillo, un gruñido de una cripta distante, o una temible canción en un bosque de noche, le permitieron conjurar las más poderosas imágenes de un inminente horror, superando con mucho los extravagantes y laboriosos productos de otros. Estas imágenes no son en sí menos potentes por el hecho de que sean desvanecidas por una explicación antes del fin de la novela. La imaginación visual de la señora Radcliffe era muy potente y aparece tanto en sus deliciosos toques de paisaje (siempre en una línea amplia, brillantemente pictórica

y nunca en detalles precisos) como en sus fantasías de horror. Su principal debilidad, además del hábito de la desilusión prosaica, es una tendencia hacia la historia y geografía erróneas y una fatal predilección por regar sus novelas con pequeños poemas insípidos atribuidos a uno u otro de los personajes.

La señora Radcliffe escribió seis novelas: *Los castillos de Athlyn y Dunbayne*, (1789); *Un romance siciliano*, (1790); *El romance del bosque*, (1792); *Los misterios de Udolpho*, (1794); *El italiano*, (1797) y *Gaston de Blondville*, escrita en 1802, pero publicada por primera vez en forma póstuma en 1826. De éstas, *Udolpho* es con mucho la más famosa y puede ser tomada como el prototipo del primitivo cuento gótico en su mayor esplendor. Es la crónica de Emily, una joven francesa transplantada a un antiguo y portentoso castillo en los Apeninos a causa de la muerte de sus padres y al casamiento de su tía con el señor del castillo, el típico noble, Montoni. Sonidos misteriosos, puertas abiertas, leyendas terroríficas y un horror sin nombre situado en un nicho detrás de un velo negro, operan en rápida sucesión para enervar a la heroína y a su fiel sirvienta, Annette; pero finalmente, después de la muerte de su tía, se escapa con la ayuda de otro compañero de prisión a quien ella había descubierto. En la ruta a su tierra se detiene en un castillo lleno de nuevos horrores —el ala abandonada donde mora el fallecido castellano y la cama mortal con el palio negro— pero es finalmente devuelta a la seguridad y a la felicidad con su amante Valancourt, después de aclarar un secreto que pareció, por un tiempo, envolver su nacimiento en el misterio. Esto es, claramente, tan sólo la reelaboración de un material familiar, pero está tan bien reelaborado que *Udolpho* será siempre un clásico. Los personajes de la señora Radcliffe son marionetas, pero no lo son tan marcadamente como aquéllos de sus predecesores. Y en cuanto a la creación de la atmósfera, se coloca muy preeminente entre todos los de su tiempo.

De los incontables imitadores de la señora Radcliffe, el novelista americano Charles Brockden Brown, está colocado el más cercano en espíritu y método. Al igual que ella, hería sus creaciones con explicaciones naturales; pero, también al igual que ella, tenía un misterioso poder para construir atmósferas que dan a sus horrores una terrorífica vitalidad mientras permanecen inexplicados. Difiere de ella al descartar despectivamente la convención y propiedades externas góticas y al escoger escenarios americanos modernos para sus misterios, pero su repudio no se extiende al espíritu gótico y al tipo de incidentes. Las novelas de Brown contienen algunas memorables escenas de terror y aún supera a la señora Radcliffe al describir el funcionamiento de una mente perturbada. *Edgar Huntly* principia con un sonámbulo que cava una sepultura pero es posteriormente lastrado por toques de didacticismo godwiniano. *Ormond* muestra al miembro de una siniestra hermandad secreta. En esa novela y en *Arthur Mervyn*, describe la plaga de la fiebre amarilla, de la que el autor fue testigo en Filadelfia y Nueva York. Pero el libro más famoso de Brown es *Wieland, o la transformación*, (1798), en el que un alemán de Pennsylvania, devorado por una ola de fanatismo religioso, escucha "voces" y asesina a su esposa y a sus hijos como sacrificio. Su hermana Clara, quien narra la historia, apenas consigue escapar. La escena, situada en la boscosa propiedad de *Mittingen*, en los remotos dominios de Schuylkill, está pintada con extrema viveza, y los terrores de Clara, rodeados de tonos espectrales, miedos acumulados y el sonido de extraños pasos en la casa solitaria, están todos concebidos con verdadera fuerza artís-

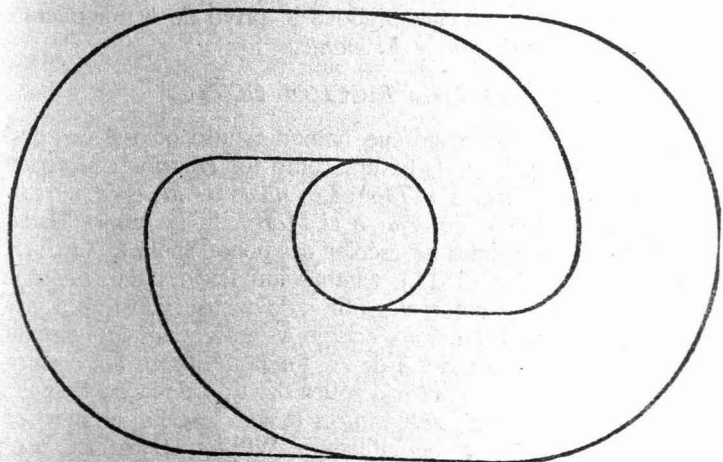
tica. Al final, ofrece una lisiada explicación ventrilocua, pero la atmósfera es genuina mientras dura. Carwin, el malvado ventrilocuo, es un villano típico, de la clase de Manfred o Montoni.

IV. LA CIMA DEL ROMANCE GÓTICO

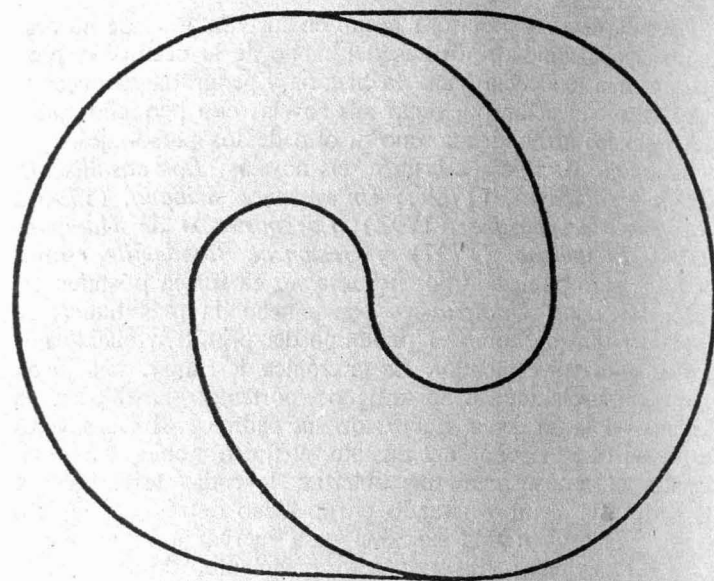
El horror en la literatura alcanza una nueva malignidad con la obra de Matthew Gregory Lewis (1773-1818), cuya novela *El monje* (1796) alcanzó maravillosa popularidad y le ganó el apodo de "Monje" Lewis. Su joven autor, educado en Alemania y saturado con una tormentosa cantidad de tradición teutona desconocida para la señora Radcliffe, se volvió al terror en formas mucho más violentas que las que su gentil predecesora se había atrevido nunca a pensar y produjo, como resultado, una obra maestra de activa pesadilla cuya forma gótica general está aderezada con historias incorporadas de fantasmas. La historia trata de un monje español, Ambrosio, que de un estado vanidoso de virtud es tentado al más degradado punto del mal por un espíritu que aparece con la forma de la doncella Matilda y quien finalmente es inducido a comprar su rescate al precio de vender su alma al diablo, mientras aguarda la muerte en manos de la Inquisición, pues él estima tanto el cuerpo como el alma ya perdidos. De inmediato, el espíritu burlón se lo rapta a un sitio solitario y le dice que ha vendido su alma en vano pues tanto el perdón como una esperanza de salvación estaba a punto de llegar en el momento de su terrible negocio, y completa su sardónica traición echándole en cara todos sus antinaturales crímenes y arrojando su cuerpo por un precipicio mientras que arrastra su alma a la perdición eterna. La novela contiene algunas descripciones terroríficas, tales como el encantamiento de las bóvedas debajo del cementerio del convento, el incendio del convento y el último fin del malvado abad. En la trama accesoria, cuando el Marqués de las Cisternas encuentra el espectro errante de su antecesora, La Monja Sangrante, hay muchos golpes enormemente potentes entre los cuales son notables la vista del cadáver animado a la cabecera de la cama del marqués y el ritual cabalístico por medio del cual el Judío Errante lo ayuda a descubrir y ahuyentar a su muerto verdugo. Sin embargo, *El monje* se arrastra tristemente cuando es leído como un todo. Es demasiado largo y difuso y mucha de su potencia está estropeada por la petulancia y por una extrañamente excesiva reacción en contra de aquellos cánones del decoro que Lewis al principio menospreciaba por gazmoños. Una gran cosa puede ser dicha del autor, el que nunca arruina sus visiones fantasmales con explicaciones naturales. Tuvo gran éxito rompiendo la tradición de Radcliffe y expandiendo el campo de la novela gótica. Lewis escribió mucho más que *El monje*. Su trama, *El castillo espectro*, fue producido en 1798 y después encontró tiempo para escribir otras ficciones en forma de baladas, como *Cuentos de terror* (1799), *Cuentos maravillosos* (1801) y una serie de traducciones del alemán.

Los romances góticos, tanto ingleses como alemanes, aparecen ahora en una mediocre y abrumadora profusión. La mayoría de ellos eran sencillamente ridículos bajo la luz de un gusto maduro y la famosa sátira de la señorita Austen, *El Abate Northanger*, de ningún modo era una censura sin mérito a una escuela que se había hundido mucho dentro del absurdo. Esta escuela particular estaba acabándose, pero antes de su extinción final surgió la última y más grande figura en la persona de Charles Robert Maturin (1782-1824), un oscuro y excéntrico clérigo irlandés. De entre una amplia producción de variedad literaria que incluye una confusa imitación de Radcliffe llamada *La venganza fatal o la familia de Montorio* (1807), Maturin produjo, finalmente, la vivida obra maestra de horror *Melmoth, el vagabundo* (1820), en la que el cuento gótico escaló alturas del más absoluto miedo espectral, que no había sido conocido antes.

Melmoth es la historia de un caballero irlandés quien obtiene del diablo, en el siglo XVII, una vida alargada en forma sobrenatural por el precio de su alma. Si él puede persuadir a otro de tomar el trato de sus manos y ocupar su estado presente, puede ser salvado; pero nunca puede arreglárselas para hacer esto, no importa cuán asiduamente persiga a aquéllos cuya desesperación los hace imprudentes y frenéticos. El marco de la historia es muy torpe, implica una longitud tediosa, episodios digresivos, narraciones dentro de narraciones y elaborados ajustes y coincidencias; pero en varios puntos dentro de su infinito vagabundeo, se siente un poderoso pulso que no



se puede descubrir en ningún trabajo previo de este género, un parentesco con la verdad esencial de la naturaleza humana, un entendimiento de las más profundas fuentes del verdadero miedo cósmico, y un sincero calor de simpática compasión de parte del escritor, que hace al libro un verdadero documento de expresión estética más que un simple compuesto de astuto artificio. Ningún lector imparcial puede dudar de que *Melmoth* representa un enorme avance en la evolución del cuento de horror. El miedo es extraído del dominio de lo convencional y exaltado a una odiosa nube sobre el mismo destino de la humanidad. Los estremecimientos de Maturin, obra de una persona capaz de estremecerse a sí misma, son de una clase que convence. La señora Radcliffe y Lewis representan un buen pasatiempo para el parodista, pero sería difícil encontrar una nota falsa en la fervidamente intensa acción y elevada tensión atmosférica del irlandés, cuyas menos refinadas emociones y vena de misticismo científico le dieron la herramienta natural más fina posible para este trabajo. Sin duda alguna, Maturin es un hombre de auténtico genio y así fue reconocido por Balzac, quien agrupó a *Melmoth* con el *Don Juan* de Molière, el *Fausto* de Goethe y el *Manfredo* de Byron como las supremas figuras alegóricas de la literatura europea moderna y escribió una caprichosa obra de teatro llamada *Melmoth reconciliado*, en la que el Vagabundo tiene al fin éxito traspasando su trato infernal a un banquero parisino quebrado quien, a su vez, lo entrega a una larga cadena de víctimas hasta que un empedernido jugador muere en la posesión del pacto y con su condenación da fin a la maldición. Scott, Rosetti, Thackeray y Baudelaire, son los otros titanes que entregaron a Maturin su admiración incondicional, y es muy significativo el hecho de que Oscar Wilde, después de su desgracia y exilio, escogiera para sus últimos días en París, el falso nombre de "Sebastián Melmoth".



Melmoth contiene escenas que aún hoy no han perdido su poder para despertar el miedo. Principia en un lecho de muerte, un viejo avaro está muriendo de puro terror a causa de algo que ha visto, aunado a un manuscrito que ha leído y a un retrato de familia que cuelga dentro de un closet oscuro de su casa centenaria en el condado de Wicklow. Manda buscar a su sobrino John, quien se encuentra en el Trinity College de Dublin y que al llegar nota muchas cosas misteriosas. Los ojos del retrato en el closet brillan terriblemente y en dos ocasiones una figura extrañamente parecida al retrato aparece momentáneamente en la puerta. El miedo se cierne sobre la casa de los Melmoth, a uno de cuyos antepasados, "J. Melmoth, 1646", representa el retrato. El avaro agonizante declara que este hombre, en una fecha poco anterior a 1800, está vivo todavía. Finalmente, el avaro muere y el sobrino recibe en el testamento la orden de destruir tanto el retrato como un manuscrito que debe buscar en cierto cajón. Al leer el manuscrito, que había sido escrito al final del siglo XVII por un inglés llamado Stanton, el joven John se entera de un terrible incidente ocurrido en España en 1677, cuando el escritor encontró un horrible paisano quien le contó cómo había matado a un sacerdote mirándolo fijamente, porque había tratado de denunciarlo como un ser lleno de la más temible maldad. Más tarde, después de encontrar de nuevo al hombre en Londres, Stanton es encerrado en un manicomio donde recibe la visita del extraño, cuya llegada tiene una música espectral como heraldo y cuyos ojos tienen un brillo más que mortal. Melmoth el Vagabundo, pues tal es el nombre del maligno visitante, ofrece libertad al cautivo si él se hace cargo de su pacto con el diablo; pero al igual que todos los otros a quienes Melmoth se ha acercado, Stanton se muestra firme en contra de la tentación. La descripción de Melmoth de los horrores de la vida en un manicomio, usados para tentar a Stanton, es uno de los pasajes más potentes del libro. Stanton es a la larga liberado y ocupa el resto de su vida en investigar a Melmoth, y descubre su ancestral y familiar morada. Deja el manuscrito con la familia, que en la época del joven John es fragmentario y está muy arruinado. John destruye tanto el retrato como el manuscrito, pero es visitado en sueños por su espantoso antecesor, quien le deja una marca blanca y azul en la muñeca.

El joven John recibe poco después la visita de un naufrago español, Alonzo de Moncada, quien se ha escapado de una reclusión monástica obligatoria y de los peligros de la Inquisición. Ha sufrido horriblemente y las descripciones de su experiencia en el tormento y en las criptas de las que alguna vez trató de escapar son clásicas, pero tuvo la fortaleza necesaria

para resistir a Melmoth el Vagabundo cuando lo visitó en su más negra hora de la prisión. En la casa de un judío quien lo asiló después de su escapatoria, descubre un valioso manuscrito relatando otras proezas de Melmoth, incluyendo su matrimonio con una doncella india isleña, Immalee, quien después reclama sus derechos matrimoniales en España y es conocida como doña Isidora, además de su horrible matrimonio con ella a la media noche, junto al cadáver de un anacoreta muerto en una capilla en ruinas de un abandonado y maldito monasterio. La narración de Moncada al joven John consume el grueso de los cuatro volúmenes del libro de Maturin y esta desproporción debe ser considerada como uno de los principales defectos técnicos de la composición.

Finalmente, las conversaciones de John y Moncada son interrumpidas por la entrada del mismo Melmoth el Vagabundo, cuyos penetrantes ojos están ahora claudicando mientras que la decrepitud se apodera suavemente de él. El plazo de su pacto se aproxima a su fin, y regresa a su casa después de un siglo y medio para cumplir su cita con el destino. Advirtiendo a todos que no salgan de su cuarto sin importar qué ruidos puedan oír en la noche, aguarda solitario el fin. El joven John y Moncada escuchan amenazadores ululares pero no penetran al cuarto hasta que, por la mañana, llega el silencio. Encuentran entonces el cuarto vacío. Huellas lodosas conducen a una puerta trasera que se abre al acantilado sobre el mar y cerca del borde del precipicio hay una huella que muestra cómo fue arrastrado por la fuerza algún cuerpo pesado. La bufanda del Vagabundo es hallada en un risco alguna distancia abajo de la orilla, pero nunca más se vuelve a ver u oír de él.

Tal es la historia y nadie puede dejar de notar la diferencia entre este modulado, sugestivo y artísticamente vaciado terror y —para las palabras del profesor George Saintsbury— "el diestro pero algo insípido racionalismo de la señora Radcliffe y la a menudo demasiado pueril extravagancia, el mal gusto y el a veces desaliñado estilo de Lewis". El estilo de Maturin merece en sí una alabanza particular, puesto que su potente rectitud y vitalidad lo elevan muy por encima de los pomposos artificios de que son culpables sus predecesores. La profesora Edith Birkhead, en su historia sobre la novela gótica, observa justamente que "a pesar de todas sus fallas, Maturin fue el más grande y el último de los góticos". *Melmoth* fue ampliamente leído y finalmente dramatizado, pero su aparición tardía en la evolución del cuento gótico lo privó de la tumultuosa popularidad de *Udolpho* y *El monje*.

V. LA SECUELA DE LA FICCIÓN GÓTICA

Mientras tanto, otras manos no habían estado ociosas, así que sobre la terrible plétora de basura como los *Horribles misterios* del Marqués von Grosse (1796), *Los niños de la Abadía*, de la Sra. Roche, (1798) *Zofloya, o el Moro*, de la señora Dacre (1806), y las efusiones de escolar del poeta Shelley, *Zastrozzi* (1810) y *St. Irvine* (1811), (ambas imitaciones de *Zofloya*), surgieron muchas memorables obras de terror tanto en inglés como en alemán. De mérito clásico y marcadamente distinta de sus compañeras, a causa de su fundamento en los cuentos orientales más que en la novela gótica del tipo de la de Walpole, es la célebre *Historia del califa Vathek*, escrita primero en lengua francesa por el rico diletante William Beckford, pero

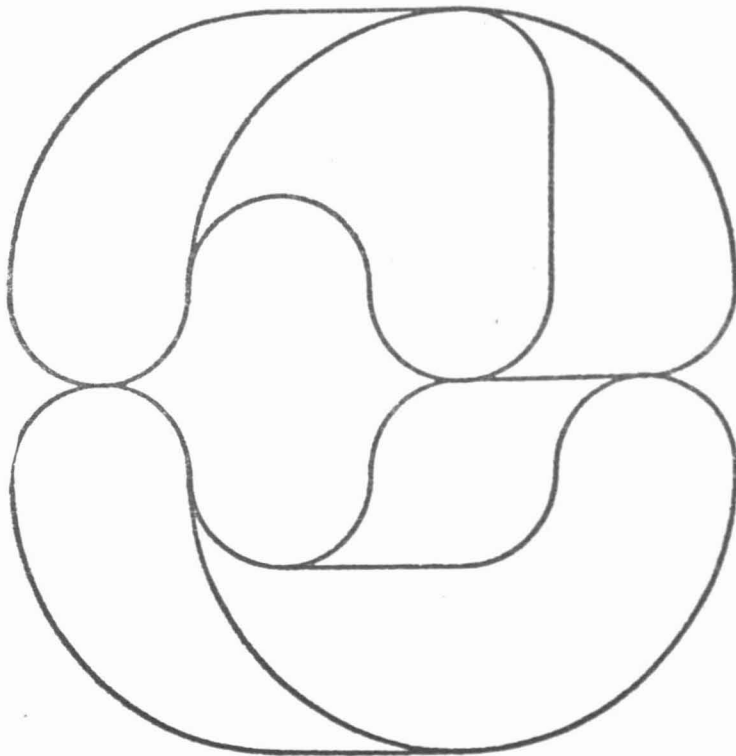
publicada en traducción inglesa antes de que apareciera el original. Los cuentos orientales se introdujeron en la literatura europea al principio del siglo XVIII, a través de la traducción francesa de Galland de la inagotablemente opulenta *Mil y una Noches*, que se había convertido en la reina de la moda, usada tanto como alegoría que como entretenimiento. El socarrón humor que sólo la mente oriental sabe cómo mezclar con lo horrible, había cautivado a una generación sofisticada hasta que los nombres de Bagdad y Damasco se hallaron tan libremente derramados en la literatura popular como los vistosos nombres italianos y españoles iban pronto a estarlo. Beckford, muy cultivado en el romance oriental, capturó la atmósfera con una receptividad poco usual y su fantástico volumen reflejó muy poderosamente el arrogante lujo, la disimulada desilusión, la blanda crueldad, la urbana traición y el sombrío terror espectral del espíritu sarraceno. Su aderezo de lo ridículo rara vez anquilosa la fuerza de su tema siniestro y su cuento marcha raudo, con una pompa fantasmagórica en la que la risa es la de los esqueletos que se divierten debajo de las cúpulas llenas de arabescos. *Vathek* es un cuento que trata del nieto del califa Harun, quien atormentado por la ambición de obtener poder extraterrestre, placer y conocimiento, que anima al típico villano gótico o al héroe del tipo de Byron (arquetipos esencialmente afines), se ve tentado por un genio maligno para buscar el trono subterráneo de los poderosos y fabulosos sultanes preadamitas en los feroces salones de Eblis, el demonio mahometano. Las descripciones del palacio y las diversiones de Vathek, de su esquemática madre la bruja Carathis y su torre encantada bajo la vigilancia de cincuenta y un negras tuertas, de su peregrinación a las ruinas encantadas de Istajar (Persépolis) y de la impía novia Nouronihar, a quien él adquiere páficamente en el trayecto, de las primitivas torres y terrazas de Istajar bajo la ardiente luz de la luna menguante, y del terrible y cíclopeo salón de Eblis, donde inducida por brillantes promesas, cada víctima es obligada a vagar en la angustia para siempre, con su mano derecha sobre su llameante corazón, eternamente ardiente. Todas son triunfos del colorido macabro que elevan el libro a un lugar permanente en las letras inglesas. No menos notables son los tres *Episodios de Vathek*, escritos para ser insertados dentro del cuento como narraciones de los compañeros de desgracias de Vathek en el salón infernal de Eblis, que permanecieron inéditos durante la vida del autor y fueron descubiertos en fecha tan reciente como 1909 por el investigador Lewis Melville mientras buscaba material para su obra *Vida y cartas de William Beckford*, Beckford, sin embargo, carece del misticismo esencial que caracteriza la forma más aguda de lo horrible, por lo que sus cuentos tienen una cierta dureza racionalista latina y una claridad que obstaculiza al puro miedo pánico.

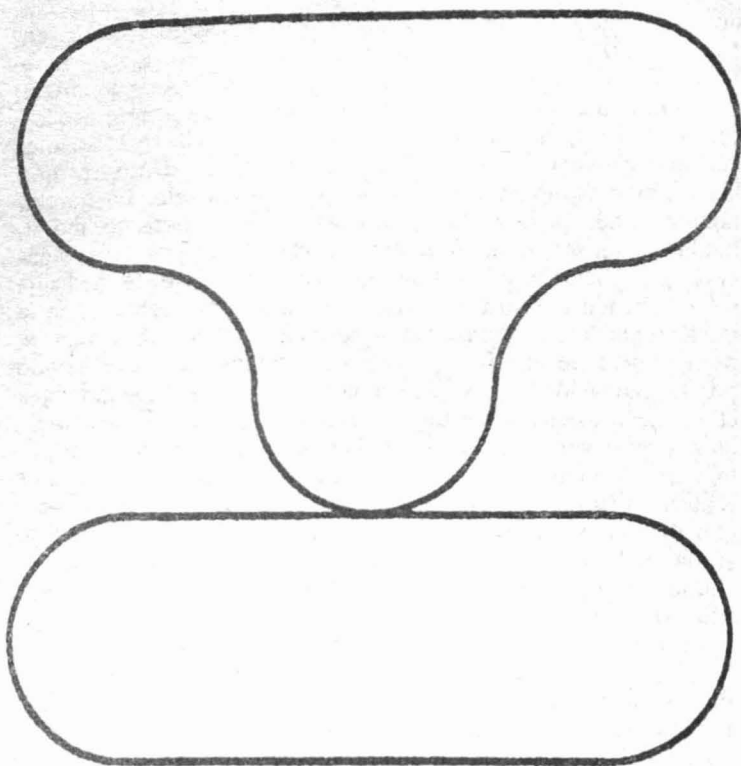
Pero Beckford permaneció sólo en su devoción por el oriente. Otros escritores, más cercanos a la tradición gótica y a la vida europea en general, se contentaron con seguir más fielmente en el camino de Walpole. Entre los incontables productores de literatura de terror en esa época puede mencionarse al teórico economista utópico William Godwin, quien continuó su famosa pero de ninguna manera sobrenatural *Caleb Williams* (1794) con su *St. Leon* (1799), intencionalmente macabra, en el cual el tema del elixir de la vida, según lo había desarrollado la imaginaria orden secreta de los Rosacruces, es manejado con gran ingenio a falta de una atmósfera convincente. Este elemento rosacruz, alentado por una ola de interés en la magia popular ejemplificada en el auge del charlatán Cagliostro y la publicación de la obra de Francis Barrett *El mago* (1801), un curioso y compendiado tratado de principios y ceremonias ocultas, del cual se hizo una reimpresión en fecha tan tardía como 1896, figura en la obra de Bulwer-Lytton y se pierde profundamente dentro del siglo XIX, representada por *Fausto* y *el demonio* y *Wagner, el hombre lobo*. A pesar de no ser sobrenatural, *Caleb Williams* tiene muchos toques auténticos de terror; es la historia de un sirviente perseguido por un amo a quien ha visto cometer un asesinato y despliega una inventiva y una eficiencia que lo han mantenido vivo y a la moda hasta nuestros días. Fue puesto en escena como *El cofre de hierro*, y en esa forma ha sido casi igualmente celebrado. Godwin, sin embargo, tenía demasiado del académico consciente y del hombre prosaico de pensamiento para crear una genuina obra maestra de horror.

Su hija, la esposa de Shelley, fue mucho más exitosa y su inimitable *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1817), es

uno de los clásicos de horror de todos los tiempos. Escrita en competencia con su marido, Lord Byron y el doctor John William Polidori, en un esfuerzo para demostrar la supremacía en la elaboración de horror, el *Frankenstein* de la señora Shelley fue la única de las narraciones rivales que se llevó hasta una acabada elaboración y la crítica no ha podido demostrar que las mejores partes se deban a Shelley y no a ella. La novela, algo afectada pero apenas lastrada por el didactismo moral, habla de un ser humano artificial hecho de despojos de cadáveres por Victor Frankenstein, un joven estudiante de medicina suizo. Creado por su constructor en "la locura orgullosa de la intelectualidad", el monstruo tiene una inteligencia completa, pero padece de una forma odiosa y repugnante. Es rechazado por la humanidad, se vuelve amargado y a la larga principia el sucesivo asesinato de todos aquellos a quienes Frankenstein ama profundamente, amigos y familia. Le pide a Frankenstein que fabrique una esposa para él, y cuando el estudiante rehusa horrorizado por miedo de que el mundo sea poblado con dichos monstruos, se aleja de él con una terrible amenaza, la de "estar con él en su propia noche de bodas": Esa noche la novia es estrangulada y desde ese momento Frankenstein trata de cazar al monstruo aún en los yermos del Ártico. Al final, mientras busca refugio en el barco del hombre que cuenta la historia, Frankenstein es muerto por el repugnante objeto de su búsqueda y creación de su orgullo presuntuoso. Algunas de las escenas de *Frankenstein* son inolvidables, como cuando el recientemente animado monstruo entra en el cuarto de su creador, aparta las cortinas de su cama y lo mira bajo la amarilla luz de la luna con ojos húmedos "si se les puede llamar ojos". La señora Shelley escribió otras novelas, incluyendo la muy notable *El último hombre*, pero nunca pudo duplicar el éxito de su primer esfuerzo. Tiene el verdadero toque del miedo cósmico, no importa cuánto pueda el movimiento retrasarse en diversos lugares. El doctor Polidori desarrolla su idea para la competencia en una historia corta bastante larga, *El vampiro* en la que contemplamos a un suave villano del tipo verdaderamente gótico o byronesco y hallamos algunos excelentes pasajes de miedo cabal, incluyendo una terrible experiencia nocturna en un apartado bosque griego.

En este mismo período, Sir Walter Scott se ocupó frecuentemente de lo horripilante, entrejando este factor en muchas de sus novelas y poemas y algunas veces produciendo este tipo de trozos narrativos independientes, tales como *La cámara tapizada* o *El cuento del vagabundo Willie* en *El guantelete rojo*, en este último, la fuerza de lo espectral y lo diabólico está realzada por una grotesca sencillez de discurso y atmósfera. En 1830, Scott publicó sus *Cartas sobre demonología y brujería*, que aún es uno de nuestros mejores compendios de conocimiento acerca de la brujería europea. Washington Irving es otra figura famosa que no está desconectada de lo macabro, puesto que a pesar de que la mayor parte de sus fan-





tasmas son demasiado caprichosos y humorísticos para formar una genuina literatura espectral, una marcada inclinación de esta dirección se debe notar en muchas de sus producciones. *El estudiante alemán* de los *Cuentos de un viajero* (1824), es astutamente concisa y una efectiva presentación de la vieja leyenda de la muerta novia, mientras que, entrelazado dentro del tejido cósmico de *Los buscadores de tesoros*, en el mismo volumen, hay más de una sugestión de aparición de piratas en los dominios por los que alguna vez el capitán Kidd vagó. Thomas Moore también se une a la jerarquía de los artistas macabros, con el poema *Alciphron*, que después convirtió en la novela en prosa *El epicúreo* (1827). A pesar de que simplemente relata las aventuras de un joven ateniense embaucado por los artificios de los ladinos sacerdotes egipcios, Moore se las arregla para infundir mucho del genuino terror dentro de su relato de los miedos subterráneos y de las maravillas debajo de los templos principales de Menfis. De Quincey revela más de una vez en sus terrores grotescos y grandes arabescos, su afición por lo macabro, a pesar de que una incoherencia y pompa académica le niegan la categoría de especialista.

Esta época vio también la aparición de William Harrison Ainsworth, cuyas novelas románticas rebosan pavor y miedo. El capitán Marryat, además de escribir cuentos cortos tales como *El hombre lobo*, realizó una memorable contribución en *El buque fantasma* (1839), basado en la leyenda del Holandés Errante, cuyo buque maldito y espectral zarpa para siempre cerca del Cabo de Buena Esperanza. Dickens tiene a veces ocasionales destellos de terror, como en *El guardavía*, un cuento que trata sobre una advertencia espectral conformada con un molde muy común y adornada con una verosimilitud que lo une con la moderna e inminente escuela psicológica, así como con la agonizante escuela gótica. En esta época estaba floreciendo una ola de interés en la charlatanería espiritista, mediumismo, teosofía hindú y ese tipo de asunto que se parece mucho a la de nuestros días. Así que el número de cuentos de horror con una base "física" o pseudo científica fue muy considerable. De un cierto número de éstos, fue responsable el prolífico y popular Edward Bulwer-Lytton, y a pesar de las largas dosis de turgente retórica y vacío romanticismo de su producción, su éxito en la elaboración de una cierta clase de grotesco encanto, no puede ser negado.

La casa y el cerebro, que sugiere algo de la filosofía rosacruz y algo de una figura maligna e inmortal sugerida por el misterioso cortesano de Luis XV, St. Germain, sobrevive todavía como uno de los mejores cuentos cortos acerca de una casa embrujada que jamás se han escrito. La novela *Zanoni* (1842), contiene elementos similares elaborados de una manera más acabada e introduce a una vasta esfera desconocida de un ente que trata de penetrar a nuestro propio mundo y que está custodiado por un horrible "morador del umbral", quien asusta a todos aquellos que tratan de entrar y fallan.

Aquí encontramos a una hermandad bondadosa que se mantiene viva de época en época hasta que se reduce finalmente a un miembro único, y como héroe a un anciano hechicero Caldeo, que sobrevive en el más prístino florecimiento de su juventud para perecer guillotinado durante la revolución francesa. A pesar de estar lleno del espíritu convencional del romance, lastrado por una poderosa red de significados simbólicos y didácticos, y de no ser convincente debido a su falta de una perfecta realización atmosférica de las situaciones que sirven de bisagra al mundo espectral, *Zanoni* es en realidad un excelente ejemplo de novela romántica y puede ser leída con genuino interés por un lector no demasiado sofisticado. Es divertido notar que al describir un intento de iniciación dentro de la antigua hermandad, el autor no puede escaparse de utilizar el usual arsenal gótico de un castillo dentro del linaje de Walpole.

En *Una extraña historia* (1862), Bulwer-Lytton muestra una señalada mejoría en la creación de imágenes y humores horribles. La novela, a pesar de su enorme longitud, de una trama muy artificial apoyada por oportunas coincidencias y de una atmósfera de homilética pseudo ciencia diseñada para agradar al práctico y conciso lector victoriano, es demasiado efectiva como narración, evoca un interés instantáneo y lánguido y desarrolla muchos cuadros y climas potentes si bien algo melodramáticos. De nuevo nos encontramos al misterioso usuario del elixir de la vida en la persona del mago sin alma Margrave, cuyos oscuros tratos resaltan con dramática viveza en contra del moderno paisaje de un tranquilo pueblo inglés y de la manigua australiana, y de nuevo encontramos intimidaciones sombrías de un vasto mundo espectral de lo desconocido que se encuentra en el aire que nos rodea, en esta ocasión manejadas con mucho más grande poder y vitalidad que en *Zanoni*. Uno de los grandes pasajes de encantamiento, donde el héroe es conducido por un maligno espíritu luminoso para elevarse en la noche durante su sueño, tomar una extraña varilla egipcia, y conjurar presencias inabarcables en el embrujado laboratorio, con aspecto de mausoleo, de un famoso alquimista del renacimiento, se encuentra verdaderamente entre las más importantes escenas de terror de la literatura. Es sugerido lo que es suficientemente justo y es contado lo que es suficientemente justo. Palabras desconocidas son dictadas dos veces al sonámbulo y cuando él las repite la tierra tiembla y los perros del campo aúllan a unas sombras amorfas que se vislumbran y vagan fugaces a través del claro de luna. Cuando un tercer grupo de palabras desconocidas es sugerido, el espíritu del sonámbulo se rebela súbitamente a pronunciarlas como si su alma pudiera reconocer el abismo último de horror oculto para la mente, y la aparición final de una novia ausente rompe el encanto maligno con la presencia del ángel bueno. Este fragmento ilustra muy bien cuán capaz era Lord Lytton de progresar más allá de su pompa usual y de su arsenal romancero hacia la cristalina esencia del miedo artístico que pertenece al dominio de la poesía. Al describir ciertos detalles de encantamientos, Lytton estaba grandemente obligado con sus extraños y serios estudios del ocultismo, en el curso de los cuales entró en contacto con aquel extraño investigador y cabalista francés Alphonse Louis Constant ("Eliphas Levy"), quien decía poseer los secretos de la antigua magia y quien había evocado al espectro del antiguo mago griego Apolonio de Tiana, quien vivió en la época de Nerón.

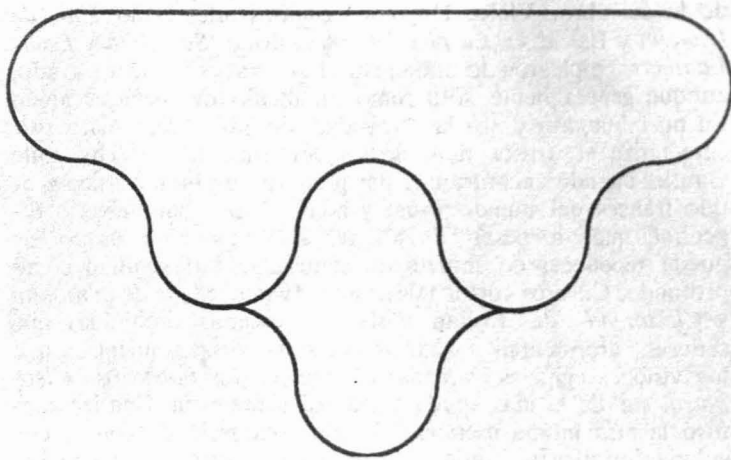
La tradición romántica, semigótica y casi moral aquí representada se llevó muy dentro del siglo XIX por autores tales como Joseph Sheridan Le Fanu, Wilkie Collins, el difunto Sir H. Rider Haggard (cuya novela *Ella* es extraordinariamente buena), Sir A. Conan Doyle, H. G. Wells y Robert Louis Stevenson, el último de los cuales, a pesar de una atroz tendencia al manierismo garboso, creó clásicos consistentes como *Markheim*, *El ladrón de cuerpos* y *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. De hecho, podemos decir que esta escuela todavía sobrevive, puesto que a ella pertenece claramente el cuento de horror contemporáneo que se especializa en sucesos más que en detalles atmosféricos, que se dirige al intelecto más que a una tensión maligna o a una verosimilitud psicológica y que toma una posición definida de simpatía con la humanidad y su bienestar. Tiene una fuerza innegable y a causa de su "elemento humano" obtiene un auditorio mucho más amplio que el que puede alcanzar la pura pesadilla artística. Si no es tan potente como la última, se debe a que un producto diluido nunca puede alcanzar la intensidad de una esencia concentrada.

Singular, como novela y como obra de literatura de terror, se yergue la famosa *Cumbres borrascosas* (1847), de Emily Brontë, con sus locas vistas de los páramos de Yorkshire, desolados y barridos por el viento y las vidas violentas y distorsionadas que ellos alientan. A pesar de ser básicamente un cuento acerca de la vida y de las pasiones humanas en agonía y conflicto, sus situaciones épicamente cósmicas dan lugar al horror de la clase más espiritual. Heathcliff, el héroe y villano byroniano modificado, es un extraño granuja moreno, hallado en las calles cuando era un niño y hablando únicamente extrañas galimatías hasta que es adoptado por la familia que termina por arruinar. El que es en verdad un espíritu diabólico más que un ser humano, se sugiere en más de una ocasión y lo irreal es aún más cultivado por la experiencia de un visitante, quien encuentra a un niño fantasma que se queja en una ventana superior golpeada por una rama. Entre Heathcliff y Catalina Earnshaw se entreteje un amor mucho más profundo y terrible que el humano. Dos veces, después de la muerte de ella, él va a molestar su tumba y es espantado por una presencia impalpable que no puede ser sino su espíritu. Ese espíritu entra en su vida más y más y al final él se siente seguro de una inminente reunión mística. Dice que siente aproximarse un extraño cambio y cesa de tomar alimentos. En la noche se va a caminar fuera o abre las ventanas junto a su cama. Cuando muere, la ventana está todavía golpeándose abierta bajo la lluvia y una extraña sonrisa llena la rígida cara. Lo entierran en una tumba junto al montículo que él ha frecuentado durante dieciocho años y pequeños pastores dicen que cuando llueve camina todavía con su Catalina en el patio de la iglesia y en el páramo. Sus rostros son vistos también en las noches lluviosas, debajo de aquella ventana superior de *Cumbres borrascosas*. El pavoroso terror de la señorita Brontë no es un simple eco gótico, sino una tensa expresión de la reacción temblorosa del hombre ante lo desconocido. A este respecto, *Cumbres borrascosas* se convierte en símbolo de una transición literaria que marca el principio de una nueva y más sólida escuela.

VI. LA LITERATURA ESPECTRAL EN EL CONTINENTE

En el continente, el horror literario se desarrolló muy bien. Los célebres cuentos cortos y novelas de Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (1776-1822), son un ejemplo notable de pureza en el fondo y madurez en la forma, a pesar de que se inclinan a la veleidad y la extravagancia y carecen de los momentos exaltados de terrible y paralizante terror, que un escritor menos satisfecho podría haber conseguido. Generalmente muestran lo grotesco más que lo terrible. Más artístico que todos los cuentos de horror continentales es el clásico alemán *Undine* (1814), escrito por Friedrich Heinrich Karl, Barón de la Motte Fouque. En esta historia de un espíritu acuático que se casa con un mortal y gana un alma humana, hay un trabajo de artesanía muy fino y delicado que la hace notable en cualquier forma de literatura y tiene una fácil naturalidad que la coloca muy cerca del genuino mito folklórico. De hecho, se deriva de un cuento escrito por el físico y alquimista del renacimiento Paracelso en su *Tratado de los espíritus elementales*.

Undine, hija de un poderoso príncipe acuático, es cambiada por su padre cuando niña por la hija de un pescador, con el objeto de que ella pueda adquirir un alma al casarse con un ser humano. Conoce al noble joven Huldbrand en la cabaña de su padre adoptivo, cerca del mar y al borde de un bosque encantado; se casa pronto con él y lo acompaña a su castillo

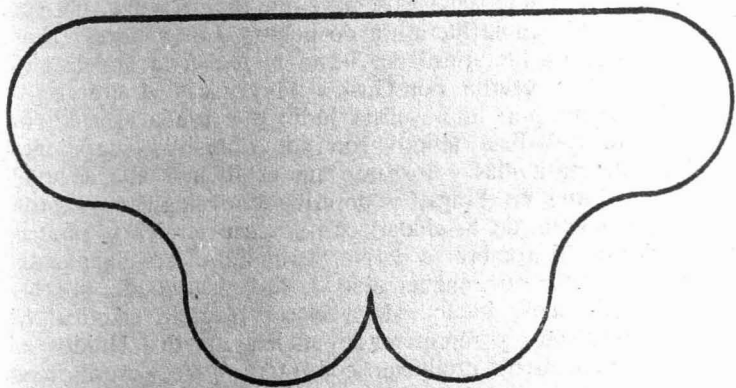


ancestral de Ringstetten. Huldbrand, sin embargo, se aburre finalmente de las afinidades sobrenaturales de su esposa y especialmente de las apariciones de su tío, el malicioso espíritu boscoso de las cataratas Kühleborn, aburrimiento incrementado por su creciente afecto por Bertalda, quien resulta ser la hija del pescador por quien Undine había sido cambiada. A la larga, en un viaje por el Danubio, él es provocado por algún acto inocente de su devota esposa a pronunciar las palabras de enojo que la obligan a volver a su elemento sobrenatural, del que ella puede, por la ley de su especie, regresar únicamente en una ocasión: para matarlo, aunque ella no quiera hacerlo, si alguna vez él es infiel a su recuerdo. Posteriormente, cuando Huldbrand está a punto de casarse con Bertalda, Undine regresa para cumplir su triste deber y le quita la vida bañada en lágrimas. Al ser enterrado entre sus padres en el panteón de la iglesia del pueblo, una velada figura femenina, blanca como la nieve, aparece entre los dolientes, pero después de las plegarias no vuelve a ser vista. En su lugar brota un pequeño manantial plateado, que murmurando se abre camino alrededor de la nueva tumba y se vacía en un lago vecino. Los habitantes del pueblo lo muestran hasta el momento presente y dicen que Undine y su Huldbrand están unidos de esta manera en la muerte. Muchos pasajes y toques atmosféricos de este cuento revelan al Barón de la Motte Fouque como un artista completo dentro del campo de lo macabro, especialmente su descripción del bosque encantado con un inmenso hombre blanco y varios terrones innominados que transcurren al principio de la narración.

No tan conocida como *Undine*, pero admirable por su convincente realismo e independencia de los artilugios del almacén gótico, es *La bruja ámbar* de Wilhelm Meinhold, otro producto del genio fantástico alemán de principios del siglo XIX. Este cuento, cuya acción se sitúa en tiempos de la Guerra de los Treinta Años, supone ser el manuscrito de un clérigo encontrado en una vieja iglesia en Coserow, y está centrado alrededor de la hija del escritor, María Schweidler, quien es falsamente acusada de brujería. Ella ha encontrado un depósito de ámbar, cuya situación guarda en secreto por varias razones y la inexplicable riqueza obtenida del yacimiento le presta verosimilitud a la acusación, instigada por la malicia del noble cazador de lobos Wittich Appelmann, quien la ha perseguido en vano con bajos propósitos. Las hazañas de una verdadera bruja, quien llega después a un horrible fin sobrenatural en la prisión, son volublemente imputadas a la desventurada María y después de un típico juicio de brujería, con su confesión forzada bajo la tortura, ella está a punto de ser quemada en la hoguera cuando es salvada, justo a tiempo, por su amante, un noble joven de un pueblo cercano. La gran fuerza de Meinhold radica en su aire de verosimilitud indiferente y realista, que intensifica la ansiedad y el sentido de lo invisible, al casi convencer de que los acontecimientos amenazadores deben de alguna forma ser la verdad o estar muy cerca de ella. De hecho, este realismo es tan completo, que una revista popular publicó alguna vez los puntos principales de *La bruja ámbar*, como si hubieran ocurrido verdaderamente durante el siglo XVII.

En la generación actual, la literatura fantástica alemana está representada en forma de lo más notable por Hans Heinz Ewers, quien toma, para incorporar a sus siniestras concepciones, un conocimiento eficaz de la psicología moderna. Novelas como *El aprendiz de brujo* y *Alrune* e historias cortas como *La araña*, contienen claras cualidades que las elevan a un nivel clásico.

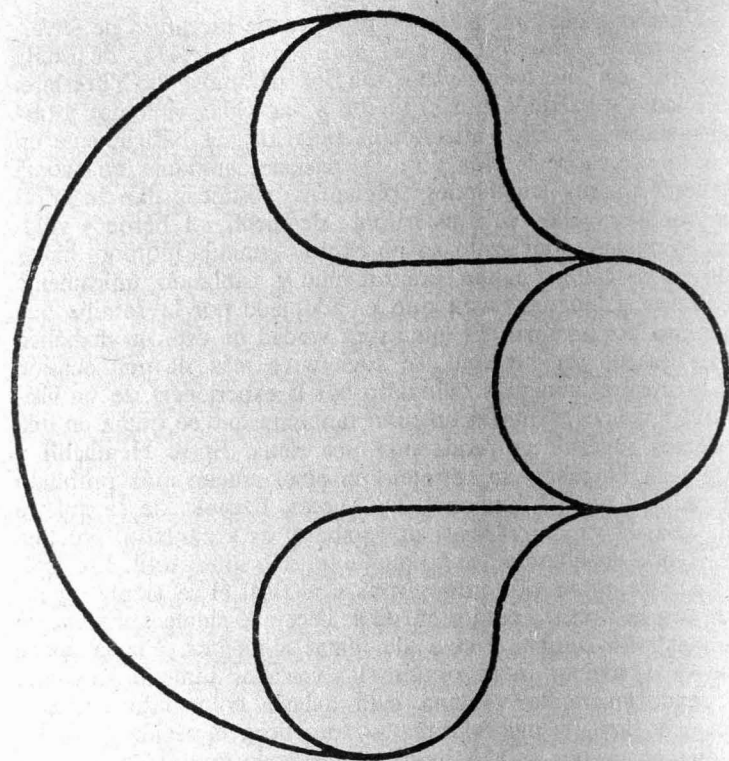
Pero Francia ha sido tan activa como Alemania en el reino



de lo macabro. Víctor Hugo, en cuentos tales como *Han de Islandia* y Balzac en *La piel del asno salvaje*, *Seraphita* y *Louis Lambert*, emplearon lo sobrenatural en mayor o menor grado, aunque generalmente sólo como un medio de alcanzar algún fin más humano y sin la intensidad sincera y demoníaca que caracteriza al artista nato de las sombras. Es en Theophile Gautier cuando encontramos por primera vez un auténtico sentido francés del mundo irreal y aquí aparece un misterio espectral que, a pesar de no ser continuamente usado, se puede reconocer de inmediato como algo tan genuino como profundo. Cuentos cortos tales como *Avatar*, *El pie de la momia* y *Clarimonde* desarrollan atisbos de escenas prohibidas que seducen, atormentan y algunas veces horrorizan, mientras que las visiones egipcias evocadas en *Una de las noches de Cleopatra*, son de la más aguda y expresiva potencia. Gautier capturó la más íntima esencia del Egipto cargado de eones, con su vida críptica y arquitectura cíclopea y enunció, de una vez por todas, el eterno terror de su vasto mundo de catacumbas, donde al final del tiempo millones de rígidos y amortajados cadáveres se levantarán en la oscuridad con sus ojos vidriosos, esperando algún llamado horrendo e indecible. Gustave Flaubert continuó muy eficazmente la tradición de Gautier en orgías de fantasía poética como *La tentación de San Antonio*, y si no fuera por un sesgo fuertemente realista, bien podría haber sido el arquitecto de los tapices de terror. Posteriormente, vemos dividida la corriente produciendo extraños poetas y escritores fantásticos de escuelas simbólicas y decadentes, cuyos intereses macabros están realmente más centrados en las anomalías del instinto y pensamiento humanos que en la verdadera esfera sobrenatural, y sutiles cuentistas cuyos terrores derivan directamente del negro pozo de la irrealidad cósmica. De la última clase de poetas malditos, el expresivo poeta Baudelaire, muy influido por Poe, es el tipo supremo; mientras que el novelista psicológico Joris-Karl Huysmans, un verdadero hijo de la década de 1890, es a la vez el resumen y el final. La última clase, puramente narrativa, es continuada por Prosper Mérimée, cuya *Venus de Ille*, presenta en tersa y convincente prosa el mismo viejo tema de la estatua novia al que Thomas Moore dio forma de balada en *El anillo*.

Los cuentos de horror del poderoso y cínico Guy de Maupassant, escritos conforme su locura final iba gradualmente absorbiéndolo, presenta individualidades muy propias, siendo un poco el morboso derrame al exterior de una mente muy realista situada en un estado patológico, más que los sanos productos de una visión naturalmente dispuesta hacia la fantasía y de una sensibilidad a las ilusiones normales de lo nunca visto. Sin embargo, tienen el más profundo interés y estímulo, y sugieren maravillosa fuerza, la inminencia de terrores sin nombre y la implacable persecución de un individuo con mala estrella por espantosos y amenazadores representantes de las tinieblas exteriores. De estas historias, *El horla* es generalmente observada como la obra maestra. Relata la llegada a Francia de un ser invisible, quien vive en el agua y en la leche, domina las mentes de los seres humanos y parece ser la vanguardia de una horda de organismos extraterrestres, llegada a la tierra para subyugar y oprimir a la humanidad. Esta tensa narración tal vez no tiene par en su tipo especial, a pesar de su deuda con un cuento escrito por el americano Fitz-James O'Brien, por los detalles que describen la presencia real del monstruo invisible. Otras creaciones poderosamente siniestras de Maupassant son *¿Quién sabe?*, *El espectro*, *Él*, *El diario de un loco*, *El lobo blanco*, *Sobre el río* y los espantosos versos titulados *Horror*.

Los colaboradores Erckmann-Chatrion enriquecieron la literatura francesa con muchas fantasías espectrales, tales como *El hombre lobo*, en la que una maldición que se transmite llega a su fin en una tradicional atmósfera de castillo gótico. Su poder para crear un estremecedor ambiente de medianoche era tremendo, a pesar de una tendencia hacia las explicaciones naturales y las reflexiones científicas y pocos cuentos cortos contienen un horror más grande que *El ojo invisible*, donde un viejo y malvado hechicero urde nocturnos ensalmos hipnóticos, con los que induce a los sucesivos ocupantes de un cierto cuarto de hotel a colgarse de una viga. *La oreja de la lechuza* y *Las aguas de la muerte*, están llenos de absorbente oscuridad y misterio y el último trata de la araña giagantesca empleada tan frecuentemente como tema por los escritores de ficción macabra. Villiers de l'Isle Adam, a su vez, siguió también la escuela macabra. Su *Tortura por esperanza*, un cuento



sobre un prisionero condenado a ser quemado en la hoguera, a quien se le permite escapar con objeto de que vuelva a sentir la congoja de la recaptura, ha sido propuesto por algunos como el más turbador cuento corto de la literatura. Este tipo, sin embargo, es en menor grado parte de una tradición de horror que de una clase peculiar a la que pertenece, el llamado *Cuento cruel*, en el que la inquietud de las emociones se consigue a través de sufrimientos dramáticos, frustraciones y terribles horrores físicos. Casi completamente dedicado a esta forma está el escritor Maurice Level, cuyos muy cortos episodios se han introducido muy rápidamente a las adaptaciones teatrales en los aspectos espeluznantes del Gran Guinól. De suyo, el genio francés está inclinado más naturalmente a este realismo tenebroso que a la sugestión de lo invisible, puesto que este último proceso requiere, para su mejor y más adecuado desarrollo en gran escala, el misticismo inherente a la mente del norte.

Una muy floreciente rama de la literatura macabra, si bien hasta muy recientemente algo escondida, es la de los judíos, conservada viva y alimentada en la oscuridad por la sombría herencia de la primitiva magia oriental, la literatura apocalíptica y el cabalismo. La mente semítica, como la celta y la teutona, parece poseer marcadas inclinaciones místicas y la riqueza de horror oculto que sobrevive en los ghettos y en las sinagogas debe ser mucho más considerable que la generalmente imaginada. El cabalismo en sí, tan prominente durante la Edad Media, es un sistema de filosofía que explica el universo como una emanación de la deidad e implica la existencia de extraños reinos espirituales y de seres diferentes de los del mundo visible, de los que pueden obtenerse tenebrosos atisbos mediante ciertos encantamientos secretos. Su ritual está encerrado dentro de las interpretaciones místicas del Viejo Testamento y atribuye un significado esotérico a cada letra del alfabeto hebreo, circunstancia que ha impartido a las letras hebreas una especie de fama espectral y una gran potencia en la literatura de magia popular. El folklore judío ha preservado mucho del terror y el misterio del pasado, y cuando se estudie más completamente es seguro que ejercerá una influencia considerable en la literatura de horror. Los mejores ejemplos de sus usos literarios son, hasta la fecha, la novela alemana *El golem*, escrita por Gustav Meyrink y el drama *El dybbuk*, escrito por un novelista judío que usaba el seudónimo de "Ansky". Este último, con sus obsesivas sugestiones sombrías de maravillas y horrores que están más allá de todo alcance, se sitúa en Praga, y describe con singular maestría el antiguo ghetto de la ciudad con sus espectrales y puntiagudos aleros. El nombre se deriva de un fabuloso gigante artificial que se supone haber sido hecho y animado por los rabinos medievales, de acuerdo a cierta fórmula críptica. *El dybbuk*, traducido y representado en los Estados Unidos en 1925, y recientemente producido como una ópera, describe con

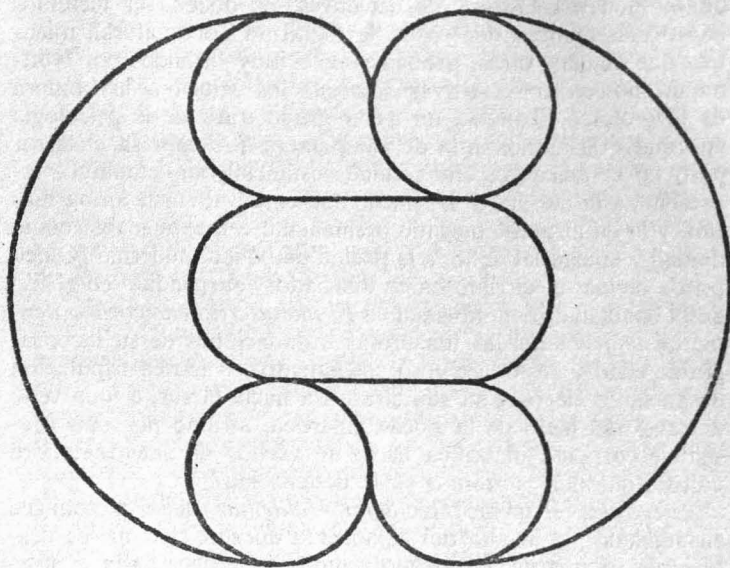
fuerza singular la posesión de un cuerpo vivo por el alma malvada de un hombre muerto. Tanto golems como dybbuks son tipos fijos que sirven como ingredientes frecuentes de la posterior tradición judía.

VII. EDGAR ALLAN POE

En la década de 1830 tuvo lugar un amanecer literario que no solamente afectó la historia del cuento de horror, sino la del cuento corto en su conjunto, moldeando indirectamente el curso y el destino de una gran escuela estética europea. Fue una fortuna para los norteamericanos el poder reclamar ese amanecer como propio, puesto que vino en la persona de nuestro muy ilustre e infortunado paisano Edgar Allan Poe. La fama de Poe ha estado sujeta a curiosas fluctuaciones y en el momento actual está de moda entre la "inteligencia avanzada" minimizar la importancia tanto de su personalidad artística como de su influencia, pero sería muy difícil para cualquier crítico maduro y reflexivo negar el inmenso valor de su obra y la persuasiva potencia de su mente como descubridor de visiones artísticas. Es verdad que el tipo de su perspectiva pudo haber sido anticipado, pero fue él quien se dio cuenta por primera vez de sus posibilidades y le dio su forma suprema y expresión sistemática. También es verdad que subsecuentes escritores pueden haber producido cuentos que individualmente son más grandes que los suyos, pero debemos comprender de nuevo que fue únicamente él quien les enseñó mediante su ejemplo y precepto el arte que ellos fueron tal vez capaces de llevar a más grandes realizaciones al tener el camino aclarado y una guía explícita. Cualesquiera que hayan sido sus limitaciones, Poe hizo lo que ninguna otra persona había hecho o podría haber hecho y a él le debemos la moderna historia de terror en su estado final y perfeccionado.

Antes de Poe, la mayor parte de los escritores de horror habían trabajado principalmente en la oscuridad, sin comprensión de las bases psicológicas del atractivo del terror y obstaculizados por una mayor o menor conformidad con ciertas convenciones literarias vacías tales como el final feliz, la virtud recompensada y, en general, un profundo didacticismo moral, aceptación de los niveles y valores populares y esfuerzos del autor para entremeter sus propias emociones dentro de la historia y alinearse con los partidarios de las ideas artificiales de la mayoría. Poe percibió, por otra parte, la esencial impersonalidad del artista verdadero y sabía que la función de la ficción creadora radica meramente en expresar e interpretar sucesos y sensaciones tal y como ellos son, sin importar a qué tienden ni lo que prueban (bien o mal, atracción o repulsión, estímulo o depresión), y que el autor debe actuar siempre como un cronista activo e imparcial más que como un maestro, simpatizante o vendedor de opiniones. Poe vio claramente que todas las fases de la vida y el pensamiento son igualmente adecuadas como tema para un artista y al sentirse inclinado por su temperamento a lo extraño y tenebroso, decidió convertirse en el intérprete de aquellos poderosos sentimientos y frecuentes acontecimientos que producen horror más que placer, decadencia más que avance, terror más que tranquilidad, y que son fundamentalmente adversos o indiferentes a los gustos y sentimientos exteriores tradicionales de la humanidad, y a la salud, salubridad y expansión del bienestar normal de la especie.

Los espectros de Poe adquieren de esta manera una convincente malignidad poseída por ninguno de sus predecesores y establecen un nuevo nivel de realismo en los anales de la literatura de horror. Aún más, el intento impersonal y artístico, estaba auxiliado por una actitud científica no encontrada muy a menudo antes, por la cual Poe estudió la mente humana más que la usanza de la ficción gótica y trabajó con un conocimiento analítico de las verdaderas fuentes del terror que dobló la fuerza de sus narraciones y lo emancipó de los absurdos inherentes a la simple acuñación convencional de estremecimientos. Una vez que este ejemplo fue implantado, los autores posteriores se vieron naturalmente forzados a conformarse a él con el objeto de poder competir, por lo que, de esta forma, un cambio definitivo comenzó a afectar la corriente principal de la escritura macabra. Poe implantó también una moda con su acabada artesanía y a pesar que ahora algo de su propio trabajo parece ligeramente melodramático y poco sofisticado, podemos trazar constantemente su influencia en cosas tales como el mantenimiento de un solo humor y el



logro de una sola impresión en un cuento y el riguroso corte de los incidentes que tiene conexión directa con la trama y que van a participar prominentemente en el clímax. Puede ser dicho en verdad que Poe inventó la historia corta en su actual forma. Su elevación de la enfermedad, perversidad y podredumbre al nivel de temas expresables artísticamente tuvo también efectos de infinito alcance, puesto que ávidamente aprovechado, presentado e intensificado por su eminente admirador francés Charles Pierre Baudelaire, se convirtió en el núcleo del principal movimiento estético de Francia, haciendo a Poe, de esta manera, en cierto sentido, el padre de los Decadentes y los Simbolistas.

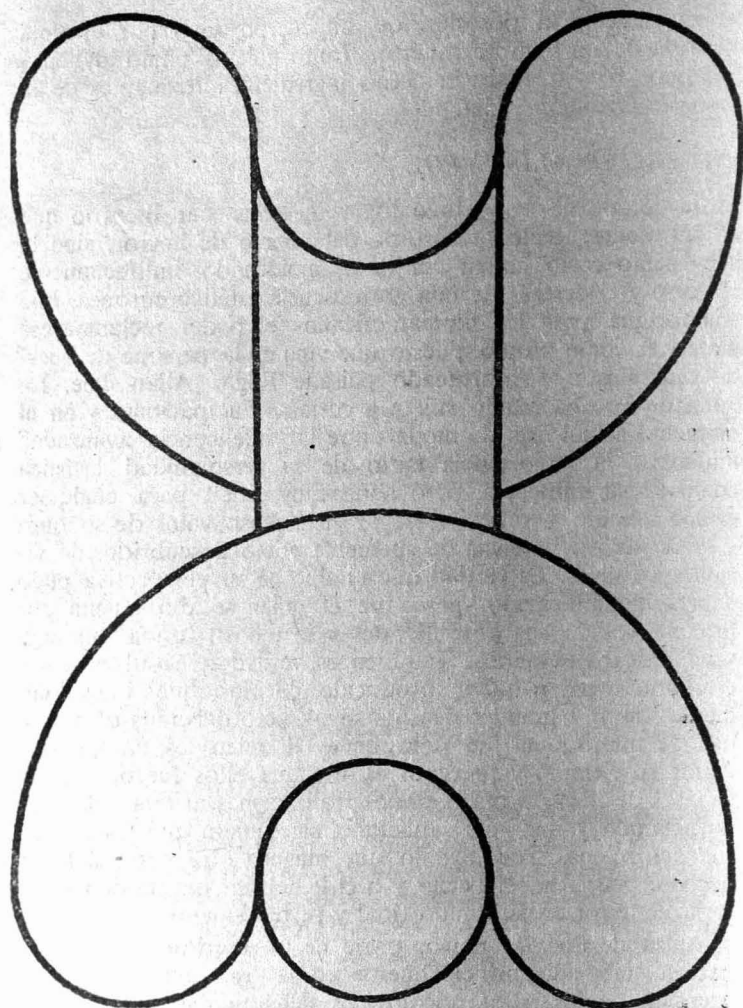
Poeta y crítico por naturaleza y por suprema realización, lógico y filósofo por gusto y amaneramiento, Poe no era de ninguna manera inmune a los defectos y afectaciones. Su pretensión de profundidad y oscura erudición, sus disparatadas especulaciones de pomposo y elaborado pseudohumorismo y sus a menudo vitriólicos estallidos de prejuicios críticos deben ser todos reconocidos y perdonados. Más allá y por encima de ellos, y haciéndolos enanos hasta la insignificancia, está la visión de un maestro del terror que se enseñoorea alrededor y dentro de nosotros y el gusano que se retuerce y babea en el horriblemente cerrado abismo. Al penetrar en todo supurado horror dentro de la burla alegremente pintada que se llama existencia, y en la solemne mascarada llamada pensamiento y sentimiento humanos, esa visión tiene el poder de proyectarse dentro de cristalizaciones y transmutaciones siniestramente mágicas, hasta que florece dentro de la estéril Norteamérica de las décadas de mil ochocientos treinta y cuarenta ese jardín de suntuosos hongos ponzoñosos, criado por la luna, que ni siquiera las pendientes inferiores de Saturno podrían reclamar. Los versos y los cuentos sostienen también la carga del pánico cósmico. El cuervo cuyo ruidoso pico taladra el corazón, el espanto que tañe campanas de hierro en escaleras de pesetencia, la cripta de Ulalume en la noche negra de octubre, las espantosas agujas y cúpulas bajo el mar, la "salvaje, horrible región que yace sublime, fuera del espacio, fuera del tiempo", todas estas cosas y otras más nos miran de soslayo en medio de rechinidos maniáticos en la hirviente pesadilla de la poesía. Y en la prosa bostezan abiertas para nosotros las quijadas mismas de la hoya, inconcebibles anomalías disimuladamente sugeridas dentro de un horrible conocimiento a medias por palabras de cuya inocencia apenas podemos dudar hasta que la resquebrajada tensión de la profunda voz del narrador nos convida a tener sus implicaciones sin nombre; patrones demoníacos y presencias dormitando mefíticamente hasta que son despertadas en un fóbico instante a una chillante revelación que carcajea hasta la locura súbita o explota en ecos memorables y cataclísmicos. Un aquelarre de horror que ha echado al suelo todo ropaje decoroso relampagea ante nosotros, una vista aún más monstruosa a causa de la mañana científica con que cada uno de los detalles está reunido y presentado con una aparentemente fácil relación con el horror conocido de la vida material.

Los cuentos de Poe son, naturalmente, de varias clases. Algunos de ellos contienen una esencia más pura de horror espiritual que otros. Los cuentos de lógica y raciocinio, antecesores

de la moderna historia de detectives, no deben ser incluidos en lo más mínimo dentro de la literatura sobrenatural, mientras que algunos otros, probablemente muy influidos por Hoffmann, poseen una extravagancia que los relega a la frontera de lo grotesco. Todavía un tercer grupo trata de la psicología anormal y la monomanía de una manera que expresa el terror pero no lo macabro. Un residuo sustancial, sin embargo, representa a la literatura del miedo sobrenatural en su forma más fina y le da al autor un sitio permanente e inexpugnable como deidad y manantial de toda la ficción diabólica moderna. ¿Quién puede olvidar el terrible barco hinchado y suspendido en el filo de la ondulada grieta abismal en *El manuscrito encontrado dentro de una botella*, las tenebrosas insinuaciones de su inconsagrable edad y su monstruoso crecimiento, su tétrica tripulación de ancianos ciegos y su siniestra prisa hacia el sur, a toda vela, a través del hielo de la noche antártica, atraído por una irresistible corriente diabólica hacia un vértice de amedrentadora cultura que debe terminar en la destrucción?

Luego está el inenarrable *Señor Valdemar*, quien permanece ensamblado por medio del hipnotismo durante siete meses después de su muerte, emitiendo sonidos frenéticos hasta el mismo momento antes del rompimiento del conjuro que lo convierte en una "casi líquida masa de abominable y detestable putrefacción". En *La narración de A. Cordon Pym*, los viajeros llegan primero a una extraña tierra del polo sur poblada de salvajes asesinos donde nada es blanco y donde una enorme barranca rocosa tiene la forma de titánicas letras egipcias que enuncian terribles arcanos primigenios de la tierra, y después un reino todavía más misterioso, donde todo es blanco y donde hay amortajados gigantes y pájaros de plumas níveas guardan una críptica cascada de bruma que se vacía desde las incommensurables alturas celestiales en un turbulento mar lechoso. *Metzengerstein* horroriza con sus malignas sugerencias de una monstruosa transmigración; el noble demente quien quema la cuadra de su enemigo hereditario, el inmenso caballo desconocido que sale del edificio ardiente después que el dueño ha perecido dentro, el trozo de antigua tapicería donde está tejida la figura del caballo gigante del antepasado de la víctima en las cruzadas el cual desaparece, el impetuoso y constante deseo del loco de montar al gran caballo y su miedo y odio por el corcel, las profecías sin significado que se incuban oscuramente sobre las casa en conflicto y, finalmente, el incendio del palacio del lunático y su muerte en él, ardiendo indefenso entre las llamas y sobre la vasta escalera a horcajadas de la bestia que ha cabalgado tan extrañamente. Después, el humo que se levanta de las ruinas, toma la forma de un gigantesco caballo. *El hombre de la muchedumbre*, que nos habla de alguien que vaga día y noche para mezclarse con ríos de gente como si tuviera miedo de estar solo, tiene efectos más tranquilos, pero no implica ningún punto menos de miedo cósmico. La mente de Poe nunca estuvo lejos del terror y el desmoronamiento y podemos ver en cada cuento, poema y diálogo filosófico, una tensa avidez por escudriñar los insondables pozos de la noche, taladrar el velo de la muerte y reinar en la fantasía como señor de los más espantosos misterios del tiempo y del espacio.

Ciertos cuentos de Poe poseen una perfección casi absoluta de forma artística que los hace verdaderos faros en la provincia de la historia corta. Poe podía dar a su prosa, cuando lo deseaba, una forma ricamente poética, empleando aquel estilo arcaico y orientalizado que con enojada frasea, repetición casi bíblica y recurrente fue tan exitosamente empleado por escritores posteriores como Oscar Wilde y Lord Dunsany, y en los casos donde hizo esto, tenemos un efecto de fantasía lírica casi narcótico en su esencia, un espectáculo de ensoñación de opio en el lenguaje de los sueños, con cada color innatural e imagen grotesca contruidos a la vista en una sinfonía de sonido congruente. *La máscara de la muerte roja*, *Silencio*, *Una fábula y Sombra*, *Una parábola*, son indudablemente poemas en todo el sentido de la palabra salvo en el métrico y deben tanto de su fuerza a la cadencia oral como a la fantasía visual. Pero es en dos de los cuentos menos abiertamente poéticos, *Ligeia* y *La caída de la casa de Usher*, especialmente en el último, donde uno encuentra las verdaderas cimas de habilidad artística por las que Poe toma su lugar a la cabeza de los miniaturistas de la ficción. Sencillos y directos en su trama, ambos cuentos deben su magia suprema al sagaz desarrollo que aparece en la selección y colocación de cada pequeño incidente. *Ligeia* cuenta la historia



de una primera esposa de misterioso y encumbrado origen, quien retorna después de la muerte por medio de una fuerza sobrenatural de voluntad a tomar posesión del cuerpo de una segunda esposa, imponiendo incluso, en el último momento, su apariencia física en el cadáver temporalmente reanimado de su víctima. A pesar de una sombra de prolijidad y gran languidez, la narración alcanza su terrible clímax con inexorable fuerza. *Usher*, cuya superioridad en detalle y proporción es muy marcada, sugiere estremecedoramente la oscura vida de las cosas inorgánicas y desarrolla una trinidad de entidades anormalmente encadenadas al final de una larga y solitaria historia familiar, un hermano, su hermana gemela y su increíble casa antigua, todos compartiendo una sola alma y hallando una disolución común en el mismo momento.

Estas fantásticas concepciones, tan torpes en manos poco expertas, se convierten, bajo la prosa de Poe, en vivos y convincentes terrores que van a espantar nuestras noches; y todo a causa de que el autor comprendió perfectamente el auténtico mecanismo y la fisiología del miedo y de la maravilla, los detalles esenciales que hay que enfatizar, las incongruencias precisas y los pensamientos que hay que seleccionar como preliminares o concomitantes del horror, las alusiones e incidentes exactos que hay que arrojar previa e inocentemente como símbolos o representaciones de cada paso mayor hacia el espantoso desenlace por venir, los preciosos ajustes de fuerza acumulativa y la infalible eficacia para encadenar las partes que hacen una impecable unidad en el desarrollo y en el centelleante momento climático, los delicados matices de ambiente y valores del paisaje que hay que seleccionar para establecer y sostener el ánimo deseado y vitalizar la ilusión deseada; principios de esta clase, y docenas de otros más oscuros, demasiado alusivos para ser descritos o aún plenamente comprendidos por cualquier comentarista ordinario. Puede haber melodrama y falta de sofisticación; se cuenta de un fastidioso francés que no podía tolerar leer a Poe excepto a través de las traducciones urbanas y gálidamente moduladas de Baudelaire, pero toda huella de esas cosas está completamente eclipsada por un potente e innato sentido de lo espectral, lo mal sano y lo horrible, que borbotean hacia afuera de cada una

Dibujos de Newton Lima

[Escola Superior de Desenho Industrial. Rio de Janeiro]

de las cédulas de la mentalidad creativa del artista y estampan su obra macabra con la marca indeleble del genio supremo. Los cuentos de horror de Poe están vivos de una manera que muy pocos otros pueden esperar estarlo.

Con la mayor parte de los escritores fantásticos, Poe sobresale en los incidentes y amplios efectos narrativos más que en el trazo de personajes. Su protagonista típico es generalmente un caballero de antigua familia y opulenta circunstancia, moreno, varonil, orgulloso, melancólico, intelectual, altamente sensitivo, caprichoso, introspectivo, aislado y algunas veces ligeramente loco; usualmente tiene una cultura profunda en extraña tradición y está veladamente ambicioso de penetrar en los prohibidos secretos del universo. Además de tener un nombre altamente sonoro, su carácter deriva obviamente poco de la primitiva novela gótica, puesto que claramente no es el héroe tieso ni el diabólico villano del romance de Radcliffe o Ludovico. Indirectamente, sin embargo, posee una especie de conexión genealógica, puesto que sus cualidades lóbregas, ambiciosas y antisociales sugieren fuertemente al típico héroe byroniano quien, a su vez, es definitivamente un descendiente de los Manfredos, Montonis y Ambrosios góticos. Cualidades más particulares parecen estar derivadas de la psicología propia de Poe, quien ciertamente poseía mucho de la depresión, sensibilidad, aspiración loca, soledad, y capricho que él atribuye a sus arrogantes y solitarias víctimas del destino.

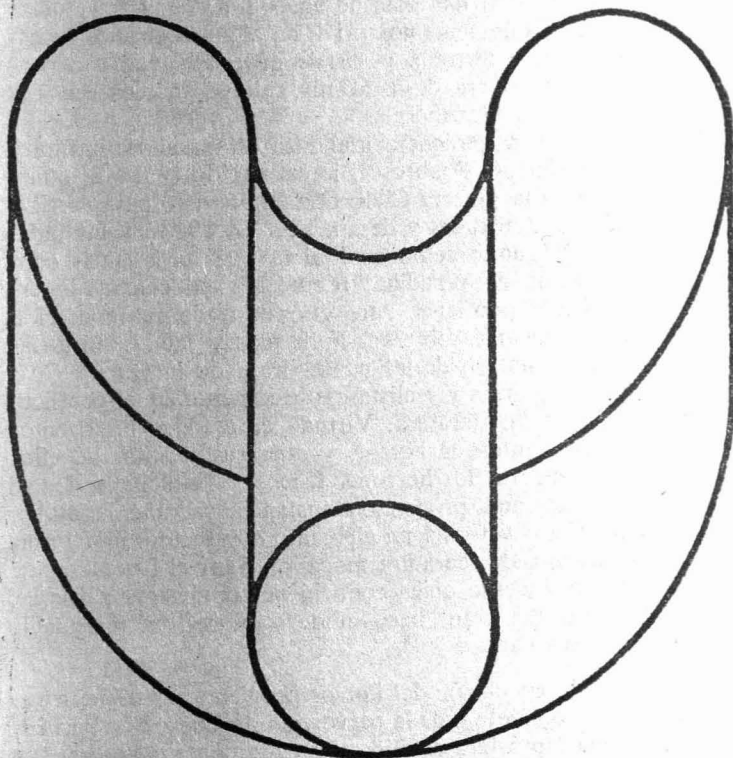
VIII. LA TRADICIÓN MACABRA EN LOS ESTADOS UNIDOS

El público para el que Poe escribió, a pesar de ser crasamente insensible a su arte, de ningún modo estaba desacostumbrado a los horrores que trató. Los Estados Unidos, además de heredar la oscura tradición folklórica de Europa, tenían un acopio adicional de asociaciones macabras para respirar, de modo que las leyendas espectrales habían sido ya reconocidas como fructuosos temas para la literatura. Charles Brockden Brown había logrado fenomenal fama con sus romances radcliffianos y el más ligero tratamiento hecho por Washington Irving de los temas misteriosos se había convertido pronto en clásico. Esta reserva adicional procedía de los vehementes intereses teológicos y espirituales de los primeros colonos, como Paul Elmer More ha señalado, además de la extraña y prohibida naturaleza del ambiente en que estaban inmersos. Los vastos y fantasmales bosques virginales en cuya perpetua penumbra todos los terrores podrían muy bien acechar; las hordas de cobrizos indios cuyos extraños y silenciosos rostros y violentas costumbres sugerían fuertemente rastros de origen infernal; la rienda suelta que se dio por la influencia de la teocracia puritana a todo tipo de nociones con respecto a la relación del hombre y el austero y vengativo Dios de los Calvinistas y el sulfúreo adversario de ese Dios, en contra de quien tanto se tronaba cada domingo desde los púlpitos; y la mor-

bosa introspección desarrollada por la vida incomunicada en los bosques lejos de diversiones normales y de cualquier humor recreativo, atormentada por mandamientos para el examen de conciencia teológico, encerrada dentro de la represión antinatural de las emociones y formando sobre todo una simple y torva lucha por la supervivencia; todas estas cosas conspiraron para producir un medio ambiente en el que los ominosos susurros de siniestras ancianas eran oídos mucho más allá del rincón del hogar y en el que los cuentos de hechicería e increíbles monstruosidades secretas persistieron mucho más allá de los temibles días de la pesadilla de Salem.

Poe representa la más nueva, desencantada y técnicamente acabada de todas las escuelas macabras que surgieron de tan propicio medio. Otra escuela, la tradición de los valores morales, benévola moderación y fantasía dulce y deliberada más o menos teñida con lo caprichoso, estuvo representada por otra figura famosa, incomprendida y solitaria de las letras norteamericanas, el tímido y sensitivo Nathaniel Hawthorne, vástago de la antigua Salem y bisnieto de uno de los antiguos jueces de brujas más sanguinarios. En Hawthorne carecemos de la violencia, el atrevimiento, el gran colorido, el intenso sentido dramático, la malignidad cósmica y la indivisible e impersonal fuerza artística de Poe. En lugar de ello, aquí está un alma gentil sujeta por el puritanismo de la primitiva Nueva Inglaterra, sombría y pensativa, y apenada por un universo inmoral en donde todo trasciende los patrones convencionales que nuestros antepasados pensaron para representar la ley divina e inmutable. El mal, una muy real fuerza para Hawthorne, aparece en todas partes como un acechante adversario y conquistador, el mundo visible se vuelve en su fantasía un teatro de infinita tragedia y angustia, con muchas invisibles influencias semiexistentes revoloteando sobre y dentro de él, batallando por la supremacía y moldeando los destinos de los indefensos mortales que forman su vana y autoengañada población. La herencia del horror norteamericano era suya en el más intenso grado y él vio un lóbrego tropel de vagos espectros detrás de los fenómenos comunes de la vida. Pero no estaba lo suficientemente desinteresado para valuar las impresiones, sensaciones y bellezas de la narración en sí mismas. Hawthorne necesitaba urdir su fantasía en una fábrica tranquilamente melancólica de moldes didácticos o alegóricos, en la cual su humildemente resignado cinismo pudiera desplegar con ingenua valuación moral la perfidia de una raza humana que no podía dejar de apreciar y llorar a pesar del conocimiento de su hipocresía. Entonces, el miedo sobrenatural nunca es un objeto primario en Hawthorne, a pesar de que sus impulsos estaban tan intensamente entretreídos dentro de su personalidad que no puede evitar sugerirlo con la fuerza del genio cuando nos llama al mundo irreal para ilustrar el meditabundo sermón que desea predicar.

Las insinuaciones de Hawthorne de lo horrible, siempre gentiles, elusivas y restringidas, pueden ser descubiertas a través de toda su obra. El humor que produjo estos cuentos halló un delicioso desahogo en el teutonizado recuento de mitología clásica para niños contenido en *Un libro maravilloso* y *Cuentos de Tanglewood*; en otras ocasiones se ejercitaban moldeando una cierta extrañeza e intangible brujería o malevolencia sobre acontecimientos que no estaban destinados a ser verdaderamente sobrenaturales, como en la macabra novela póstuma *El secreto del Dr. Grimshawe*, la cual inviste con una peculiar especie de repulsión a una cosa que existe todavía en Salem, colindando con el antiguo cementerio de la calle Charter. En *El fauno de mármol*, cuyo diseño fue bosquejado en una villa italiana que se suponía estaba espantada, un tremendo fondo de genuina fantasía y misterio palpita justo más allá de la vista del lector común; y atisbos de sangre fabulosa en venas mortales son sugeridos durante el curso de un romance en el que no podemos evitar el sentirnos interesados a pesar de los persistentes incubos de alegoría moral, propaganda anti papista, y una prudencia puritana que ha motivado al escritor moderno D. H. Lawrence a expresar un anhelo de tratar al autor de un modo muy indigno. *Septimius Felton*, una novela póstuma destinada a ser escrita e incorporada en el inconcluso *Romance de Dolliver*, toca el tema del elixir de la vida de un modo más o menos capaz, mientras que las notas para un cuento jamás escrito que iba a ser llamado *La huella ancestral* muestra lo que Hawthorne pudo haber hecho con su intenso tratamiento de una vieja superstición inglesa, aquella del ancestral y maldito linaje cuyos miembros dejan huellas de sangre al caminar, que



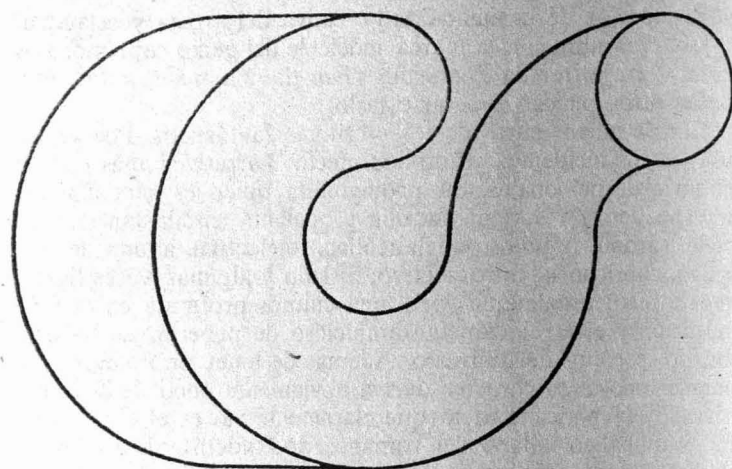
aparece incidentalmente tanto en *Septimius Felton* como en *El secreto del Dr. Grimshawe*.

La mayor parte de los cuentos de Hawthorne exhiben el horror, ya sea en el ambiente o en los incidentes, hasta un grado muy notable. *El retrato de Edward Randolph*, en *Leyendas de la casa provincial*, tiene sus momentos diabólicos. *El velo negro del Ministro* (basado en un incidente real), y *El huésped ambicioso* implican mucho más de lo que ellos dicen, mientras que *Ethan Grand*, fragmento de una obra más larga que jamás fue completada, llega a alcanzar las más auténticas alturas del miedo cósmico con su viñeta de la salvaje región cerril, sus ardientes y desolados hornos de cal y su descripción del "pecador imperdonable" a lo Byron, cuya difícil vida termina con una temible risotada en la noche mientras busca descanso en medio de las llamas del horno. Algunas de las notas de Hawthorne nos hablan de los cuentos macabros que hubiera escrito de haber vivido un poco más, hay un argumento particularmente intenso que trata de un extranjero desconcertante que aparece aquí y allá en asambleas públicas y quien es finalmente seguido para hallar que va y viene desde una sepultura muy antigua.

Pero delante de todo, como una unidad artística acabada entre todo el material macabro del autor, está la famosa y exquisitamente labrada novela *La casa de los siete gabletes*, en que la implacable resolución de una maldición ancestral se desarrolla con un poder sorprendente en contra del siniestro fondo una antiquísima casa de Salem, una de esas picudas casas góticas que formaron la primera construcción regular de nuestros pueblos costeros de Nueva Inglaterra, pero que dieron lugar después del siglo XVII a los más familiares tejados de dos aguas o clásicos tipos del Rey Jorge conocidos ahora como "coloniales". De estas viejas casas góticas con picachos, escasamente una docena pueden verse hoy en día en sus condiciones originales en todos los Estados Unidos, pero una muy bien conocida para Hawthorne está todavía en la calle Turner, en Salem, y es señalada con dudosa autoridad como la escena inspiradora del romance. Tal edificio, con sus aleros espectrales, sus chimeneas apiñadas, su flotante segunda historia, sus grotescos candelabros de las esquinas y las celosías de cristal romboide de sus ventanas, es, sin duda, un objeto muy bien calculado para evocar reflexiones sombrías, al tipificar, como lo hace, la oscura era puritana de horror secreto y murmullos de brujas que precedió a la belleza, racionalidad y amplitud del siglo XVIII. Hawthorne vio muchas en su juventud y supo de los siniestros cuentos conectados con ellas. Él escuchó también rumores de una maldición sobre su propia familia como resultado de la severidad de su bisabuelo en un juicio de brujería en 1692.

De esta decoración vino el cuento inmortal, la más grande contribución de Nueva Inglaterra a la literatura de horror, y en un instante podemos sentir la autenticidad en la atmósfera que se nos presenta. Horror furtivo y enfermedad acechan dentro de las paredes ennegrecidas por el tiempo, encostradas de musgo y sombreadas por los olmos, de la arcaica mansión tan vivamente exhibida, y captamos la incubada malignidad del sitio cuando leemos que su constructor, el viejo coronel Pyncheon, arrebató la tierra con peculiar crueldad a su colono original, Matthew Maule, a quien condenó al patíbulo por brujería en el año del pánico. Maule murió maldiciendo al viejo Pyncheon, "Dios te dará sangre para beber", y el agua del viejo pozo de la tierra incautada se tornó salada. El hijo de Maule, un carpintero, consiente en construir la gran casa con gabletes del enemigo triunfante de su padre, pero el viejo coronel muere extrañamente el día de su consagración. Luego siguen generaciones de extraordinarios sucesos, con extraños rumores sobre los poderes secretos de los Maule y a veces los terribles fines que tienen los Pyncheon.

La siniestra malevolencia de la antigua casa —casi tan viva como la de Usher de Poe, si bien de forma más sutil— penetra el cuento como un motivo recurrente penetra a una tragedia operática; y cuando se alcanza la historia principal, hallamos a los modernos Pyncheon en un lamentable estado de decadencia. El pobre viejo Hepbizah, la excéntrica y sometida dama, el infortunado e infantil Clifford recién liberado de una prisión inmerecida, el astuto y traicionero juez Pyncheon, quien es el viejo coronel de nuevo; todas estas figuras son símbolos tremendos y están bien igualadas con la raquíta vegetación y las anémicas aves del jardín. Fue casi una lástima darle a este cuento un bello final feliz con la unión de la garbosa Phoebe, prima y última descendiente de los Pyncheon, con el atractivo joven quien resulta ser el último de los Maule. Esta unión, pre-



sumiblemente, termina con la maldición. Hawthorne evita toda violencia en la dicción o el movimiento, y guarda muy en el fondo sus implicaciones de terror, pero atisbos ocasionales sirven ampliamente para sostener el ambiente y redimir a la obra de la pura aridez alegórica. Incidentes como el encantamiento de Alice Pyncheon a principios del siglo XVIII y la música espectral de su clavecín que precede a una muerte en la familia (esto último variante de un tipo inmemorial de mito ario), enlazan la acción directamente con lo sobrenatural, mientras que la muerte vigila nocturna al viejo juez Pyncheon en la antigua sala, con el amedrentador tic-tac de su reloj, es puro terror de la más punzante y auténtica clase. La forma en que la muerte del juez está primero presagiada por los movimientos y olisqueos de un extraño gato fuera de su ventana, mucho antes de que el hecho sea sospechado por el lector o por ninguno de sus personajes, es un golpe de genio que ni siquiera Poe podría haber sobrepasado. Después, el extraño gato observa intensamente fuera de la misma ventana en la noche y al día siguiente, y espera por algo. Es claramente el conductor de almas del mito primitivo, preparado y adaptado con una infinita destreza para su moderna puesta en escena.

Pero Hawthorne no dejó posteridad literaria bien definida. Su humor y actitud pertenecieron a la época que se cerró con él y fue el espíritu de Poe, quien comprendió tan clara y realísticamente la base natural del atractivo del horror y el correcto mecanismo de su logro, el que sobrevivió y floreció. Entre los primeros discípulos de Poe puede ser citado el joven y brillante irlandés Fitz James O'Brien (1828-1862), quien se naturalizó americano y pereció honorablemente en la Guerra Civil. Fue él quien nos dio *¿Qué fue eso?*, la primera historia corta de forma definida acerca de un ser invisible pero tangible y el prototipo del *Horla* de Maupassant; él creó también el inimitable *Lente de diamante*, en el que un joven microscopista se enamora de una doncella que vive en un mundo infinitesimal que ha descubierto en una gota de agua. La prematura muerte de O'Brien indudablemente nos privó de algunos cuentos maestros de extrañeza y terror a pesar de que, hablando con propiedad, su genio no era de la misma calidad titánica que caracterizó a Poe y a Hawthorne.

Más cercano a la verdadera grandeza estaba el excéntrico y melancólico periodista Ambrose Bierce, nacido en 1842, quien también entró en la Guerra Civil, pero sobrevivió para escribir algunos cuentos inmortales y desaparecer en 1913 en una nube de misterio tan grande como cualquiera que haya jamás conjurado su fantasía de pesadilla. Bierce era un connotado escritor de sátira y panfletos, pero el grueso de su reputación artística debe apoyarse sobre sus horribles y salvajes historias cortas, un gran número de las cuales trata de la Guerra Civil y forma la más gráfica y realista expresión que aquel conflicto haya recibido en la literatura. Virtualmente todos los cuentos de Bierce son cuentos de horror, y mientras muchos de ellos tratan únicamente de los horrores físicos y fisiológicos dentro de la naturaleza, una proporción sustancial admite la malignidad sobrenatural y forma un elemento conductor en la reserva norteamericana de literatura macabra. Samuel Loveman, un poeta y crítico viviente quien conoció personalmente a Bierce, resume el genio del gran "hacedor de sombras" en el prefacio a algunas de sus cartas:

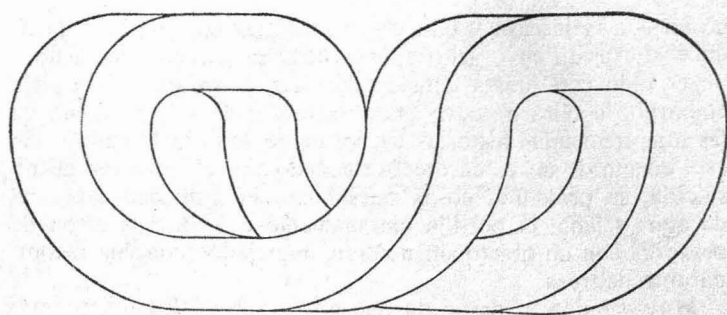
En Bierce, la evocación del horror proviene por primera vez no tanto de la receta o de la perversión de Poe y Maupassant, sino de una atmósfera definida y precisamente pavorosa. Las

palabras, tan simples que uno podría ser propenso a imputarlas a las limitaciones de un literato mercenario, asumen un horror impío, una nueva y no adivinada transformación. En Poe uno lo encuentra dentro de un *tour de force*, en Maupassant es un nervioso compromiso del flagelado climax, para Bierce, simple y sinceramente, el diabolismo mantiene en su atormentada muerte un legítimo y confiado medio hacia el fin. A pesar de que se insiste en cada momento en una tácita confirmación con la naturaleza.

En *La muerte de Halpin Frayser*, flores, verdura y las ramas y hojas de los árboles están magníficamente colocados como una flora opuesta a la innatural malignidad. No el usual mundo dorado sino el mundo de Bierce, lleno del misterio de azul y la recalcitrante falta de aliento de los sueños. A pesar de que, curiosamente, la inhumanidad tampoco se encuentra ausente.

La "inhumanidad" mencionada por Loveman encuentra expresión en una rara disposición a la comedia sardónica y el humor de cementerio y en una especie de deleite en imágenes de crueldad y atormentada desilusión. Esta última cualidad está bien ilustrada por algunos de los subtítulos de las narraciones más atroces, tales como *Uno no siempre come lo que está sobre la mesa*, describiendo un cuerpo tendido para una investigación criminal preliminar y *A pesar de estar desnudo, un hombre puede estar desgarrado*, refiriéndose a un cadáver aterradoramente destrozado.

La obra de Bierce, es en general, un tanto dispareja. Muchas de las historias son obviamente mecánicas y están viciadas por un estilo artificial, vulgar y vistoso derivado de esquemas periodísticos, pero la torva malevolencia que reina furtiva a través de todas es inconfundible y varias se yerguen como cumbres permanentes de la escritura macabra norteamericana. *La muerte de Halpin Frayser*, llamado por Frederick Taber Cooper el cuento más demoníacamente horrible de la literatura de la raza anglosajona, habla de un cuerpo sin alma que acecha por la noche en un bosque misterioso y horriblemente ensangrentado y de un hombre perseguido por recuerdos ancestrales, quien encuentra la muerte en las garras de lo que había sido su fervientemente amada madre. *La cosa maldita*, frecuentemente copiado en las antologías populares, hace la crónica de la espantosa devastación hecha por un ente invisible que se tambalea y tropieza en las colinas y los campos de trigo de noche y de día. *El ambiente satisfactorio*, evoca con singular sutileza pero aparente simplicidad el penetrante sentido del terror que puede residir en la palabra escrita. En este argumento el autor de cuentos macabros Colston dice a su amigo Marsh: "Tú eres lo suficientemente valiente para leerme en un tranvía, pero en una casa desierta, solo, en el bosque, de noche. ¡Bah! Tengo en mi bolsillo un manuscrito que podría matarte." Marsh lee el manuscrito en "el ambiente adecuado" y éste lo mata. *El dedo de enmedio en el pie derecho*, está torpemente desarrollado, pero tiene un poderoso climax. Un hombre llamado Manton ha asesinado horriblemente a sus dos hijos y esposa, a la última de los cuales le faltaba el dedo de enmedio del pie derecho. Diez años más tarde regresa muy cambiado al vecindario y al ser secretamente reconocido, es provocado a un duelo con cuchillos de monte en la oscuridad, que será llevado a cabo en la casa, ahora abandonada, donde su crimen fue cometido. Cuando llega el momento del duelo, le juegan un truco y lo dejan sin antagonista, encerrado en un cuarto de la planta baja en negra oscuridad del edificio que se supone espantado, con la espesa capa del polvo de una década por doquier. Ningún cuchillo es empuñado en contra suya puesto que únicamente se intenta asustarlo terriblemente, pero al día siguiente es hallado en cucullas y con el rostro distorsionado, muerto de

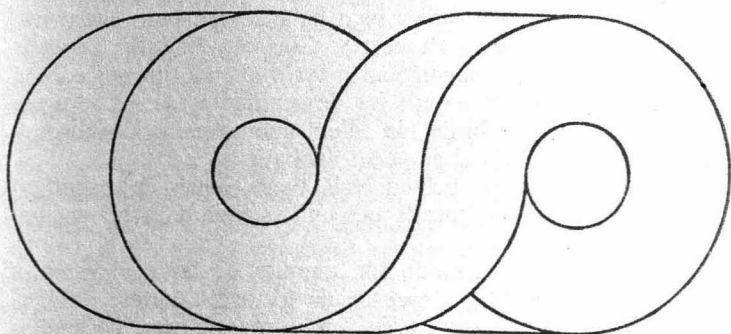


puro miedo ante algo que ha visto. La única clave visible para los descubridores es una que tiene terribles implicaciones: "en el polvo de los años que yacía espeso sobre el piso, proveniente de la puerta por la que había entrado, y marchando derecho por el cuarto hasta una yarda antes del acuclillado cadáver de Manton, había tres líneas de huellas paralelas, ligeras pero definidas impresiones de pies desnudos. Las exteriores eran de dos niños pequeños y las interiores de una mujer. No habían regresado del punto donde terminaban, apuntaban todas en una sola dirección", y claro, las huellas de la mujer señalaban la falta del dedo medio del pie derecho. *La casa de espantos*, contada con un rigurosamente llano aire de verosimilitud periodística transmite terribles sugerencias de espantoso misterio. En 1858, una familia entera de siete personas desaparece en forma súbita e inexplicable de la casa de una plantación al este de Kentucky, dejando todas sus posesiones intactas, muebles, ropa, comida, caballos, ganado y esclavos. Cerca de un año después dos hombres de alto nivel social se ven forzados por una tormenta a buscar refugio en la desierta morada y al hacerlo tropiezan con un extraño cuarto subterráneo alumbrado por una inexplicable luz verdosa con una puerta de hierro que no puede ser abierta desde adentro. En este cuarto yacen los carcomidos cadáveres de toda la familia perdida, y conforme uno de los descubridores se precipita a abrazar a un cuerpo que parece reconocer, el otro se siente tan abrumado por un extraño hedor, que cierra accidentalmente la puerta, encierra a su compañero en la cripta y se desmaya. Al volver en sí, seis semanas más tarde, el sobreviviente no es capaz de encontrar el cuarto escondido y la casa es incendiada durante la Guerra Civil. No se vuelve a ver ni oír al descubridor aprisionado.

Bierce realizaba rara vez las posibilidades ambientales de sus temas tan vivamente como Poe, y mucho de su obra contiene un cierto toque de ingenuidad, angulosidad prosaica, o primitivo provincialismo norteamericano que contrasta algo con los esfuerzos de los posteriores maestros del horror. Sin embargo, la pureza y el arte de sus siniestras insinuaciones son siempre inconfundibles, por lo que su grandeza no está en peligro de eclipsarse. De acuerdo a lo arreglado en la edición definitiva de sus obras selectas, los cuentos macabros de Bierce aparecen principalmente en dos volúmenes, *¿Pueden existir estas cosas?* y *En la mitad de la vida*. El último, de suyo, está casi completamente dedicado a lo sobrenatural.

Mucha de la mejor literatura norteamericana de horror viene de plumas que no han estado dedicadas principalmente a este medio. La novela histórica de Oliver Wendell Holmes *Elsie Venner* sugiere, con admirable libertad, un elemento innatural de un ofidio en una joven mujer influida antes de su nacimiento y sostiene la atmósfera con toques de paisajes finamente discriminados. En *La vuelta del tornillo*, Henry James triunfa sobre su inevitable pomposidad y prolijidad lo suficientemente bien como para crear un aire verdaderamente potente de siniestra amenaza, retrata la espantosa influencia de dos sirvientes muertos y malvados, Peter Quint y la institutriz, señorita Hassel, sobre un pequeño niño y una niña que habían sido dejados bajo su cuidado. James es tal vez demasiado difuso, demasiado untuosamente urbano, y demasiado adicto a las sutilezas del lenguaje para realizar por completo todo el salvaje y devastador horror de sus situaciones, pero a cambio de ello hay una extraña y creciente marea de miedo, que culmina con la muerte del pequeño, lo que da a la novelita un lugar permanente dentro de su clase especial.

F. Marion Crawford produjo diversos cuentos de horror, de calidad variable, ahora coleccionados en un volumen titulado *Fantasmas vagabundos*. Puesto que *la sangre es vida*, toca poderosamente un caso de vampirismo maldito por la luna cerca de una antigua torre en las rocas de una solitaria costa del sur de Italia. *La sonrisa muerta*, trata de los horrores de una fami-



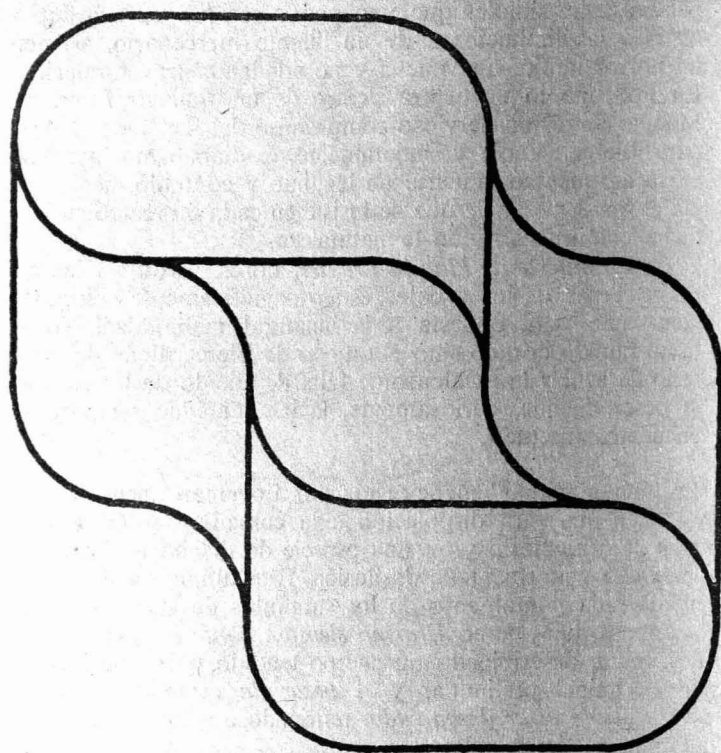
lia en una vieja casa y una cripta ancestral en Irlanda e introduce al espíritu cuyo grito anuncia una muerte en la casa donde es oído con fuerza considerable. *La litera superior* es, sin embargo, la obra maestra macabra de Crawford, y es una de las más tremendas historias de horror de toda la literatura. En este cuento de un camarote frecuentado por el fantasma de un suicida, se presentan cosas tales como la humedad espectral de agua salada, la portilla extrañamente abierta y la lucha de pesadilla con un objeto sin nombre, manejados con una incomparable destreza.

Muy genuina, a pesar de que no carece de los típicos manierismos extravagantes de la década de 1890, es el extremo de horror en la temprana obra de Robert W. Chambers, reconocido desde entonces por productos de muy diferente calidad. *El rey en Amarillo*, una serie de historias cortas vagamente conectadas, con el fondo de un libro monstruoso y oculto cuya lectura cuidadosa trae miedo, locura y tragedia espectral, consigue realmente notables alturas de pánico cósmico a pesar de un interés disparate y un cultivo algo afectado y trivial de la atmósfera del estudio galo hecha popular por *Trilby* de Du Maurier. Tal vez el más poderoso de sus cuentos es *El signo amarillo* en el cual es introducido un vigilante silencioso y terrible del cementerio del patio de una iglesia, con una cara como de hinchado gusano de sepultura. Un niño que describe un forcejeo que tuvo con la criatura, se estremece y se enferma mientras lo relata con cierto detalle. "Bueno, es la verdad de Dios que cuando lo miré me agarró de las muñecas, señor, y cuando retorció su blanduzco y pulposo puño, uno de sus dedos se soltó en mi mano." Un pintor que después de haber visto al hombre había compartido con otro un extraño sueño de una carroza fúnebre nocturna se estremece por la voz con la que el vigilante lo aborda. El individuo emite un sonido bisbiseante que llena la cabeza "como un espeso humo aceitoso que viniera de una cuba para hacer manteca o un hedor de fétida podredumbre". Lo que él murmura es simplemente esto: "¿Ha encontrado usted el signo amarillo?"

Un macabro talismán de ónix con jeroglíficos, recogido en la calle por el socio de su pesadilla, es en breve dado al artista y después de haber tropezado sospechosamente con el infernal y prohibido libro de horrores, ambos se enteran, entre otras espantosas cosas que ningún mortal sano debe de saber, que ese talismán es, de suyo, el innombrable Signo Amarillo proveniente del culto maldito de Hastur, de la primordial Carcosa, de donde trata el volumen y algún recuerdo de pesadilla de ella parece acechar latente y ominoso en el fondo de todas las mentes de los hombres. Pronto ellos oyen el rumor de la carroza fúnebre con plumas negras, conducida por el vigilante de fofa cara de cadáver. Este penetra en la casa cubierta por la noche en busca del Signo Amarillo y todos los cerrojos y todas las trancas se pudren cuando los toca. Cuando la gente se apresura a entrar, dirigida por un grito que ninguna garganta humana podría emitir, encuentran tres formas en el suelo, dos muertas y una muriendo. Una de las formas muertas está muy podrida. Es el vigilante del cementerio del patio de la iglesia y el médico exclama: "Este hombre debe haber estado muerto desde hace meses." Vale la pena observar que el autor deriva la mayor parte de los nombres y alusiones conectadas con su tenebrosa tierra de primitiva memoria de los cuentos de Ambrose Bierce. Otros trabajos tempranos de Chambers que despliegan un elemento extravagante y macabro son: *El hacedor de lunas* y *En busca de lo desconocido*. Uno no puede evitar el lamentar que él no haya seguido desarrollando una vena en la que hubiera podido tan fácilmente convertirse en un maestro reconocido.

Horror material de auténtica fuerza puede ser hallado en el trabajo de la realista de Nueva Inglaterra, Mary E. Wilkins, cuyo volumen de cuentos cortos *El viento en el rosal*, contiene un número de logros muy notables. En *Las sombras en la pared*, se nos muestra, con eficiencia consumada, la respuesta de una estable familia de Nueva Inglaterra ante la tragedia misteriosa y la sombra sin fuente del hermano envenenado nos prepara muy bien para el momento climático en que la sombra del oculto asesino, que se ha suicidado en una ciudad cercana, aparece súbitamente a su lado. Charlotte Perkins Gilman, en *El papel tapiz amarillo*, alcanza un nivel clásico al delinear sutilmente la locura que se arrastra sobre una mujer que habita un cuarto feamente empapelado donde una mujer loca alguna vez estuvo confinada.

En *El valle de los muertos*, el eminente arquitecto y medie-



valista Ralph Adams Cram logra un memorable y potente grado de horror vagamente regional a través de sutilezas de atmósfera y descripción.

Llevando aún más lejos nuestra tradición espectral, está el bien dotado y versátil humorista Irvin S. Cobb, cuya obra, tanto temprana como reciente, contiene algunos finos especímenes macabros. *Cabeza de pez*, un logro temprano, es dañinamente efectiva en su retrato de las afinidades antinaturales entre un idiota híbrido y un extraño pez de un lago solitario, que al final venga el asesinato de su pariente bípedo. El trabajador posterior de Cobb introduce un elemento de posible ciencia, como en el cuento de la memoria hereditaria donde un hombre moderno con un linaje negroide murmura palabras en el dialecto africano de la selva cuando es atropellado por un tren, en circunstancias visuales y orales que recuerdan el desmembramiento de su negro antecesor hecho por un rinoceronte un siglo antes.

Extremadamente alta en estatura artística es la novela del difunto Leonard Cline, *La cámara oscura* (1927), que nos habla de un hombre (dentro de la característica ambición del héroe o villano gótico o byroniano) quien busca desafiar a la naturaleza y revivir cada momento de su vida pasada a través de una estimulación anormal de la memoria. Con esta finalidad, él emplea notas interminables, archivos, objetos mnemotécnicos y pinturas, y finalmente olores, música y drogas exóticas. Al final de su ambición va más allá de su vida personal y la dirige hacia los negros abismos de la memoria hereditaria, para llegar tan atrás como a los días anteriores a los humanos en medio de los vaporosos y humeantes pantanos de los bosques de la era carbonífera, y para profundidades aún menos imaginables del tiempo y la identidad primarias. Él busca música cada vez más loca y toma drogas cada vez más extrañas y finalmente su gran perro empieza a tener un absurdo miedo de él. Un mefítico olor animal lo circunda y adquiere una cara estólida y subhumana. Es, finalmente, hallado en un matorral, destrozado hasta matarlo. Junto a él yace el despedazado cuerpo de su perro. Se han matado el uno al otro. La atmósfera de esta novela es poderosamente malévola y mucha atención se otorga a la casa y la familia de la siniestra figura central.

Una creación menos sutil y bien balanceada, pero altamente efectiva, es la novela de Herbert S. Gorman, *El lugar llamado Dagon*, que relata la enigmática historia de un sitio aislado al oeste de Massachusetts donde los descendientes de los refugiados de la cacería de brujas de Salem mantiene los morbosos y degenerados horrores del perverso Sabbath.

La casa siniestra, de Leland Hall, tiene toques de magnífico ambiente pero está estropeada por una especie de mediocre romanticismo.

Muy notables en su modo son algunas de las concepciones macabras del novelista y escritor de historias cortas, Edward Lucas White, cuyos temas surgen en su mayor parte de sueños

que tuvo verdaderamente. *La canción de la sirena* tiene una persuasiva extrañeza mientras que cosas tales como *Lukundoo* y *La trompa de elefante*, despiertan aprehensiones más siniestras. White imparte una cualidad muy peculiar a sus cuentos, una oblicua especie de embeleso que tiene su propio tipo distintivo de viabilidad.

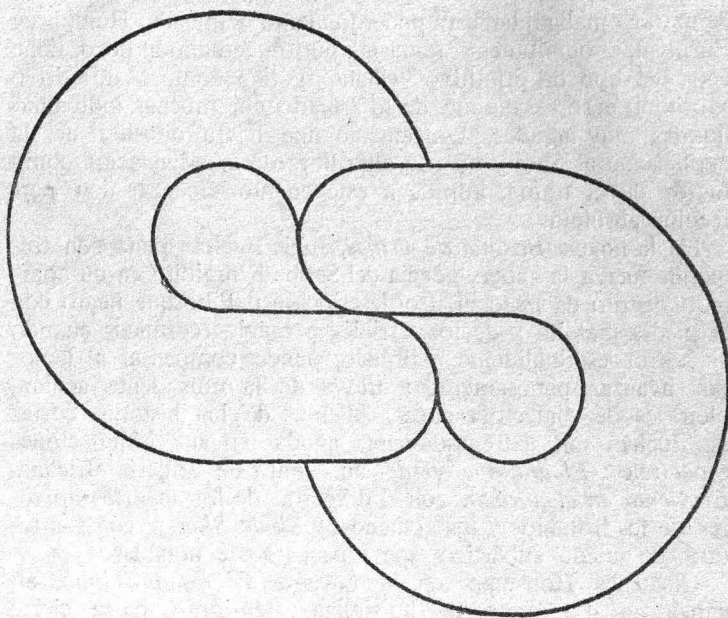
De los americanos más jóvenes, ninguno golpea la nota del horror cósmico tan bien como el poeta, pintor y escritor de ficción de California, Clark Ashton Smith, cuya fantástica escritura, pintura, dibujos e historias constituyen el deleite de unos cuantos sensitivos. Smith tiene por fondo un universo de remoto y paralizante miedo, selvas de flores envenenadas e iridiscientes en las lunas de Saturno, templos malignos y grotescos en la Atlántida, Lemuria y más antiguos mundos olvidados, y húmedas ciénegas de manchados hongos letales en países espectrales más allá del borde de la tierra. Su poema más largo y ambicioso, *El devorador de opio*, es un pentámetro de versos libres, que nos abre vistas increíbles y caóticas de un caleidoscopio de pesadilla en los espacios que están entre las estrellas. En pura extrañeza demoníaca y fertilidad de concepción, Smith tal vez no puede ser sobrepasado por ningún otro escritor vivo o muerto. ¿Quién más ha tenido esas febriles y distorsionadas visiones, tanuntuosas, tan exuberantes de infinitas esferas y múltiples dimensiones y vivido para contarlas? Sus historias cortas tratan poderosamente de otras galaxias, mundos y dimensiones, así como de extrañas regiones y eones sobre la tierra. El habla de la primitiva Hyperborea y de Tsathog-gua, su dios amorfo y negro, del perdido continente Zothique, y de la fabulosa tierra de Averigne en la Francia medieval, asolada por los vampiros. Algo del mejor producto de Smith puede ser hallado en la publicación titulada *La doble sombra y otras fantasías* (1933).

IX. LA TRADICIÓN MACABRA EN LAS ISLAS BRITÁNICAS

La reciente literatura británica, además de incluir a tres o cuatro de los más grandes escritores fantásticos del presente, ha sido agradablemente fértil en el elemento de lo macabro. Rudyard Kipling lo enfocó a menudo y, a pesar de su omnipresente manierismo, lo pudo manejar con indudable maestría en cuentos tales como *Un rickshaw fantasma*, *El mejor cuento del mundo*, *El recrudecimiento de Imray* y *La marca de la bestia*. Este título es particularmente acerbo, las descripciones del desnudo sacerdote leproso que maullaba como nutria, de las manchas que aparecen en el pecho del hombre maldito por el sacerdote, la creciente afición carnívora de la víctima y el miedo que los caballos empiezan a mostrar hacia él y la semi-transformación final de la víctima en un leopardo, son cosas que ningún lector puede fácilmente olvidar. El defecto final de la hechicería maligna no impide la fuerza del cuento o la validez de su misterio.

Lafcadio Hearn, extraño, errante y exótico, se aparta todavía más del reino de lo real, y con el arte supremo de un poeta sensitivo, teje fantasías imposibles para un autor del tipo de sólido bistec. Su *Fantásticos*, escrito en los Estados Unidos, tiene alguna de la más impresionante fantasmagoría de toda la literatura, mientras que su *Kwaidan*, escrito en Japón, cristaliza con una eficiencia y delicadeza sin par la misteriosa tradición y susurradas leyendas de esa nación tan ricamente colorida. Algo más del lenguaje de brujería de Hearn se muestra en sus traducciones del francés, especialmente de Gautier y de Flaubert. Su versión de *La tentación de San Antonio* del último, es un clásico de imaginación febril y desenfrenada vestida con la magia de palabras cantantes.

A Oscar Wilde se le puede dar también un lugar dentro de los escritores macabros, tanto por sus exquisitos cuentos de hadas como por su intenso *Retrato de Dorian Gray*, en el que un retrato maravilloso asume durante muchos años el deber de envejecer y degradarse en lugar de su original, quien entretanto se hunde en todo exceso del vicio y del crimen sin perder su apariencia exterior de juventud, belleza y frescura. Hay un repentino y potente climax cuando Dorian Gray, que se ha convertido al final en un asesino, busca destruir la pintura cuyos cambios testifican su degeneración moral. La apuñala con un cuchillo y se oye un espantoso grito y una estrepitosa caída y cuando los sirvientes entran encuentran a la pintura en su más prístino estado de pureza. "En el suelo yacía un hombre muerto, en traje de noche, con un cuchillo en su corazón. Estaba



totalmente ajado, arrugado, y tenía un rostro asqueroso. No fue hasta que ellos examinaron los anillos que pudieron reconocer quién era."

Matthew Phipps Shiel, autor de muchas novelas y cuentos macabros, grotescos y plenos de aventuras, alcanza ocasionalmente un muy elevado nivel dentro de la magia horrible. *Xelucha*, es un fragmento nocivamente horrible, pero que está sobrepasado por la indudable obra maestra de Shiel, *La casa de los sonidos*, floridamente escrita en los "amarillos noventa's", y vuelta a modelar con más libertad artística al principio del siglo veinte. Esta historia, en su forma final, merece un lugar entre las primeras de su clase. Habla de un terror y una amenaza reptante que se escurre por siglos en una isla debajo del Ártico frente a la Costa de Noruega, donde, barrido por vientos demoníacos y el incesante clamor de olas y cataratas infernales, un vengativo hombre muerto construye una broncea torre de terror. Es vagamente parecida, si bien infinitamente diversa, al cuento de Poe *La caída de la casa de Usher*. En la novela *La nube púrpura*, Shiel describe con tremenda fuerza una maldición que sale del Ártico para destruir a la humanidad y que en un tiempo determinado parece haber dejado a un solo habitante en nuestro planeta. Las sensaciones de este solitario sobreviviente conforme se va dando cuenta de su posición y vaga a través de las ciudades del mundo, llenas de tesoros y sembradas de cadáveres como su amo absoluto, se entregan con una eficiencia y un arte que cae muy cerca de la verdadera majestad. Infortunadamente, la segunda mitad del libro, con su elemento romántico convencional, implica una clara desilusión.

Mejor conocido que Shiel es el ingenioso Bram Stoker, quien creó muchas concepciones agudamente terroríficas en una serie de novelas cuya pobre técnica estorba tristemente su efecto real. *La guardia del gusano blanco*, que trata de una gigantesca entidad primitiva que acecha en una cripta debajo de un antiguo castillo, arruina por completo una magnífica idea con un desarrollo casi pueril. *La joya de las siete estrellas*, basada en una extraña resurrección egipcia, está escrita menos crudamente. Pero lo mejor de todo es su famoso *Drácula*, que se ha convertido casi en el molde para la moderna explotación del aterrador mito del vampiro. El conde Drácula, un vampiro, mora en un horrible castillo en los Cárpatos y emigra finalmente a Inglaterra con el propósito de poblar al país con otros compañeros vampiros. De cómo un inglés se sienta a la mesa de la fortaleza de terrores de Drácula y cómo es finalmente vencida la conspiración de los demonios muertos para dominar al mundo, son elementos que se unen para formar un cuento al que ahora se le asigna justamente un lugar permanente en las letras inglesas. *Drácula* indujo muchas novelas similares de horror sobrenatural, entre las cuales las mejores son probablemente *El bicho*, de Richard Marsh, *La crianza de la bruja reina*, por "San Rohmer" (Arthur Sarsfield Ward), y *La puerta de lo irreal*, de Gerald Bliss. Esta última trata muy diestramente de la común superstición del hombre lobo. Mucho más sutil y artística, y dicha con singular eficacia a través de narraciones yuxtapuestas de diversos personajes, es la novela *Puerto frío*, de Francis Brett Young, en el que una antigua casa

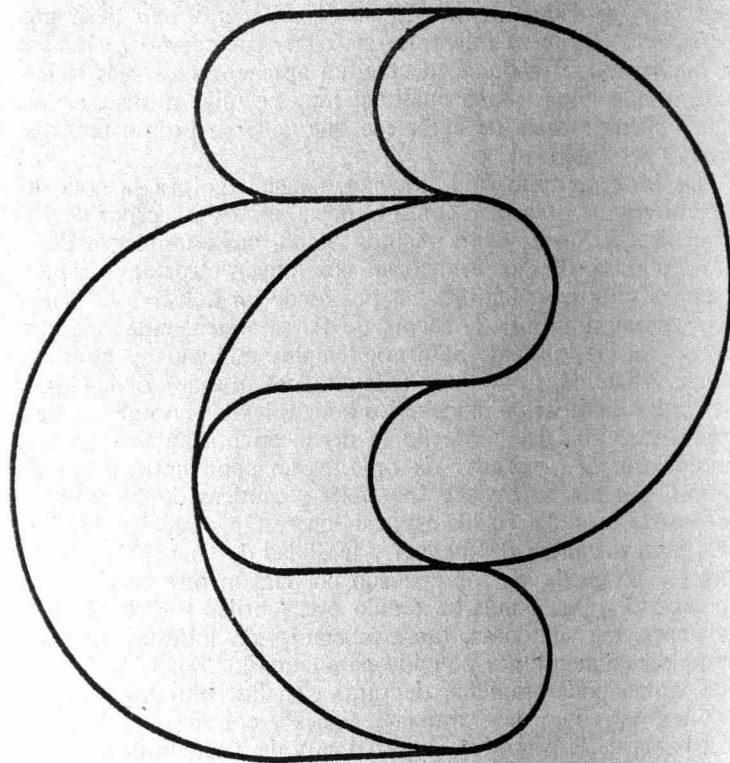
de extraña malignidad está poderosamente delineada. Humphrey Furnival, el omnipotente fantasma burlón cercano al pozo, tiene ecos del tipo de primitivo "villano" gótico como Manfredo o Montoni, pero se redime de lo trillado por muchas individualidades muy agudas. Únicamente una ligera difusión de la explicación al final y un uso algo libre de la adivinación como factor de la trama, impide a este cuento alcanzar una perfección absoluta.

En la novela *Bosque de brujas*, John Buchan pinta con tremenda fuerza la supervivencia del Sabbath maldito en un apartado distrito de Escocia. Lo descripción del bosque negro con la piedra maldita y de los terribles presagios cósmicos cuando el horror es finalmente extirpado, puede compensar al lector por avanzar penosamente a través de la muy lenta acción, pletórica de dialecto escocés. Algunas de las historias cortas de Buchan son extremadamente agudas en sus insinuaciones espectrales; *El antílope verde*, un cuento de brujería africana, *El viento en el pórtico*, con el despertar de los muertos horrores de los británicos y los romanos, y *Skule Skerry*, con sus toques de miedo subártico, son especialmente notables.

Clemence Housman, en la novelita *El hombre lobo*, alcanza un alto grado de horripilante tensión y hasta cierto punto logra la atmósfera del auténtico folklore. En *El elixir de la vida*, Arthur Ransome alcanza algunos excelentes efectos siniestros a pesar de una ingenuidad general de trama mientras que *La cosa sombría*, de H. B. Drake, evoca terribles y extrañas visiones. *Lilith*, de George Macdonald, tiene una apremiante fantasía de su propia cosecha y la primera y más sencilla de las dos versiones es probablemente la más efectiva.

Merecedor de una mención especial, como un poderoso artífice para quien el invisible mundo místico es siempre una cercana y vital realidad, es el poeta Walter de la Mare, cuyo obsesionante verso y exquisita prosa tienen huellas de una extraña visión que alcanza profundamente las veladas esferas de la belleza y la terrible y prohibida dimensión del ser. En la novela *El retorno*, vemos el alma de un hombre muerto que se levanta de su sepultura donde estuvo por dos siglos y se ata a la carne de los vivos de modo que aún la cara de las víctimas se vuelve lo que hacía largo tiempo había retornado al polvo. Muchos de sus cuentos cortos, de los que existen varios volúmenes, son inolvidables por su dominio de las más oscuras ramificaciones de la brujería y el miedo; es particularmente notable *La tía de Seaton*, en el que hay un horrible fondo de maligno vampirismo; *El árbol*, que habla de un aterrador crecimiento vegetal en el patio de un artista muerto de hambre; *Desde las profundidades*, en donde se nos deja imaginar qué cosa contestó las llamadas de un moribundo libertino en una oscura casa solitaria cuando jaló el largamente temido cordón de una campanilla en el ático de su espantada y miedosa niñez; *Un recluso*, que sugiere algo que hizo huir por la noche a un huésped ocasional de una casa; *El señor Kempe* que nos muestra un loco clérigo eremita en busca del alma humana que habita una aterradora región de acantilados del mar y de una arcaica capilla abandonada; y *Todo consagrado*, un vistazo de fuerzas demoníacas sitiando una solitaria iglesia medieval y la milagrosa restauración de la podrida albañilería. De la Mare no hace temer el elemento único e incluso dominante de la mayoría de sus cuentos, sino que está aparentemente más interesado en las sutilezas de carácter que pueden implicar. Ocasionalmente se hunde dentro de la pura fantasía caprichosa del tipo de Barrie. Sin embargo, está entre los muy pocos para quienes la irrealidad es una presencia activa y viviente y por lo tanto tiene la capacidad de poner en sus ocasionales estudios de miedo una incisiva potencia que sólo un raro maestro puede lograr. Su poema *Los oyentes*, restaura el estremecimiento gótico en el verso moderno.

A la historia corta macabra le ha ido muy bien recientemente, y una contribución importante es la del versátil E. F. Benson, cuya obra *El hombre que fue demasiado lejos*, respira sugerentemente en una casa a la orilla de un bosque oscuro y cuenta de una marca del garfio de Pan en el pecho de un hombre muerto. El volumen de Benson *Visible e invisible*, contiene diversas historias de singular poder, destaca notablemente *Negotium perambulans*, cuyo desarrollo revela un monstruo anormal que vive en un antiguo panel eclesiástico y que ejecuta un acto de milagrosa venganza en una apartada población de la Costa Cómica y *El cuerno del horror*, a través de la cual galopa una terrible reliquia semihumana que habita en algunos picos no visitados de los Alpes. *El rostro*, en otra colec-



ción, es letalmente poderosa en su aura sin freno de condena. H. R. Wakefield, en sus colecciones *Ellos regresaron por la noche* y *Otros que regresaron*, se las arregla aquí y allá para lograr grandes alturas de horror a pesar de un aire viciado de sofisticación. Las historias más notables son *El albergue rojo*, con su viscoso mal acuoso, *El vino y pasó*, y *El cantará, El túmulo, Mira arriba, La piel del ciego*, y ese trocito de milenario horror acechante, *El decimoséptimo agujero en Duncaster*. Debe hacerse mención de la macabra de H. G. Wells y A. Conan Doyle. Este último, en *El fantasma del miedo*, alcanza un nivel muy alto mientras que todos los cuentos de *Treinta historias extrañas*, obtienen fuertes implicaciones fantásticas. Conan Doyle golpea aquí y allá una especialmente poderosa nota espectral, como en *El capitán de la estrella polar*, un cuento de fantasmagoría ártica, y en *Lote No. 249*, donde el tema de la momia reanimada es utilizado con una eficiencia mucho más allá de lo ordinario. Hugh Walpole, de la misma familia que el fundador de la ficción gótica, ha enfocado lo fantástico con mucho éxito y su historia corta *La señora Lunt*, lleva un muy agudo estremecimiento. John Metcalfe, en su colección publicada como *La pierna fumadora*, alcanza aquí y allá un raro tono de potencia y el cuento titulado *Las tierras malas*, contiene gradaciones de horror que tienen un fuerte sabor de genio. Más caprichosas e inclinadas hacia la fantasía inocua y amable de Sir J. M. Barrie son las historias cortas de E. M. Forster, agrupadas bajo el título de *El ómnibus celestial*. De éstas puede decirse que únicamente una, que trata un atisbo de Pan y su aura de miedo, mantiene un verdadero elemento de horror cósmico. La señora H. D. Everett, a pesar de que se adhiere a modelos muy viejos y convencionales, ocasionalmente alcanza singulares alturas de terror espiritual en su colección de historias cortas *La máscara de muerte*. L. P. Hartley es notable por su incisivo y extraordinariamente fantasmal cuento *Un visitante de abajo*. La obra *Historias misteriosas* de May Sinclair, contiene más del tradicional "ocultismo" que de aquel tratamiento creador del miedo que señala maestría en este campo, y se inclina más a enfatizar las emociones humanas y las profundidades psicológicas que los severos fenómenos de un cosmos completamente irreal. Se podría bien señalar aquí que los creyentes de lo oculto son probablemente menos efectivos que los materialistas cuando delinean lo espectral y lo fantástico, puesto que para ellos el mundo fantasmal es una realidad tan común que tienden a referirse a ella con menos espanto, lejanía y grandiosidad que hacen los que en ello ven una absoluta y estúpida violación del orden natural.

De una calidad estilística algo dispareja, pero con un vasto poder ocasional por la sugestión de mundos que acechan y seres que están debajo de la superficie ordinaria de la vida, es la obra de Williams Hope Hodgson, conocida ahora mucho menos de lo que merece. A pesar de una tendencia hacia las concepciones convencionalmente sentimentales del universo y de

la relación del hombre con ese universo y sus semejantes, Hodgson es probablemente sólo inferior a Algernon Blackwood en su tremendo tratamiento de la irrealidad. Pocos pueden igualarlo en presagiar la cercanía de fuerzas sin nombre y las monstruosas entidades sitiadoras a través de sugerencias casuales e insignificantes detalles, o transmitiendo sentimientos de lo espectral y anormal en conexión con regiones o edificios.

En *Los botes del Glen Carrig* (1907), se nos muestra una variedad de malignas maravillas y tierras malditas que son encontradas por los sobrevivientes de un barco hundido. La incubada amenaza de las primeras partes del libro es imposible de sobrepasar aunque una baja en la dirección del romance y la aventura ordinaria ocurre cerca del final. Un poco adecuado y el pseudorromántico intento de reproducir la prosa del siglo XVIII desvirtúa el efecto general, pero la erudición náutica realmente profunda se despliega en todas partes como un factor compensatorio.

La casa de la frontera (1908), tal vez la más grande de todas las obras de Hodgson, habla de un hogar en Irlanda, solitario y considerado maligno, que forma un foco de espantosas fuerzas del otro mundo y sostiene un asedio de híbridas y blasfemas anomalías desde un abismo oculto debajo. Los vagabundos del espíritu del narrador a través de ilimitados años luz de espacio cósmico y Kalpas de eternidad, y su testimonio de la destrucción final del sistema solar, constituyen algo casi único en la literatura corriente. Y en todas partes se manifiesta el poder del autor para sugerir horrores vagos y emboscados en la escenografía natural. Si no fuera por algunos toques de sentimentalismo ordinario este libro sería un clásico de primer orden.

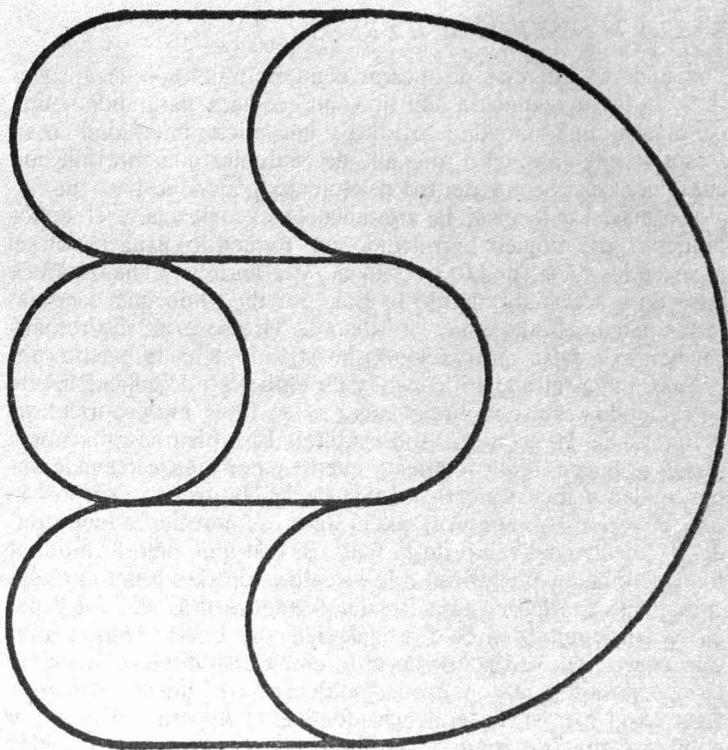
Los piratas fantasmas (1909), considerado por Hodgson como lo que iba a redondear una trilogía con las dos obras previamente mencionadas, es una poderosa relación del último viaje de un barco espantado y condenado y de los terribles demonios marinos (de aspecto casi humano y tal vez los espíritus de bucaneros muertos) que lo cercan y finalmente lo arrastran a un destino desconocido. Con su dominio del conocimiento marítimo y su inteligente selección de insinuaciones y sugestivos incidentes de horrores latentes en la Naturaleza, este libro alcanza a veces envidiables cumbres de poder.

La tierra nocturna (1912), es un dilatado cuento (538 páginas) del futuro infinitamente remoto de la tierra, billones de años adelante, después de la muerte del sol. Está narrada de un modo algo torpe, como los sueños de un hombre del siglo XVII cuya mente se funde con su propia reencarnación futura, y está seriamente lastrada por una dolorosa verbosidad, repetición, romanticismo sentimental y un intento nauseabundamente pegajoso de lenguaje arcaico aún más grotesco y absurdo que el de *Los botes del Glen Carrig*.

A pesar de todas sus faltas, es una de las más potentes piezas de imaginación macabra que han sido escritas. El cuadro de un planeta muerto envuelto en espesas sombras donde los restos de la raza humana están concentrados en una pirámide mental estupendamente vasta y sitiados por las monstruosas, híbridas, y a la vez desconocidas fuerzas de las tinieblas, es algo que un lector no puede olvidar jamás. Formas y entidades de una suerte a la vez inhumana e inconcebible —los mero-deadores del negro e inexplorado mundo fuera de la pirámide, abandonado por el hombre— están *sugeridos* y *parcialmente* descritos con inefable potencia, mientras que el paisaje de la tierra nocturna con sus abismos y muertos volcanes, arrebatada con un horror casi percibido por debajo de la mano del autor.

A la mitad del libro, la figura central se aventura fuera de la pirámide en una búsqueda a través de los reinos, aislados por la muerte, que no habían sido hollados por el hombre en millones de años, y en su lento y minuciosamente descrito progreso diario sobre impensables leguas de negrura inmemorial, hay un sentido de la alienación cósmica, del misterio sin aliento y de la terrible expectación sin rival en todo el dominio de la literatura. El último cuarto del libro se arrastra angustiosamente, pero no consigue arruinar el tremendo poder del conjunto.

El último volumen de Hodgson, *Carnacki, el buscador de fantasmas*, consta de varias historias cortas algo largas, publicadas en revistas muchos años antes. Su calidad cae por completo debajo del nivel de los otros libros. Encontramos aquí un almacén de figuras más o menos convencionales del tipo del "detective infalible" —la progenie del señor Dupin y Sherlock Holmes, y de un parentesco cercano al personaje de Algernon



Blackwood, John Silence— que se mueven a través de escenas y sucesos impedidos por una atmósfera de "ocultismo" profesional. Algunos de los episodios, sin embargo, tienen un poder innegable y proporcionan resplandores fugaces del peculiar genio característico del autor.

Naturalmente que es imposible trazar todos los clásicos usos modernos del elemento terror en un esquema tan corto. El ingrediente que debe necesariamente estar en todo trabajo, ya sea en prosa o en verso, es tratar ampliamente de la vida, y no es sorprendente encontrarnos una parte en escritores tales como el poeta Browning, cuyo *Childe Roland* tiene un instinto de horrible amenaza, o del novelista Joseph Conrad, quien a menudo escribió de los oscuros secretos submarinos y del demoníaco poder conductor del destino para influir las vidas de los hombres solitarios y furiosamente resueltos. Su sendero es tan sólo uno de infinitas ramificaciones; pero aquí debemos confiarnos a su aparición en un estado relativamente puro que termina y domina toda la obra de arte que lo contiene.

Algo separada de la corriente británica principal, está esa corriente de horror macabro en la literatura irlandesa, que surgió durante el Renacimiento Céltico de la última parte del siglo XIX y el principio del siglo XX. Los fantasmas y la tradición de hadas han tenido siempre una gran prominencia en Irlanda y por cerca de cien años han sido recopilados por todo un fiel linaje de transcripciones y traductores como William Carleton, T. Crofton Croker, Lady Wilde (madre de Oscar Wilde), Douglas Hyde y W. B. Yeats. Traídos a relieve por el movimiento moderno, su cuerpo mitológico ha sido cuidadosamente recopilado y estudiado y sus más extraordinarias características se han reproducido en el trabajo de las últimas figuras tales como Yeats, J. M. Synge, "A. E.", Lady Gregory, Padraic Colum, James Stephens y sus colegas.

Mientras que de conjunto es más caprichosamente fantástico que terrible, este folklore y su contrapartida artísticamente consciente contiene mucho que cae verdaderamente dentro del dominio del horror cósmico. Cuentos de entierros en iglesias sumergidas dentro de lagos espantados, relatos de heraldos de muerte y siniestros retos, baladas de espectros y "las abominables criaturas de las antiguas fortalezas de las colinas", todas tienen sus acres y definidos escalofríos y señalan un elemento fuerte y distintivo en la literatura de horror. A pesar de su rústica vena grotesca y absoluta ingenuidad, hay una legítima pesadilla en la clase de narración presentada por la leyenda de Teig O'Kane, cuyo castigo por su desordenada vida fue ser cabalgado toda la noche por un espantoso cadáver que exige su entierro y que lo conduce de cementerio en cementerio mientras los muertos se levantan repulsivamente en cada uno de ellos y rehusan proporcionar una tumba al recién llegado. Yeats, quien es indudablemente la figura más grande de los poetas vivos, ha conseguido logros extraordinarios, tanto en el trabajo original como en la codificación de viejas leyendas.

X. LOS MAESTROS MODERNOS

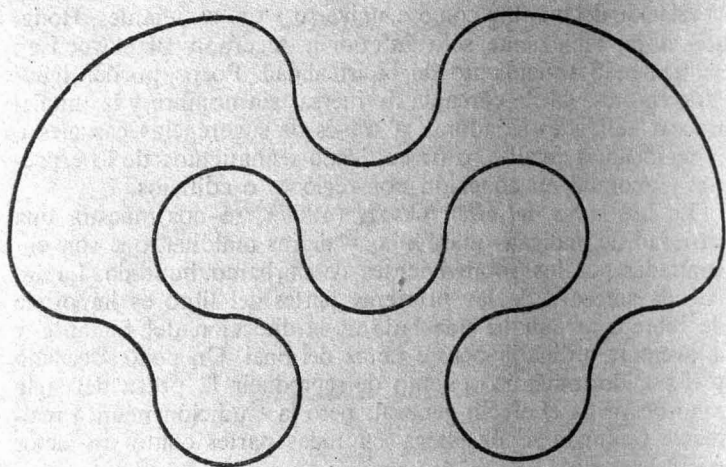
Los mejores cuentos de horror contemporáneos, que aprovechan la larga evolución del tipo, poseen una naturalidad, una persuasión, una suavidad artística y una eficaz intensidad en su atractivo que va mucho más allá de cualquier comparación con cualquier cosa hecha dentro del trabajo gótico de hace un siglo o más. La técnica, la artesanía, la experiencia y el conocimiento psicológico han tenido un tremendo avance con el paso de los años, por lo que mucho del antiguo trabajo parece ingenuo y artificial, cuando lo está, por un genio que conquiste las pesadas limitaciones. El tono de vistoso e inflado romance, lleno de falsa motivación e invistiendo a cada evento posible con una falsa significación y un embeleso descuidadamente entremetido, está confinado ahora a las fases más caprichosas y ligeras de la escritura sobrenatural. Las historias macabras serias se hacen realísticamente intensas por una cercana compatibilidad y una perfecta fidelidad a la Naturaleza excepto en una dirección sobrenatural que el autor se permite, o bien moldeadas dentro del reino de la fantasía, con una atmósfera adaptada de manera misteriosa a la visualización de un mundo delicadamente exótico de una irrealdad que va más allá del espacio y del tiempo y en el que cualquier cosa puede ocurrir, si es que ocurre, en verdadero acuerdo con cierto tipo de imaginación e ilusión que son normales al cerebro humano sensitivo. Esta es, al menos, la tendencia dominante a pesar de que, por supuesto, muchos grandes escritores contemporáneos resbalan ocasionalmente en alguna de las posturas de oropel del romanticismo inmaduro o en fragmentos de la igualmente vacía jerigonza del "ocultismo" pseudocientífico que ahora tiene una de sus periódicas mareas altas.

De los creadores vivientes del miedo cósmico elevado a su tono más alto, pocos pueden esperar igualar al versátil Arthur Machen, autor de una docena de cuentos largos y cortos en que los elementos de horror oculto y miedo incubado alcanzan una esencia casi incomparable y una agudeza realística. Machen, literato amplio, maestro de una exquisita lírica y prosista de expresivo estilo, tal vez ha puesto su esfuerzo más consciente en su picaresca obra *Crónicas de Clemendy*, en sus refrescantes ensayos, en sus brillantes volúmenes autobiográficos, con sus frescas y animadas traducciones y sobre todo en la épica memorable de su sensitiva mentalidad estética. En *La colina de los sueños*, un joven héroe responde a esa magia del antiguo medio galo que es propia del autor y vive una vida de sueños en la ciudad romana de Isca Silurum, ahora reducida al pueblito de Caerleon-sur-Usk, sembrado de reliquias. Pero permanece el hecho de que su poderoso material de horror de 1890 y 1900 es único en su clase y marca una época distinta en la historia de esta forma literaria.

Machen, con una impresionante herencia céltica ligada a estimulantes recuerdos juveniles de las cóncavas colinas salvajes, los bosques arcaicos y las crípticas ruinas romanas del campo de Gwent, ha desarrollado una vida imaginativa de una belleza, intensidad y fondo histórico excepcionales. Absorbió el misterio medieval de los negros bosques y antiguas costumbres y es un campeón de la Edad Media en todas sus cosas, incluyendo a la fe católica romana. También se ha entregado al hechizo de la vida de los britanos y los romanos, que alguna vez dominaron su región nativa y encuentra una extraña magia en los campos fortificados, en los pavimentos de mosaico, en los fragmentos de estatuas y en las cosas afines que nos hablan de los días en que reinaba el clacisismo y el latín era el idioma del país. Un joven poeta americano, Frank Belknap Long, ha sintetizado muy bien las ricas aportaciones de este soñador y brujo de la expresión en el soneto *Tras una lectura de Arthur Machen*:

Hay una gloria en el bosque de otoño, / las antiguas veredas de Inglaterra se retuercen y trepan / entre pretéritos robles mágicos y argomón y enredado tomillo / a donde estuvo un fuerte de poderoso imperio: / hay un encanto en el cielo de otoño; / las enrojecidas nubes se retuercen en el resplandor / de algún gran fuego, y hay destellos abajo / de tostado amarillo donde mueren las ascuas. / Espero, pues él me mostrará, claras y frías, / levantadas muy alto en el esplendor, fuertes contra el norte, / las águilas romanas, y a través de lloviznas de oro / las legiones que marchan mientras las dirigen adelante: / espero, pues volveré a compartir con él / la antigua sabiduría y el antiguo dolor.

De los cuentos de horror de Machen tal vez el más famoso



es *El gran dios Pan* (1894), que habla de un terrible y singular experimento y sus consecuencias. Una joven mujer, a base de cirugía de sus células cerebrales, es inducida a contemplar la vasta y monstruosa deidad de la Naturaleza y se queda idiota como consecuencia, muriendo poco menos de un año después. Años después una niña rara, ominosa y de aspecto extraño, llamada Helen Vaughan, es colocada para ser alojada con una familia en la parte rural de Gales y vaga por los bosques de un modo inenarrable. Un niño que espía con ella se vuelve loco a la vista de algo o de alguien, y una muchacha tiene terrible fin de un modo similar. Todo este misterio está extrañamente entretelado con las deidades rurales romanas del sitio, como aparecen esculpidas en antiguos fragmentos. Después de algunos años, una mujer de belleza extraordinariamente extraña aparece en la sociedad y conduce a su marido al horror y a la muerte, hace que un artista pinte inconcebibles cuadros del Sabbath de las brujas, crea una epidemia de suicidio entre los hombres que conoce y es finalmente descubierta como cliente frecuente de los más bajos antros de vicio en Londres donde aún los más encallecidos degenerados se estremecen ante sus excesos. Por medio de la inteligente comparación de las notas de aquellos que han tenido noticia de los varios estratos de su carrera, se descubre que la mujer es la pequeña Helen Vaughan, quien es la niña, hija de ningún padre mortal, de la joven mujer en cuyo cerebro había sido hecho el experimento. Ella es la hija del espantoso Pan mismo y al final la matan en medio de horribles transmutaciones de su forma que implican cambios de sexo y un descenso a las más primitivas manifestaciones del principio de la vida.

Pero el encanto de este cuento está en la narración. Nadie podría empezar a describir la acumulativa expectación y el fundamental horror en que cada párrafo abunda sin seguir completamente el orden preciso en el cual Machen desarrolla sus graduales sugerencias y revelaciones. El melodrama está indudablemente presente y la coincidencia se estira a un largo que parece absurdo bajo el análisis; pero en la maligna brujería del cuento en conjunto estas menudencias son olvidadas y el lector sensitivo llega al final sólo con un estremecimiento aprobatorio y una tendencia a repetir las palabras de uno de los personajes: "Es demasiado increíble, demasiado monstruoso, estas cosas nunca pueden ocurrir en este tranquilo mundo... vamos, hombre, si este caso fuera posible, nuestro mundo sería una pesadilla."

Menos famosa y menos compleja en su trama que *El gran dios Pan*, pero definitivamente más fina en su atmósfera y valores artísticos generales, es la curiosa y confusamente turbadora crónica llamada *La gente blanca*, cuya porción central supone ser el diario o las notas de una niñita cuya institutriz la ha introducido un poco a la prohibida magia y las tradiciones del pernicioso culto de brujas, que convierten el alma y cuya susurrada tradición había ido pasando por las manos de largas líneas de campesinos a través de la Europa occidental, y cuyos miembros algunas veces penetran furtivamente en la noche, uno por uno, para encontrarse en oscuros bosques y solitarios lugares para las repugnantes orgías del aquelarre de las brujas. La narración de Machen, un triunfo de la eficiencia selectiva, acumula una fuerza enorme conforme fluye en un arroyo de inocente parloteo infantil, e introduce alusiones a extrañas "ninfas", "dols", "voolas", "ceremonias blancas, verdes y escarlatas", "letras de Aklo", "lengua Chian", "juegos de Mao" y otras parecidas. Los ritos fueron aprendidos por la institutriz de su abuela bruja y son enseñados a la niña cuando

ella tiene tres años de edad, y sus cándidas reseñas de peli-
 grosas revelaciones secretas poseen un terror que acecha ge-
 nerosamente mezclado con la compasión. Encantamientos ma-
 lignos bien conocidos por los antropólogos son descritos con
 ingenuidad juvenil y llega finalmente un viaje a las viejas co-
 linas de Gales, en una tarde invernal efectuado bajo un imagi-
 nativo conjuro que presta a la escenografía salvaje un añadido
 horror, extrañeza y sugerencia de grotesca percepción. Los
 detalles de la jornada se dan con maravillosa intensidad, y for-
 man una obra maestra de escritura fantástica para el crítico
 sutil, que tiene un casi ilimitado poder en la insinuación del
 potente espanto y la aberración cósmica. A la larga, la niña,
 cuya edad es ahora de trece años, llega a encontrar un objeto
 de belleza críptica y funesta en medio de un bosque siniestro e
 inaccesible. Y al final el terror la sobrecoge de una manera
 hábilmente avanzada por una anécdota en el prólogo; sin em-
 bargo, ella se envenena poco después. Como la madre de
 Helen Vaughan en *El gran dios Pan*, ella ha visto aquella ame-
 drentadora deidad. Se le encuentra muerta en el bosque sinies-
 tro junto al objeto críptico que halló, y ese objeto, una estatua
 blanca y luminosa hecha por la artesanía romana acerca de la
 cual horrendos rumores medievales se apiñan, es miedosamente
 pulverizada a martillazos por los buscadores.

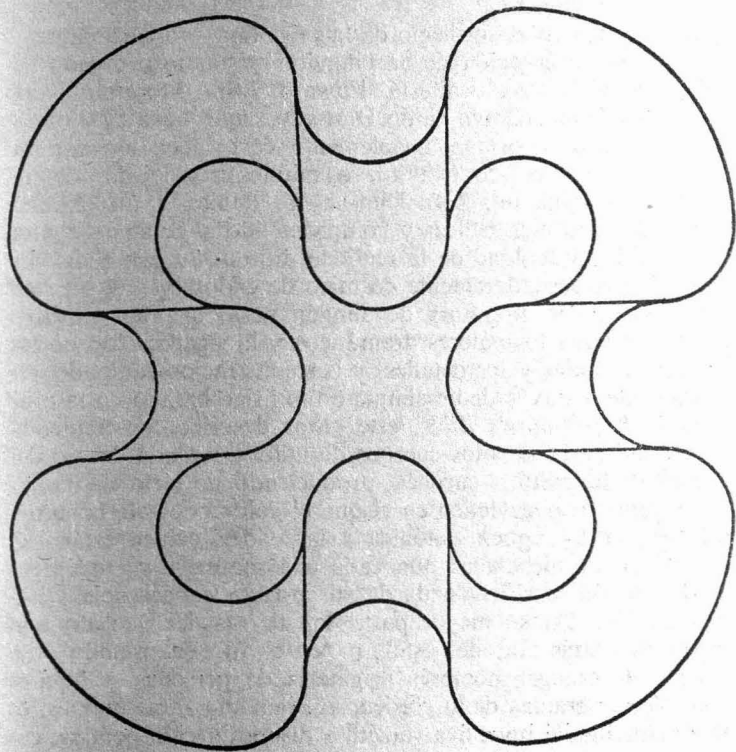
En la novela episódica *Los tres impostores*, un trabajo cuyo
 mérito en conjunto está un poco estropeado por una imitación
 del vistoso Stevenson, hay ciertos cuentos que tal vez repre-
 sentan el punto más alto de la marea en la habilidad de Ma-
 chen como tejedor de terror. Aquí encontramos una concepción
 macabra favorita del autor en su más artística forma: la no-
 ción de que debajo de los montículos y las rocas de las colinas
 silvestres de Gales, moran entes subterráneos de aquellas aga-
 zapadas razas primitivas cuyos vestigios han dado origen a
 nuestro folklore común de leyendas de hadas, elfos y "hom-
 brechicos", y cuyos actos son, incluso ahora, responsables de
 ciertas desapariciones inexplicables y ocasionales sustituciones
 funestas de "expósitos" a cambio de niños normales. Este tema
 recibe su más fino tratamiento en el episodio titulado *La no-
 vela del sello negro*, donde un profesor que ha descubierto una
 singular similitud entre ciertos personajes garabateados en rocas
 limosas de Gales y otros que existen en un sello negro pre-
 histórico de Babilonia, parte a un descubrimiento que lo condu-
 ce a cosas terribles y desconocidas. Un pasaje misterioso del
 antiguo geógrafo Solinus, una serie de misteriosas desaparicio-
 nes en los lejanos dominios de Gales y un extraño idiota nacido
 de una madre campesina después de un susto en el que sus
 más profundas facultades fueron sacudidas, sugieren al profe-
 sor una conexión espantosa y una situación repulsiva para
 cualquier amigo de la raza humana que la respete. Emplea al
 muchacho idiota quien a veces farfulla extrañamente con una
 voz silbante y que padece singulares ataques epilépticos. Una
 vez, después de un ataque nocturno en el estudio del profe-
 sor, se perciben inquietantes olores y se halla evidencia de pre-

sencias antinaturales. Y poco después el profesor deja un abul-
 tado documento y se va a las colinas silvestres con ferviente
 esperanza y extraño terror en su corazón. No regresa jamás,
 pero junto a una fantástica piedra en el campo despoblado, se
 encuentran su reloj, su dinero y su anillo atados con tripa de
 gato a un pergamino que tiene los mismos terribles caracteres
 que se encuentran en el sello negro de Babilonia y en la roca
 de las montañas de Gales.

El abultado documento explica lo suficiente para levantar
 las más espantosas visiones. El profesor Gregg, a causa de la
 evidencia masiva presentada por las desapariciones en Gales,
 la inscripción en la roca, los relatos de los viejos geógrafos y
 el sello negro, ha llegado a la conclusión de que una temible
 raza de oscuros entes primarios de inmemorial antigüedad y
 que tuvo anteriormente una gran difusión, aún mora debajo de
 las colinas del Gales poco frecuentado. Investigaciones poste-
 riores le permiten desentrañar el mensaje del sello negro y pro-
 bar que el niño idiota, hijo del padre más terrible de la
 humanidad, es el heredero de monstruosas memorias y posi-
 bilidades. Esa extraña noche en su estudio, el profesor invocó
 "la tremenda transmutación de las colinas" con la ayuda del
 sello negro y despertó en el híbrido idiota los horrores de su
 espantosa paternidad. Él "vió su cuerpo hincharse y distender-
 se como una vejiga mientras la faz se ennegrecía..." Y enton-
 ces aparecieron los supremos efectos de la invocación y el
 profesor Gregg conoció el furioso frenesí del pánico cósmico en
 su forma más atroz. Supo de los abismales precipicios de anor-
 malidad que había abierto y avanzó hacia las colinas salvajes
 preparado y resignado. Va a conocer a los inconcebibles "hom-
 brechicos" y su documento termina con una observación muy
 racional: "Si por desgracia yo no regreso de mi jornada, no hay
 necesidad de evocar una imagen de lo horrendo de mi destino."

También en *Los tres impostores* está la *Novela del polvo
 blanco*, que enfoca la más absoluta culminación del miedo as-
 queroso. Francis Leicester, un joven estudiante de Derecho,
 víctima de un agotamiento nervioso provocado por la reclusión
 y el exceso de trabajo, toma una receta que ha sido surtida
 por un viejo boticario no muy cuidadoso del estado de sus
 drogas. La sustancia, como resulta después, es una sal poco
 usual que el tiempo y las variaciones de temperatura han cam-
 biado accidentalmente en algo muy extraño y terrible, nada
 menos, en resumen, que el *vinum sabbati* medieval, cuyo con-
 sumo en las horribles orgías del Sabbath de brujas, daba lugar
 a horrendas transformaciones y, si se usaba en forma poco
 juiciosa, a innumerable consecuencias. En forma inocente,
 el joven bebe regularmente el polvo disuelto en un vaso de
 agua después de las comidas y al principio parece estar sus-
 tancialmente beneficiado. Gradualmente, sin embargo, su mejo-
 rado entusiasmo toma la forma de la disipación, se ausenta de
 su casa por mucho tiempo y parecer haber sufrido un repe-
 lente cambio psicológico. Un día, una extraña mancha lívida
 aparece en su mano derecha y después de esto regresa a su
 reclusión para finalmente encerrarse en su cuarto sin admitir a
 nadie de la familia. El médico toca para obtener una entrevis-
 ta y sale paralizado de horror diciendo que no puede hacer
 más en esa casa. Dos semanas más tarde, la hermana del pa-
 ciente, al caminar afuera, ve una cosa monstruosa en la vent-
 ana del cuarto del enfermo y los sirvientes informan que la
 comida que se deja ante la puerta cerrada no es tocada ya.
 Llamadas a la puerta traen únicamente como respuesta un so-
 nido arrastrante y la exigencia de una gruesa voz gorgoteante
 de quedar a solas. Por último, un horrible acontecimiento es
 informado por una temblorosa sirvienta. El techo del cuarto
 debajo del de Leicester está manchado por un espantoso líqui-
 do negro, y un estanque de viscosa abominación ha goteado
 en la cama bajo la mancha. El doctor Haberdon, persuadido
 ahora a regresar a la casa, echa abajo la puerta del joven y
 ataca con una varilla de acero una y otra vez a la cosa semi-
 viviente y blasfema que encuentra allí. Es "una masa oscura y
 pútrida que está hirviendo en corrupción y espantosa podre-
 dumbre, ni sólida ni líquida, pero que se derrite y cambia".
 Unos puntos ardientes como ojos brillan en medio de ese ho-
 rror y antes de ser despachado, trata de levantar lo que pudo
 haber sido un brazo. Poco después, el médico incapaz de to-
 lerar el recuerdo de lo que ha contemplado, muere en el mar
 mientras busca una nueva vida en América.

Machen regresa a los demoníacos "hombrecitos" en *La ma-
 no roja* y en *La pirámide brillante*; y en *El terror*, una historia
 de los tiempos de la guerra, trata con un misterio muy poten-



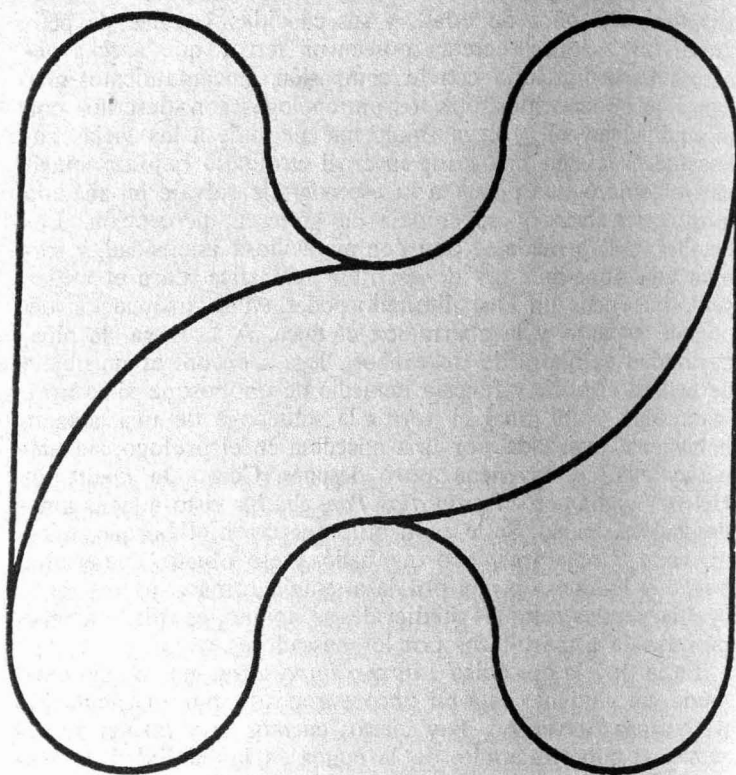
te el efecto sobre las bestias del mundo, del moderno repudio de la espiritualidad por el hombre, que de esta manera son llevadas a cuestionar su supremacía y unirse para exterminarlo. De suprema delicadeza y pasando del simple horror al verdadero miticismo está *El gran retorno*, una historia del Grial, también producto del período de la guerra. Demasiado bien conocido para necesitar descripción aquí, es el cuento de *El arquero*, que tomado por una narración auténtica dio lugar a la ampliamente difundida leyenda de los "Ángeles de Mons", fantasmas de los viejos arqueros ingleses de Crey y Agincourt que pelearon en 1914 al lado de las duramente atacadas filas de los gloriosos "Viejos despreciables" ingleses.

Menos intenso que Machen para delinear los extremos del miedo agudo, pero infinitamente más cercano y muy casado con la idea de un mundo irreal que presiona constantemente en contra del nuestro está el inspirado y prolífico Algernon Blackwood, en medio de cuya voluminosa y desigual obra puede hallarse alguna de la más fina literatura espectral de ésta o cualquier otra época. Sobre la calidad del genio de Blackwood no puede haber disputa porque nadie se ha aproximado siquiera a la eficiencia, seriedad y minuciosa fidelidad con que percibe los armónicos de extrañeza en las cosas y en las experiencias ordinarias o la visión sobrenatural con que construye, detalle por detalle, las sensaciones y percepciones completas que llevan de la realidad a una vida o visión supernormal. Sin un dominio extraordinario de la brujería poética de las meras palabras, es el maestro absoluto e incuestionable del ambiente macabro y puede evocar lo que casi forma una historia de un simple fragmento de insípida descripción psicológica. Por encima de todos los demás, entiende cuán completamente algunas mentes sensitivas habitan para siempre en la frontera del sueño y qué levemente relativa es la distinción entre aquellas imágenes de los objetos reales y las excitadas por el juego de la imaginación.

La obra menor de Blackwood se encuentra impedida por varios defectos tales como el didactismo ético, una ocasionalmente insípida vena caprichosa, la inocuidad del supernaturalismo benigno y un uso demasiado libre de la jerga del "ocultismo". Una falta de sus más serios esfuerzos es que hay una tendencia a hacerlos difusos y de una longitud excesiva que surge de un intento demasiado elaborado, bajo la presión de una especie de estilo escueto y periodístico desprovisto de magia intrínseca, color y vitalidad, para visualizar sensaciones y matices preciosos de sugestión misteriosa. Pero a pesar de todo esto, las obras mayores de Blackwood llegan a un nivel genuinamente clásico y evocan una pavorosa y convincente sensación de la inminencia de extrañas entidades o esferas espirituales como no lo hacen ningunas otras en la literatura.

El bien conocido e interminable aparato de ficción de Blackwood incluye tanto novelas como cuentos cortos, los últimos algo independientes y algunas veces arreglados en series. Por encima de todos, debe de ser considerado *Los sauces*, en el que presencias sin nombre en una desolada isla del Danubio son horriblemente reconocidas y sentidas por un par de ociosos viajeros. El arte y la libertad narrativa alcanzan aquí su más alto desarrollo y una impresión de duradero estímulo es producida sin un solo pasaje apurado o una sola nota falsa. Otro cuento sorprendentemente poderoso, si bien es menos acabado artísticamente, es *El persecutor*, donde somos confrontados con horribles evidencias de un inmenso demonio forestal acerca del cual los madereros murmuran en la noche. El modo como ciertas huellas cuentan cosas increíbles es, realmente, un marcado triunfo de la habilidad. En *Un episodio en una hostería*, conocemos amedrentadoras presencias llamadas del negro espacio por un brujo, y en *El oyente*, se nos cuenta de un horrible residuo físico que reptaba en una vieja casa donde murió un leproso. En el volumen titulado *Aventuras increíbles* aparecen algunos de los más finos cuentos que el autor ha producido, llevando a la fantasía a ritos salvajes en colinas nocturnas, aspectos secretos y terribles que acechan detrás de escenas impasibles y a las inimaginables criptas de misterio debajo de las arenas y pirámides de Egipto, todo con seria fineza y delicadeza que convence donde un tratamiento crudo o más ligero podría simplemente entretener. Algunas de estas narraciones son a duras penas historias, sino más bien estudios de impresiones elusivas y jirones de sueños recordados a medias. La trama es legible en todas partes y la atmósfera prevalece sin trabas.

John Silence - médico extraordinario, es un libro de cinco cuentos relacionados, a través del cual un solo personaje corre su triunfal carrera. Lastrado únicamente por rastros del am-



biente popular y convencional de las historias de detectives (puesto que el doctor Silence es uno de esos genios benévolos que emplean sus admirables poderes para ayudar a valiosos colegas en apuros), estas narraciones contienen algo de lo mejor del autor y producen una inmediata ilusión enfática y duradera. El cuento inicial, *Una invasión física*, relata lo que cae sobre un sensitivo autor en una casa una vez escenario de siniestros sucesos y de cómo una legión de demonios es exorcizada. *Antiguas brujerías*, tal vez el más fino cuento del libro, nos da una narración casi hipnóticamente activa de un viejo pueblo francés donde alguna vez un sacrilego aquelarre fue celebrado por toda la gente en forma de gatos. En *Némesis de fuego*, un espantoso elemental es invocado por sangre recientemente derramada, mientras que *Culto secreto*, cuenta la historia de una escuela alemana donde el satanismo había sido inducido y en donde mucho después permanecía un aura maligna. *El campamento del perro*, es un cuento de hombres lobos, pero está debilitado por la moralización y el "ocultismo" profesional.

Demasiado sutiles para clasificación definida como cuentos de horror, y acaso más verdaderamente artísticos en un sentido absoluto, son las delicadas fantasías como *Jimbo* o *El centauro*. Blackwood ha logrado en estas novelas un enfoque palpitante y cercano de la más íntima sustancia de los sueños y hace enormes estragos en las barreras convencionales entre la realidad y la imaginación.

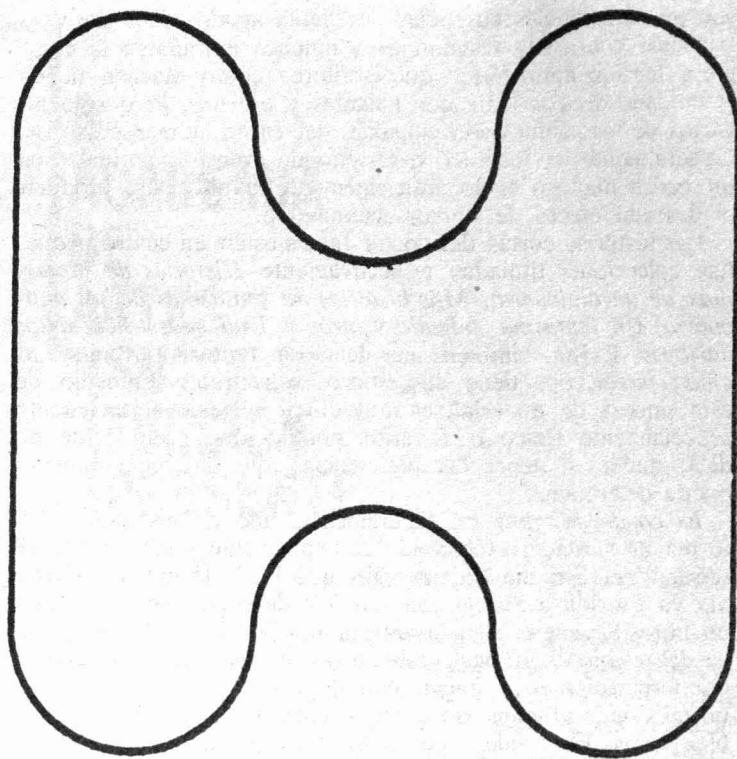
Sin paralelo en el sortilegio de la cristalina prosa cantante y soberano en la creación de un lánguido y suntuoso mundo de iridiscente visión exótica está Edward John Moreton Drax Plunkett, décimo octavo barón Dunsany, cuyos cuentos y obras de teatro cortas forman un elemento casi único en nuestra literatura. Inventor de una nueva mitología y tejedor de un folklore sorprendente, Lord Dunsany se dedica a un extraño mundo de fantástica belleza y comprometido al combate contra la vulgaridad y fealdad de la realidad diurna. Su punto de vista es el más verdaderamente cósmico de todos los que se han mantenido en la literatura de ningún período. Tan sensitivo como Poe para los valores dramáticos y la significación de las palabras aisladas y los detalles, y bastante mejor equipado retóricamente a través de un simple estilo lírico basado en la prosa de la *King James Bible*, este autor describe con tremenda efectividad casi todos los cuerpos de mito y leyenda dentro del círculo de la cultura europea, produciendo un ciclo de fantasía compuesto o ecléctico en el que el color oriental, la forma helénica, la lobreguez teutónica y la avidez céltica están tan soberbiamente mezcladas que cada una mantiene y suplementa al resto sin sacrificar nada de su perfecta congruencia y homogeneidad. En su mayor parte, las tierras de Dunsany son fabulosas, "más allá del este", o "en el filo del mundo". Su sistema de escoger nombres originales de personas y lugares con raíces extraídas de lo clásico, lo oriental y otras fuentes, es una maravilla de inventiva versátil y discriminación poética, co-

mo uno puede ver de ejemplos tales como "Argimenes", "Bethmoora", "Poltarnees", "Camorak", "Iluriel", o "Sardathrion".

La belleza, más que el terror, es la nota clave de la obra de Dunsany. Ama el brillante verde del jade y las cúpulas de bronce y el delicado rubor del ocaso en los minaretes de marfil de imposibles ciudades oníricas. El humor y la ironía se presentan a menudo para impartir un gentil cinismo y modificar lo que de otra manera podría tener una ingenuidad muy intensa. Sin embargo, como es inevitable en un maestro de la irrealdad triunfante, hay ocasionales toques de pavor cósmico que caen perfectamente dentro de la más auténtica tradición. Dunsany ama sugerir diestra y astutamente las monstruosas cosas e increíbles hados, como se les sugiere en un cuento de hadas. En *El libro del portento*, leemos acerca de Hlo-Hlo, el gigantesco ídolo de araña que no siempre está en su casa; de qué temía la esfinge en el bosque; sabemos de Slith, el ladrón que salta sobre la orilla del mundo después de haber visto encenderse una cierta luz y saber *quién* la ha encendido; del antropófago Gibbelins, que habita una torre maligna y guarda un tesoro; de los Gnoles, que viven en el bosque y a quienes no es bueno robar; de la Ciudad del Jamás, y de los ojos que observan en los Abismos Inferiores, y de las cosas emparentadas con la oscuridad. En *Los cuentos de un soñador*, nos habla del misterio que ha sido enviado a todos los hombres desde Bethmoora en el desierto y la inmensa puerta de Perdonaris, que ha sido excavada de *una sola pieza* de marfil; y del viaje del pobre viejo Bill, cuyo capitán maldijo a la tripulación y visitaba islas de sórdido aspecto que acaban de emerger del mar con bajas chozas de paja y ventanas oscuras y malignas.

La mayor parte de las obras de teatro cortas de Dunsany están repletas de miedo espectral. En *Los dioses de la montaña*, siete mendigos suplantando a siete ídolos verdes de una colina distante y gozan de ocio y honor en una ciudad de sus adoradores hasta que oyen que *los verdaderos ídolos no están en sus sitios acostumbrados*. Les informan de una muy leve huella en el polvo, "la roca no debe caminar por las noches" y, finalmente, cuando esperan sentados la llegada de un grupo de bailarinas, notan que los pasos que se aproximan son mucho más pesados que lo que deben ser los de las buenas bailarinas. Luego las cosas se suceden y al final los presuntuosos blasfemos son convertidos en verdes estatuas de jade por las mismas estatuas caminantes cuya santidad fue ultrajada. Pero la simple trama es el más pequeño mérito de esta obra maravillosamente efectiva. Los incidentes y desarrollos son de un maestro supremo y el todo forma una de las más importantes contribuciones de la época presente no sólo al drama sino a la literatura en general. *Una noche en una posada*, nos habla de cuatro ladrones que han robado el ojo de esmeralda de Klesh, un monstruoso dios hindú. Atraen a su cuarto a tres vengadores sacerdotes que les habían seguido la pista y tienen éxito asesinandolos, pero en la noche Klesh viene a tientas por su ojo y después de haberlo obtenido y partir, llama a cada uno de los saqueadores afuera, a la oscuridad, para un castigo indecible. En *La risa de los dioses*, hay una ciudad condenada en la orilla de la jungla y un laudista fantasmal que únicamente oyen aquellos que van a morir (cf. el clavicordio espectral de Alice en *La casa de los siete gabletes* de Hawthorne); mientras que en *Los enemigos de la reina*, vuelve a contar la anécdota de Herodoto en la que una princesa vengativa invita a sus enemigos a un banquete subterráneo y deja que el Nilo los ahogue. Pero ninguna cantidad de mera descripción puede proyectar más que una fracción del persuasivo encanto de Lord Dunsany. Sus ciudades prismáticas y sus ritos nunca oídos están tocados con una certeza que únicamente la maestría puede engendrar, y nos conmovemos con la sensación de una participación real en sus misterios secretos. Para el verdaderamente imaginativo es un talismán y una llave que abre los más ricos almacenes de sueño y memoria fragmentaria, por lo que podemos pensar en él no solamente como un poeta sino como uno que hace de cada lector también un poeta.

En el polo opuesto del genio de Lord Dunsany y dotado con un poder casi diabólico para convocar al horror por medio de pasos gentiles que surgen en medio de la prosaica vida diaria, está el investigador Montague Rhodes James, preboste del Eton College, célebre anticuario y reconocida autoridad en manuscritos medievales e historia de catedrales. El doctor James, desde siempre afecto a contar historias espectrales en las Pascuas, se ha convertido gradualmente en un literato de primera clase de la ficción macabra y ha desarrollado un mé-



todo y estilo muy peculiares y muy aptos para servir de modelo a una sucesión permanente de discípulos.

El arte del doctor James no está hecho al azar y en el prefacio a una de sus colecciones ha formulado tres reglas muy sólidas para la composición macabra. Cree que una historia de fantasmas debe tener un ambiente familiar en el período moderno con el objeto de acercarse estrechamente a la esfera de experiencia del lector. Más aún, sus fenómenos espectrales deben de ser malévolos más que benéficos, puesto que el *miedo* es la emoción que se debe excitar primariamente. Y por último, la jerga técnica del "ocultismo" o la pseudociencia debe ser cuidadosamente evitada para que el encanto de la verosimilitud ocasional no sea ahogado en la pedantería persuasiva.

El doctor James practica lo que predica y enfoca sus temas de un modo ligero y a menudo en la despreocupada forma de la conversación. Al crear la ilusión de los acontecimientos de la vida diaria, introduce sus fenómenos anormales cauta y gradualmente aligerados en cada momento por toques de detalles caseros y prosaicos y especiados algunas veces con una pizca o dos de erudición anticuaria. Consciente de la estrecha relación entre el presente macabro y la tradición acumulada, generalmente provee de antecedentes históricos remotos para sus incidentes y, de esta manera, se coloca en la situación de utilizar muy eficazmente su profundo conocimiento del pasado y su convincente dominio de la dicción y el colorido arcaicos. Una escena favorita para un cuento de James es alguna centenaria catedral que el autor puede describir con toda la detallada familiaridad de un especialista en ese campo.

Astutas viñetas humorosas y trocitos de muy real retrato y caracterización costumbrista se encuentran a menudo en las narraciones del doctor James, y en sus eficientes manos sirven para aumentar el efecto general más que para estropearlo tal y como el mismo tipo de cualidades tenderían a hacer en un artesano menor. Al inventar un nuevo tipo de fantasma, se aparta considerablemente de la tradición gótica convencional, pues donde los viejos repertorios de fantasmas son pálidos e imponentes, captados principalmente a través del sentido de la vista, el fantasma promedio de James es magro, enano y peludo, una abominación nocturna, infernal y pachorruda que está a medio camino entre la bestia y el hombre y usualmente es *tocado* antes de ser visto. Algunas veces el espectro es de una composición aún más excéntrica, un rollo de franela con ojos de araña o un ente invisible que se moldea a sí mismo al acostarse y que muestra *una cara de lino arrugado*. El doctor James tiene, esto debe hacerse claro, un conocimiento inteligente y científico de los nervios y sentimientos humanos y sabe exactamente cómo repartir informes, imaginación y sutiles sugerencias con el objeto de asegurar los mejores resultados con sus lectores. Es un artista del incidente y del orden más que de la atmósfera y alcanza las emociones más a menudo a través del intelecto que directamente. Este método, obviamente,

con sus ocasionales ausencias de clímax agudo, tiene sus ventajas así como sus desventajas y muchos extrañarán la completa tensión atmosférica que escritores como Machen tienen el cuidado de construir con palabras y escenas. Pero sólo algunos de los cuentos son culpables del cargo de mansedumbre. Generalmente su lacónico desarrollo de eventos anormales en un orden mañoso es lo suficientemente amplio para producir el deseado efecto de horror acumulativo.

Las historias cortas del doctor James están en cuatro pequeñas colecciones tituladas respectivamente *Historias de fantasmas de un anticuario*, *Más historias de fantasmas de un anticuario*, *Un fantasma delgado y otros* y *Una advertencia a los curiosos*. Existe también una deliciosa fantasía juvenil, *Las cinco jarras*, que tiene sus esbozos espectrales. En medio de esta riqueza de material, es muy difícil seleccionar un cuento especialmente típico o favorito, por lo que cada lector no debe dudar en tener las preferencias que su temperamento pueda determinar.

El conde Magnus es, seguramente, uno de los mejores, y forma un verdadero Golconda de expectación y sugerencia. El señor Wraxall es un viajero inglés que hacia la mitad del siglo XIX va a residir a Suecia con el objeto de obtener material para un libro. Se interesa en la antigua familia De La Gardie, cerca del pueblo de Raback, estudia sus anales y encuentra peculiar fascinación en el constructor de la finca señorial existente, un tal Conde Magnus, de quien se murmuran extrañas y horribles cosas. El conde, que medró al principio del siglo XVII, era un torvo señor feudal famoso por su severidad con los cazadores furtivos y arrendatarios morosos. Sus crueles castigos eran oprobiosos y había siniestros rumores de influencias que habían sobrevivido incluso a su entierro en el gran mausoleo que construyó cerca de la iglesia, como en el caso de dos campesinos que cazaron en sus dominios una noche un siglo después de su muerte. Se oyeron espantosos gritos en los bosques y una risa antinatural cerca de la tumba del conde Magnus, más el fuerte ruido metálico de una gran puerta al cerrarse. A la mañana siguiente, el sacerdote encontró a los dos hombres, uno enloquecido y otro muerto con la carne de su cara chupada de los huesos.

El señor Wraxall oye todos estos cuentos y tropieza con referencias más reservadas acerca de una peregrinación maldita hecha alguna vez por el conde, una peregrinación a Chozazin, en Palestina, una de las ciudades denunciadas por Nuestro Señor en las Escrituras y donde los viejos sacerdotes dicen que nacerá el Anticristo. Nadie se atreve siquiera a insinuar lo que aquella peregrinación maldita fue, o qué extraño ser o cosa trajo el conde de regreso como compañero. Mientras tanto, el señor Wraxall se siente crecientemente ansioso por explorar el mausoleo del conde Magnus, y finalmente obtiene permiso para hacerlo en compañía de un diácono. Encuentra varios monumentos y tres sarcófagos de cobre, uno de los cuales es el del conde. Alrededor del borde de este último hay varias bandas de escenas grabadas, que incluyen una singular y horrible descripción de una persecución, la persecución de un hombre frenético a través de un bosque por una figura rechoncha y embozada con un tentáculo que parece de un pez demoníaco, dirigida desde una loma vecina por un hombre alto y encapotado. El sarcófago tiene tres pesados candados de acero, uno de los cuales yace abierto sobre el piso y recuerda al viajero un ruido metálico que oyó el día anterior cuando pasaba ante el mausoleo y deseó vanamente poder ver al conde Magnus.

Su fascinación aumentó y como la llave resultó accesible, el señor Wraxall acude al mausoleo para una segunda visita solitaria y encuentra otro candado abierto. Al día siguiente, el último de su estancia en Raback, vuelve a ir solo al enorme mausoleo para ofrecer su último adiós al conde muerto desde hace tanto tiempo. Una vez más se siente estrambóticamente compelido a formular un caprichoso deseo por conocer al enterrado noble y ahora ve muy inquieto que sólo uno de los candados permanece en el gran sarcófago. Precisamente cuando él mira, este último candado cae ruidosamente al piso y entonces se oye un ruido de goznes que rechinan. Cuando la monstruosa tapa parece empezar muy lentamente a levantarse, el señor Wraxall huye con un miedo pánico sin volver a cerrar la puerta del mausoleo.

Durante su regreso a Inglaterra el viajero se siente curiosamente incómodo por dos compañeros de viaje en el barco que cruza el canal y que él emplea para las primeras etapas. Las figuras encapotadas lo ponen nervioso y tiene una sensación de ser observado y seguido. De las veintiocho personas que

cuenta, únicamente veintiséis aparecen en las comidas y las otras dos siempre son un hombre alto y encapotado y una figura más pequeña embozada. Al terminar su viaje marino en Harwich, el señor Wraxall toma francamente la huida en un carruaje cerrado, pero ve dos figuras embozadas en un cruce de caminos. Finalmente, se aloja en una pequeña casa en un pueblo; emplea su tiempo en escribir desesperadas notas. A la mañana siguiente, se le halla muerto y durante la investigación, siete jurados se desmayan al ver el cuerpo. La casa donde él había estado no vuelve a ser habitada y a su demolición, medio siglo después, es descubierto su manuscrito en un armario olvidado.

En *El tesoro del Abad Tomás*, un anticuario británico descifra una clave pintada en unas ventanas del renacimiento y descubre así un montón de oro guardado por centurias en un nicho que está a la mitad de un pozo en el patio de una abadía germana. Pero el taimado depositario ha puesto un guardián del tesoro, y algo que está dentro del negro pozo enrosca sus brazos alrededor del cuello del explorador de una manera tal que le hace abandonar la búsqueda y mandar por un clérigo. Después de esto, el buscador siente cada noche una presencia furtiva y detecta un horrible olor a tierra vegetal fuera de la puerta de su cuarto de hotel, hasta que finalmente el clérigo reemplaza a plena luz del día la piedra que está en la boca de la cripta del pozo del tesoro, de la que algo había salido en la noche para vengar la perturbación del oro del viejo Abad Tomás. Conforme completa su trabajo, el clérigo observa una curiosa talla como de un sapo labrada sobre la antigua cabeza del pozo, con el lema latino "*Depositum custodi*, guarda lo que te ha sido encomendado".

Otro notable cuento de James, es *La sillería de la catedral de Barchester*, en el que una grotesca talla viene curiosamente a la vida para vengar el asesinato secreto y sutil de un viejo Deán por su ambicioso sucesor; "*Oh, silba y acudiré a tí*", nos cuenta del horror llamado por un extraño silbato de metal encontrado en las ruinas de una iglesia medieval y en *Un episodio de la historia de una catedral*, se descubre al desmantelar un púlpito, una arcaica tumba cuyo acechante demonio destila el pánico y la pestilencia. El doctor James, por su ligero toque, evoca el miedo y al espanto en su más estremecedora forma y ciertamente permanecerá como uno de los pocos maestros, verdaderos creadores en su sombría provincia.

Para los que gustan de la especulación acerca del futuro, el cuento de miedo sobrenatural provee un interesante campo. Combatido por una creciente ola de ajetreado realismo, cínica petulancia y sofisticada desilusión, se encuentra sin embargo alentado por una marea paralela de creciente misticismo que se ha desarrollado tanto a través de la fatigada reacción de los "ocultistas" y los religiosos ortodoxos en contra de los descubrimientos materialistas, como a través del estímulo de la maravilla y de la fantasía por esas visiones y rotas barreras que la ciencia moderna nos ha dado con su química nuclear, astrofísica avanzada, doctrinas de la relatividad y sondeos dentro del pensamiento y la biología humanas. En el momento presente, las fuerzas favorables pueden aparecer en una cierta ventaja, pues se muestra, incuestionablemente, mayor cordialidad hacia los cuentos macabros que cuando, treinta años atrás, lo mejor del trabajo de Arthur Machen cayó en el suelo pedregoso de la elegante y segura década de 1890. Ambrose Bierce, casi desconocido en su propio tiempo, ha alcanzado ahora algo así como un reconocimiento general.

Sin embargo, no deben buscarse pasmosas mutaciones en dirección alguna. En cualquier caso, continuará existiendo un equilibrio aproximado de tendencias, y a la vez podemos esperar justamente una mayor utilización de la técnica, pero no tenemos razón para pensar que la posición general de la literatura espectral será alterada. Es una rama estrecha, a pesar de ser esencial, de la expresión humana y atraerá principalmente, como siempre lo ha hecho, a un auditorio limitado con una sutil sensibilidad especial. Cualquier obra maestra universal del mañana, que pueda ser forjada de los fantasmas o del terror, deberá su aceptación a una suprema artesanía más que a un tema simpático. Sin embargo, ¿quién podría declarar al tema siniestro un verdadero incapacitado? Radiante de belleza, la Copa de los Tolomeos fue tallada en ónix.

(1926)

Publicado por primera vez en 1927, en *El recluso* de W. Paul Cook; otra edición, con introducción, notas e índices elaborados por August Derleth, fue publicada por Ben Abramson, New York, 1945.

**IDA RODRIGUEZ
PRAMPOLINI**

A ACADEMIA DE ARTES. SU FUNCION PRESENTE

Desde que fui invitada por mis compañeros de la sección de crítica de arte a ingresar a esta Academia, tuve por algún tiempo grandes dudas antes de decidirme a aceptar lo que muchas personas consideran una alta distinción. De todas mis dudas, la que más peso tenía era llegar a formar parte de un organismo cuya sola mención despierta una sonrisa escéptica y burlona en las caras de los jóvenes estudiantes. Como el único quehacer intelectual importante que he encontrado en mi vida es la enseñanza, y como he aprendido más de mis alumnos, especialmente de aquellos que demostraron tener una conciencia crítica en el movimiento de 68, que de mis estudios y contacto con las obras de arte, me importaba mucho conocer las razones profundas que por lo general tienen los disidentes y los revolucionarios para despreciar instituciones a cuyos representantes han bautizado, a partir de 68, con el nombre genérico de "momiza".

Como desde luego no me resigno a pertenecer a ese género, por lo menos en espíritu, he tratado de hacer un examen crítico de las Academias, su función en el pasado, su realidad presente y sus posibilidades futuras si es que aún las tienen y deben tenerlas, pues si algo perdura es por que aún está llenando una función, así sea la de apoyar la ideología dominante.

No quisiera formar parte de una institución que esté sirviendo a una ideología contraria a la mía, a menos que exista dentro de ella la posibilidad de desarrollar una conciencia crítica y realizar un trabajo concreto en la única dirección que tiene un sentido, la del cambio social.

Como dije en el momento de aceptar el cargo de Miembro de Número de esta Academia, me interesa luchar porque el pueblo mexicano, y al decir pueblo me refiero a las clases mayoritarias, pueda tener el acceso y la posibilidad de expresarse en términos de su propia cultura, posibilidad que le ha sido negada hasta ahora, ya que el arte en nuestro país, como en casi todos, ha sido patrimonio exclusivo de grupos minoritarios.

Desde luego, las críticas y los insultos al espíritu académico y a las instituciones que lo encarnan tiene ya muchas décadas. Es sospechoso que a pesar del éxito de movimientos como el futurismo y el dadaísmo, que basaron sus programas, hoy triunfantes en la plástica, en una actitud demoledora y antiacadémica, subsistan estos centros intelectuales que, como escribía Antonio Gramsci, desde una de las cárceles de Mussolini,

Son el símbolo ridiculizado (con razón) de la separación existente entre la alta cultura y la vida, entre los intelectuales y el pueblo.

Lo que voy a leerles esta noche es un análisis de la historia de las Academias para tratar de entender a ésta a la que hoy ingreso, ya que no quiero aceptar bajo la falsa idea de que se trata más de

un honor que de una responsabilidad, o de adquirir un timbre de gloria y no de vergüenza.

Sobre el pequeño monte de Colonos cerca del templo del héroe Academo, en los jardines que lo rodeaban, Platón funda hacia 387, A. C., la primera Academia que da origen a las numerosas instituciones que en su honor conservan el nombre. La Academia platónica, lejana en tiempo y en espíritu de sus actuales herederas, las marcó sin embargo con un estigma que todas, de una manera explícita a veces, velada otras, han conservado: el sello elitista, aristocrático.

La Academia platónica tuvo su origen en una desilusión, en la imposibilidad de realizar el máximo anhelo del filósofo, la praxis política en un estado ideal. Platón funda la Academia de regreso de la Magna Grecia, después de establecer contacto con la escuela pitagórica, cuna del ideal filosófico de la vida, y de sufrir el descalabro que le causó el intentar poner en práctica sus teorías del estado en el gobierno del tirano de Siracusa.

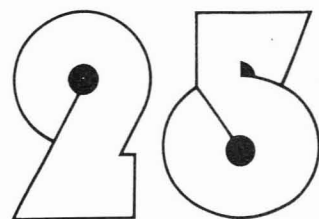
Los ideales éticos y filosóficos, producto del diálogo amistoso e inquisitivo de Sócrates, reunieron en torno a Platón un grupo de personajes importantes. La primera Academia evolucionó muy pronto y adquirió un decidido carácter docente que se acentuó con la muerte del fundador. La Academia Media se caracterizó por un marcado escepticismo y en la llamada Academia Nueva encontramos el triunfo de la erudición y el dogmatismo.

Se debe a Platón mismo la descripción del espíritu que alienta al hombre académico; en el diálogo *El Teetetes*, con cierta ironía, pinta al habitante de su círculo privilegiado.

"¿Quieres que te haga el retrato de los que componen nuestro círculo?"

pregunta Sócrates a Teodoro. Por medio de este apunte que introduce Platón en el diálogo de la ciencia podemos enterarnos del tipo de hombre que habita, retraído del mundo, "la región superior".

Los verdaderos filósofos ignoran desde su juventud el camino que conduce a la plaza pública. Los tribunales, donde se administra justicia, el paraje donde se reúne el Senado y los sitios donde se reúnen las asambleas populares les son desconocidos. No tienen ojos ni oídos para ver y oír las leyes y decretos que se publican de viva voz o por escrito; y respecto a las facciones e intrigas para llegar a los cargos públicos, a las reuniones secretas, a las comidas y diversiones con los tocadores de flauta, no les viene al pensamiento concurrir a ellas, ni aun por sueños. Nace uno de alto o bajo nacimiento en la ciudad, sucede a alguno una desgracia por la mala conducta de sus antepasados, varones o hembras, y el filósofo no da más razón



de estos hechos que del número de gotas de agua que hay en el mar. Ni sabe él mismo que ignora todo esto, porque si se abstiene de enterarse de ello, no es vanidad, sino que, a decir verdad, es porque está presente en la ciudad sólo con el cuerpo. En cuanto a su alma, mirando todos estos objetos como indignos, y no haciendo de ellos ningún caso, se pasea por todos los lugares, midiendo, según la expresión de Píndaro, lo que está por bajo y lo que está por cima de la tierra, se eleva hasta los cielos para contemplar allí el curso de los astros, y dirigiendo su mirada escrutadora a todos los seres del universo, no se baja a objetos que están inmediatos a aquélla.

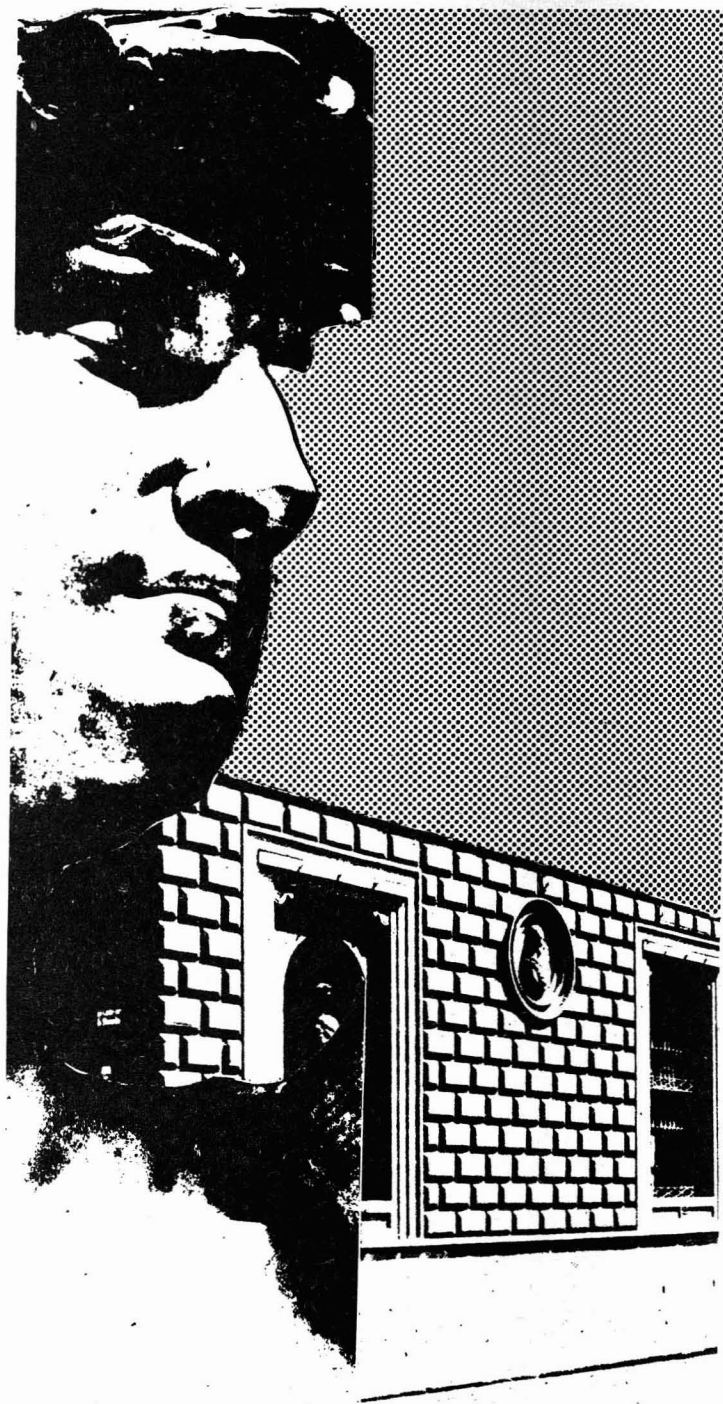
Es difícil compaginar el retraimiento del mundo en que aísla Platón el filósofo que describe en este diálogo con aquel otro pasaje que se ha hecho famoso en los anhelos políticos de muchos pueblos, en donde opina:

Como los filósofos no gobiernen los estados, o como los que hoy se llaman reyes y soberanos no sean verdadera y seriamente filósofos, de suerte que la autoridad pública y la filosofía se encuentren juntas en el mismo sujeto y como no se excluyan absolutamente del gobierno tantas personas que aspiran hoy a uno de estos dos términos con exclusión del otro; como todo esto no se verifique, mi querido Glaucón... no hay remedio posible para los males que arruinan los Estados ni para el género humano.

Contrapuestas de esta manera, las dos actitudes parecen estar en contradicción, pero, en verdad, en el pensamiento de Platón guardan una profunda coherencia. Platón recoge en el andamiaje de su República el antiguo anhelo griego del "estado perfecto" que construye alrededor del problema de la virtud y de la justicia. Sin embargo, la República está concebida en el plano de la utopía. Respondió al deseo de alcanzar un estado ideal en que el hombre pudiera realizarse con plenitud. El sistema filosófico amplio y abierto de Platón lo lleva a trazar este estado a propósito del cual expone su idea avanzada de educación, su crítica a las diversas formas de gobierno, sus juicios sobre las artes y la poesía y en donde abre la puerta del reconocimiento a la capacidad educadora y a la síntesis de instrucción y placer que caracteriza la teoría pedagógica del arte, donde la unidad de lo bello, lo bueno y lo verdadero está de manifiesto.

Cuando en las últimas páginas del diálogo de *La República*, el modelo, el arquetipo ha sido trazado, se le pregunta a Sócrates si el hombre sabio esquivará mezclarse en la administración de los negocios. El maestro responde:

¡No por el can! En su propio Estado se encargará con gusto





del gobierno pero dudo que lo haga así en el de su patria a no venir en su auxilio el cielo. Entiendo (le contestan) hablas de ese Estado cuyo plan hemos trazado y que sólo existe en nuestro pensamiento; porque no creo que exista uno semejante sobre la tierra.

A lo que Sócrates replica:

Por lo menos, quizá hay en el cielo un modelo para los que quieran consultarle y arreglar por él la conducta de su alma. Por lo demás, poco importa que tal Estado exista o haya de existir algún día, lo cierto es que el sabio no consentirá jamás gobernar otro que no sea éste. (Libro IX)

Platón, por lo tanto, reconoce que ese mundo es posible en el plano de las ideas. Como la verdadera realidad no proviene del mundo de la experiencia sino del de las ideas, su utopía existe ya. Por ello jamás se plantea en este diálogo el problema de realizarla, de ponerla en práctica.

Las experiencias inmediatas de Platón sufridas en carne propia, el juicio y la muerte de Sócrates, el fracaso de Siracusa, explica en cierta manera la postura de aislamiento voluntario que recluye al filósofo en la Academia. Platón está consciente de la influencia de la realidad circundante sobre el espíritu y sabe de la imperfección de los estados en su época. Por lo tanto rompe definitivamente con la praxis política y eleva el propio círculo de la secta de iniciados a categoría de conciencia selecta y por lo tanto autoritaria, ya que los discípulos representan al espíritu de la comunidad. Los elegidos se imponen sobre la masa.

Para Platón la interdependencia del individuo con el medio social está condicionada por la educación, por la *paideia*. En *La República* señala la manera de seleccionar y realizar el tipo de hombre superior, el filósofo-gobernante. En la vida real, como el medio circundante no es propicio por su imperfección ni ofrece ninguna ventaja para que los espíritus puedan evolucionar y alcanzar la *areté*, realiza Platón un acto selectivo y prepara a los virtuosos alejados del mundo.

En *La República* la vida del filósofo es vida de creación, puesto que es mandatario y educador de caracteres humanos; el filósofo de la Academia hace vida de contemplación, de búsqueda de su propia perfección. El desarrollo interior lo llevará a constituirse en el modelo del hombre divino, aspirará a ser demiurgo que irradia sobre el resto de los hombres, desde las alturas, la sabiduría.

La esfera de la perfección a la que aspira el hombre académico tiene como círculo que la contiene únicamente el bien del sujeto y de los que, como él, habiten la región de los elegidos, jamás se interesará directamente por el otro hombre, por el condenado a las regiones inferiores.

De esta forma concebido, el espíritu de la Academia, desvinculado de la realidad existente, no significaba ningún peligro para el

poder de la polis, fuera oligarquía o democracia, aunque los académicos se permitieran, en el plano teórico únicamente, lanzar sus críticas.

La vida retraída de los académicos, despolitizada en la práctica, no interfería ni obstaculizaba el ejercicio del poder, sino al contrario, lo afianzaba, pues Atenas se convertía, por la fama que irradiaba ese centro cultural por excelencia, en el centro espiritual de Grecia. La Academia, sin pretenderlo y sin desearlo reafirmó con su existencia la ideología dominante que el estado necesitaba para justificar su poder.

La fe en la educación para unos cuantos, en la virtud enseñada a los elegidos y capaces, revela una coyuntura espiritual conservadora por estar encerrada en una esfera aislada. Los valores éticos propuestos por Platón como meta de la educación del hombre, serán substituidos siglos más tarde por los valores estéticos.

La neutralización y formalización de los valores, el idealismo de la doctrina que nace del sentido aristocrático de la vida se va a reflejar con evidencia en la utilización del arte como arma de poder. Las actividades puras se establecen en planos separados: el ético-religioso, el científico y el artístico. La enajenación de la cultura y el hombre se hace más evidente.

La creación del tipo de escuelas o círculos intelectuales que adoptaron el nombre que Platón dio a su claustro de privilegiados, respondió a la intención del maestro sólo en cierta medida. La herencia que se aceptó fue la de fortalecer la personalidad individual y espiritual. Convertir al sujeto en receptáculo de conocimiento, guardián de la sabiduría, representante de la virtud cívica en la educación, en la *areté*, y declararlo impedido para actuar en la vida pública, dada la degeneración moral de los estados.

La Academia de Platón paralizó la acción directa del filósofo en la sociedad y escindió así al individuo de su comunidad de la misma manera que había cortado el puente entre la realidad sensible y la ideal.

La idea novedosa en el campo de la educación que constituyó en su momento la Academia fundada por Platón fue revolucionaria, válida y genialmente creativa puesto que cumplió y desbordó las necesidades de su tiempo. Como suele suceder con síntesis de estructuración perfecta y amplia validez quedó reducida a modelo. Pero como las necesidades que le dieron origen no se repitieron jamás, lo que perduró de la Academia fue el esqueleto, el andamiaje, lo inanimado, el reflejo del espíritu conservador.

No es casual por lo tanto que sean las Academias, verdaderas oligarquías del pensamiento y la cultura, las que se opongan generalmente a las corrientes innovadoras de ideas y de gustos. Las Academias se han caracterizado por la defensa rígida de una línea de conducta y de estilo. Ejemplos como la imposición del clasicismo en pintura, el petrarquismo en poesía y la lenta aceptación de

vocablos de la cultura americana, que tan difícilmente se han abierto paso para llegar a las páginas de los diccionarios. El rechazo por tantos siglos de palabras autóctonas de América por el hecho de ser populares y no cultas refleja la limitación clasista de la cultura académica. El vocablo tortilla, por ejemplo, fue incluido el 24 de septiembre de este año en el diccionario de la Real Academia de la Lengua.

El prestigio de los centros de cultura como Alejandría, Ravenna, la corte de Carlo Magno y otros durante el medioevo se debe a la protección oficial de las cortes o la iglesia. La estructura comunitaria de la Edad Media no propició, sin embargo, la formación de Academias en el sentido de cultura de la individualidad que sostiene a esta forma de institución. Será hasta el Renacimiento cuando las veamos surgir con una aparente y fuerte vitalidad. Una idea aristocratizante les dio vida: sostener la nobleza y dignidad del arte y los artistas en contraposición a los gremios, guildas o corporaciones puramente artesanales, donde la genialidad no es el valor con que se mide el arte.

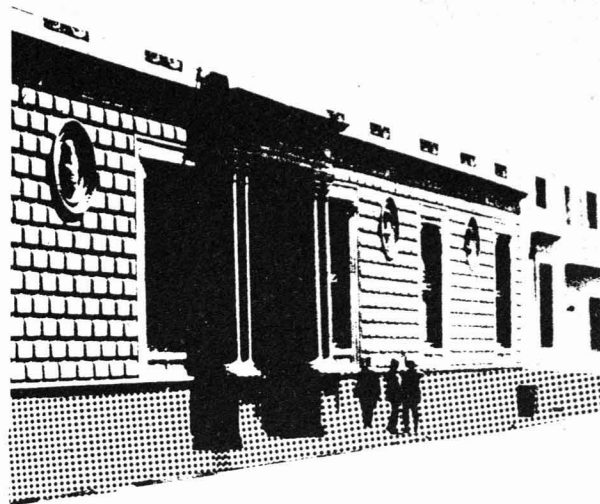
Las Academias que nacen en Italia como reflejo del espíritu renacentista, tienen un marcado énfasis arqueologizante: resucitan la mitología, los espectáculos y certámenes poéticos, la literatura y el arte de las culturas, a partir de ese momento, clásicas: la griega y la romana. La actividad didáctica que desplegaron propició el cambio que convirtió al artesano en artista y a éste en maestro. El estudio de los trabajos teóricos de la antigüedad, la asistencia de maestros doctos, la calca de las bellas esculturas clásicas, de los cánones arquitectónicos se llevó a cabo en instituciones que adoptaron el nombre dado por Platón. Muchas de ellas, con nostalgia de la Arcadia, buscaron la paz del campo y los jardines. Las primeras, en Roma, Nápoles y Florencia, pronto encontraron imitadores en Austria, Alemania, Checoslovaquia y Polonia.

Estos centros, vigorosamente activos en su inicio, se transformaron poco después en organizaciones rígidas con legislación y disciplina propias y, desde luego, con reconocimiento oficial.

La primera de este tipo fue fundada en Florencia en 1563, por Giorgio Vasari y auspiciada por Cósimo de Medici. La Academia de Vasari, al centrar su enseñanza en el concepto de dibujo, propicia el cambio de la instrucción técnica y práctica que se hacía en el taller privado de un artista a la instrucción teórica y esencialmente intelectual que distinguirá en lo sucesivo a las Academias en general.

En Roma la más relevante fue la de Federico Zuccari que tomó el nombre de San Luca y donde se enseñaron las diferentes artes con un marcado estilo manierista. A la Academia de San Luca la caracterizó un amplio programa en la enseñanza de las artes junto con un estricto control religioso ejercido por su principal protector Carlos Borromeo, quien empeñado en guardar las reglas del Concilio de Trento contra las libertades protestantes, fundó poco





después la Academia de Milán con un programa religioso aún más severo.

Son muchos los ejemplos del rigor académico que ejercieron por varios siglos las instituciones heredadas de las renacentistas. Las Academias decretaron como únicos temas dignos de representarse los religiosos, los mitológicos y los históricos y repudiaron las escenas de género y paisaje ejecutadas por flamencos y holandeses que peregrinaban a Roma. No es casual que la realidad objetiva, paisaje y género no tardaran en ser proscritos.

En cambio fue dictada la preferencia por la figura humana idealizada y el desnudo copiado del antiguo. La obra terminada se prefirió al boceto: se cortó así la libertad del espíritu barroco más afín al primero. Basta recordar las acusaciones que se hicieron al pintor Caravaggio por inspirarse en "la realidad" y grosería de tipos populares, en vez de beber en la limpieza y perfección de las estatuas antiguas. Basados en el reconocimiento oficial de su autoridad intelectual y moral, los académicos ejercieron los más arbitrarios actos condenatorios contra estilos y artistas.

En Francia se debe fundamentalmente a Richelieu con la apertura de la Academie Royale de París, el haber estrechado la dependencia directa del campo de la cultura en relación al poder gubernamental. La Real Academia francesa institucionaliza las funciones puramente didácticas al mismo tiempo que establece la costumbre de condecorar con el título de académicos a los ciudadanos distinguidos. Estos fueron, han sido y son, con raras excepciones, los intelectuales o artistas indiferentes a la política gubernamental, los no comprometidos en acción alguna contra el poder, los individuos brillantes pero dóciles, los creadores de torres de marfil, los que sin peligro alguno para el status que representan dan lustre y magnificencia a la cultura oficial y asumen, con complacencia y honor, su papel de jueces y dictadores del gusto y actúan como inconscientes servidores de la ideología dominante.

Puede afirmarse sin exagerar que la cultura académica se desarrolló en franca oposición a la más genuina historia del arte, a aquella intrínsecamente ligada a la vida de la polis y a las inquietudes y modo de expresar y sentir de las mayorías. Los académicos elaboraron el homenaje a la tradición poniendo freno al fluir vital, auténtico y libre de las formas del sentimiento y de la razón.

Ha sido en momentos críticos de cambios históricos cuando la lucha constante entre nueva vida y tradición ha hecho rechinir el gozne academia-antiacademia, sabiamente engrasado por el poder establecido, hasta llegar a romperlo. Pasado el oleaje del cambio la tranquilidad se restablece y vuelve a reinar la calma de la disciplina. El rigor de las leyes y el orden se reinstaura y las academias, poniéndose al día, absorben a los rebeldes cuando estos ya han dejado de serlo.

Con la revolución francesa y la lucha de la burguesía por

ascender al poder se da una de las más duras batallas entre la tradición y el cambio.

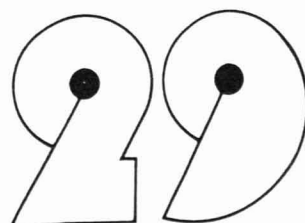
En 1790 el pintor revolucionario Jacques Louis David, a quien con intrigas se le escamoteó el gran Premio de Roma, funda la Comuna de las Artes buscando una libre y democrática asociación donde la libertad de exhibir fuera absoluta, en franca oposición a los Salones con sus jurados académicos. En el momento del triunfo jacobino y la ascensión de Robespierre al poder, David declara clausuradas todas las Academias y el mismo año, 1793, realiza su cuadro *La Muerte de Marat*.

David santificó a Marat en su magnífica obra y al mismo tiempo sentó las bases del arte utilitario que entendió como: "no la utilidad particular de una casta principal, sino la utilidad general de la nación, de las masas". Sus declaraciones han sido recogidas fuera de tiempo, y anquilosadas también, en esa otra Academia que levantó Stalin, la del realismo-socialista. Esa norma de fe artística y el cuadro de la Muerte de Marat son el antecedente glorioso de una tendencia artística formulada dictatorialmente.

La célebre *Libertad guiando al pueblo*, pintada por Delacroix al calor y con el color de los acontecimientos de 1830 tuvo que esperar hasta 1874 para ser colgada en el Louvre y reconocida por los académicos como una obra de arte. Pero para ese tiempo la Tercera República había triunfado y el cuadro de Delacroix gloriosamente contaba la lucha de la burguesía por alcanzar el poder que, desde entonces, tiene en sus manos. Los acontecimientos que inspiraron a Delacroix eran el símbolo del nuevo régimen, y aunque el artista mismo había perdido ya todo interés social y político su obra cobraba una validez "estética" y, permítanme repetir, únicamente "estética", no percibida antes por la muy sensible y docta crítica oficial.

¿Cómo no recordar aquí a Gustave Courbet exponiendo su realismo en una barraca? ¿O las excomuniones lanzadas contra *El desayuno sobre la hierba* de Manet o los latigazos contra *La Olimpia* y la fundación del Salón de los Rechazados haciendo contrapeso y balance con el de los aceptados en los salones académicos?

Podríamos recoger también un sinnúmero de casos semejantes que todos conocemos, pero no es mi intención contar las peripecias de los artistas para llegar a su consagración en los Museos. Sólo quisiera destacar que, justamente en este momento del siglo XIX, se separa más que nunca la esfera del arte culto y el arte popular y se acentúa en los miembros de la academia la función del crítico que a la vez que explica, siempre con retraso, al público inculto los productos artísticos, condena al arte al mundo del mercado. Surge la obra de arte-mercancía, los puestos de venta que son las galerías, y proliferan los museos, bolsas de dinero disfrazadas. En efecto, cuando un cuadro se cuelga solemnemente en un Museo, el valor internacional de las obras del autor está asegurado y debidamente cotizado.



Lo que me interesa señalar aquí no son estas derivaciones del mismo problema sino la función específica que han tenido las Academias en los diversos tipos de sociedad en que han existido. Creo que en todo lo que existe hay una racionalidad y encuentro que las academias en todas sus épocas han sido una más de las formas en que las clases dirigentes han ejercido el control ideológico de la sociedad para continuar en el poder.

La historia de la Academia de San Carlos, de la que nosotros somos un hijo tardío, tiene, como era de esperarse, una historia de reflejo, de imitación servil, en consonancia con nuestra historia de pueblo culturalmente dominado.

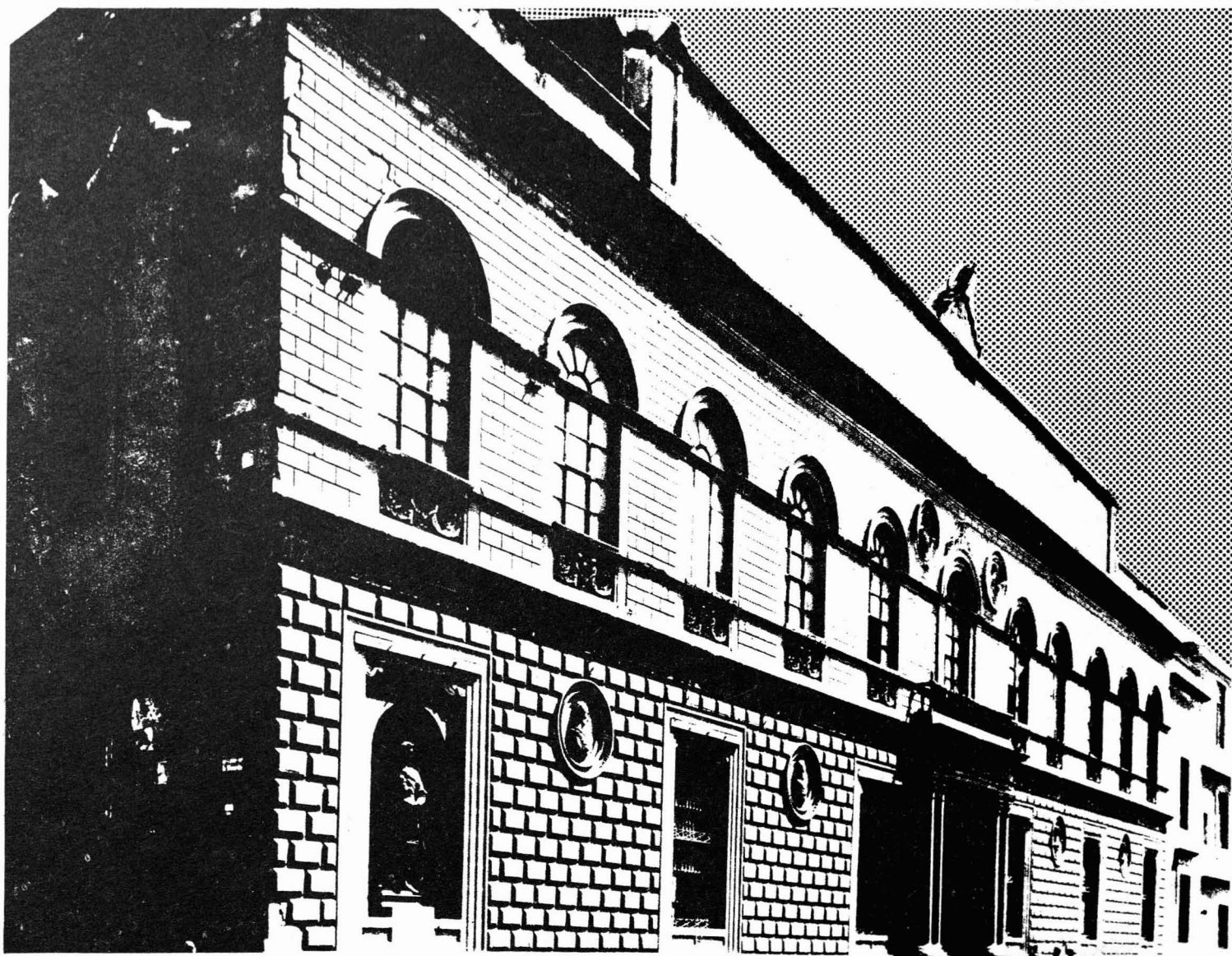
La Academia de San Carlos fundada por Real Cédula de 25 de diciembre de 1783, refleja como toda institución las vicisitudes políticas del país.

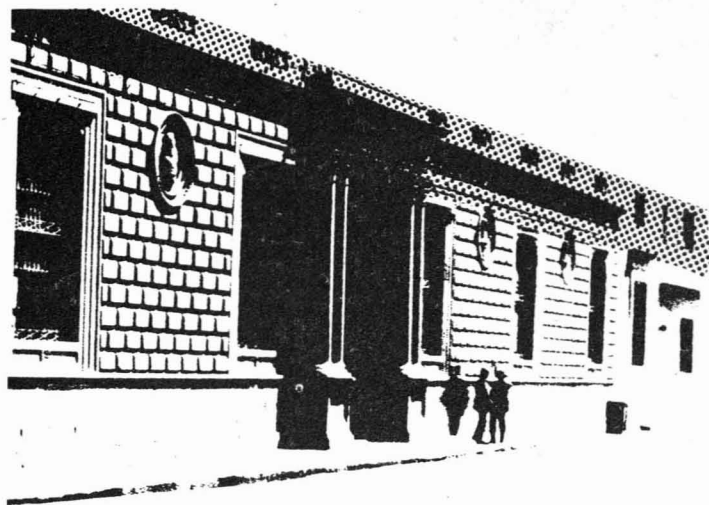
Con paternalismo de déspota ilustrado, Carlos III accede a la petición del superintendente de su real Casa de Moneda de México para establecer una Academia de las tres nobles artes, Pintura, Escultura y Arquitectura

en prueba del paternal amor con que solicito a mis vasallos de aquellos reinos, cuantos alivios, ventajas y beneficios son posibles.

En los estatutos de la Academia encontramos las gracias y privilegios concedidos, la constitución del profesorado, la descripción de las autoridades y diversas clases de académico así como el reglamento y las prohibiciones del nuevo organismo.

Existen dos tipos de académicos: los de honor, título que se otorga en base a la posición social de la persona, y los académicos





de mérito, título que se concede por el talento y la maestría demostrados. Es curioso constatar que por largos períodos de la historia de esta institución, los académicos de honor que al serlo recibían el título de hijosdalgos, si carecían de uno personal, sobrepasaron en gran número a los de mérito.

La Academia otorgaba en su inicio doce becas para "españoles naturales de aquellos reinos" y cuatro para indios puros cuya pobreza fuera tan grande como su habilidad.

La crítica benévola ha querido ver cumplida la magnanimidad de Carlos III en la obra del escultor Pedro Patiño Ixtolinque. Ejemplo que, a falta de otro, ha servido para demostrar la preocupación de las autoridades por la educación de los indios. Hay que recordar, sin embargo, que Patiño era hijo de padre español y madre mestiza de origen noble.

La preocupación de Carlos III y su deseo del beneficio común de sus vasallos iba un poco más lejos que procurarles instrucción. En el apartado de las prohibiciones encontramos claramente formulado el control que la Academia debía ejercer en la colonia con el pretexto inofensivo de proteger e incrementar las artes.

La moral quedaba resguardada prohibiendo a toda persona tener escuela privada de "modelo vivo" y fundar "estudio alguno de las artes" sin permiso de las autoridades académicas. Esta ordenanza centralizó la enseñanza, con el resultado de la imposición dictatorial del neoclásico sobre nuestro barroco. Este estilo se había popularizado y vulgarizado de tal manera, que era necesario marcar de nuevo la diferencia entre arte culto y popular. Fue así como surgió en forma impuesta al estilo neoclásico como vuelta al orden perdido.

Las tasas y medidas judiciales de todo género de edificios debían estar hechas por personas nombradas a través de la Academia. Quedaba prohibido que ningún tribunal, juez, magistrado o comunidad concediera título o facultad para tasar, medir, ni dirigir fábricas a persona alguna que no fuera académico de mérito de arquitectura. La Academia participa así también del control que ejerce el aparato ideológico con la manipulación de los títulos.

Téstitgo del florecimiento de la Academia fue Alejandro von Humboldt quien nos cuenta:

ninguna ciudad del Nuevo Continente, sin exceptuar los Estados Unidos, presenta establecimientos científicos tan grandes y sólidos como la capital de México... la Escuela de Minas... el jardín Botánico y la Academia de las Nobles Artes.

El célebre viajero opina con benevolencia y simpatía que sería cosa muy curiosa colocar en el edificio de la Academia, estos monumentos de los primeros progresos intelectuales de nuestra especie "estas obras de un pueblo semibárbaro, al lado de las bellas formas nacidas bajo el cielo de la Grecia y de la Italia". Una vez que Humboldt nos concede compartir el Olimpo griego, él, que

percibió de México tantas cosas como "la desigualdad en la distribución de la riqueza y de la cultura" lanza este juicio al exaltar a la Academia,

no se puede negar el influjo que ha tenido este establecimiento en formar el gusto de la nación. Esto se hace visible en la regularidad de los edificios y en la perfección con que se cortan y labran las piedras.

Juicio que muestra, una vez más, la ceguera de Próspero frente a las facultades de Calibán.

La guerra de 1810 fue desastrosa para la vida de la Academia. México comienza su vida independiente prácticamente sin Academia de Arte, ya que el gobierno no puede costear sus gastos. Aunque poco tiempo después abre de nuevo los cursos, en 1844, el estado de abandono en que la encuentra la marquesa Calderón de la Barca es tan grande, que aconseja no visitarla.

No es casual que la reorganización de la Academia, en 1843, se deba a Antonio López de Santa Anna, quien puso especial empeño en dar gloria con ella a la nación que, por otra parte, despojaba. Santa Anna dio a la Academia una nueva organización, y la dotó con la renta de la Lotería Nacional para asegurar su presupuesto.

La crítica de arte del siglo XIX, ligada a la Academia es aquella que se encargó de cantar a coro con las clases dominantes la perfección de Europa y la imperfección de América. La crítica académica fue ciega a la belleza, a la historia y a las capacidades del pueblo y retrasó por mucho tiempo un arte con características mexicanas.

En Europa —nos dice textualmente uno de estos críticos— el pintor y el poeta hallan en todas partes minas inagotables donde recoger riquísimos caudales de poesía; sitios innumerables rodeados de la magia poderosa de los grandes recuerdos, donde despertar y rejuvenecer incesantemente la imaginación... En aquellos sitios todo es poesía, no hay fuente ni lago que no tenga sus fantasmas; no hay en fin un solo murmullo del viento en los follajes del bosque o en las ventanas ojivas del arruinado castillo, que no repitan el nombre querido o execrado de algún héroe o de algún malhechor, de alguna beldad o de alguna diabólica hechicera. En México nada de esto tenemos.

Este fue el pensamiento reaccionario que Lucas Alamán sintetizó en la funesta frase:

Perdidos somos sin remedio, si la Europa no viene pronto en nuestro auxilio.

En el único número que se publicó de los Anales de la Academia Nacional de Bellas Artes, en 1913, encontramos la siguiente cita:

El año 1861 fue muy calamitoso para la Academia: el gobierno del Sr. Juárez disolvió la junta que tantos servicios había prestado, suprimió la Lotería que fue inagotable manantial de recursos para el plantel; redujo sueldos a los profesores, entre ellos a Clavé, destituyó a Landesio y Cavallari, porque en su calidad de extranjeros no quisieron firmar la protesta contra la intervención francesa... Funesto resultado... a que conducen las pasiones políticas...

Efectivamente, muy pronto, Maximiliano, príncipe de elevadísima cultura, como se le llama en la misma revista, vino en nuestro auxilio. Maximiliano puso especial atención en que la Academia Imperial de Bellas Artes hiciera resplandecer su corto reinado y se convirtió en Mecenaz del Instituto y de algunos artistas.

En el año de 1867, Benito Juárez expide la ley por la cual suprime la Academia y funda en su lugar la Escuela Nacional de Bellas Artes, que continúa con las exposiciones artísticas anuales.

La crítica liberal y patriótica la lleva a cabo no un académico profesional, sino un hombre de acción, Ignacio Manuel Altamirano. Este escritor y político confiesa que se va a dedicar a la crítica artística "por su amor a lo bello y para honrar a la patria" y porque se da cuenta de que, a pesar de que la Academia "ha recibido siempre especial protección de los gobiernos mexicanos", sus alumnos no han sido capaces de crear una escuela nacional "que nos pertenezca o al menos que pertenezca a la América".

La duda del colonizado sobre el valor de la propia existencia expresada de tantas maneras en el siglo XIX, llega también a la esfera del arte. Se pone en duda la existencia de éste con la pregunta: ¿Florece el arte entre nosotros? Altamirano, como todos sus colegas, comprende que en México nada existe, todo está por crearse. Sin embargo, liberales y conservadores enfocan de modo opuesto la tarea por realizar. Mientras unos hablan de imitación, de copia, de servilismo, los otros buscan la identidad, las raíces e incitan al cambio a través del descubrimiento del ser nacional.

Los liberales aconsejan y exhortan a los estudiantes de arte por boca de Altamirano de esta manera:

Hay otro sentimiento, hay otro amor que es preciso cultivar... el sentimiento nacional, el amor a la patria.

Artistas, trabajad; seréis grandes porque vuestro campo es muy extenso; para el género histórico contáis con héroes sublimes, para la pintura de interior, con tipos interesantes y para el paisaje, con una naturaleza virgen.

José Martí, durante su estancia en México, añade en la misma dirección:

¿Por qué no hacer algo útil y se crea en San Carlos, olvidando las inútiles escuelas sagrada y mitológica, una escuela de tipos mexicanos?





Es importante tener presente que Altamirano, Martí y todos aquellos críticos liberales que pedían un arte nacional, no estaban luchando por establecer valores estéticos, su lucha fue política e íntimamente ligada a un necesario cambio de estructuras sociales: luchaban a través del arte por una toma de conciencia.

Los tiempos del reconocimiento de los problemas que impulsan a la revolución armada, se reflejan también dentro de la Academia en un grupo de jóvenes que, como el Dr. Atl, participaron activamente en la lucha. Años antes de la Revolución Mexicana, el descontento contra el espíritu académico aparece por diversas causas pero siempre en el bando de los que tenían inquietudes revolucionarias.

En 1902 surge el primer conflicto contra el académico Antonio Fabrés, director del plantel. El Dr. Atl organiza una manifestación en la que se pide abandonar la estructura académica y encontrar nuevas formas de expresión artística.

En 1910, durante las fiestas del Centenario, los alumnos encabezados de nuevo por Atl, protestan ante el director por no poder participar en los actos conmemorativos, ya que se prefería siempre a los artistas extranjeros. Justo Sierra dio a los jóvenes artistas facilidades y ayuda para que pudieran exponer durante la celebración y el público pudo apreciar el nacimiento de un estilo: en los primeros dibujos de Orozco y en la *Leyenda de los volcanes* de Saturnino Herrán, la búsqueda de una identidad comienza a aparecer en la pintura.

La manipulación de la cultura por las fuerzas en el poder en pocos casos es tan clara como en la trayectoria que ha seguido el movimiento pictórico de la revolución. El énfasis nacionalista y revolucionario en la pintura está ligado de tal manera a la política estatal, que podemos llamar a cierta etapa del muralismo "arte oficial", así como llamamos institucionalizada a la revolución. Parte del mismo problema de mistificación de la cultura es hoy día el modo grotesco como se está utilizando la expresión folklórica con fines populistas.

El movimiento revolucionario de 1910 de hecho convirtió la antigua Academia en un instituto exclusivamente docente. Los movimientos pictóricos en estrecha relación con los movimientos políticos impidieron el surgimiento de una Academia en el sentido tradicional.

No es sino hasta la presidencia de Díaz Ordaz y a propósito de la Olimpiada realizada en México, que se decide crear de nuevo una Academia. Uno de los considerandos del decreto que crea la Academia de Artes actual, señala como objetivo de su fundación:

reunir en un cuerpo colegiado a las personalidades mexicanas más distinguidas con el propósito de honrar sus méritos, promover su labor conjunta al servicio del arte y para lustre y provecho de la nación.

frases que, si uno ignorara que fueron escritas en 1967, parecerían pertenecer plenamente al siglo XIX, no sólo por la forma sino por la idea del "arte en sí mismo", típica concepción estética del siglo pasado.

Cuatro personalidades, dos de ellas extranjeras, son las que han sentido la necesidad de crear o reinstaurar la Academia de Artes en México. Carlos III, Santa Anna, Maximiliano y Díaz Ordaz. Por el contrario, un solo presidente de México se ha visto en la necesidad de clausurar este Instituto: Juárez.

El análisis que he hecho de la historia de las Academias me ha demostrado que este tipo de institución está íntimamente vinculada al pensamiento reaccionario y es, como toda la cultura, un instrumento más de la clase en el poder. Si he aceptado ingresar a este colegio es porque pienso que, todavía, es posible hacer de las instituciones lo que en realidad desean sus integrantes y no lo que quisieron aquellos que por motivos espurios, como en este caso, las crearon.

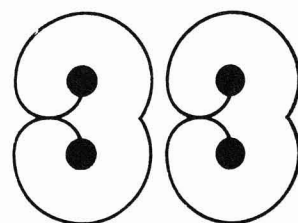
Creo que es deber del intelectual tratar de modificar el "panorama ideológico" de su época. Creo que, como en todos los tiempos, al intelectual se le presenta la opción de escoger entre ser colaborador silencioso del statu quo o lanzarse a la lucha que propicie un cambio.

El tipo de crítica en que creo no es el de la crítica artística o puramente estética, sino en aquella que promueva un nuevo humanismo. Creo en la validez de la crítica en cuanto contribuya a unir arte y vida. Creo que una actitud pasiva y no comprometida retarda el cambio social y no creo que ninguno de mis compañeros de esta Academia haya aceptado, deliberadamente, la tarea de representar y defender los intereses de las clases dominantes en el país.

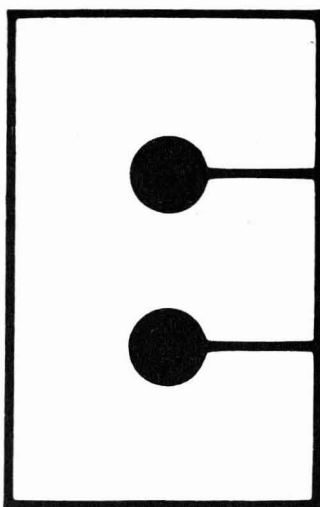
Agradezco a todos los académicos y en especial a mis compañeros de la sección de crítica de arte, el haberme escogido para formar parte de este colegio y brindarme así mayores posibilidades de lucha. La lucha crítica que dentro de la Academia hoy inicio, sé que será difícil y en cierta medida estéril, porque no es posible en el contexto social en que vivimos y dentro de nuestra profesión, realizar los cambios que un día se lograrán.

No me lleva, por lo tanto, a aceptar este puesto algo que sería evidentemente una absurda vanidad, aunada a un total desconocimiento de los procesos históricos.

Si en el plano real soy consciente de nuestras limitaciones como grupo y las asumo, no puedo dejar, por otra parte, de soñar mi utopía: que tratemos entre todos de poner el arte y las tareas de la crítica al servicio de aquellos que, hasta ahora, no han tenido oportunidad de gozar ni de crear las grandes concepciones estéticas del espíritu humano, pero que las han hecho posibles con su esfuerzo. Que en un futuro no se hable de la cultura como patrimonio de los intelectuales y la élite de los afortunados, sino de la cultura de todos los hombres.



**VLADIMIRO
RIVAS ITURRALDE**



**L
OTRO,
LA
VIDA**

A Sandra

Me han atado a la sombra, a la caricia de estas sábanas que me excitan, me miran el Corazón de Jesús desde la repisa, desde un fanal la Virgen del Quinche y la Dolorosa sobre la puerta. Me han confiado al ángel guardián que flota y revolotea en los estremecimientos de las sábanas y yo, desde anoche, que Fernando, Fernando, y me revuelco una y otra vez en la cama. Y mi mano se posa en los vellos, Fernando, Jesús, cuidado, me pregunto si a las tías les habrá pasado. Para cuidados ya está bastante. Me pregunto qué cara pondré, qué diré esta noche, quisiera enmudecer y dejarme ir, dejarme, qué le diré a Fernando a mediodía, a ver si ahora le digo que no podemos, que otro día, y así lo pongo a prueba. ¿No es eso la tentación? Ay, ya estoy haciendo de diablo. Pero no, también Dios y la corte celestial prometen y prometen y entretanto nos morimos de impaciencia por salir. Ahí está el jardín. Que le gustaba mi olor dijo Fernando y pensar que sólo son extractos. Afuera: las rosas y los claveles y los nardos en el pozo de luz. Me pregunto por qué no salgo. Si ahora me mimaran. Me miman las sábanas, a ver si como me mima Fernando, me estoy adelantando chica, mira lo que piensas, me pasaría la mañana mirando la pecera de la tía Charo, también al otro lado, a veces sueño en los peces y los peces se me escurren de las manos como jabones, ten cuidado, estás agitando las caderas, entreabriendo los muslos, pegándolos a tu mano, acuérdate de lo que pensaba Fernando sobre tu olor, cómo te hizo encogerte en las sábanas que no tenías, en tu ropa, y lo que dijo de tus dedos y de tus manos, casi me pareció intelectual: "bellísimas", de dónde lo habrá sacado, cómo se le ocurrió semejante cosa y, tonta, no supe otra cosa qué hacer sino sonreír, qué respuesta, pero en fin, pensándolo bien, qué pude haber dicho, qué podía decir, estaba como atontada, a ver ensayemos, como decía la madre Eulalia a las del coro, *da capo* decía, supongamos que ahora me lo repite, repítamos, qué le contesto... ¿ves? no puedes hacer otra cosa que revolcarte en tus sábanas, enterrarte, revolcarte, zambullirte, sí, echarte a nadar en ellas como el pez en el agua, dichosa tú, dichosa, que nada hiciste para merecer esa declaración de Fernando que sólo te empuja a la piscina de tus sábanas porque te han prohibido salir como cuando... ¿cuándo? ... lo que ellas piensan no es engaño, son sabidas las viejitas, te adivinan, te conocen, te persiguen, te espían, te controlan, te preguntan, te responden, te atan a la cama, a la pata de la cama o a las sábanas donde dejo mi olor y mi sudor, te atan a la pata de la cama, sí, por amor, y eso es lo peor, porque me quieren. Ay, si el *tú* fuera Fernando. No sé si Fernando tiene las mismas prohibiciones que yo tengo, pero él ya dio el paso, debe ser hermoso desobedecer sin hacer llorar a la gente, sin hacerle daño. Me pregunto qué sintió Fernando cuando habló de mi perfume, de mis dedos y de mis manos, me gustaría



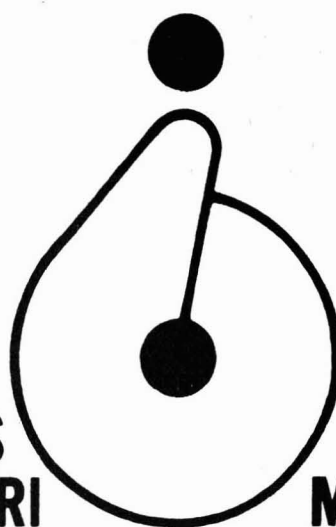
Vladimiro Rivas Iturralde ■ *Escritor ecuatoriano (1944), publicó en 1968 El demiurgo (Casa de la Cultura Ecuatoriana, relatos). Tiene otros libros de relatos, El apátrida, inédito. Crítico de cine. Reside en México con una beca de la Comunidad Latinoamericana de Escritores.*

preguntárselo, cómo estarán mis nervios entonces, cómo me pondré a temblar toda y no sabré qué decir de nuevo, alelada, y sólo buscaré de nuevo hundirme en las sábanas y querer nadar, zambullirme, nadar interminablemente, ágil, huidiza y frágil como un pez, perderme en el jardín que me da su olor. Otra vez tus manos en trayectoria desde tus senos a tu sexo, tus senos ya están grandes, cómo los sentirá Fernando, ay no, virgencita, mira con lo que piensas. También el parque estará perfumado y habrá música. Qué dirán las tías cuando sepan de mi encuentro con Fernando en la retreta y, ay, cómo me las arreglo para despachar a Silvia, cómo sin herirla, cómo sin hacerle ver mucho de mi curiosidad, de mi interés, de mi ansiedad. ¿Y si me ensucio?, ¿si me mancho bajo los pinos? . Por Dios, de dónde habré sacado esta obsesión por la limpieza, bueno ha sido quedarse sola para poder preguntarse tantas cosas, y ya que la tía Charo se me acerca y se agarra de la bola del pie de la cama como de un bastón, ay hija, a qué hora te levantas, le saco la lengua en mi risita y me extiende el jabón y se va a ver si levantarse de la cama como ellas tiene sentido para nada, hmm, se me van las palabras hacia adentro, el aire para mí y la energía y el agua y además estoy pensando, así que mejor me enrosco y me hago un pequeño feto a ver si me acuerdo de cuando yo tenía cuatro años, tan claro lo veo ahora, así deben ver los peces bajo el agua, la tía Rebeca me vistió, me lavó la tía Charo, curiosa ceremonia, como vestir a un curita para la misa, y me dejó olor a lavanda, ahora lo huelo en el jabón que me extiende, tan lindo el vestido que me puso, ahora debe ser un trapo, querían deslumbrar a las visitas, que ellas me vieran y constataran por mi vestido que no se habían quedado en la ruina y que serían capaces de cuidar de mí. Cuando pienso que las visitas no eran más que mis otros tíos, mis tíos maternos. Ni me reconocí al verme en el espejo, rubiecita, amarilla toda yo, desentonando con este cuarto que desde entonces no ha cambiado, igual huele a esteras de palma, a cirios, muebles antiguos y aguas de toronjil, de menta y yerbabuena. En ese espejo ovalado, enorme, me miré, y me asusté de verme encerrada en ese vestidito amarillo y en el enorme huevo del espejo. Pensé que ahí me estaban encerrando para siempre y que ya no me dejarían salir, a no ser que, pero fue por el cariño que me tenían, ¿no? no querían que los otros me arrebataran, tampoco me consultaron, ¿no? pero fue por lo mucho que me querían, así que después de mirarme como nunca me había visto en el enorme huevo de ese espejo, atrapada, condenada ya, me tuvieron en el cuarto oscuro, aquí, esperando que los demás vinieran a verme. Pero ellas tenían quehacer en la cocina y en el patio y, ay, sí, tan claro lo veo ahora, para que no me ensuciara en el juego, para que no me manchara en el jardín, me ataron a la pata de la cama y no pude salir porque (dije) afuera estaba el sol, estaba el jardín, las abejas revoloteando y zumbando, los picaflores nadando en el aire, afuera estaba la vida,



al otro lado, y podía ensuciarme, manchar el vestidito aquel con que me señalaron, manchar su reputación y ensuciar su derecho a quedarse conmigo. Claro que nunca vinieron. O nunca las viste y si las viste su recuerdo enmudeció ante la memoria de tu propia imagen atada a la cama primero, encerrada en el vestido amarillo y en el óvalo del espejo después. No las recuerdas, es todo. Debes haber llorado mucho, tampoco me acuerdo. Ay, yo —tú, tú— yo. Palpas tu sexo, tu reja, no la toques, que Fernando te la rompa, Jesús, qué dices, y por qué no, alguien habrá de ser algún día, en algún recodo de tu vida, que sea Fernando, pero no en el parque, no bajo los pinos, no esta noche, has de gritar, has de jadear, has de sangrar, no esta noche, no bajo los pinos, ay, Jesús, Fernando. . .
Enero, 1974

**LUIS
MARURI**



POESIA HELENISTICA EN MEXICO?

Con Marcial el epigrama adquirió su carácter de dardo satírico por el que generalmente es conocido, pero este significado no es el original. De ser simplemente una inscripción pasó, en el curso de los siglos, a designar así a cualquier poema breve.

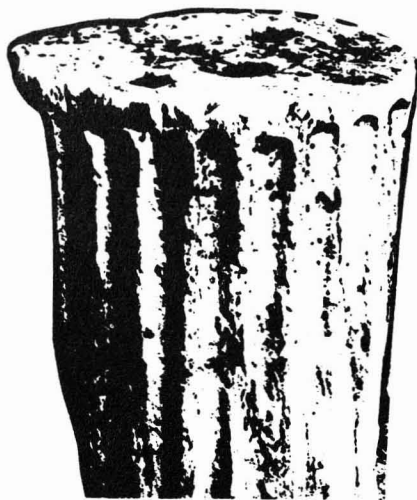
Fue a fines del siglo VI a.C. cuando los epigramas grabados sobre un monumento se comenzaron a versificar primero en Jonia y luego en toda Grecia.

Las Guerras Médicas ejercieron en el desarrollo del epigrama una influencia incontestable: las dedicatorias de trofeos tomados al enemigo y los epitafios de guerreros muertos en combate fueron cada vez más numerosos. Se constituyó así un género literario nuevo en el cual destaca Simónides por sus vigorosos epigramas. Sin embargo, el pleno desarrollo de este género data de la época alejandrina, en la cual evolucionó con rapidez convirtiéndose en una pieza de circunstancias. La principal innovación de los alejandrinos consiste en haber creado el epigrama amoroso con matices personales.

La poesía epigramática, caída en decadencia, no se repuso sino hasta el renacimiento clásico del siglo VI fundado en una imitación fiel de la antigüedad pagana. Bajo el reinado de Justiniano fueron tratados en epigramas los más diversos temas: Juliano el Egipcio y Leoncio cultivaron el epigrama funerario y Pablo el Silenciarlo resucitó el madrigal amoroso de los alejandrinos.

Estos poetas, tan ajenos a nuestra experiencia actual, fueron bien conocidos durante el Renacimiento, y hemos encontrado semejanzas entre algunos de los epigramas traducidos (el 230 y el 232) y algunos poemas del siglo XVI y XVII.

Por ejemplo, con el tema de los cabellos rubios como lazo de sujeción:



*Doris, arrancando uno de sus cabellos dorados
Como a los cautivos ató mis manos.*

El anterior epigrama parece la fuente de la *Canción Primera* de Gutierre de Cetina

*Dórida, tus cabellos
Más rubios son que el oro*

*La triste vida mía
Colgada de ellos veo.
Ved si está bien librada
De un cabello colgada,*

Más lejano pero de la misma inspiración es el soneto de Terrazas que comienza

*Dejad las hebras de oro ensortijado
que el ánima me tienen enlazada*

Y el de Du Bellay

*Ces cheveux d'or sont les liens, Madame,
Dont fut premier ma liberté surprise,*

Uno de los más célebres sonetos de Sor Juana tiene visible parecido con el epigrama 232 de Pablo el Silenciarlo cuyos cinco primeros versos dicen:

*Cuando hago el amor con Hipómenes pienso en Leandro;
Cuando estoy prendida a los labios de Leandro
La imagen de Janto tengo en mi ánimo; y cuando estoy
abrazada con Janto, deseo otra vez a Hipómenes.
Siempre reniego del que tengo en mis manos; así unas veces con
uno otras con otro. . .*

¿Quién dudará que el verso

Al que amante me sigue, dejo ingrata,
viene de

"Siempre reniego del que tengo en mis manos"?

De la sucesión de antítesis de Pablo el Silenciarlo parece nacer la respectiva sucesión en Sor Juana;

*Al que ingrato me deja busco amante;
al que amante me sigue, dejo ingrata
constante adoro a quien mi amor maltrata
maltrato a quien mi amor busca constante.*

ΕΠΙΓΡΑΜΑΤΑ DE PABLO EL SILENCIARIO

ΠΑΥΛΟΥ ΣΙΛΕΝΤΙΑΡΙΟΥ

« Ἴππομένην φιλέουσα νόον προσέεισα Λεάνδρῳ·
 ἐν δὲ Λεανδρείοις χεῖλεσι πηγνυμένη
 εἰκόνα τὴν Ξάνθοιο φέρω φρεσὶ· πλαξαμένη δὲ
 Ξάνθον ἐς Ἴππομένην νόστιμον ἦτορ ἄγω.
 Πάντα τὸν ἐν παλάμῃσιν ἀναίνομαι· ἄλλοτε δ' ἄλλον
 αἰὲν ἀμοιβαίως πῆχσιν δεχνομένη
 ἀφνειὴν κυβέρειαν ὑπέρχομαι. Εἰ δέ τις ἡμῖν
 μέμφεται, ἐν πενίῃ μιμνέτω οἰογάμῳ. »

Κλέψωμεν, Ῥόδῳ, τὰ φιλήματα τὴν τ' ἐρατεινὴν
 καὶ περιδῆριτον Κύπριδος ἐργασίην.
 Ἴδὺ λαθεῖν φυλάκων τε παναγρέα-κανθὸν ἀλύξαι·
 φόρια δ' ἀμφαδίων λέκτρα μελιχρότερα.

Χρυσείης ἐρύσασα μίαν τρίχα Δωρὶς ἐθείρης,
 οἷα δορικτήτους δῆσεν ἐμεῦ παλάμας.
 Αὐτὰρ ἐγὼ τὸ πρὶν μὲν ἐκάγχασα, δεσμὰ τινάξαι
 Δωρίδος ἱμερτῆς εὐμαρὲς οἴμενος·
 ὥς δὲ διαρρηξάη σθένος οὐκ ἔχον, ἔστανον ἤδη,
 οἷά τε χαλκεῖη σφιγκτὸς ἀλυκτοπέδη·
 καὶ νῦν ὁ τρισάποτμος ἀπὸ τριχὸς ἤερτημαι,
 δεσπότης ἐνθ' ἐρύσῃ πυκνὰ μεθελκόμενος.

Μέχρι τίνος φλογέεσαν ὑποκλέπτοντες ὀπωπὴν
 φάριον ἀλλήλων βλέμμα τιτυσκομένα ;
 Λεκτέον ἀμφαδίην μελεδήματα, κῆν τις ἐρύξῃ
 μαλθακὰ λυσιπόνου πλέγματα συζυγίης,
 φάρμακον ἀμφοτέροις ξίφος ἔσσεται· ἥδιον ἡμῖν
 ζυγὸν αἰεὶ μεθέπειν ἢ βίον ἢ θάνατον.

Ἄνερα λυσοστηρι κυνὸς βεβολημένον ἰδὼ
 ὕδασι θηρεῖν εἰκόνα φασι βλέπειν.
 Λυσσῶων τάχα πικρὸν Ἔρως ἐνέπηξεν δδόντα
 εἰς ἐμὲ καὶ μανίαις θυμὸν ἐλήϊσατο.
 Σὴν γὰρ ἐμοὶ καὶ πόντος ἐπήρατον εἰκόνα φαίνει
 καὶ ποταμῶν δίνει καὶ δέπας οἰνοχόον.

“Cuando hago el amor con Hipómenes pienso en Leandro;
 Cuando estoy prendida a los labios de Leandro
 La imagen de Janto tengo en mi ánimo; y cuando estoy abrazada
 con Janto, deseo otra vez a Hipómenes.
 Siempre reniego del que tengo en mis manos; así unas veces con
 uno otras con otro,
 Pues teniendo siempre brazos adicionales
 Consigo más amor. Si alguien me
 Censura, que se quede en la penuria de la monogamia.

Escondamos, Ródope, nuestros besos y el deseado
 Y extenuante trabajo de Cipris.
 Grato es ocultarse de testigos y huir del ojo agudo;
 El lecho secreto es más dulce que el notorio.

Doris, arrancando uno de sus cabellos dorados
 Como a los cautivos ató mis manos.
 Yo al principio me reí, creyendo fácil
 Sacudir la atadura de la adorable Doris
 Pero como no tuve fuerza para reventarlo, comencé a lamentarme,
 Como el oprimido por recias ligaduras de bronce;
 Y ahora, ay mísero, estoy suspendido de un cabello,
 Llevado adonde jala mi señora.

¿Hasta cuándo, ocultando nuestros ardientes ojos,
 Sólo nos lanzaremos furtivas miradas?
 Digamos abiertamente nuestros cuidados, y si alguno rehuye
 El suave enlace del concubito que libera de la inquietud,
 Remedio será para ambos un puñal; más dulce para nosotros
 Buscar ya la vida o la muerte en común.

Un hombre alcanzado por el veneno de un perro rabioso
 Se dice que ve en el agua la imagen de la fiera.
 Tal vez el amor, rabioso, me clavó sus agudos dientes
 Y turbó mi mente con alucinaciones.
 Pues se me aparece tu amada imagen en las ondas
 Del mar y de los ríos y hasta en el vaso que me da de beber.

(Anthologie Grecque, Lib. V)

**ALBERTO
DALLAL**

A DANZA EN CUBA: UN MOVIMIENTO NACIONAL

La información que durante una semana pude recabar sobre el desarrollo de las danzas (folklórica, clásica, moderna) en Cuba superó a mis capacidades de interpretación y programación. Me percaté bastante pronto de que sólo podría divulgar datos dispersos e impresiones poco exactas si no lograba englobar acertadamente todas las fases, todos los aspectos del rico y variado movimiento dancístico cubano. Podía exponer algunos datos precisos, pero las gigantescas dimensiones del proceso revolucionario cubano y sus consecuencias en la cultura del país me obligaban (a mí, observador, viajero) a registrar unas cuantas características fundamentales (tipo de organización cultural, actividades principales, tendencia ideológica, métodos de enseñanza, actitud ante la técnica) y olvidarme o necesariamente prescindir de nombres y detalles importantes. La información, por otra parte, podía desmerecer ante la imagen totalizadora que conforma en el visitante el trabajo asiduo, compartido, entusiasta de los cubanos en todos los aspectos de la Revolución. En una semana no iba a poder interpretar serenamente y mostrar con objetividad los materiales reunidos; iba a ser imposible instruirme a fondo en torno a la danza en Cuba. ¿Qué hacer, cuando había tanto que ver y qué preguntar? Pensé en lo obvio (publicar o reproducir los textos sin "procesamiento", tal como yo los registraba) y en lo impensable (no escribir nada: permanecer como mudo poseedor de la experiencia). Sin embargo, surgió la solución: dialogar con un elemento que, observador como yo, hubiese atestiguado el fenómeno sin intervenir directamente en él. Aportación de datos "con sentido"; o sea, recabar un testimonio lúcido y objetivo, entusiasta pero sereno. El nombre de la solución: Reny Martínez Silveira.

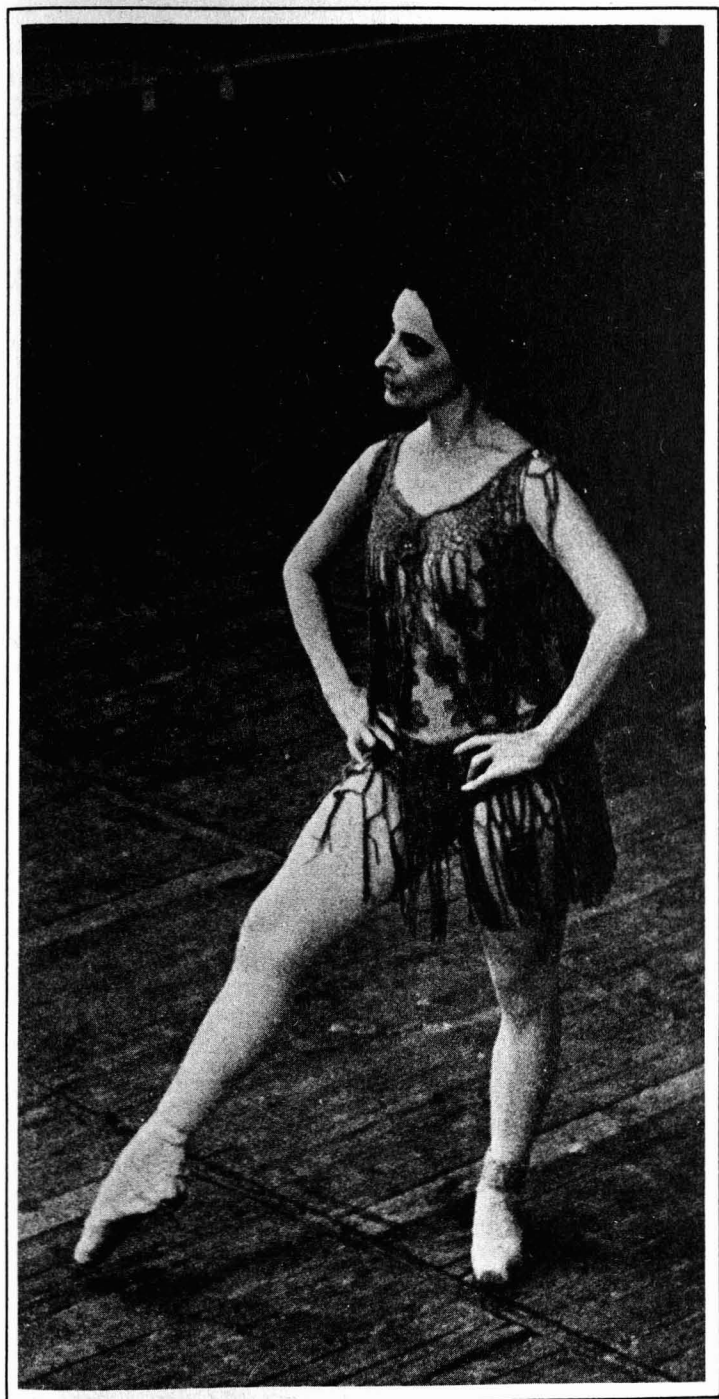
Conocí a Reny en la primera noche que asistí al Festival Internacional de Ballet en la Habana (noviembre-diciembre de 1974). Después, en los intermedios y al finalizar cada una de las numerosas sesiones —todas ellas espectaculares en el buen sentido del término— Reny buscaba registrar y familiarizarse con la opinión de los críticos y artistas invitados (el grupo latinoamericano no era muy nutrido porque el ballet clásico escasea en profundidad, cantidad y organización en nuestros países). Reny no se limitaba a hacer las preguntas de rigor (¿qué le pareció esta coreografía?, ¿le gustó la interpretación de la bailarina?, ¿conocía la versión de *Giselle* que acabamos de ver?) sino que ofrecía un comentario introductorio y definitivo de su propia cosecha y convencía al interlocutor de su enorme cultura dancística. En efecto, Laura Urdapilleta, Susana Benavides y yo (de México); Marisol Ferrari y Virgilio Crespo (de Venezuela) nos dimos cuenta de que detrás de los señalamientos y las preguntas de Reny existían un sabio amor por la danza y una creativa documentación sobre el hecho dancístico. ¿Dónde habíamos oído hablar de ese modo? ¿Dónde habíamos leído su nombre?

Por ser cubano, durante una entrevista resulta innecesario

preguntarle a Reny dónde aprendió a hablar tanto y con tal cantidad de palabras. Lo importante es saber cómo llegó a la danza. Capto al vuelo, sintéticamente, lo que va diciendo: por el camino de la búsqueda, al mismo tiempo que, como todos los cubanos auténticos, se entusiasmaba con las tareas de la Revolución. Al principio realizaba sus estudios universitarios y se interesaba por los temas relacionados con el arte cinematográfico y el arte teatral. Al ocupar un cargo que lo responsabilizó de cierto aspecto de la cultura estudiantil universitaria, creó el primer cine-club universitario en la Universidad de La Habana. Ello conllevaba la organización de programas, reseñas, sinopsis y debates con el público, así como discusiones con cineastas, conferencias y alguna crítica para publicaciones universitarias. También escribía de vez en cuando crítica teatral. Todo esto lo hacía colaborar en las publicaciones estudiantiles de los años sesenta. Por un problema anatómico tomó, cuando era pequeño, clases de danza y, aunque había observado funciones de danza antes de la Revolución, el auge de las actividades culturales nacionales y la visita de compañías y solistas de renombre mundial, a partir de 1959, lo inclinaron a dirigir sus pasos hacia la crítica de danza, asistiendo por unos años a los cursos diarios que ofrecían los *maitres de ballet* del Ballet Nacional de Cuba y de la Escuela Provincial y luego, con Ramiro Guerra, cursos prácticos de apreciación de la danza. Hace nueve años, Reny fue invitado a formar parte del *staff* de corresponsales de *Dance Magazine* y más tarde de *Danse*; se hizo colaborador permanente del anuario alemán *Ballett*, que edita Horst Koegler. También ha colaborado en la revista francesa *Les Saisons de la Danse*.

AD — Según he podido observar y registrar en los materiales impresos, el Ballet Nacional de Cuba (BNC), el conjunto Danza Nacional de Cuba (DNC) y los grupos folklóricos son entidades representativas de tres tipos de danza que poseen sus propias técnicas y caminos de desarrollo. En todo el mundo, las vías para su desenvolvimiento acaparan la atención de organizadores, dirigentes y artistas. En Cuba, ¿cuáles son los antecedentes de cada uno de estos tipos de danza?

RMS — En esta ciudad de La Habana, un 28 de octubre de 1948 se funda por sus directores actuales Fernando y Alicia Alonso, el Ballet "Alicia Alonso" integrado en su mayor parte por artistas norteamericanos y latinoamericanos que formaban parte del American Ballet Theater, de cuya compañía eran miembros también los promotores de la idea. Y, aprovechando los tiempos de *impasse* y descansos de las temporadas habituales de dicha compañía norteamericana, se constituyeron aquí, con un repertorio bastante amplio y bajo el soporte financiero de una institución cultural no-estatal denominada Sociedad Pro-Arte Musical. Así, en 1955, teniendo en cuenta su arraigo nacional y debido a una



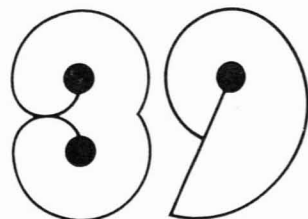
Carmen, Alicia Alonso
Ballet Nacional de Cuba



mediocre subvención estatal cambia el nombre por el de "Ballet de Cuba", siéndole arrebatada la subvención unos años más tarde por el nefasto gobierno de Batista, motivando esto una protesta de proporciones nacionales por parte de las asociaciones culturales y la clase intelectual honesta. Luego, en 1959, el Gobierno revolucionario, bajo los auspicios del propio comandante Fidel Castro, reorganiza el actual Ballet Nacional de Cuba, llamando a filas a todos aquellos artistas que tuvieron que marchar al extranjero o dedicarse a otras actividades ajenas al ballet.

La compañía DNC es netamente un producto surgido con la Revolución castrista triunfante del 1959, pero teniendo entonces otra denominación, Grupo de Danza del Teatro Nacional y luego Conjunto Nacional de Danza Moderna, y bajo direcciones artísticas diferentes. Sus fecundadores primigenios fueron Ramiro Guerra, Lorna Burdsall, Elfrida Mahler; luego se integraron en calidad de asesores, profesores y coreógrafos algunos artistas mexicanos de mucho profesionalismo como Elena Noriega, Manuel Hiram, Waldeen. Esta formación danzaria tuvo como finalidad esencial integrar la *modern dance* de Graham, Humphrey, Limón, Nikolais, Wigman en un repertorio "cubano", utilizando libretos de escritores cubanos (Alejo Carpentier) y música cubana (Caturla, Roldán) aunque también asimilaron por primera vez en danza teatral a los fabulosos ritmos percutientes de los rituales africanos abakuá y yoruba, sin por esto negar nuevas formas danzarias y musicales venidas de allende los mares. Actualmente la dirección artística está bajo la autoridad profesional de Lorna Burdsall, y con un director general, Pablo Bauta, contando con un grupo de principales solistas que se han desarrollado como profesores y coreógrafos.

Existen varios grupos folklóricos diseminados por toda la isla en su mayor parte aficionados (*amateur*), pero con carácter profesional solamente tengo conocimiento de dos: La Tumba Francesa (en la provincia de Oriente) y, el más importante e internacionalmente conocido, el Conjunto Folklórico Nacional. También existe un grupo folklórico semi-oficial organizado por el director del Museo Histórico de Guanabacoa, el cual ofrece las danzas africanas rituales de las principales sectas enraizadas aquí por los esclavos importados del continente negro, sin estilizaciones teatrales. La Tumba Francesa es el más antiguo grupo folklórico del país y sus integrantes tienen un promedio alto de edad, pues ha sido la tradición hereditaria la que ha hecho perdurar este valor cultural inestimable. La ayuda gubernamental, después de 1959, ha sido fundamental para evitar su desaparición. A mediados de los años 60 se crea el Conjunto Folklórico, por su inspiración motriz de un artista mexicano talentoso que luego de verlo consolidado y llevado al Festival de las Naciones, marchó de regreso a su tierra natal y a Chile: Rodolfo Reyes. Luego, artistas cubanos como los coreógrafos Roberto Espinosa, Juan Jesús Ortiz y Luis Trápaga, y el asesor folklórico Rogelio Martínez Furé, logran su continuidad y

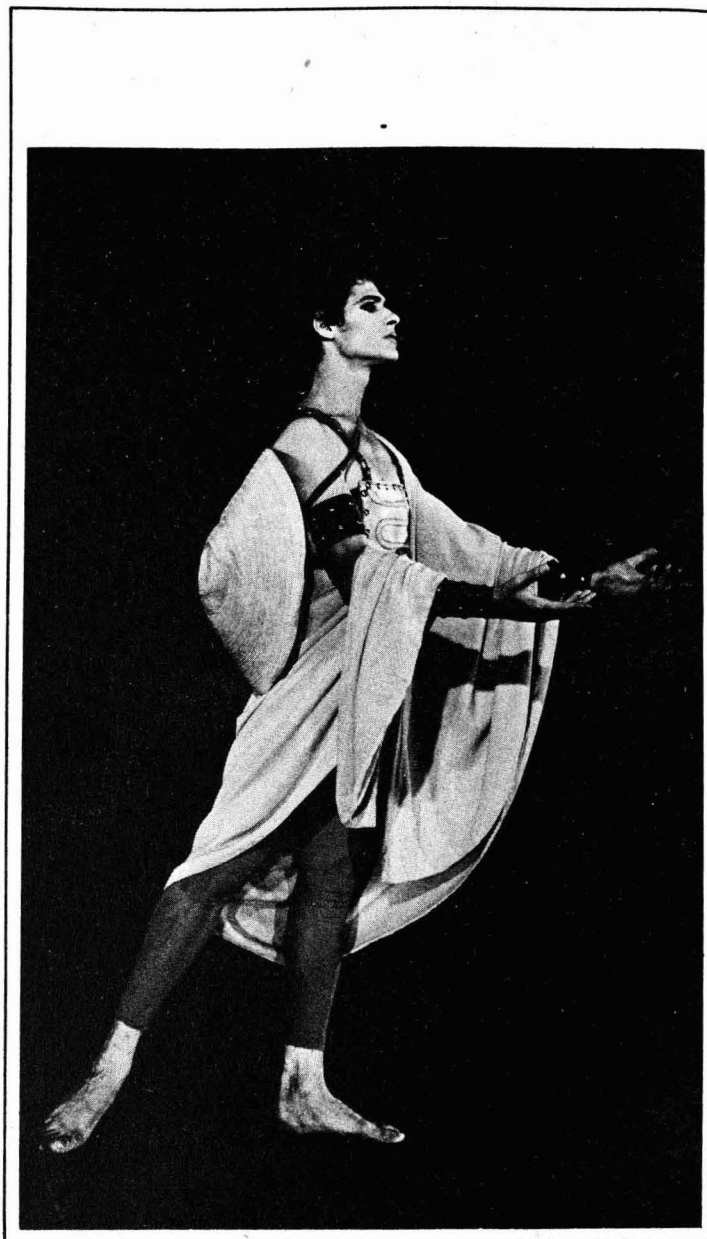


Jorge Esquivel
Ballet Nacional de Cuba

desarrollo ulterior que le ha valido enormes triunfos en las giras recientemente efectuadas por Italia, República Dominicana, etcétera. Debo aclarar que no sólo el folklore negro es recogido y reflejado artísticamente; también el campesino y la música y danzas populares urbanas. Este conjunto trata de revalorizar y divulgar nuestro acervo cultural, seleccionando formas de verdadero valor artístico para organizarlas más tarde con las más modernas exigencias teatrales, aunque sin traicionar su esencia folklórica.

AD — Estoy impresionado gratamente con las instalaciones que he visitado. Los centros para la enseñanza de la danza están acondicionados a la perfección. Niños y jóvenes pueden recibir la enseñanza de la danza en lugares adecuados y con la orientación de maestros estupendos. Pero, ¿cuál es el proceso de aprendizaje? ¿En qué forma se da atención a la preparación de los jóvenes en los tres tipos de danza?

RMS — Todos los jóvenes, en Cuba, que desean realizar estudios de ballet o danza moderna y que poseen las aptitudes y requisitos físicos indispensables para ello, después de aprobar el examen selectivo de un jurado que verifica éstos (los chicos y chicas deben tener entre 8 y 10 años para ballet y a partir de 12 para danza moderna), pueden ingresar en las escuelas provinciales de ballet, donde cursan hasta el cuarto año (hasta terminar la escolaridad de secundaria básica) y, luego, los mejores alumnos pasarán a la Escuela Nacional de Ballet con sede en un hermoso edificio de las afueras de La Habana, donde finalizarán sus estudios al cabo de tres años superiores. También, puede ingresarse directamente en la Escuela Nacional de Ballet, donde la selección es más rigurosa, ya que se opta por una beca permanente por los siete años. Aquellos jóvenes que al finalizar los cuatro primeros años de su carrera no logran obtener las calificaciones necesarias para continuar, con vistas a ser bailarines profesionales, son preparados para cubrir plazas de profesores en las diferentes escuelas provinciales. En cuanto a danza moderna, los interesados en formarse como bailarines de esta área ingresan (previo examen) en la Escuela Nacional de Danza Moderna, en el mismo reparto de Cubanacán, aquí, en la capital de Cuba, cursando cinco años de formación técnica, que incluye en su *currículum* la asignatura de folklore cubano. Los estudiantes de las escuelas provinciales disfrutan de un semiinternado, proporcionándoseles los efectos necesarios para las clases técnicas y el almuerzo. Los becarios de la ENA cuentan con todo lo necesario para sus estudios danzarios y pre-universitario, alojamiento y comida gratuitos, así como un estipendio mensual y la asistencia gratuita (con cierta regularidad) a los espectáculos que les conciernen en su preparación artística. El último año de sus estudios se les integra a los conjuntos profesionales, como modo de experiencia práctica; además en la Escuela de Danza Moderna, los jóvenes que deseen pueden presentar sus coreografías o búsquedas, montadas con sus discípulos. Interesantes resultados hemos



observado con motivo de las graduaciones efectuadas los dos últimos años.

AD — He notado que el público cubano (el pueblo) literalmente abarrota los teatros, salas y auditorios para gozar de los espectáculos. ¿De qué manera se ha desarrollado tan estupendamente esta vigorosa inclinación (tal vez pasión) de los espectadores?

RMS — Ante todo, creo que la explicación está en la alta calidad profesional que se brinda en cada espectáculo realizado por nuestros conjuntos danzarios, y su regularidad en las presentaciones, no sólo centralizados en la capital, sino por las frecuentes giras al interior del país. Luego, podemos señalar la existencia de un interés por los organismos de radiodifusión en realizar transmisiones directas o diferidas de numerosos programas de danza y ballet, así como mantener cada quince días el programa o emisión televisada "Ballet Visión" bajo el asesoramiento del Ballet Nacional de Cuba y otro por la Radio Nacional Musical, diario, de una hora de duración, siendo alterado su formato habitual los domingos para ofrecer críticas y noticias internacionales y nacionales sobre danza, entrevistas con profesionales de todas las áreas y música de ballet. También existe una revista trimestral, *Cuba en el Ballet*, editada por el Instituto del Libro bajo los auspicios del Ballet Nacional de Cuba, que indudablemente contribuye a la formación de un público avezado en este dominio del arte, pero todavía tiene

una limitada circulación nacional. No olvidemos tampoco la labor didáctica directa en los centros laborales, con los obreros y en los centros escolares con los estudiantes, inspirada y llevada con tesón por la propia Alicia Alonso, con un grupo de las mejores figuras del Ballet Nacional de Cuba, dando charlas y demostraciones, en suma muy bien aprovechadas y gratificadas con sus aplausos. El ICAIC ha hecho su gran aporte con la importación y difusión de algunos de los más importantes filmes de danza y musicales que existen, tanto de Oriente como de Occidente, así como la filmación de las obras más importantes de nuestras formaciones danzarias, y, sobre todo, dejar constancia documental del arte supremo de Alicia Alonso en algunas de sus memorables creaciones.

Hoy por hoy, la existencia de un conjunto de ballet en provincias que ha venido reafirmando al cabo de cinco años de fundados por su interesantísimo repertorio, por la libertad en las búsquedas coreográficas, su integración de lo clásico y "lo moderno", y el vigor y frescura juveniles de sus integrantes, creo, contribuye a la formación de un público que goza plenamente de los espectáculos. El Ballet de Camagüey, fundado bajo la dirección de dos artistas del Ballet Nacional de Cuba, Joaquín Banegas y Silvia Marichal —hoy de retorno a su grupo matriz—, se creó con el objeto de dar preparación pre-profesional por dos años obligatorios a los egresados de la Escuela Nacional de Ballet. Al término de éstos la dirección del Ballet Nacional de Cuba seleccionará aquéllos que deben pasar a integrar sus filas. Pero, hoy hemos constatado que muchos de ellos desean permanecer en la compañía camagüeyana —estiman que se desarrollarán con mayor espíritu de libertad hacia nuevas expresiones y formas.

AD — El público cubano parece conocer en detalle las "especificaciones" de cada espectáculo. Por ejemplo, la larguísima tradición del *show*, tipo cabaret, en Cuba, ha dado como resultado interesantísimas sesiones que en otras partes del mundo resultan superficiales, ambiguas o mediocres. También ha dado figuras mundialmente famosas como "Bola de Nieve". He notado que el público de ballet reconoce, admira y aplaude los momentos de clímax y de virtuosismo. Estas son muestras de madurez que, supongo, incluyen la asistencia a presentaciones de grupos destacados, de compañías extranjeras. ¿Qué grupos y figuras recuerda usted que hayan visitado Cuba y cuál fue la acogida que se les dio?

RMS — Aunque, en gran porcentaje, el público de nuestros espectáculos es muy joven (promedio de edad menor a los 30 años, y llevamos 15 años de Revolución), puedo decirte que el público cubano, y especialmente el habanero, ha visto pasar a los más grandes artistas del ballet: Anna Pavlova, Alexandra Danilova, Ivette Chauviré, Alicia Markova, Eglevsky, Youskevitch, para citar los más notables que llegan a mi memoria ahora. Y, a partir del 1959, el desfile de grandes figuras y de renombradas compañías no ha cesado hasta hoy con el IV Festival. Por ejemplo, en el Primer



Festival organizado por el año 1960 figuraron Nina Timofeeva y Boris Khoklov, estrellas del Bolshoi, el American Ballet Theater, el Ballet de Bellas Artes de México, el Ballet Nacional de Venezuela, el Ballet Español de Ximénez Vargas. Posteriormente nos visitaron artistas de la talla de Maya Plisetskaya y Nicolai Fadeychev, Claire Sombert, Lyane Daydé, Tessa Beaumont, Michel Bruel, Cyrill Atanassoff, Vera Kirova, Magdalena Popa, Adela Oroz y Víctor Rona, Ekaterina Maximova, Vladimir Vassiliev, y los que has visto desfilan por este IV Festival Internacional: Cynthia Gregory, Ted Kivitt, Carla Fracci, Paolo Bortoluzzi, Liliana Belfiore, Susana Benavides, etcétera. Entre las compañías —la pluralidad de visiones, que sus repertorios suministran al público es sin lugar a dudas un factor esencial—, recuerdo el paso exitoso del ballet de la Opera de Bucarest, el Ballet del Kirov de Leningrado, el Ballet Bolshoi, el Conjunto Moiseyev, el Maszowsze de Polonia, el Beriohsza de URSS, el Grand Ballet Classique de Francia, el Royal Winnipeg Ballet de Canadá, el Ballet Siglo XX de Maurice Béjart, para citar los que marcaron una honda impresión aquí. (Sin olvidar que en la época pre-revolucionaria nos visitó el Ballet Ruso del Coronel de Brasil). La acogida a cada uno de ellos fue extraordinaria, con la pasión que nuestro pueblo acostumbra a premiar el buen hacer, que creo en tu corta visita has podido constatar. Y, como dato curioso, te diré que con el mismo calor y cariño el público habanero acogió a una de las grandes del siglo pasado, Fanny Esler.

AD — La figura de Alicia Alonso resulta fundamental para la creación y vigorización del movimiento balletístico cubano. ¿Puede decirnos, a grandes rasgos, en qué consistieron los esfuerzos de Alicia Alonso para hacer del BNC uno de los grupos más avanzados del mundo?

RMS — Estimo que la piedra angular de todo lo que hoy existe como BNC fue la creación, en 1950, por Fernando Alonso y Alicia, de la Academia de Ballet "Alicia Alonso", donde comenzó, el primero, a elaborar un sistema de enseñanza que ha impulsado el desarrollo de una escuela cubana de ballet. Y señalemos que allí era impartida una clase sobre las técnicas de la danza moderna norteamericana. Además, el ejemplo tan cercano de una artista singular y un ser humano voluntarioso como es Alicia Alonso contribuyeron a la continuidad de lo iniciado en 1948. Igualmente, está sin duda el rigor profesional que se ha exigido a cada uno de los integrantes del BNC desde su fundación, y luego de la creación de la ENA, las características propias se han acentuado, definido diríamos. También en una cierta pluralidad en el repertorio, sin por ello consagrar una enorme importancia en la reconstitución de los grandes ballets clásicos, y la invitación a bailarines, coreógrafos y maitres de ballet de todas las tendencias a colaborar con ella. Todo ello ha consolidado al BNC como una de las más importantes, por ende muy cotizada, entre las compañías de ballet del mundo.



Grand pas de quatre, Aurora Bosch (primera bailarina) Ballet Nacional de Cuba

AD — Sabemos que Alicia Alonso es talentosísima como bailarina, como coreógrafa, como organizadora. Al conocerla durante este Festival nos hemos percatado de que es una de las artistas más finas, más agradables, simpáticas y sencillas que existen. Mis compañeros latinoamericanos piensan lo mismo.

¿Podría platicarnos algunas anécdotas, algunos aspectos poco conocidos de Alicia?

RMS — Hace pocos años, cuando se preparaba un filme sobre ella y sus creaciones, Alicia Alonso respondió a una pregunta del director del mismo: ¿qué es una bailarina? “Pues, te diré, una bailarina es un ser humano.” Hasta ella, que para muchos es un mito, es una mujer de nuestro mundo con sus gustos y pasiones. Tanto como Alicia gusta del color azul, de Beethoven y de los filmes de ciencia-ficción, es una apasionada de sus perritas (de ningún pedigree), amor por los animales que le viene heredado de su padre, que era veterinario. De todos son conocidas sus intervenciones quirúrgicas de la vista y la ceguera casi total que la atacó durante su brillantísima carrera. Y, he ahí lo asombroso y ejemplar de la perfección artística de Alicia Alonso. Su coraje y voluntad, que la han llevado a superar los más ingentes obstáculos, es acicate y reconocimiento de todos los bailarines del mundo, y para los nuestros especialmente. Agnés de Mille, en su más reciente libro, comentaba la extraordinaria capacidad de trabajo, el talento y la memoria prodigiosa de nuestra Alicia. Pero quiero contarte una anécdota que pocos conocen. Yo presenciaba un ensayo general del tercer acto de *Lago de Cisnes*, en el año de su nueva producción, 67-68, y cuando ejecutaba la variación del Cisne

Negro detuvo la orquesta diciendo que algunos del cuerpo de baile hablaron y se movieron indebidamente. Se le explicó que quizá fue otra cosa. Entonces, Alicia dijo los nombres de los bailarines que se movieron y hacia los lugares que caminaron. Esto comprueba hasta qué grado su sentido del oído se agudizó. También, en cierta ocasión quisieron cambiar la escalinata del decorado para este tercer acto y cuando supo que el motivo era su falta de buena visión, se negó rotundamente y dijo que ella era la que debía superar ese problema. Desde entonces ejecutaría una gran *saut de chat* de la mano del Barón Rothbart que ¡salvaba los escalones y caía en el centro de la escena! Otra nota interesante ocurrió en un viaje a China Popular con la compañía. Jugó maravillosamente al ping-pong, ganándole partidos a los contrincantes, con una bola tan pequeña y su escasa visión. Sería interminable si seguimos platicando sobre Alicia, y cada una de las anécdotas ayudaría a agrandar su figura como ser humano y como artista, con lo que contribuiríamos a alimentar el mito.

AD — El movimiento que significa la DNC nació hace quince años. He leído sobre cuáles fueron sus tres etapas de desarrollo: primeros pasos, organización, integración técnica. ¿Podría hablarnos en torno a la importancia que adquiere la danza moderna en Cuba frente a un movimiento tan vigoroso como el que representa el Ballet clásico en este país?

RMS — Precisamente, por su contrapunteo con el ballet clásico y por surgir con el triunfo de la Revolución, sinónimo de nuevas aperturas, nuevas energías, rejuvenecimiento, ruptura, la danza moderna ha adquirido su justo sitio importante en Cuba. Sin

apoyo estatal es imposible el mantenimiento de una formación danzaria (al menos hablamos de nuestro país) y los gobiernos anteriores al de Fidel Castro no mostraron nunca interés en una formación danzaria moderna; el ballet no tuvo tampoco su apoyo, a pesar de que la burguesía intelectual y la pequeña burguesía profesional gustaban y asistían a esos espectáculos, pero detestaban las formas modernas del *terre a terre*. Así, tanto bailarines como público, muy joven, empieza a formarse y gustar de la *modern dance*, traída por cubanos, norteamericanos y mexicanos que han trabajado con los grandes de esta área danzaria. También, como dijimos antes, la conformación de un repertorio más vital, más próximo al nuevo espectador, logró la adquisición de sus adeptos apasionados y el arribo, a sus representaciones, de curiosos que, después, también asistieron regularmente a sus actividades públicas. Por otra parte, aunque no tienen revista especializada ni programas radio-televisados especiales, han realizado una tremenda labor de divulgación y vulgarización de lo que es danza moderna, a través de los medios masivos de comunicación y a través de temporadas regulares en la capital y el interior. Actualmente, Danza Nacional de Cuba dirige sus caminos hacia una integración de las técnicas foráneas con nuestra idiosincracia, con nuestro ritmo y estructura corporal de los bailarines cubanos, así como a crear coreografías más comprometidas socialmente, sin perder el rigor artístico de las primeras obras de Ramiro Guerra: *Suite Yoruba*, *Medea* y *Los Negreros* y otras que siguen en el repertorio. Nuevos coreógrafos han utilizado, como argumento, mitos y leyendas de folklore popular y negro con gran acierto: *Sulkary*, *Okantomi*, de Eduardo Rivero, *Panorama*, de Victor Kuéllar.

AD — Según su criterio, ¿quiénes son las figuras más sobresalientes en las áreas de la coreografía, la interpretación y la enseñanza en el BNC?

RMS — Estimo como muy talentosos, dos coreógrafos jóvenes del BNC: Alberto Méndez (*Plásmasis*, *Tarde en la siesta*, *Nos veremos ayer noche Margarita*, creado para Alicia Alonso), que ya ha ganado una cierta madurez trabajando ballets sin bases literarias y el cual considero un talentosísimo primer bailarín de carácter. Iván Tenorio, por su parte, con el "pas de deux" *Rítmicas*, *El Mar* de Debussy y la *Cantata*, basado en el *Carmina Burana* de Orff, se nos afirma como una promesa brillante, teniendo que superar ciertas deficiencias en el enriquecimiento del vocabulario de pasos. Ambos han ganado premios en concursos internacionales de coreografía, en Varna y Moscú. Claro está, era imposible soslayar la presencia del coreógrafo consagrado de la compañía cubana de ballet: Alberto Alonso, quien ha demostrado más de una vez, en las diferentes giras del BNC por Europa Este y Oeste, su calidad e inteligencia escénicas, al lograr integrar lo cubano a la danza académica, sin negar los aportes de la danza moderna y el music-hall, por ejemplo en: *Conjugación*, *El güije*, *La guagua*,



Retablo de Romeo y Julieta, *La rumba* y *Carmen*, creado para Plisétskaya. Anna Leontieva, ex-solista de los Ballets rusos de Monte-Carlo, de origen ruso evidentemente, ha formado parte del staff de coreógrafos del BNC (hoy está a disponibilidad, pero no es exclusiva del BNC), fue directora del fenecido Ballet de Cámara de La Habana y excelente pedagoga del ballet en la Escuela Provincial de Ballet de esta capital. Ella ha aportado dos obras suyas sumamente interesantes: *Juana en Rouen* y *Exorcismo* (basado en *The Crucible* de A. Miller) y un divertimento virtuosísimo para las bailarinas llamado *Mascarada*, sobre la obra homónima de Jachaturián.

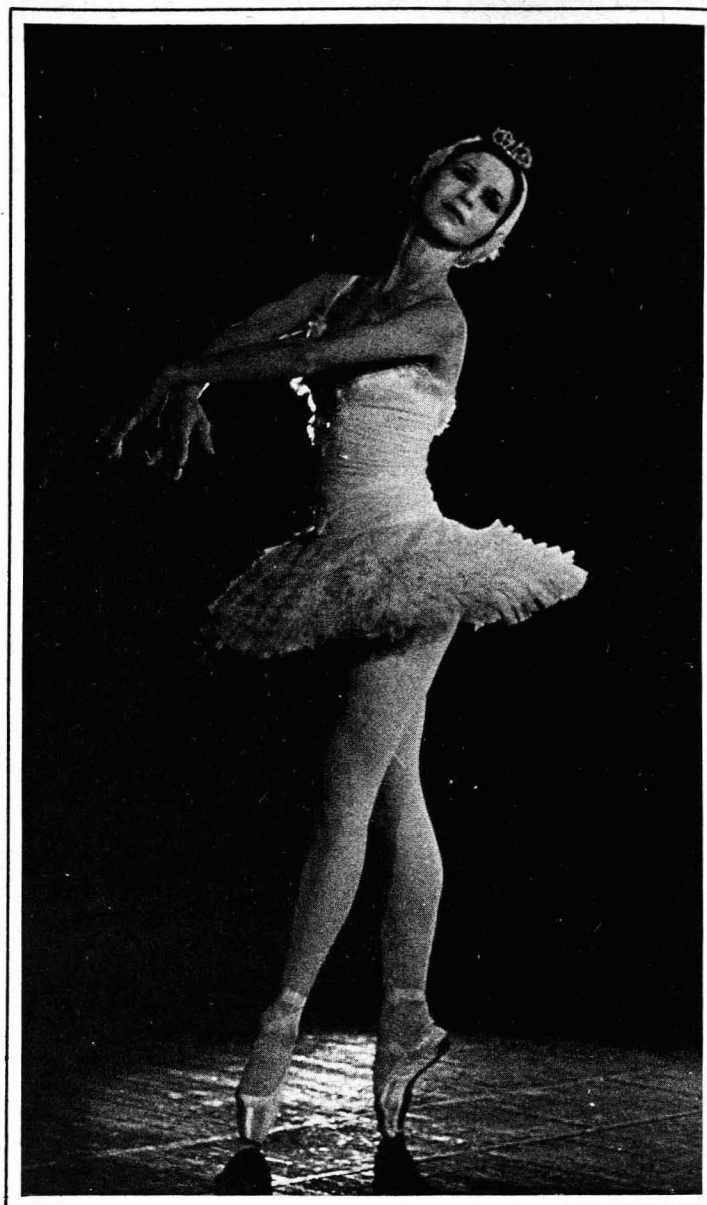
Las primeras figuras del BNC, cada una con su personalidad propia y sus facetas definidas, unas más brillantes que otras, pero siempre demostrando en la praxis escénica el rigor impuesto por sus maestros son, hasta el momento, Mirta Plá, que posee distinciones en Concursos y Festivales; Josefina Méndez, galardonada en Bulgaria y la única bailarina en la Opera de París; Loipa Araujo, de gran temperamento y brillante técnica, premiada en Moscú y París (actualmente es artista invitada en el Ballet de Marsella que dirige Roland Petit); Marta García, premiada en Bulgaria por su maestría técnica y, al igual que sus precedentes, con la Estrella de Oro del Festival de París; por ello le fue otorgada la distinción oficial este año de primera bailarina. Dos promesas jóvenes, que de hecho están en el rango de estrellas, por su talento y virtuosismo técnico, pero que deben madurar ciertos matices de estilo y de interpretación, son Rosario Suárez y Amparo Brito, ambas con primeros premios en concursos internacionales de ballet. Entre los hombres, la gran figura del BNC es el joven Jorge Esquivel, producto neto de la "escuela cubana" —como las dos precedentes—, también galardonado en los concursos de Varna, y que con su maestría técnica, su pureza y línea, viril y flexible, nos ha demostrado su gran clase y su progresiva maduración en este Festival 74. Memorable fue su interpretación de *Apolo* de Balanchine. Esta obra fue también memorable por varias otras razones: la reaparición de la soberbia Aurora Bosch, muy conocida de los predios mexicanos por su labor en Bellas Artes y por sus actuaciones en ese hermano país, quien llevaba cerca de dos años retirada de las tablas, y porque por primera vez desde la ruptura de relaciones diplomáticas entre Estados Unidos y Cuba una primera figura artística norteamericana baila en Cuba y junto a un elenco cubano, la exquisita y deslumbrante Cynthia Gregory (del American Ballet Theatre, compañía que contó a Alicia Alonso entre sus fundadores y luego su gran luminaria). Orlando Salgado es uno de los primeros solistas en desarrollo ascendente, siempre buen *partenaire* y expresivo artista. Alberto Méndez, primer bailarín de carácter, buen bailarín y excelente actor, del que hablamos por sus dotes de coreógrafo. Hugo Guffanti, de nacionalidad argentina, interpretativamente es un valor insustituible para la compañía, siempre nos

El Lago de los cisnes
Mirta Pla (primera Bailarina)
Ballet Nacional de Cuba

brinda un trabajo seriamente elaborado y maduro. Lázaro Carreño, primer solista y galardonado con medallas de plata en Varna y Moscú, que hemos visto bailar con maestría un hermoso *pas de deux*, creado para él y María E. Llorente por A. Méndez: *El río y el bosque*, cuyo fuego y pasión se desborda en sus limpias ejecuciones, propios de su juventud con bríos; creo que irá mesurándose poco a poco; ya lo has visto bailar con tu compatriota, la simpática, inteligente y segura bailarina que es Susana Benavides. En cuanto a la enseñanza, no hay que repetir lo sabido mundialmente en cuanto a Fernando Alonso y sus ingentes esfuerzos por conformar una "escuela cubana", tomando lo mejor de otras escuelas europeas y la norteamericana y adaptándolas, asimilándolas a nuestra idiosincracia, temperamento y ritmos peculiares, según nuestra morfología y mezcla étnica. Primero fue a partir del cuerpo y alma de Alicia Alonso, después en las generaciones sucesivas que han pasado por su directriz pedagógica. Joaquín Banegas, destacado por más de un especialista como un estupendo profesor y formador de buenos bailarines, en sumo grado exigente y vigilante. Ramona de Súa, directora de la Escuela Nacional de Ballet, otrora primera bailarina del BNC, tiene un destacado rango entre los forjadores de bailarines cubanos.

AD — En el área de la DNC, o sea en el ballet moderno, ¿cuáles son las figuras que sobresalen?

RMS — La DNC cuenta con un extraordinario bailarín que ha mostrado sus intenciones de no volver a bailar más, pero que como coreógrafo y profesor le auguramos un satisfactorio futuro: Eduardo Rivero. Otro de los elementos que viene destacándose por sus trabajos coreográficos es Viktor Kuéllar, especialmente por su más reciente *Panorama*, con música de Leo Brouwer, popular cubana y percusión, realizada por la orquesta de percusión del propio grupo. Lorna Burdsall, norteamericana de origen, que ocupa la dirección artística, como ya dijimos, ha realizado varias obras para el conjunto casi siempre alegóricas a los elementos animales o naturales; este año realizó una obra más ceñida a una circunstancia determinada por un hecho real, y con un hondo matiz políticamente comprometido para denunciar los acontecimientos chilenos del 11 de septiembre de 1973; en esta obra emplea la *Cantata Santa María de Iquique*, de Luis Advis, utilizando su nombre como título del ballet. Gerardo Lastra, uno de los bailarines fundadores del grupo, se ha lanzado al quehacer coreográfico con obras basadas en poemas satírico-paródicos como "Negra fuló" y en obras menores de temas políticos, con buenos diseños, pero que caen casi siempre en el panfleto. Entre las más destacadas figuras de Danza Nacional de Cuba puedo mencionar a un quinteto de estrellas, donde la preferencia personal, subjetiva, puede hacerlas rivalizar: Perla Rodríguez, Silvia Bernabeu, Nereida Doncel, Luz María Collazo, Leticia Herrera, y casi tocándoles los talones señalaremos a Diana Alonso. Entre los bailarines de mayor fuerza



y expresividad corporal creo no equivocarme al mencionarte a Isidro Rolando, Arnaldo Patterson, Pablo Trujillo y Atanasio Mederos. En la enseñanza, logran destacarse por su seriedad, rigor y capacidad la propia Lorna, Eduardo Rivero, Gerardo Lastra, Viktor Kuéllar. He dejado por último a Ernestina Quintana, exquisita bailarina, talentosa y con virtuosos músculos, que ahora también es *regisseur* de la compañía.

AD — El desarrollo de la danza folklórica requiere de estudios especiales y especializados; o sea, singulares en método y áreas de trabajo. ¿Cuáles son las características del actual desarrollo de la danza folklórica cubana?

RMS — Al desarrollo actual de la danza folklórica cubana no solamente contribuyen las creaciones y búsquedas del Conjunto Folklórico Nacional, sino un grupo de investigadores del Instituto de Etnología y Folklore de la Academia de Ciencias; los aportes de los informantes más antiguos que practicaban toda una serie de rituales que pudieron adulterarse y degenerar con el tiempo; también las investigaciones realizadas por grupos universitarios que se adentran en los parajes más recónditos, en el monte, buscando los restos de posibles canciones o bailes nunca antes registrados; la asesoría de estudiosos como Rogelio Martínez Furé y Miguel Barnet y las investigaciones realizadas sobre nuestro folklore por Don Fernando Ortiz y Lydia Cabrera, así como las del eminente científico José Luciano Franco, y del musicólogo Odilio Urfé,



quien tiene a su cargo el mantenimiento en vivo de formaciones musicales cubanas típicas, nacidas desde tiempos de la colonia.

AD — En casi todos los países del mundo, las publicaciones sobre danza sólo son leídas y consumidas y exigidas por aquellos sectores reducidos de la población que realmente tienen acceso a la cultura. En Cuba, sin embargo, he podido darme cuenta de la gran afluencia, del enorme interés que el pueblo posee con respecto a la danza. ¿Cuál es la bibliografía cubana contemporánea en torno a la danza?

RMS — Por una cuestión de prioridades, debido a las dificultades de los primeros años del proceso revolucionario, las publicaciones con respecto al dominio de la danza son muy escasas. Vienen a mi mente las que conozco hasta el momento y que poseo, por ejemplo *El Ballet*, de Boris Kochno; *La música en la danza*, de Netl; *Historia de la danza*, de John Martiu; *El arte de la coreografía*, de Doris Humphrey; *¿Qué es el ballet?*, de Arnold Haskell, edición corregida y aumentada por el autor, con un capítulo dedicado al BNC; *La anatomía y el ballet*, de Julio Martínez Páez con prólogo de Fernando Alonso; y no debo soslayar la venta, por el Fondo de Cultura de México, por los años 60, del fundamental libro de don Adolfo Salazar, *La Danza y el ballet*, (1949) hoy completamente agotado en todas nuestras librerías. Claro está que en la Biblioteca Nacional José Martí o en el Centro de Documentación del Consejo Nacional de Cultura, el lector interesado en la danza puede hallar una bibliografía más amplia y una hemeroteca con las mejores publicaciones extranjeras especializadas.

AD — A esta actividad dancística tan difundida debe responder una crítica asidua y proliferante. Los diarios, las publicaciones periódicas en Cuba, ¿incluyen reseñas, críticas e información sobre danza?

RMS — Los dos diarios nacionales *Granma* y *Juventud Rebelde* incluyen, en sus ediciones, críticas o reseñas de los espectáculos de danza y ballet que se desarrollan en el país. En cuanto a las publicaciones semanales, *Bohemia* siempre incluye críticas de los eventos teatrales y dancarios; otras publicaciones, *Cuba Internacional* (mensual), *Mujeres*, *Romances*, *La Gaceta de Cuba*, publican con cierta regularidad reseñas, entrevistas o reportajes fotográficos relacionados con eventos balletísticos nacionales o extranjeros. Por ejemplo, este IV Festival Internacional de Ballet ha acreditado más de 20 periodistas y fotógrafos nacionales y pudieron acreditarse las agencias internacionales de noticias radicadas aquí. Por varias semanas reportó para el *Chicago Tribune*, su corresponsal para asuntos de danza, Linda Winer, que vino especialmente invitada al evento.

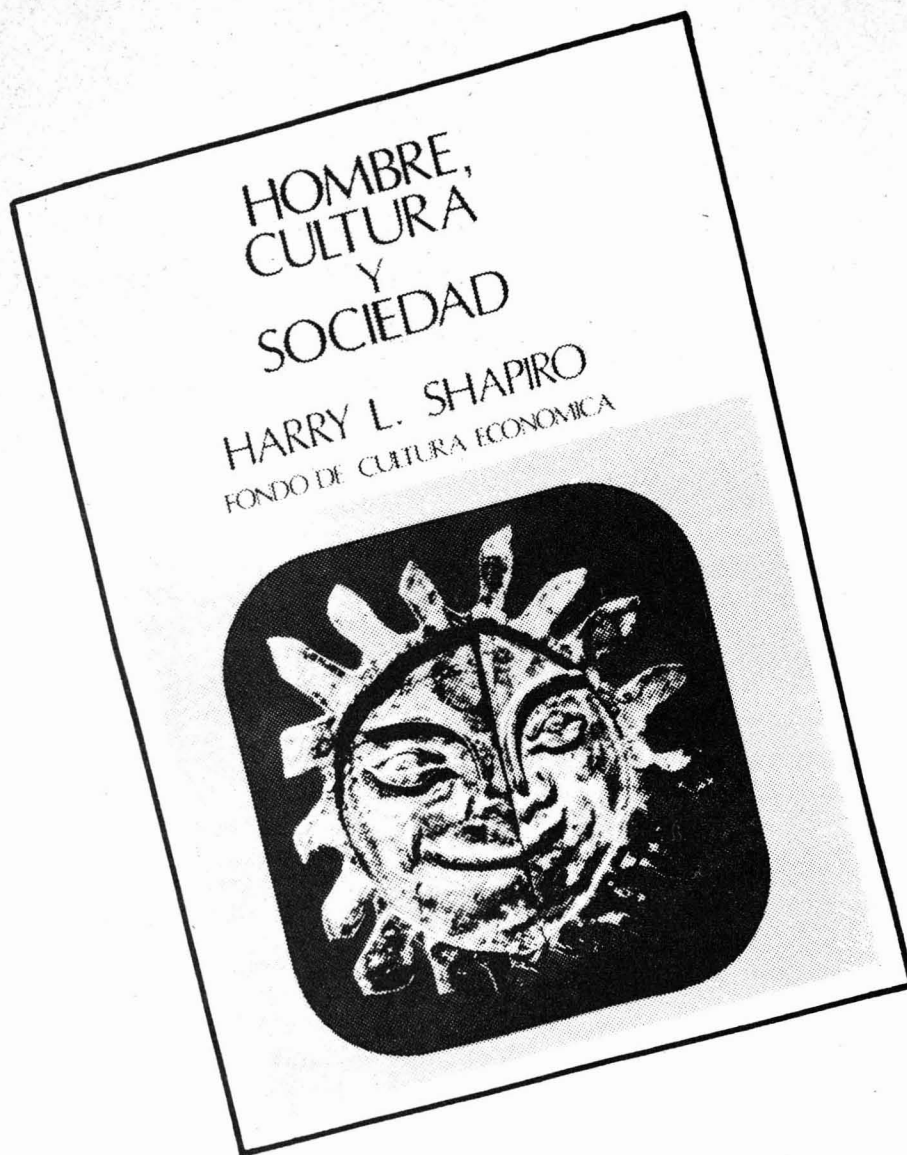
AD — ¿Y cuáles son las publicaciones especializadas en danza?

RMS — Las publicaciones especializadas pueden limitarse a dos: una escrita y otra radiada, incluyendo el programa quincenal

televisivo. La revista cuatrimestral *Cuba en el Ballet*, editada bajo la administración y redacción de Miguel Cabrera y Pedro Simón, este último ahora su director oficial, siempre apoyada por el BNC y el DNC e impresa por el Instituto del Libro, donde colaboran distinguidas personalidades de la prensa crítica, como Arnold Haskell, Peter Williams, Anna Ilúpina, Luis Angel Torres, Alejandro Yori, Claire Robilant, Allan Fridericia, Irene Lidova, Alfonso Puig, Anastasia Chiriaeff, etcétera. CMBF-Radio Musical Nacional mantiene la emisión diaria asesorada por el BNC, donde bajo el genérico de "Ballet", podemos escuchar por espacio de media hora música de ballet con sus notas y comentarios explicativos. Los domingos el programa tiene una hora de duración, pues Miguel Cabrera y Pedro Simón dan a conocer las programaciones y temporadas de las compañías nacionales, las noticias internacionales de danza, entrevistas con las personalidades intelectuales cubanas que se relacionan con el área de Terpsícore y música de ballet. Yo he contribuido, y espero seguir haciéndolo, con toda la información internacional que está a mi alcance, traducciones y algunos datos históricos, etcétera. Por el Canal 2 de la TV nacional, quincenalmente, el BNC asesora y participa activamente en el programa "Ballet Visión" que utiliza para su presentación fragmentos del famoso filme *Pas de deux* de Norman MacLaren. Regularmente, en esta emisión vemos ballets completos, *pas de deux*, charlas didácticas con clases técnicas y demostraciones, así como entrevistas con nuestras figuras nacionales del ballet y las extranjeras que nos visitan, filmes famosos de célebres compañías foráneas, etcétera.

AD — Poseyendo todo el apoyo del Estado y de la Revolución, la danza cubana, como otras expresiones artísticas y culturales, mantiene, como hemos visto y comentado, cauces para incorporar a sus filas a los mejores elementos. Sin embargo, ¿cómo sobreviven y se organizan los movimientos de aficionados de danza en universidades y escuelas?

RMS — Hay un movimiento de aficionados de danza bastante amplio y diseminado por todo el país, tanto en industrias, organismos estatales, escuelas secundarias (en la ciudad y en el campo), pre-universitarios y universidades. Una mexicana ilustre ha contribuido mucho con su iniciativa por los años 63-64, Waldeen, dirigiendo el departamento de danza para aficionados y, luego, apoyando la creación, por el Gobierno revolucionario, de las Escuelas de Instructores de Arte, que formaron el personal idóneo para guiar estos grupos de aficionados. Hace unos dos o tres años Alicia Alonso auspició la idea de la Federación Estudiantil Universitaria para organizar un grupo de danza con mayor seriedad y con vistas a un trabajo más creativo. Después de varias altas y bajas, el grupo sigue trabajando, ahora bajo la coordinación y guía del solista del BNC Ceferino Barrios. No pocas esperanzas se han cifrado en él. Buenos augurios les deseo.



Un panorama completo de la Antropología, a la luz de sus últimos desarrollos, tan accesible al principiante como de gran utilidad para el especialista.

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

LIBROS: EL FONDO QUE PRESERVA LAS IDEAS

NATURALEZA



SUSCRIPCION por un año
(1 Vol, 6 números):

\$ 50.00

números anteriores:

1a época FÍSICA (17 núms):

\$ 170.00

2da época NATURALEZA Vol I:

\$ 50.00

Vol II, III y IV c/u:

\$ 60.00

números sueltos c/u:

\$ 15.00

DESLINDE

CUADERNOS DE CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA

FEBRERO 1975

62

PRECIO \$2.00

LA EVALUACION
DE LA EFICACIA DIDACTICA
EN LA DOCENCIA
DE LENGUAS EXTRANJERAS
MIGUEL LOPEZ OLIVAS



DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL UNAM

LOS UNIVERSITARIOS

UN ANALISIS DE LOS PROBLEMAS ACTUALES



Periódico quincenal
Publicado por la Dirección
General de Difusión Cultural
UNAM

Director:
Margarita García Flores

Ventas y Suscripciones Dirección General
de Difusión Cultural 10 piso de la Torre de
la Rectoría. Ciudad Universitaria
México 20, D. F. Teléfono 548-82-15

DIALOGOS

artes / letras / ciencias humanas

No. 8 (62) (Marzo-Abril 1975)

Zapata,
Xirau
van Dam
Fernández Molina
Montes de Oca
González de León
Núñez Nava
Antonio Peláez

Director:
Ramón Xirau

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



Obras de Ernest Mandel en Ediciones Era

Colección El hombre y su tiempo

Tratado de economía marxista

\$ 132.00 ■ Dos tomos, 814 pp. ■ 4a. ed.

Ensayos sobre el neocapitalismo

\$ 55.00 ■ 263 pp. ■ 2a. ed.

NOVEDAD



Consejos obreros, control
obrero, autogestión
\$ 88.00 ■ 450 pp.

Serie popular Era

La teoría leninista de la organización

\$ 14.00 ■ 95 pp. ■ 2a. ed.

Introducción a la teoría económica marxista

\$ 13.00 ■ 114 pp. ■ 2a. ed.

El dólar y la crisis del imperialismo

\$ 21.00 ■ 224 pp.

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



NOVEDADES

J. ERIC S. THOMPSON

Historia y religión de los Mayas

Empastado. 496 pp. + 16 láminas. \$ 120.00

R. BARTRA Y OTROS

Caciquismo y poder político en el México rural

216 pp. + 1 desplegado. \$ 55.00

A. GREEN

La concepción psicoanalítica del afecto

296 pp. \$ 60.00

D. BAYON

América Latina en sus artes

(coedición con la UNESCO)

256 pp. \$ 60.00

M. DE MONTMOLLIN

Los psicofarsantes

128 pp. (C. M. 69) \$ 16.00

L. INFELD

El elegido de los dioses

La historia de Evariste Galois

360 pp. \$ 70.00

J. O. DE COLL

La resistencia indígena ante la conquista

288 pp. + 5 desplegados. \$ 40.00

P. BRÜCKNER

Psicología social del antiautoritarismo

228 pp. \$ 40.00

DE VENTA EN TODAS LAS BUENAS LIBRERÍAS O EN:
SIGLO XXI EDITORES, S. A. - AV. CERRO DEL AGUA 248
MEXICO 20, D. F. - TELEFONO 550-25-71



JOAQUÍN MORTIZ libros recientes



Julieta Campos

TIENE LOS CABELLOS ROJIZOS Y SE LLAMA SABINA

Arturo Azuela

EL TAMAÑO DEL INFIERNO

(2a. edición)

Gustavo Sainz

LA PRINCESA DEL PALACIO DE HIERRO

(2a. edición)

Manuel Echeverría

UN REDOBLÉ MUY LARGO

Marco Antonio Montes de Oca

LUGARES DONDE EL ESPACIO CICATRIZA



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



plural

Crítica / Arte / Literatura

Plural No. 42, marzo de 1975

E. M. Cioran: Algunos encuentros con Beckett

Stephen Spender: In Memoriam Cyril Connolly

Cabral de Melo Neto: Poemas

Severo Sarduy: A Maitreya

Tomás Segovia: Secuencia del tiempo

José María Castellet: La poesía de Père Gimferrer

Homero Aridjis: Poemas

BALTHUS:

Gaëtan Picon: Las losas de Venecia

Antonin Artaud: La realidad del espíritu

Paul Eluard: A Balthus

Octavio Paz: La luz sostiene

Damián Bayón: Balthus, o de lo cotidiano abismal

Elena Calas: Las adolescentes

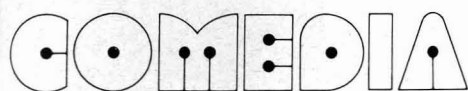
Ives Bonnefoy: La invención de Balthus

Juan García Ponce: Balthus: el sueño y el crimen

Director: Octavio Paz

Jefe de Redacción: Kazuya Sakai

Reforma 12-505, México 1, D. F.



EURIPIDES

SALOMON DE LA SELVA

¡PAJARO de las rocas
contra las que se rompen en espuma
incesantes las olas,
oh alción, cómo revoloteas!
El que lleva un dolor vivo en el pecho
sabe lo que tu vuelo significa:
un amor de largo tiempo muerto,
una canción que no se olvida,
todo en el rumor perenne de las alas marinas.

Hacia el atardecer la mole antigua
de saberbias columnas, se colora;
las piedras carcomidas
de sal, de sol, de lluvia
recobran la ternura de hace veintiséis siglos.
¿En cuál ocase, oh Templo,
volveré a hallar mi juventud perdida;
en vuelo de cuál ave
volverá a mí la pasión abolida?

*de ocho canciones de
nostalgia*



