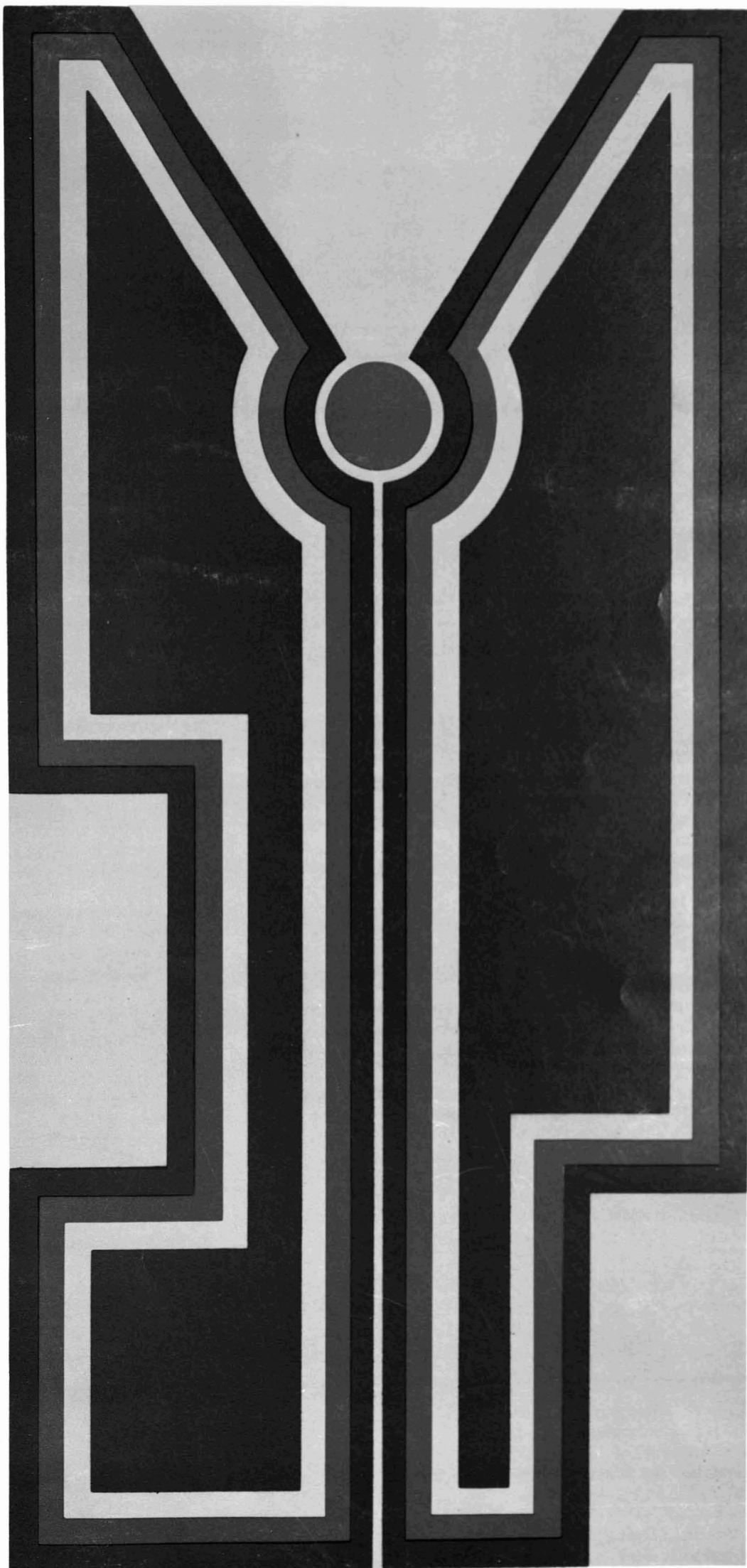


**REVISTA
DE LA
UNIVERSIDAD
DE
MEXICO**

U

**MARGO GLANTZ
SOBRE
THOMAS MANN
PIERRE
KLOSSOWSKI
CIRCULUS
VITIOSUS
GARCIA
MARQUEZ
EN MEXICO
GRISELDA
ALVAREZ:
PAYNO,
EL NOVELISTA
OSCAR
ZORRILLA
NERAC
ROBERTO
VALLARINO
POEMAS**



SUMARIO Volumen XXX, número 6, febrero de 1976

Margo Glantz

Thomas Mann: El problema del artista frente a la vida. De los Buddenbrook al Dr. Fausto, 1

Pierre Klossowski

Circulus vitiosus, 13

Enrique Zulbarán Rosales

El héroe Sofocleo y la culpa trágica, 18

José Vicente Anaya

Narciso encantado (Selección), 22

Omar C. Llamín

Trazo de un encumbrado simio institucional, 24

I García Márquez en México (entrevista), por Guillermo

Sheridan y Armando Pereira,

Griselda Alvarez

Payno, el novelista (fragmento), 25

Maruxa Vilalta

Llorar por el vigilante, 32

Roberto Vallarino Almada

Poemas, 34

Oscar Zorrilla

Nerac, 35

Manuel Mejía Valera

Adivinanzas, 38

Magaly Martínez Gamba

Confusión, 40

LIBROS

Marco Antonio Millán Contreras

Salomón de la Selva: El soldado desconocido, 42

Betty R. Scharf. *el estudio sociológico de la religión*, 44

General Vicente Rojo: *España heroica*, por AE, 44

Eduardo Novoa Monreal

Jorge Witker: *La enseñanza del derecho. Crítica metodológica*, 45

Portada: Bernardo Recamier, *Estudio*

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: Antonio Millán Orozco

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

**MARGO
GLANTZ**

THOMAS MANN: EL PROBLEMA DEL ARTISTA FRENTE A LA VIDA. DE LOS BUDDENBROOK AL DR. FAUSTO.

Thomas Mann nació en 1875, un domingo de junio en Lübeck, a las doce del día, y fue hijo de una próspera familia burguesa. En su autobiografía escrita en 1936, Mann dice con ironía "La posición de los planetas era favorable, según me aseguraron, en repetidas ocasiones, adeptos de la astrología, asegurándome en base a mi horóscopo, una vida larga y dichosa así como una dulce muerte". Y su horóscopo no se equivocó, Mann vivió 80 años en relativa tranquilidad, dedicado a una larga obra que se inició cuando era muy joven y que no terminó sino hasta el día de su muerte. He dicho relativa tranquilidad a pesar de que tuvo que soportar, como muchos escritores alemanes de su tiempo, un largo exilio que empezó en Suiza, y siguió en los Estados Unidos, exilio violento provocado por la ascensión de Hitler y que se inició en 1933; Mann, muerto en 1955, nunca volvió a vivir en Alemania, aunque varias veces la visitó antes de morir.

Ese largo exilio no fue para Mann como para la mayoría de sus compatriotas que emigraron para salvarse de la persecución nazi. Privados de un público que leyese y entendiese sus obras, muchos no lograron resistirlo. Lion Feuchtwanger, el novelista contemporáneo de Mann escribía: "El escritor que pierde el círculo de lectores de su propio país, pierde generalmente la base de su existencia económica... Es asombroso ver cómo muchos autores, cuyas obras han sido apreciadas por el mundo entero, se hallan actualmente exiliados de su país y privados por completo de ayuda y medios de subsistencia, pese a que se empeñan afanosamente en conseguirlo". Jacobo Wasserman, el autor de la célebre novela *El caso Maurizius*, murió en 1934, poco tiempo después que el famoso poeta Stefan George. En 1940 se suicidaron Walter Hasenclever, el dramaturgo expresionista y Walter Benjamin, filósofo y crítico literario; más tarde Ernest Toller, otro gran dramaturgo expresionista y en 1942, llegó la noticia del suicidio de Stefan Zweig quien junto con su esposa se quitó la vida en Brasil.

Esta serie de suicidios muestra la suerte lamentable de los exiliados alemanes y corrobora la predicción astrológica a la que Mann se refiere en el escrito citado. Thomas Mann sufrió enormemente con el exilio, pero pudo continuar su obra y vivir una vida apacible, ordenada, y abundante. La casa de California donde pasó muchos años, era espaciosa y bella y estaba situada en un lugar muy propicio para la escritura.

Cerca de él vivían numerosos amigos suyos y algunos de sus parientes más cercanos; además, sus libros siguieron leyéndose con gran interés en todo el mundo, traduciéndose a varios idiomas extranjeros y su influencia se extendió cada vez más, casi puede decirse que en el exilio el nombre de Thomas Mann resume por sí solo la literatura alemana. Esta tranquilidad le permitió escribir en el destierro algunas de sus obras más importantes, *Carlota en Weimar* y el *Doctor Fausto* principalmente. La obra de Mann va siguiendo una evolución perfectamente discernible. Desde su primera

gran novela, *Los Buddenbrook*, hasta las *Confesiones de Felix Krull*, su última obra, se van desarrollando ciertas problemáticas esenciales que siempre preocuparon al escritor. Es indudable que una de ellas es la del artista frente a la vida.

¿Pero en qué acepción se debe tomar la palabra vida dentro de la obra del novelista alemán? Probablemente una de sus acepciones podría verse en esta declaración de Tonio Kröger, protagonista de una de sus primeras narraciones: "No piense en César Borgia, dice en cierta ocasión, ni en cualquier otra filosofía embriagadora que pueda exaltarnos. Ese César Borgia no significa nada para mí, no le doy importancia alguna, y no seré capaz de comprender nunca que pueda ser venerado como ideal lo extraordinario y demoníaco. No, la 'vida', tal y como se opone permanentemente al espíritu y al arte, no se nos presenta como una visión de sangrienta belleza y hermosura salvaje, no como lo extraordinario que da vida a lo extraordinario en nosotros, sino que son precisamente lo normal, lo decente, y lo agradable quienes constituyen el reino de nuestros deseos, la vida, en fin, en su banalidad tentadora". En este párrafo Mann opone como Goethe el romanticismo al clasicismo; niega la predominancia del sentimiento avasallador que aniquila la conciencia, contrapone la disciplina vital a la anarquía del sentimiento. Pero sobre todo considera vida, a un orden burgués que determina una moral y define una conducta. La relación de sus personajes principales con el arte presupone un enfrentamiento de la salud y la enfermedad. El arte se alía diabólicamente a la destrucción y deteriora con violencia y de un solo golpe a quien ha vivido estrictamente disciplinado. Este caso es el de Gustav Aschenbach, protagonista de *La muerte en Venecia*. De él dice el propio Mann: "Era el poeta de todos aquellos que trabajan al borde del agotamiento, de los sobrecargados, de los que se sienten caídos y no dejan, sin embargo, de mantenerse en pie, de todos estos moralistas de la acción fructífera que, pobres de aliento y con escasos medios, a fuerza de poner en tensión la voluntad y de administrarse sabiamente logran producir, al menos por un momento, la impresión de lo grande". Y en muchos sentidos eso es Mann, el artista que vive una vida decente, burguesa, ordenada y que contempla desde su refinado escritorio, mueble que lo acompañó siempre en sus viajes, desde Munich al destierro, el horizonte de la belleza demoníaca, de esa otra vida que aniquila. Si se comparan dos novelas de Mann escritas con un intervalo de tiempo muy largo, *Los Buddenbrook*, su primera novela publicada en 1905 y el *Dr. Fausto*, obra de madurez, editada en 1947, se constata evidentemente una gran diferencia, pero también una identidad de problemáticas que se continúa de manera más compleja y más estructurada en la segunda novela mencionada, pero que se inicia de manera determinante en la primera. *Los Buddenbrook* es una novela de acción; pero de acción ordenada, burguesa. En ella se precisan con minucia implacable los aconteci-



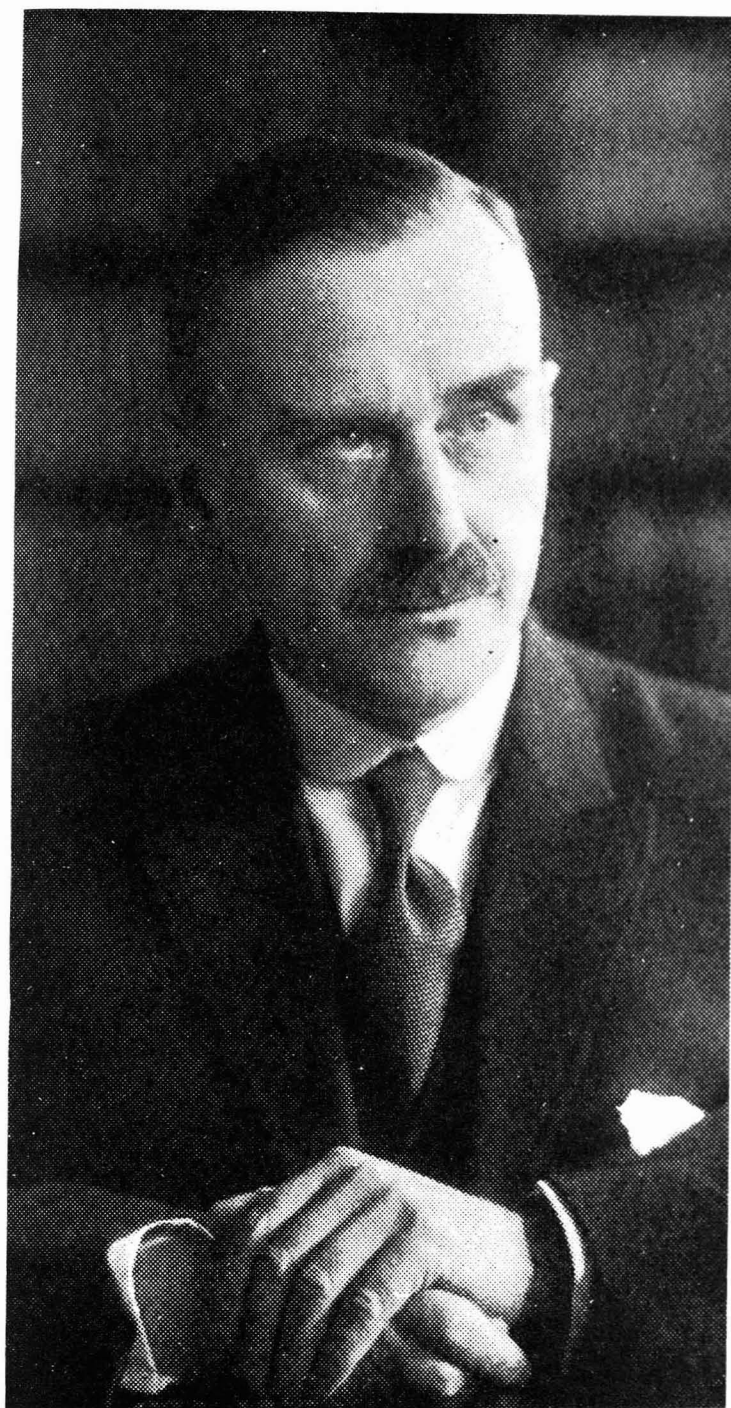
mientos cotidianos de una familia que va haciendo historia, la historia de una condición burguesa confinada a una razón social, la de los Buddenbrook. La anarquía del sentimiento se ahoga en preceptos puritanos proclamados por el fundador de la empresa: "Reza, trabaja y ahorra", precepto de tradición en la literatura desde el siglo XVIII —piénsese en Robinson Crusoe—, consejo transmitido de generación en generación y que, escrito en orlados caracteres góticos y con tinta sepia, aparecía como sentencia bíblica en el libro donde se asentaban cuidadosamente las memorias de la familia "Hijo mío: atiende con ánimo tus negocios durante el día, pero emprende solamente aquellos que no te priven del sueño durante la noche". Libro de los Buddenbrook y libro de los Mann, rememorado por Heinrich, el hermano mayor del novelista. Esta sentencia apabullante por su simplicidad mezquina esconde una moral vital que definirá un sentido específico de burguesía y al soslayarla el senador Thomas Buddenbrook, el último director de la dinastía, la empresa empieza su derrumbe. Los Hagenström, fundadores de la familia rival que destrona a la estirpe de los Buddenbrook cancelan la máxima y determinan una nueva forma de vida, la de la *bourgeoisie* de las ciudades alemanas reunificadas por el canciller de hierro, Bismark. Thomas y Tony Buddenbrook, depositarios de la fama y tradición de su familia suelen fascinarse ante la posibilidad demoníaca del amor o del arte; pero la decencia y la banalidad burguesas sostienen a la familia mientras vive el hermano mayor. La decadencia se impone sin embargo concretizada en una corrupción que se apodera de sus vidas ordenadas. Thomas, fanático de la elegancia, muere de una septicemia provocada por la infección de una muela; Christian, hermano menor de Thomas arrastra desde niño una existencia fársica que es marca de enfermedades imaginarias que tiranizan sus nervios y Hanno, el único hijo de Thomas y de Gerda Buddenbrook, muere de tifo a los quince años, pero antes ha sido señalado por la enfermedad que lo martiriza cariándole los dientes. La enfermedad de Hanno, su debilidad congénita, lo dotan de una sensibilidad morbosa, decadente e inclinada al arte. Esta inclinación la hereda de su madre Gerda, mujer hermosa y enigmática, de ojos pardos, rodeados de sombras azuladas, de tez pálida, casi marmórea y de bellos cabellos rojizos. Gerda es distante y glacial, sufre de jaquecas, como Adrian Leverkűnn, el protagonista del *Fausto* y como él se dedica a la música y practica el distanciamiento y la frialdad. Hanno carece de disciplina vital y vive enardecido por la música, toca sonatas a dúo con su madre y compone fantasías musicales distorsionadas y caóticas que lo llevan al máximo del placer y de la angustia y por fin a la muerte disfrazada de tifo; "Al repetirla —dice Thomas Mann de Hanno que interpreta una fantasía—, otra octava más alta, dándole un colorido lánguido y bien armonizado, pareció condensarse en un solo desenlace, en un apasionado y doloroso *diminuendo* que,

gracias al vigor solemne y preciso con que era expresado adquirió una fuerza singular, misteriosa y trascendental. Después comenzaron agitados movimientos, un cruce interminable de síncopas, vago, errante, desgarrador. Se percibían agudos gritos, como si un alma vibrante flotara sobre interrogaciones y no quisiera acallarse. Luego se remontaba sin cesar en armonías nuevas, inaccesibles, plañideras, tan pronto muriendo como renaciendo prometedoras... aquellos gritos de terror fueron adquiriendo formas precisas, hasta convertirse en melodía. Llegó un momento en que resonaron magistralmente en el espacio como un cántico fervoroso y suplicante surgido del metal, y que era a la vez, enfático y humilde. De pronto todo aquel primitivo insistir, todo aquel ondear y vagar y deslizarse incesante, enmudeció, vencido, siendo sustituido por un ritmo sencillo e inmutable, por una especie de fragante cantinela infantil... Y todo terminó con un final de solemnidad litúrgica".

La destrucción de Hanno está presidida por la música, por ese abandono a una pasión mórbida y melancólica que le demuestra su invalidez y que le da fuerzas de morir. La música adquiere una belleza convulsiva que Mann define en el *Fausto* como repugnante, como lujuriosa. El arte se convierte en un producto del mal, es aquí esa tendencia demoníaca, desgarradora que calcina el orden y la disciplina de una vida decente y burguesa y se perfila en la enfermedad, precio que el artista debe pagar para lograr la perfección. La pasión de Hanno es incipiente, nunca llega a la perfección; la música es sólo su escape, la constatación de que no pertenece a una estirpe de trabajo, pero también la consolación para enfrentarse a la muerte. La pasión caótica, la violencia con que el desmedrado niño se entrega a su enfermedad revela además otro de los postulados de ese enfrentamiento de Mann con la vida, en su propia vida de artista mimetizada por sus personajes, el de arte aislado de otras manifestaciones de cultura. El artista se destierra de su contexto y se pulveriza porque "la Música, se le aparecía —anuncia Mann analizando a Kretzschmar, el profesor de música del joven Adrián, protagonista de su *Dr. Fausto*— porque la música, repito, se le aparecía como una especialización atrofiante para el espíritu humano, si había que considerarla fuera de relación con las demás manifestaciones de la forma, del pensamiento y de la cultura".

2. "LA MUERTE EN VENECIA": El arte y la pasión

Según Mann, el tema de *La muerte en Venecia* es "La pasión como desequilibrio y degradación". Al principio el escritor alemán se había propuesto escribir una novela sobre el amor trágico, pero también grotesco, de Goethe que a los 74 años concibe una pasión por la joven Ulrike von Levetzow, que tenía 19 años. Esta idea no se realizó y Mann se ocuparía de los amores de Goethe en forma totalmente distinta en su novela *Carlota en Weimar*, escrita



muchos años más tarde. Eligió en cambio varias figuras importantes de su época como modelos de Gustav von Aschenbach. En 1921, Mann le confiesa al pintor Wolfgang Born que su personaje tiene muchos de los rasgos del músico Gustav Mahler: "...no sólo dí a mi héroe, convertido en víctima de un desorden orgiástico, el nombre del gran músico, sino que también le puse en cierto modo la máscara de Mahler al describir su aspecto exterior. Quise asegurarme al mismo tiempo de que, dentro de un contexto general tan disoluto y disimulado, no llegaría a producirse identificación alguna por parte del público lector". La novela fue publicada en 1912 y Mahler murió en 1911, época por la que Mann escribía el libro. Otro de los artistas evocados es August von Platen y sus amores uranistas; aunque también sea obvia la relación que la novela tiene en algunos pasajes con el propio Mann.

El problema esencial es ese desorden mencionado por el novelista en la medida en que se opone a un orden clásico de corte burgués que determina una moral y define una conducta; conducta y moral que son el equilibrio y la dignidad burguesas. Gustav von Aschenbach, ha recibido un título de nobleza por una obra que tiene el honor de incluirse en las antologías de lectura de las escuelas oficiales y se la incluye porque su vida ha sido consagrada al arte con dignidad y rigor. La disciplina vital ejercida contra la anarquía del sentimiento lo vincula a cualquier comerciante honrado del tipo de los Buddenbrook, consagrado al cultivo de un trabajo fecundo y creador. Ese trabajo consuetudinario y tenaz es soslayado sistemáticamente y entregado en obra pulida de la que se borra toda huella de gestación penosa y esforzada. En palabras de Mann, Aschenbach, esconde "hasta el último momento a los ojos del mundo el agotamiento interior, el decaimiento fisiológico", como Thomas Buddenbrook disfraza su impotencia para mantener intacta la prosperidad de la mansión que lleva su ilustre nombre, con lujosas ropas de impecable pulcritud.

El acendrado esfuerzo cubre magistralmente todo intento vulgar y cualquier inclinación romántica: "Sólo los bohemios incorregibles, reitera Mann hablando de Aschenbach lo encuentran aburrido, y les parece cosa de burla, el hecho de que un gran talento salga de la larva del libertinaje, se acostumbre a respetar la dignidad del espíritu y adquiera los hábitos de un aislamiento lleno de dolores y luchas no compartidas, de un aislamiento que le ha traído el poder y la consideración de las gentes". La corrupción bohemia que amenaza a los Buddenbrook en la persona de Christian, el hermano bufón y desordenado de Thomas, oculta en realidad una de las facetas que existen en el pulcro y elegante jefe de la casa y su odio violento por el hermano enmascara el terror ante el *alter ego* que le señala el abismo. Su hermoso traje es el equivalente de la hermosa frase con que Aschenbach se protege del caos, "El ímpetu de la frase, continúa Mann, refiriéndose a su protagonista con que reprochaba lo reprochable que podía haber en

él, significaba la superación de toda incertidumbre moral, de toda simpatía con el abismo, la condenación del principio de la compasión, según el cual comprenderlo todo es perdonarlo todo...".

La muerte en Venecia profundiza las contradicciones inherentes a la familia Buddenbrook en la dualidad representada por el escritor y en el joven Tadzio se retoma la problemática planteada por la trilogía de Thomas, Christian y Hanno. Si Christian es el emblema caricaturizado de la corrupción tanto moral como corpórea, Thomas es el ejemplo del virtuosismo burgués y el representante de su dignidad. Pero ya se ha dicho que esa dignidad ha sido construida en base a la negación de cuanto indique un principio de anarquía; además esa negación sobrehumana intenta enmascarar la enfermedad que acecha a la familia, aunque Hanno Buddenbrook es ya evidentemente un enfermo. En la belleza enfermiza del último de los Buddenbrook se revela la inconsistencia del esfuerzo y la corrupción de la belleza, como en los dientes amarillentos del joven Tadzio. Esos dientes amarillentos que deslucen el divino rostro del adolescente que precipita a Aschenbach en el abismo, son la causa de la muerte del pulcro cónsul Thomas Buddenbrook. Ahogado en su propia sangre y caído de bruces sobre la nieve, Thomas Buddenbrook mancha la blanca pulcritud de su vestimenta y del paisaje después de que se le extrae una muela cariada y Hanno Buddenbrook anuncia su corrupción rematada por el tifo con sus dientes podridos.

Esos rostros amarillos y esos dientes nefastos señalan la corrupción y le sirven de símbolo y a la vez son el hilo conductor que nos lleva de una novela a otra reiterando las mismas problemáticas. Son esa fealdad amarillenta de la que hablan Mann definiendo a su personaje y "que logra convertir" en puro resplandor el rescoldo que en su interior alienta y que llega a las cumbres más excelsas de la belleza...".

La Belleza, así con mayúscula, presupone una abstracción. O a lo más, para Aschenbach, es la multitudinaria labor de un esfuerzo cotidiano disfrazado que se asienta en la construcción de la frase; esa frase que Mann define como "un extraordinario vigor por su sentido de la belleza", en la que se aprecia la pureza, la sencillez y el equilibrio aristocrático de la forma, de esa forma que en adelante prestara a todas sus creaciones un sello tan visible de maestría y clasicismo". La Belleza, de nuevo con mayúscula, así descrita por Mann, y revelada por la frase esculpida por Aschenbach, se ofrece de repente en imagen concreta en el cuerpo y la sonrisa del adolescente polaco que el escritor muniqués contempla en la plaza. Tadzio, nuevo Narciso se abrasa en la mirada ya enturbiada por el abismo de Aschenbach; ambos se contemplan y se descubren. Aschenbach encuentra de repente la belleza que él ha creado mediante el esfuerzo mediocre y mezquino de lo cotidiano, en la figura desenvuelta y natural del joven. Tadzio es la





Belleza; la belleza de las frases de Aschenbach es la ligera capa de estuco con que se recubre la fealdad de lo ordinario. La Belleza de Tadzio es la de los dioses griegos, pero como la belleza de la ciudad donde suceden los amores equívocos de esta pareja trágica y grotesca, es enfermiza, breve, débil, perversa. Venecia, ciudad extraña, ambigua, en la que convergen oriente y occidente, participa de dos naturalezas, es terrestre y es acuática, es civilizada, con un refinamiento decadente, y es a la vez heredera de una tradición clásica y patricia. A Venecia llegan barcos extranjeros y en ella depositan turistas de diversas tierras y gérmenes oscuros. Los canales transitados por góndolas mortuorias, barcas de Caronte, ocultan miasmas pestíferas y olores equívocos disfrazados. La peste acecha a la ciudad y Venecia la refinada sólo ofrece corrupción y muerte. Aschenbach advierte las señales y la estrecha disciplina vital que ha regido su universo reacciona con violencia contra el caos, pero la aparición de una belleza consagrada por dos centurias de helenismo germánico, destruye la premonición y lo obliga a permanecer en un paraíso cósmico donde el amanecer del mundo reaparece. La contradicción expresada por lo dionisiaco y lo apolíneo se vuelve carne en el deseo trasladado a la mirada. Aschenbach no puede controlar el deseo que lo lleva a la muerte, no puede mantenerse en el estricto mundo regentado por el clasicismo. Niega la máxima de Goethe que en carta juvenil a Herder expresa: "Si llevando audazmente tu coche se te encabritan cuatro caballos jóvenes y salvajes y se apoderan de las riendas, y tú consigues domar su fuerza, golpeando con el látigo una y otra vez a los que se desvían y desbocan, y sostienes y los guías y haces virar, y vuelves a golpearlos con el látigo, sujetándolos y volviendo a aflojar, hasta conseguir al fin que las dieciséis patas marquen el compás de un solo golpe; eso es maestría". Y esa cuadría inspirada por las odas de Píndaro y que antes ha presidido la creación formal del escritor muniqués, lo desvía del clasicismo y lo hace mirar, descuidando la maestría, el signo formal de una belleza indolente, caprichosa y vulnerable.

El abismo en el que ha entrado Aschenbach, abismo que se le ha anunciado por visiones de naturaleza deforme y desordenada que él identifica con la selva tropical pero que en realidad representa a Venecia por las características que antes mencioné, está constituido por la decadencia de un concepto de la belleza que un clasicismo alemán, iniciado por Lessing y Winckelmann, vincula con lo griego. La violencia báquica de lo dionisiaco antes descrita por los neoclásicos y realzada por Nietzsche en *El origen de la tragedia*, reitera la imposibilidad de vivir idealmente dentro de esa restricción moral que vive la belleza como producto de un orden moral y que la encuentra personificada en un joven Narciso. La fascinación abismática que seduce a Aschenbach se concentra según Mann, "en la tendencia perversa, opuesta enteramente a las exigencias de su misión en el mundo, y más tentadora, por eso a

lo inarticulado, desmedido y eterno, a la nada. Quien se esfuerza por alcanzar lo excelso, nota el ansia de reposar en lo perfecto. ¿Y la nada no es acaso una forma de perfección?"

La excitación y el desfallecimiento que esa perfección corpórea producen en el ánimo de Aschenbach lo llevan a la nada, a la nada más profunda y destructiva que la peste simboliza, a la muerte en Venecia. La belleza es repugnante, pútrida, ambigua. Es también perecedera e inmoral. No es de este mundo. Mejor, no puede ser del mundo que Aschenbach representa. El ascetismo de su disciplina vital y el orden moral que la burguesía la obligan a acatar muestran su fragilidad en la destrucción de una época y de una visión del mundo.

3. La Belleza y su imagen

La primera vez que la palabra belleza aparece en *La muerte en Venecia* es en conexión con la representación verbal de la imagen de San Sebastián, santo lánguido y apolíneo, lacerado por múltiples dardos y espadas, semejante al Laoconte que sirve de inspiración a Lessing "porque la serenidad en medio de la desgracia, dice Mann, y la gracia en medio de la tortura, no son sólo resignación; son también actividad y encierran un triunfo positivo. La figura de San Sebastián es por eso la más bella, si no de todo el arte, por lo menos del arte a que aquí se hace referencia".

Y esta belleza descrita se vuelve representación concreta en Tadzio, que aparece en la playa en distintas actitudes, casi siempre escultóricas cuando "la sábana envolvía su delicado cuerpo; el brazo suavemente modelado, descansaba en el arenal con la barba apoyada en la palma de la mano". Y esas distintas poses escultóricas son contempladas en doble sucesión por un joven amigo y admirador de Tadzio, Sashku, y más lejos por Aschenbach.

"Aparecía erguido, con las manos cruzadas por detrás de la nuca, balanceándose suavemente y mirando, soñador, al lejano azul, mientras las suaves olas de la orilla bañaban sus pies. Su cabello, rubio, de miel, se adhería en rizos húmedos a sus sienes y su cuello; el sol hacía brillar el vello de la parte superior de la espina dorsal; destacábase claramente bajo la delgada envoltura el fino dibujo de las costillas, la uniformidad del pecho. Sus omóplatos eran lisos como los de una estatua; sus rótulas brillaban, y sus venas azules hacían que su cuerpo pareciera forjado de un fino material translúcido."

Aschenbach contempla a Tadzio que es contemplado a su vez por su joven servidor, Sashku, y en la contemplación recrea el amanecer cósmico, en el que Venus y Eros salen dorados de las ondas para crear el mundo. Tadzio es la perfección, "la belleza misma, la forma hecha pensamiento de los dioses, la perfección única y pura que alienta en el espíritu, y de la que allí se ofrecía en adoración, un reflejo y una imagen divina". Tadzio es San



Sebastián, pero también es Narciso y la estatua creada por Pigmalión, ya con vida. En San Sebastián se conjuga el sufrimiento resignado con que Aschenbach se ofrece a la vida y sobre todo al arte que lo ha modelado confiriéndole perfil de artista, y la figura juvenil de Tadzio, sometiéndose pasiva a la mirada y al deseo. Es Narciso porque en Aschenbach encuentra un espejo, y fascinado por su imagen Tadzio reacciona convirtiéndose en estatua animada, símbolo concreto, representado, del esfuerzo diario que ha hecho de la obra de Aschenbach, una estatua acibillada de dardos y de espadas, según la descripción de uno de sus críticos. En la obra de Aschenbach, la creación espontánea de una disciplina divina encarnada. Pero, continúa Mann, indagando en la causa del endiosamiento de Aschenbach "la voluntad severa y pura, que en un esfuerzo misterioso había logrado encarnar esa imagen divina, ¿no era la que adelantaba en él (Aschenbach), cuando lleno de contenida pasión libertaba de la masa del mármol del lenguaje la forma esbelta que su espíritu había intuido, y que representaba al hombre como imagen y espejo de belleza espiritual?". Aschenbach mira a Tadzio, lo acecha, lo persigue y su mirada equívoca lo nombra. Tadzio se ve en esa mirada, se reconoce y se abrasa en su reflejo; pero Aschenbach está endiosado porque en la figura de Tadzio ha encontrado a la vez su propio reflejo, su obra. Ambos son Narcisos y las correspondencias de sentidos se inician. La mirada que escribe y esculpe en un mármol hecho de palabras se ha vuelto la estatua transparente y azulina que descansa o deambula por la playa y es contemplada por el que antes la ha descrito en arrebatada inspiración y laboriosa vida. Tadzio, joven mimado e indolente, amado de los dioses es la perfección creada, esa

perfección a la que Pigmalión quiso darle vida. "Eros procede —insiste Mann al aniquilar a Aschenbach— como los matemáticos, que ven en los niños inexpertos imágenes de las formas puras. Así los dioses, para hacernos perceptible lo espiritual, suelen servirse de la línea, el ritmo y el color de la juventud humana, de esa juventud nimbada por los mismos dioses para servir de recuerdo y de evocación, con todo el brillo de su belleza, de modo que su visión nos abraza de esperanza".

Los niños perfectos con lo que Eros especula en ecuaciones redondeadas son contruidos por Mann en sucesión novelística desde Hanno y Tadzio para convertirse en Eco, el joven Eco, sobrino de Adrián Leverkühn, y última pasión del músico matemático del *Fausto*, obra de su vejez. La correspondencia así iniciada, en el reflejo que traspone la mirada al tacto en la escritura, y que devuelve el cuerpo a la escultura se transfiere a la música, en la imagen del joven Eco y el mito se completa. Narciso se refleja en la mirada sólo porque antes ha oído y como en el drama de Calderón es percedero porque no se ha guardado de ver y oír. Esa belleza juvenil reflejo de un arquetipo platónico no puede existir ni ser apresada, es vulnerable y se esculpe definitiva en forma transitoria por que la vida la rechaza y cuando se libera se vuelve demonio, es Eros revelando el origen pero en el origen se asienta el caos. La luminosidad que Febo proyecta sobre la tierra joven ciega y calcina, Aschenbach recuerda la tradición: "su espíritu ardía, vacilaba toda su cultura, su memoria evocaba antiquísimos pensamientos que durante su infancia había recibido y que hasta entonces no se le habían encendido con un fuego propio". Los dardos y espadas que han herido la obra de Aschenbach y que

permanecen clavados en el cuerpo marmóreo de su escritura perfecta se liberan y se vuelven contra él, revelándole el espanto "que experimenta el hombre sensible cuando sus ojos contemplan un reflejo de la belleza eterna".

Así la certera disciplina a la que Aschenbach se ha sometido para lograr con su escritura una perfección vital, cede ante el demonio que Eros ha liberado y lo precipita en el ocio de la contemplación, porque Eros ama el ocio y sólo para el ocio ha nacido. Y la paradoja esencial se suscita. Aschenbach ha creado dentro de los límites precisos de una escritura vital que hacen de su vida de escritor oficial el emblema viviente de un quehacer troquelado con el sello de la burguesía ordenada y banal; el reflejo de la belleza espontánea y divina lo fulmina porque el concepto de belleza es producto de una cultura clásica asentada en un neoplatonismo renacentista. La belleza aparece en la tierra como uno de esos rayos proyectados en la interminable sucesión de esferas y cielos por los que el esplendor de la bondad divina se ha filtrado.

La belleza no es de este mundo y el artista lo comprende. "Aschenbach, reitera Mann, sintió el dolor, tantas veces experimentado, de que la palabra fuera capaz sólo de ensalzar la belleza sensible, pero no de reproducirla". Confundir el endiosamiento que produce la aparición del reflejo de la belleza divina en la tierra con el deseo, es producto "de un conocimiento defectuoso".

Y antes de morir Aschenbach recuerda el Fedón y advierte que al intentar la perfección ha pecado de orgullo. Al amar a Tadzio que como Jacinto era objeto del amor de los dioses se ha vuelto su enemigo; enemigo de los dioses porque ama a un mortal divinizado por el reflejo de la belleza divina y enemigo de los dioses porque ha intentado como Satán recrear lo creado en la perfección de la escritura. Como Sócrates, taimado seductor, advierte que el "amante era más divino que el amado, porque en aquél alienta el dios, que no en el otro". Y en esta soberbia representada por la pérdida absoluta de límites que el deseo precipita, Aschenbach se somete a un niño y la naturaleza demoníaca, caótica e ilimitada que lo circunda lo lleva a la nada, a la perfección absoluta.

La contemplación de la belleza, que sólo ella es a la vez divina y perceptible, lo ha aniquilado.

El contacto del artista con la belleza divina y su reflejo perceptible liga al artista con el demonio. En el *Fausto*, esta luminosidad apolínea que fulmina a Aschenbach se convierte en frialdad glacial y matemática y se traslada a la música, otro de los arquetipos platónicos. La percepción de la música se vuelve extrasensorial y los sentidos ligados a ella se desplazan como en *La muerte en Venecia* pues el tacto se liga a la mirada y lo descrito se vuelve realidad representada. Más aún que la escritura, la música es intelectual y sobre todo es el arte más ascético. Despojando al arte del entusiasmo que la confusión del deseo provoca, la música es el

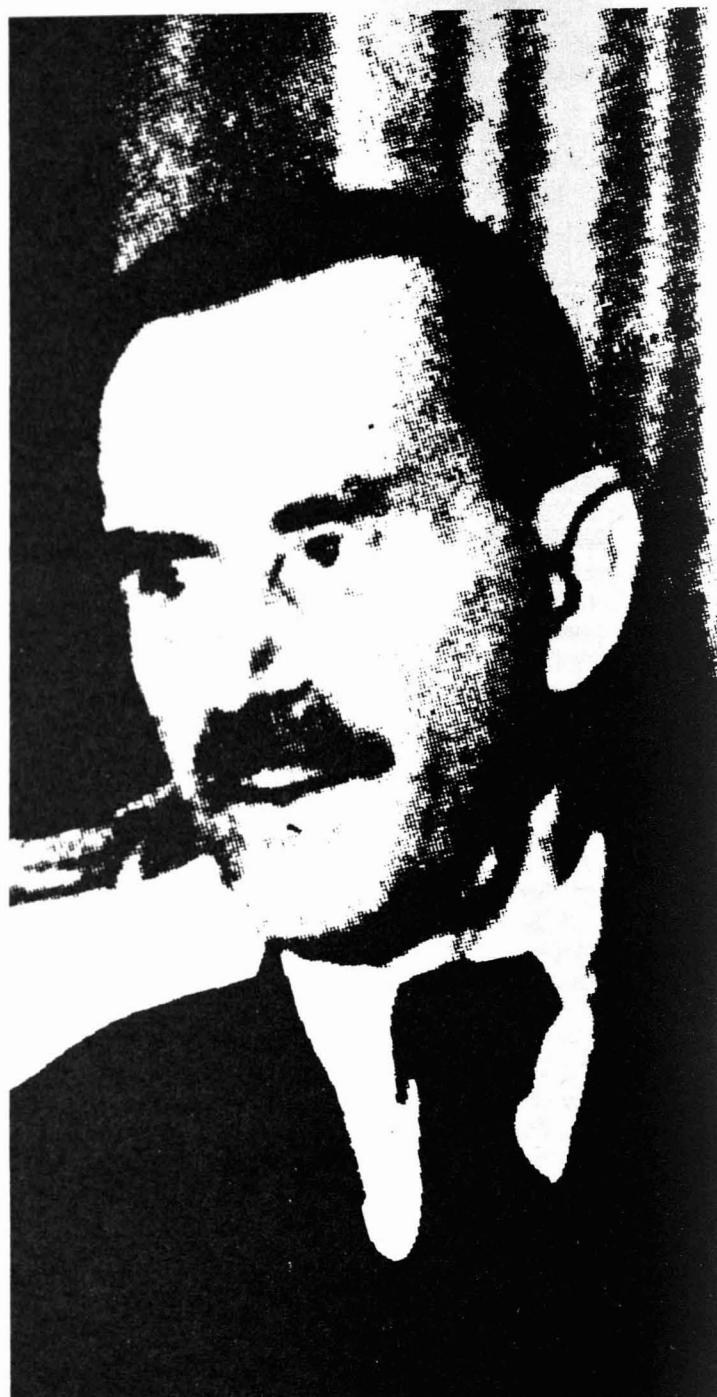


eros desprovisto de sensualidad y de la percepción de los sentidos. La música posee un secreto ascetismo, una castidad innata que protege al artista; es más, la música es anti-sensual por excelencia. "En realidad, postula Mann, no hay arte más intelectual que la música, como lo demuestra ya el hecho de que, en ella, forma y contenido se entrelazan como en ningún otro; son, en realidad de verdad, una sola y misma cosa. Se dice generalmente que la música se dirige al oído. Pero esto lo hace en la medida en que el oído, como los demás sentidos, es órgano e instrumento perceptivo de lo intelectual. En realidad hay música que no contó nunca con ser oída; es más, que excluye la audición".

El arte se intelectualiza y se vuelve matemático y abstracción pura y su belleza ya no es perceptible por los sentidos. "Quién sabe, reitera Mann en palabras de Kretzchmar, el profesor de piano de Adrián Leverkühn, si el deseo profundo de la música es el de no ser oída, ni siquiera vista o tocada, sino percibida y contemplada, de ser ello posible, en un más allá de los sentidos y del alma misma". Y al hacerla intangible, imperceptible, incapaz de provocar el deseo y endiosamiento que conduce a la muerte, Mann parece protegerse de esa sensualidad que en forma de demonio erotizado hizo entrar a Aschenbach en el territorio de la belleza sensible, pero su Fausto vacila de nuevo en esa tierra de nadie donde lo perceptible por los sentidos se congela por su ausencia total. Aschenbach perece por la sensualidad que la belleza comporta, pero Adrián Leverkühn, desprotegido ante la música en el momento en que muere Eco, su joven, perfecto y hermoso sobrino, sucumbe ante la frialdad glacial que su demonio musical, deserotizado y ascético proyecta.

4. LA MUSICA: Arte y Humanismo

La música fue siempre fundamental para Thomas Mann. En alguna ocasión declaró tajantemente: "Desde siempre he amado con pasión la música a la que considero en cierto modo como el paradigma del arte. He considerado siempre mi talento como una especie de capacidad de creación musical, y concibo la forma artística de la novela como una especie de sinfonía, como un tejido de ideas y una construcción musical." Y si en *La montaña mágica* la composición de la obra guarda estrecha relación con una partitura, en el *Dr. Fausto*, historia de la vida de un compositor alemán que pacta con el Diablo, se reanuda la discusión iniciada en *Los Buddenbrook* respecto al sentido de este arte y de hecho es a través de la música que se enjuicia el papel que desempeña la creación en la sociedad contemporánea. El tejido de ideas a que se refiere Mann en el texto arriba citado, acaba coincidiendo con la estructura y es a la vez materia de reflexión. Adrián Leverkühn es el filósofo Nietzsche y también el creador de la música dodecafónica, Arnold Schönberg.





En la *Novela de una novela*, diario en donde se explica la gestación del *Dr. Fausto*, Mann subraya este hecho: "Era extraño comprobar hasta qué punto me preocupaba el aspecto técnico de la música cuyo dominio... era una de las premisas de la obra... Me daba cuenta de que para llevar a cabo esto necesitaba la ayuda de un consejero, de un instructor experto en la materia, que estuviera al corriente de mis intenciones y que fuera capaz de imaginar conmigo mi obra literaria; y estaba tanto más dispuesto a aceptar tal ayuda por cuanto la música, hasta el punto en que la novela la trata, era solamente el primer plano, solamente la representación de un mundo más universal, solamente un medio para expresar la situación del arte en general, de la cultura y hasta del hombre, del espíritu mismo de nuestra época profundamente crítica. ¿Una novela de la música? Sí, pero entendida como novela de la cultura y de la época, de manera que aceptar sin escrúpulos una ayuda para lograr la exacta realización del medio y del primer plano me parecía la cosa más natural del mundo".

Esta ayuda la encontró Mann en Theodor Adorno, uno de los filósofos de la escuela de Frankfurt, al que también pertenecían Marcuse, Horkheimer y Walter Benjamin. Con Adorno resolvió el lenguaje técnico y los problemas fundamentales que estas especulaciones sobre la música le planteaban, pero en realidad continuaba desarrollando cada vez más con mayor complejidad y profundidad aquellas ideas obsesivas que fueron marcando sus obras, escalonadas en el tiempo en continua sucesión de problemáticas. Las largas conferencias con que Wendel Kretschmar matizaba sus conciertos en la medieval ciudad de Keisersachern para beneficio sobre todo del futuro compositor y nuevo Dr. Fausto, Adrián Leverkühn, ya están esbozadas en su sentido general en las discusiones sostenidas por Gerda Buddenbrook con el viejo organista Pfühl acompañante de la señora aristocrática, y maestro de Hanno, su delicado hijo. La vieja preocupación de Mann sobre la historia de la música como historia de la cultura y la profunda influencia que vivió en su juventud al contacto con la controvertida figura de Richard Wagner, convergen en el Dr. Fausto y se definen totalmente al influjo de las conversaciones con Adorno.

La constante y enojosa polémica que el viejo Pfühl mantiene con Gerda respecto a la supremacía de la música polifónica frente a la armonía, es retomada por Kretschmar en sus discusiones sobre Beethoven y más tarde será la base de la conceptualización que le permite a Adrián descubrir el sistema dodecafónico.

"La exposición de la música dodecafónica y la crítica de ella desarrolladas en un diálogo como en el capítulo II del Fausto, agrega Mann en el mismo libro de *La Novela de la Novela*, se basan por entero en los análisis de Adorno, así como se basan también en ella ciertas observaciones sobre el lenguaje musical del Beethoven tardío, que se leen en las primeras partes del libro, expuestas por Kretschmar, sobre la fantástica relación que la

muerte establece entre el genio y la convención. También esos pensamientos del manuscrito de Adorno —texto de este filósofo sobre la música dodecafónica y Schoenberg— se me presentaban "extrañamente" familiares y respecto de la —¿qué palabra elegiré?— tranquilidad de conciencia con que los puse variándolos, en boca de mi balbuciente personaje, sólo tengo que decir lo siguiente: después de una larga actividad espiritual acontece frecuentemente que cosas sembradas al viento algún tiempo atrás retornan a nosotros, transformadas por otras manos y puestas en otras relaciones, y nos hacen acordar de nosotros mismos y de las cosas nuestras. Ciertas ideas sobre la muerte y la forma, sobre el yo y sobre el mundo objetivo, bien podían pasar por recuerdos de sí mismo al autor de una novelita veneciana que se remontaba a treinta y cinco años atrás. Podían mantener su lugar en el escrito filosófico de uno más joven y al mismo tiempo ejercer su función en mi pintura de un alma y de una época. A los ojos de un artista, un pensamiento en cuanto tal no tendrá nunca un gran valor de propiedad. Al artista le importaba que este pensamiento pueda funcionar en el engranaje espiritual de la obra".

En *Los Buddenbrook* la música es el elemento vergonzante, estigma de rareza que cae sobre la distante mujer del cónsul Buddenbrook y el refugio donde se evade el joven Hanno. Su última conversación con la vida antes de precipitarse en la enfermedad que se la quitará, es un diálogo apasionado con el piano y la voz misteriosa con quien conversa acaba volviéndose el llamado de la voz "inconfundible que lo llama imperiosa y segura" hacia la muerte. En la *Muerte en Venecia* la novelita veneciana a la que alude con modestia sospechosa Mann en el párrafo citado largamente antes, hace coincidir la belleza con la enfermedad y con la muerte. La belleza revelada en la forma abandona su carácter arquetípico en el *Dr. Fausto* y se vuelve parodia, ironía y también tragedia, la tragedia de la frialdad, la del desamor. El ciclo empezado en la desamorada Gerda y el desvalido Hanno concluye en la glacial incapacidad de Adrián para vivir el amor y en la muerte del niño Eco, símbolo de la belleza sensible como Tadzio.

La belleza como concepto ya no es aplicada a la obra de arte, sino a la apariencia. Tadzio es definitivamente para Aschenbach la belleza encarnada, esa manifestación terrestre de lo divino, es Jacinto amado por los dioses, es el inicio del mundo en su primitiva y sensual representación. En el *Dr. Fausto* lo bello es asociado primero con ciertas manifestaciones biológicas o con experimentos físico químicos que el padre de Adrián, Jonathan Leverkühn, gusta de explicar y de representar ante un auditorio compuesto de su familia y algunos amigos. "Con su índice Jonathan llamaba nuestra atención sobre las maravillas y las excentricidades allí reproducidas: mariposas y morfos de los trópicos, decorados con todos los colores de la paleta y modelados con el más exquisito gusto como por mano de artífice —insectos



de fantástica, inenarrable belleza, depositarios de una vida efímera, algunos de ellos considerados por los indígenas como espíritus malignos, portadores de la fiebre"

Estos insectos hechos como por mano de artífice, presentan una belleza engañosa, una apariencia de belleza, su color no es auténtico, es un reflejo óptico. Su belleza está hecha para no ser vista, existe *de por sí*, o *en sí misma*, es más, es apariencia. La creación del artista que revela una forma, esculpiéndola en el duro mármol de la palabra Aschenbach o la revelación de una forma bella, reflejo de la divina bondad Tadzio desaparecen ante esta inexplicable belleza, producto de una alquimia diabólica y engañosa, alquimia que favorece su invisibilidad y utiliza esas formas naturales, inenarrablemente bellas, como protección, en esforzado mimetismo para disfrazarse y desafiar el peligro, pero también para suscitarlo. Esta "vanidad de lo visible", como la bautiza Mann, confiere a la belleza un sentido medieval que se asocia con la brujería y la magia. "Los contactos son aquí múltiples y complejos, continúa el novelista: veneno y hermosura, hermosura y magia, magia y liturgia". Las formas naturales de la creación parecen ser manifestaciones absolutamente desligadas de la obra de arte dentro del contexto mismo de la novela dedicada al nuevo Fausto, pero como en una obra sinfónica su breve trazo melódico reaparecerá con fuerza incontestable más tarde y como símbolo esencial para la comprensión de la novela. El dilema actual del artista estriba en el carácter ficticio de la obra de arte burguesa y específicamente en el hecho de que, como afirma Serenus Zeitblom, biógrafo y alter ego de Adrián, en una obra de arte hay mucho de aparente. "Puede irse más lejos y decir que la obra, como tal, es sólo apariencia. Tiene la ambición de hacer creer que no ha sido hecha, sino que ha nacido como Palas Atenea nació y surgió, resplandeciente y armada de sus cinceladas armas, de la cabeza de Júpiter. Pero es pura ficción, meras ganas de aparentar. Nunca se ha producido así una obra, el medio ha sido siempre el trabajo, el trabajo artístico, con la apariencia como finalidad".

Y así esbozando el tema queda incompleto. Pues si la obra es apariencia como la belleza de esas manifestaciones animadas o inertes que la naturaleza crea *de por sí*, esa apariencia pretende ofrecerse a la vista o a la mirada mediante un juego mágico que la conecta con la brujería y la alquimia. La música de Adrián quiere dejar de ser apariencia y juego y "aspira a ser conocimiento y comprensión", pero como en la ciencia, ese conocimiento y esa comprensión ofrecen una doble cara "Una vuela hacia el pasado y hacia el futuro. Son a la vez regresivas y progresivas. Reflejan la ambigüedad misma de la existencia". La belleza ya no es absoluta, es ambigua y en ella se integran la razón y la magia, y las variadas especies naturales que el padre de Adrián describe provocan un interés científico y una inclinación primitiva a la brujería.

La música es también ese doble producto: en los elementos

matemáticos de que se vale resuena el eco de las viejas esoterías y las numerosas combinaciones pitagóricas. En el cerebro de Adrián Leverkühn se aloja el ángel de la ponzoña, la microscópica espiroqueta que lo precipitará en la locura, pero la contaminación le ha llegado a través de su contacto con la prostituta llamada Esmeralda cuyo nombre se había aplicado antes, en las conversaciones científicas con su padre a una mariposa de bellos y engañosos colores, la Hetaera Esmeralda, y de la combinación de sus letras transferida matemáticamente a las notas, Adrián deriva el *leitmotif* de todas sus obras, obras que a su vez serán producidas bajo la contaminación del pacto con el diablo.

5. EL ARTE: libertad y determinación

En *La Novela de una Novela* Mann advierte el peso de la tradición que marca con sus convenciones a todos los artistas: "En cierto modo aquello correspondía a mi tendencia cada vez más fuerte, que, como he descubierto, no era solo mía, de considerar toda la vida como producto de la cultura y en forma de *clisés* míticos y de preferir las citas a las invenciones 'independientes'".

El trabajo concienzudo que el novelista alemán efectúa para reconstruir una obra lo inserta obligatoriamente en esa tradición mencionada y lo obliga a reconocer que en arte no existe la libertad porque "únicamente es libre lo indiferente. Lo característico no lo es nunca".

Esta aseveración parece confirmarse continuamente a lo largo del *Dr. Fausto* donde las disquisiciones sobre el arte reflejan una intrincada red de problemas que pueden descifrarse sólo si se estudia cuidadosamente la tradición. El pacto al que somete a Adrián el diablo es fundamentalmente la amenaza de la esterilidad: "Toma por ejemplo, le dice el diablo a Adrián en los apuntes del diario secreto de éste: Toma por ejemplo lo que llamáis la idea original, esa categoría que sólo existe desde hace cien o doscientos años (una novedad), como el derecho de propiedad musical y otras zarandajas. La idea original es decir, tres o cuatro compases, ¿no es así? Todo lo demás es elaboración, adiposidad. ¿Crees que me equivoco? Se da el caso de que somos gente versada en la literatura musical y nos damos cuenta de que la idea original no es nueva, que recuerda con demasiada insistencia algo ya oído de Rimsky-Korsakof, o de Brahms. ¿Qué hacer? Hay que modificarla. Pero una vez modificada ¿sigue siendo una idea original? Toma los cuadernos de apuntes de Beethoven, no queda allí intacto, tal como Dios lo dio, ningún tema original".

Lo original no existe, el artista está atado a la tradición y su obra lo demuestra específicamente. Es evidente que la gestación del largo proceso que le permitió a Mann llegar a reelaborar el mito fáustico, ese *clisé* de la historia europea, exige ese aprovechamiento profundo de la tradición y a la vez un rechazo a la



improvisación que pueda parecer original. En esa cita Mann reitera uno de los conceptos básicos de su arte, en un momento en que la tradición humanística alemana se conmociona visiblemente ante el impacto del hitlerismo. Además, al tiempo que rechaza con desprecio la violenta reacción de Arnold Schoenberg al identificarse con Adrián Leverkühn y exigir que todas las ediciones de Fausto adviertan que el sistema inventado por éste es de su propiedad, realza el carácter humanista de su propia obra.

Es más, al declarar que toda obra de arte pertenece a la tradición y que se rige por convenciones rechaza algunos postulados de la vanguardia, que como en el caso del futurismo fue un antecedente del fascismo. El irracionalismo violento y el rechazo a toda tradición y a la cultura europea parecieron desembocar en algunos casos, en la barbarie apocalíptica que el mundo nazi provocó. El artista, por serlo, es hermano del criminal y del loco, asegura de nuevo el diablo y Adrián terminará loco, atacado en el sistema nervioso central por la espiroqueta pálida, producto de esa hermosa Hetaira esmeralda de colores engañosos y mimetismos diabólicos y amorfos. Será también la que ataque a Nietzsche, modelo en parte de Adrián y también de Hitler. El artista, ese desafortunado, sólo se salva de lo apocalíptico si se aferra a la tradición y se inserta en la convención, religiosamente.

Y en la ya tan citada *Novela de una novela* dice Mann refiriéndose a uno de los personajes del Fausto, Rüdiger Schilcknapp a quien retrata del natural y hasta conservándole el nombre: "Además Europa, Alemania, y lo que vivía en ella o lo que ya no vivía en ella, estaban demasiado alejados, sumergidos y convertidos en sueño y pasado, estaban sumergidos y perdidos por su propia voluntad, y así también lo estaba la figura del amigo que hacía surgir con rasgos aparentemente precisos pero también con muchas omisiones y otra cosa, aún me hallaba yo demasiado sometido a la fascinación de una obra que, confesión y sacrificio de arriba abajo, no admite reparos, y que presentándose como obra de arte se sale al propio tiempo de la esfera del arte y es realidad". La fascinación que Mann siempre ha tenido por el mundo apocalíptico, por lo desaforado se redime en esa reducción de lo demoníaco a lo real. Mejor aún, ese trasfondo alemán —ya producto del pasado y que se aparece como un sueño desvaído— es rescatado en la obra que ofrece su tejido de realidad para darle el contrapeso necesario a lo desaforado que termina en lo apocalíptico. Y curiosamente, más que Wagner a quien siempre admiró y que representa vivamente al genio desmelenado y prepotente a quien Mann teme, es Beethoven el que mayor repulsión le causa, pero también mayor admiración: no se contenta sólo con dedicarle los momentos más significativos de las conferencias de Wendel Kretzchmar, tartamudo ideólogo de la música y de la tradición de el Fausto, y portavoz de algunas de las ideas más obsesivas del novelista alemán, sino que constantemente hace alusiones a él en

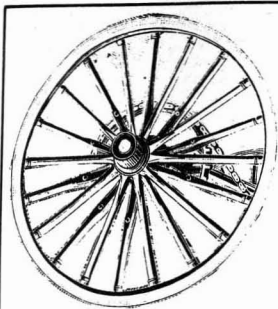


sus diarios y libros autobiográficos. En una ocasión en que el *Musical Quarterly* de los Estados Unidos, envía como prueba de agradecimiento por una conferencia que Mann pronuncia, la reproducción facsimilar de cartas de Beethoven exclama con disgusto: "Estudié largamente aquellos trozos retorcidos y atormentados, aquella ortografía desesperada, aquel desorden, aquella desarticulación semisalvaje... y en mi corazón no puede encontrar 'amor'. También esta vez compartí esa aversión que Goethe había sentido por aquel 'hombre desenfrenado' también esta vez me puse a reflexionar sobre la relación entre música y espíritu, entre música y moral, entre música y humanidad. ¿No será que el genio musical nada tiene que ver, en última instancia, con la humanidad, y con el 'mejoramiento de la sociedad'?"

Apoyándose en Goethe que lo defiende de lo desaforado y con quien siempre trata de identificarse, asimilándose a su clasicismo, mira a Beethoven protegiéndose y protegiendo al músico sordo del desafuero al anclarlo a la tradición. Antes ya ha cancelado el desvarío musical de Hanno Buddenbrook, de sus personajes el más querido, junto con Adrián, por propia confesión, haciéndolo morir para no seguir ese camino musical emponzoñado que puede alejarlo de la moral. Adrián entra en la música conducido por Wendel Kretzchmar, un profesor tartamudo y, en la locura, mediante el lupanar guiado por un cochero, imagen paródica del teólogo Schleppfuss (el que arrastra un pie) que dialoga furibundo con el diablo. Así la música se vuelve paradigma del arte, pero también la más sospechosa de las artes, la más equívoca y ambigua, la que más distancia al hombre de su propio humanismo si no se inserta en el concierto general de la cultura. El temor a lo demoníaco, a lo desenfrenado, a lo apocalíptico que Mann reconoce en él y que ha llevado al pueblo alemán a la catástrofe de donde saldrá irredento, es depositado en el archivo expiatorio de un arte que siempre fue su preferido. El exorcismo surge de la tradición que catárticamente redime al propio Beethoven, y quizás hasta Adrián: "En realidad Beethoven fue a mediados de su vida —asevera el profesor Kretzchmar, doble de Mann—, mucho más subjetivo, por no decir, mucho más 'personal' en sus últimos años. Su preocupación de sacrificar a la expresión musical, de dejar absorber por ella lo mucho que la música tiene de convencional, de formalista, de retórico, era más patente. A despecho de la originalidad, por no decir monstruosidad, de su lenguaje formal, la relación de Beethoven con lo convencional aparece en las últimas obras de su vida, por ejemplo en las últimas sonatas para piano, como mucho más aflojada, más vigilante. En esas obras tardías, lo convencional, exento de modificaciones subjetivas, aparece muchas veces con toda desnudez, o si se quiere descarnado, desprovisto de individualidad, y su majestuosidad es más impresionante que la de cualquier atrevimiento personal. En esas obras, decía el orador, se establece entre lo subjetivo y lo convencional una nueva relación

cuyo origen hay que buscarlo en la muerte. Del encuentro de la grandeza y de la muerte, añadía, hace una objetividad hasta cierto punto convencional, cuya soberana belleza supera a la del más desenfrenado subjetivismo porque en ella lo exclusivamente personal, el dominio de una tradición llevada a su más alta cumbre, supera a su vez y, en plena grandeza espiritual, accede a lo mítico y colectivo."

Lo convencional se redime así de la connotación de vulgar y ordinario, que podría atribuírsele, al volverse sinónimo de colectivo, pero sobre todo de mítico. El peso de la tradición, la asimilación de valores que se han ido gestando colectivamente se vuelve simbólico y se expresa en la voz decantada del músico que la recoge y se desvanece en su contexto a través de sus últimas obras. La vieja discusión iniciada desde la sala de música de Gerda Buddenbrook continúa y los moldes musicales que la tradición de este arte ha moldeado siguen debatiéndose: "Una noche en casa de Adorno, refiere Mann en *Novela de la Novela*, me encontré con Hans Eisler, con el cual conversé de muchas cosas inherentes a mi 'interés principal' y para mí estimulantes: sobre la inferioridad de la música homófona frente al contrapunto, sobre Bach, el 'armónico', como lo había definido Goethe, sobre la polifonía de Beethoven que no era natural y que era peor que la de Mozart." Y esta idea fija que hace del contrapunto y la fuga los momentos supremos de la historia de la música, fija nostálgicamente a Mann en una tradición humanista en la que la voz, atributo supremo de lo humano, se incorpora a ese arte que puede ser símbolo de la teología por su inmaterialidad que sólo se manifiesta en el tiempo, o de lo demoníaco por la ponzoña de su desafuero. Beethoven es junto con Adrián, el compositor que prefiere los oratorios y las *lieder* tan cercanas a la voz humana, el símbolo de ese artista a quien la pasión ha consumido pero que a diferencia de Gustav Aschenbach, esculpido en el esfuerzo cotidiano de una disciplina vital y perdido ante la contemplación de lo bello, se redime por la grandeza que la convención de una tradición le ha otorgado, pues en ella se incorpora a lo humano, en su expresión más profunda y perdurable, el trasfondo colectivo y mítico que es la Belleza suprema, única accesible en esta tierra. "Oigan las cadenas de trinos, los arabescos y las cadencias, exclama exaltado el mismo profesor tartamudo al hablar de la última sonata de Beethoven, la *Opus III*. No se trata de eliminar del lenguaje la retórica, sino de eliminar de la retórica la apariencia de su dominio subjetivo. Se abandonan las apariencias del arte." Al fusionarse arte y realidad, lo demoníaco —característica suprema de ese arte musical cercenado de las demás manifestaciones de la cultura— ha sido exorcizado y Mann, en acto de contricción suprema, logra exorcisarse también al contribuir con su grandiosa obra a la continuación de esa tradición humanista que alcanza la grandeza profundizando en lo convencional.



**PIERRE
KLOSSOWSKI***

CIRCULUS VITIOSUS

Pierre Klossowski nació en París en 1905. Realizó estudios de filosofía y teología en Lyon y París. Entre sus "preceptores" figuran André Gide y Reiner Maria Rilke. En 1947 publicó su primer libro, Sade mon prochain; y luego su primera novela, La vocation suspendue, a la que siguieron otras tres: Roberte ce soir, La revocation de l'Edit de Nantes y Le Souffleur. Las tres últimas han sido reeditadas bajo el título general de Les lois de l'hospitalité. En 1965 obtuvo el Prix des critiques por su novela Le Baphomet.

El ensayo que traducimos, Circulus vitiosus, es el texto de la conferencia dictada por Klossowski en el coloquio organizado en julio de 1972 por el Centro Cultural Internacional de Cerisy-la-Salle, con el tema "Nietzsche aujourd'hui?" Este ensayo es el desarrollo de uno de los temas que el autor había tocado originariamente en Nietzsche et le cercle vicieux, hoy por hoy la lectura capital acerca del pensamiento de Nietzsche.

José Luis Rivas

Cuando se camina hacia una finalidad, parece inconcebible que "la ausencia de finalidad en sí" pueda ser nuestro principio de creencia.

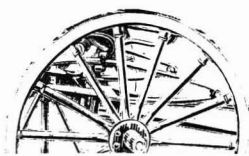
Por todas partes veo que sólo dominan y subsisten quienes comprometen la vida, el valor de la vida.

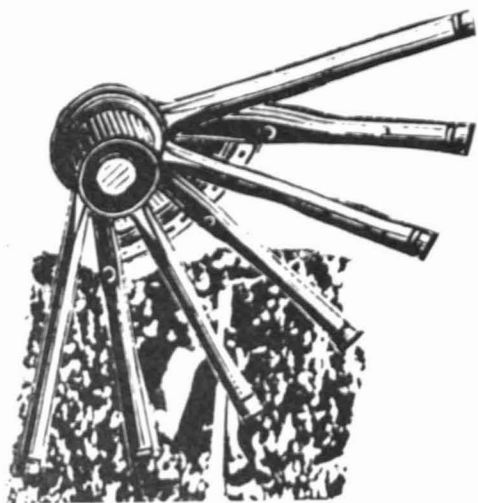
Anti-Darwin

Ante todo recordaré, haciendo en cierto modo un balance, que por lo que respecta al pensamiento auténtico de Nietzsche (e incluso este vocablo "auténtico" resulta bastante equívoco, auténtico en el sentido en que desde hace cuarenta años disponemos de mejores condiciones para asirlo en su aparente sistema, bajo su verdadera luz), por lo menos una cosa parecería conquistada a partir de ahora: no se osará más —como fue el caso durante casi medio siglo desde la desaparición de Nietzsche— ni separar ni oponer entre sí, como excluyente la una de la otra, las nociones del eterno retorno y de la voluntad de poder. Si Nietzsche no resulta en verdad el filósofo de la voluntad de poder sino porque es el médico del eterno retorno, esta irrecusable definición que Heidegger nos da puede interpretarse diversamente a su vez y suscitar dificultades graves; y esto a partir de las declaraciones de Nietzsche. En apoyo de estas últimas, pueden seguirse las fases sucesivas por medio de las cuales Nietzsche, apartándose del instante extático de Sils María, tras haber convertido el hecho vivido en concepto, quiso darle una versión científicamente establecida a lo que llama el

pensamiento de pensamientos y presentarlo como el resorte mismo de la voluntad de poder enunciándolo en tanto instrumento secreto de su doctrina selectiva: en otras palabras, para hablar aquí desde un punto de vista puramente histórico, la inversión del nihilismo pasivo en nihilismo activo, en el cual el *circulus vitiosus* deus es el signo y la figura.

Esto trae emparejado (como he osado hacerlo en mi estudio) un análisis —que me parece indispensable— de los criterios nietzscheanos de *decadencia* y *elevación*, de *lo que es sano*, de *lo que es mórbido*, de *lo que es caso particular* o *caso singular*, y, más específicamente, en función del círculo vicioso, el *caso fortuito*. Por mi parte, me he dejado guiar siempre por un hilo conductor, aquel que me parecía más seguro para superar el sentimiento de extrañeza que inspiran a primera vista algunas de las afirmaciones de Nietzsche —a saber, todo lo que en sus afirmaciones y proyectos indica la preparación de un complot. O bien, se aparta uno de este aspecto de Nietzsche como de una aberración que no sería su pensamiento auténtico, o bien, acepta uno este pensamiento en lo que enuncia a primera vista —a saber, que no tenemos propiamente ningún criterio para verificar lo que es aberrante o lo que no lo es, salvo la posibilidad o la imposibilidad de vivir a partir de un producto del pensamiento. El motivo del complot no nos permite tratar como meras metáforas los términos de "superhombre", de "amo y esclavo", de "formación soberana", ni sobre todo la sugestión de métodos experimentales que exigirían las directrices de una selección. Complot que se trama en contra de la sorda convivencia de la moral institucional y la teoría darwiniana ("*la selección no se produce precisamente en favor de las excepciones*", sino únicamente en favor de los mediocres). Ahora bien, el complot germina en el pensamiento del eterno retorno a medida que éste se explicita. La doctrina del círculo vicioso tiene por efecto abolir el principio de identidad, la identidad individual y, por tanto, también los actos de los agentes del poder, quienes nunca lo ejercen, aunque previamente imaginen una finalidad y un sentido a su acción. En virtud de que el círculo vicioso suprime definitivamente, con las identidades, el significado de los actos y necesita su infinita repetición en una ausencia completa de finalidad, he aquí por qué se convierte en complot el criterio selectivo de la experimentación. ¿Qué soberanía osará renunciar alguna vez a las nociones de sentido y finalidad, a partir de las cuales una fuerza constituida se autoriza para dominar?, ¿qué soberanía practicará una violencia distinta a la del absurdo? Esta soberanía, o estas formaciones soberanas (*Herrschaftsgebilde*), deberían confundir por tanto su dominio con su propia desintegración, en el caso de que se tratara de una institución, de un Estado, en el sentido tradicional. Por consiguiente, en el pensamiento de Nietzsche no puede tratarse de instaurar un régimen político en el sentido tradicional de la palabra. El complot





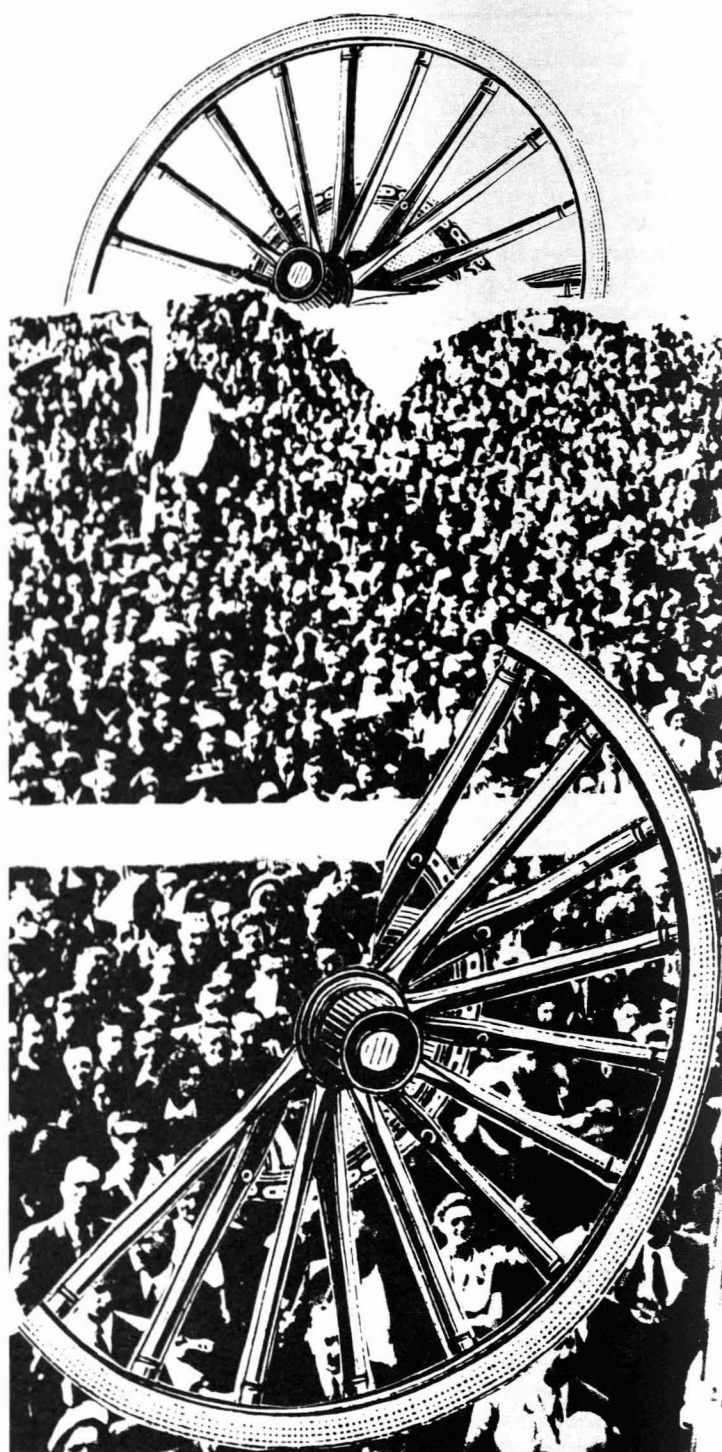
nietzscheano sólo se concibe bajo la dirección de alguna comunidad secreta, inasible, cuya acción sería subversiva para cualquier régimen. Esta comunidad únicamente poseería su capacidad desintegradora al tiempo de proyectar su propia acción, en tanto que se desintegraría fatalmente a su vez, tan pronto como la realidad gregaria, a título institucional, se apoderase de su secreto.

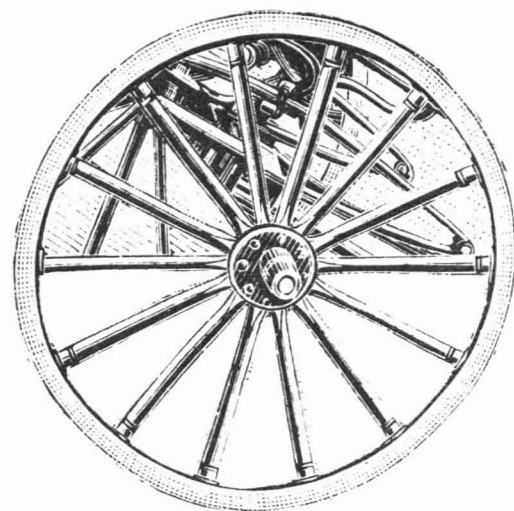
Pero Nietzsche por lo demás, es decir, en efecto, habla del advenimiento de un poder, ya fuere el de una sociedad secreta de experimentadores, sabios y artistas, ya fuere, de un modo general de creadores, como él dice, que sabrán actuar en nombre de esta doctrina del círculo vicioso, haciendo de ella la condición *sine qua non* de la existencia universal. Así, él introduce el tema del terror eliminador que ejercería el pensamiento del eterno retorno. ¿Cómo puede ejercerlo únicamente este pensamiento? Este pensamiento, por su mismo contenido, dejaría indiferente a la masa de los individuos. No se tomaría en serio sino hasta que el terror que le es implícito *se tradujera en actos* que se derivan de su mismo contenido: no existe más sentido ni finalidad que el retorno *ad infinitum*. Ningún régimen político sabría adoptarlo nunca, y los individuos o las masas que no soporten vivir bajo este signo, sin sentido ni finalidad, deberán, como él supone, desaparecer.

Nietzsche, en sus propias especulaciones, no sopesa solamente las posibilidades concretas de realización de este poder en lo que pueda tener de utópico, también descifra los datos, las perspectivas de una acción semejante tal como se hallan inscritos en la evolución misma de la economía moderna. La administración total de la tierra, la planificación planetaria de la existencia, obedecen a la ley de un movimiento irreversible. Este movimiento económico, consagrador de la mentalidad vigente de la falsa selección darwiniana, o sea, una mediocrización del hombre, exige la reacción de un contramovimiento. Me parece útil leerles el siguiente pasaje, que casi todos conocen, y que conviene leer de nuevo dada la continuación de mi desarrollo:

"Necesidad de demostrar que frente a un consumo cada vez más económico del ser humano y de la humanidad, frente a una maquinaria de intereses y realizaciones cada vez más estrechamente enmarañados, es necesario un *contramovimiento*. Lo designo en tanto que *eliminación de un lujo excedentario de la humanidad*: en ella, una especie *más fuerte*, un tipo más elevado, deben surgir a la luz, con otras condiciones de formación y conservación que las del hombre medio. Mi concepto, *mi parábola* de este tipo humano es, ya se sabe, el término 'superhombre'.

"Sobre esta primera vía que, ahora, es totalmente previsible, se forman la adaptación, el nivelamiento, el «chinismo» superior, la modestia del instinto, la satisfacción en el empequeñecimiento —una especie de *estancamiento del nivel del ser humano*. Una vez que alcancemos la administración total de la economía de la Tierra, que llegará inevitablemente, la humanidad *podrá* encontrar





su mejor sentido en tanto que maquinaria al servicio de esta economía: en tanto que un enorme engranaje de ruedas cada vez más finas, cada vez más sutilmente «adaptadas»; en tanto que un devenir-superfluo cada vez más creciente de todos los elementos que dominan y rigen; en tanto que una totalidad de las fuerzas y de los valores mínimos. Frente a esta disminución y esta adaptación de los seres humanos a una utilidad especializada, es necesario un movimiento inverso, la creación del ser humano que sintetice, totalice y justifique, para quien esta maquinización de la humanidad constituye la condición previa de su existencia en tanto que sostén sobre el que pueda inventar su forma superior de ser (...)

“Le es necesario tanto más la rivalidad de la masa de los nivelados, el sentimiento de distancia a su respecto; se sostiene sobre ellos, vive de ellos. Esta forma superior de *aristocratismo* es la del porvenir. —Para decirlo moralmente, esta maquinaria total, la solidaridad de todos los engranajes, representa un maximum en la explotación del ser humano: pero esta maquinaria los presupone porque esta explotación posee un sentido. En el caso contrario, no se trataría efectivamente sino de un envilecimiento del tipo humano —un fenómeno regresivo del más grande estilo.

“Puede notarse que lo que combate es el optimismo económico: como si, con los gastos crecientes de todos, debiera crecer necesariamente también el beneficio de todos. Me parece que nuestro caso es el contrario: *los gastos de todos se saldan con un déficit total*; el ser humano se envilece: aunque no se sepa ya para qué fin pudo servir este enorme proceso. ¿Para qué fin? Un nuevo ‘para qué fin’ —esto es lo que necesita la humanidad...” (*Póstumas*, 1887. 10, 17; 150).

En función de esto viene otro texto, titulado *Los fuertes del porvenir*, que avanza directamente en la línea indicada del complot:

“Lo que, en parte la necesidad, en parte el azar, han conseguido aquí y allá, es decir, las condiciones previas a la producción de una especie más fuerte: esto es lo que desde ahora podemos comprender y conscientemente querer: podemos producir las condiciones en que sea posible semejante elevación.

“Hasta ahora, la educación sólo tenía a la vista el beneficio de la sociedad: no el mayor beneficio posible del porvenir, sino precisamente el de la sociedad existente. No se quería para esto sino instrumentos. Admitiendo que la riqueza de fuerzas fuese mayor, podría concebirse una sustracción de fuerzas, cuya finalidad consistiera en el beneficio, no de la sociedad, sino del porvenir.

“Podría plantearse semejante tarea a medida que se comprendiera en qué sentido la forma presente de la sociedad se ve comprometida en una transformación poderosa, hasta el día en que ya no podría existir por sí misma, pero sólo en tanto que medio en manos de una raza más fuerte.

“La mediocridad creciente del ser humano es precisamente la fuerza que nos impele a pensar en el adiestramiento de una raza más fuerte: la cual encontraría justamente su excedente en todo lo que la especie mediocrizada sería más débil (voluntad, responsabilidad, seguridad de sí, poderse fijar metas).

“Los medios serían los que ha enseñado la historia: el aislamiento por intereses de conservación, a la inversa de los que hoy constituyen la medianía: el ejercicio de los valores invertidos, la distancia en tanto que pathos, la libre conciencia en todo lo que hoy es menos estimado y más reprensible.

“El igualamiento del hombre europeo es hoy el gran proceso irreversible: incluso se lo debería acelerar.

“Por este hecho, la necesidad de cavar una fosa, la necesidad de una distancia, de una jerarquía, están dadas; no la necesidad de retardar este proceso.

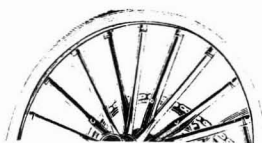
“Esta especie igualada, desde el momento en que se la realice, exigirá una justificación: ésta reside en el hecho de servir a una especie soberana, la cual reposa sobre la precedente y que sólo basada en ella puede educarse en su propia tarea.

“No solamente una raza de amos cuya tarea se redujera a gobernar, sino una raza que tuviera su propia esfera de vida, un excedente de fuerza para la belleza, el coraje, la cultura, las maneras hasta en lo que hay de más espiritual: raza afirmativa que puede concederse todo gran lujo (...), lo bastante poderosa para no tener necesidad de la tiranía del imperativo de virtud, ni de la parsimonia, ni de la pedantería, más allá del bien y del mal: formando un invernadero de plantas raras y singulares” (*Póstumas*, 1887. 9, 153; 105).

Lo que no se dice de un modo tan claro como en algún otro pasaje, aun cuando forma parte de la visión de Nietzsche, es la noción del acrecentamiento, de lo que Nietzsche discierne desde entonces en el estado actual. A saber: que los hombres del acrecentamiento, los que crean desde ahora y siempre el sentido de los valores de la existencia (consideración por demás paradójica de parte de Nietzsche), constituyen una jerarquía oculta, por así decirlo, para la cual se afana la supuesta jerarquía de los dirigentes actuales. Ellos son los verdaderos esclavos, quienes asumen el trabajo pesado.

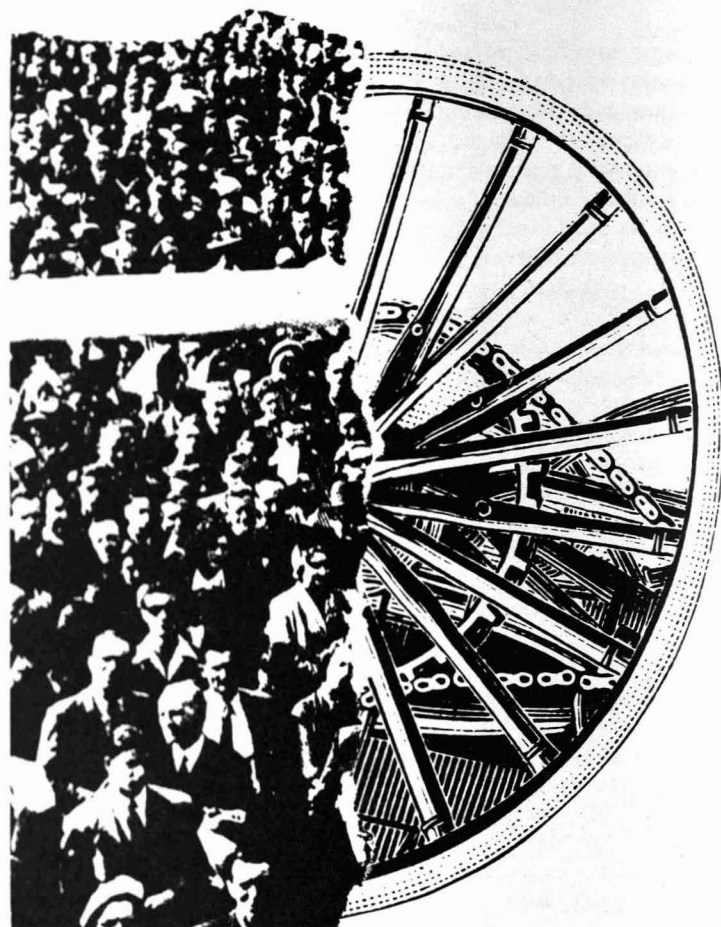
Así, para Nietzsche, la especie humana, desde el momento en que tiene que pronunciarse en favor de la producción a fin de mantenerse en el nivel del hombre, únicamente lo consigue por lo absurdo de una reducción total de sus recursos morales mediante el trabajo mismo. Al invertir esta condición, aniquilante del absurdo en significación suprema, esta significación coincidirá con la iniquidad total.

Ahora planteo una primera pregunta: ¿En qué medida la descripción nietzscheana del acrecentamiento, del excedente, no sería sino una reducción no dialéctica de la noción de lucha de



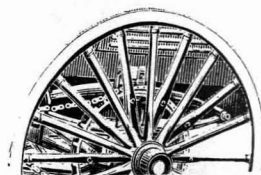
clases y de las infraestructuras de Marx? Nietzsche sólo llegó a las consideraciones económicas a través del rodeo que hace el utilitarismo de Stuart Mill. Nietzsche ve en la selección darwiniana y en los sistemas anglosajones una forma de la mentalidad gregaria vigente, que se convierte en conspiración moral y tiende a hacer imposible e incomprensible su propia visión. Sobre este esquema se calca su propio complot. Es claro que desconoce totalmente el camino seguido por el pensamiento de Marx a partir de la inversión de la dialéctica hegeliana, y, aunque lo hubiese conocido, no por ello habría dejado de pensar lo mismo. No obstante, su concepción histórica del amo y el esclavo, tal como la retoma desde la perspectiva de lo que llama la mediocización a través de la economía, la función capital que atribuye a la formación del acrecentamiento que compite con esta mediocización, y por tanto el proceso del rechazo, lo encaminan de cualquier modo al terreno ocupado por Marx. Ambos se encuentran, de alguna forma, dándose la espalda. Podría establecerse un paralelo entre lo que Nietzsche llama la mediocización de los individuos en proporción a la acumulación de las riquezas y la alienación del proletariado descrita por Marx, no obstante la divergencia está inscrita desde el origen en la noción de valor. El análisis de Marx, por lo que se refiere a la función mistificadora del valor mercantil, si bien puede coincidir de modo negativo con la noción de valor de Nietzsche, avanza en sentido inverso de la que Nietzsche enuncia como valor en tanto que principio de toda afirmación, a saber, que sólo posee valor la *mistificación de la vida por sí misma*. Toda desmistificación coincide con una caída, toda remistificación con un elevamiento, es decir, la creación. Una producción que no procediera de una mistificación activa permanecería siempre más acá del hecho de existir. Los afectos son los que constriñen a producir. La producción siempre será una réplica de este constreñimiento y toda división del trabajo de los afectos siempre tenderá a disminuir su propia fuerza productiva, lo que para Nietzsche significa una manera de desmistificar el hecho de vivir.

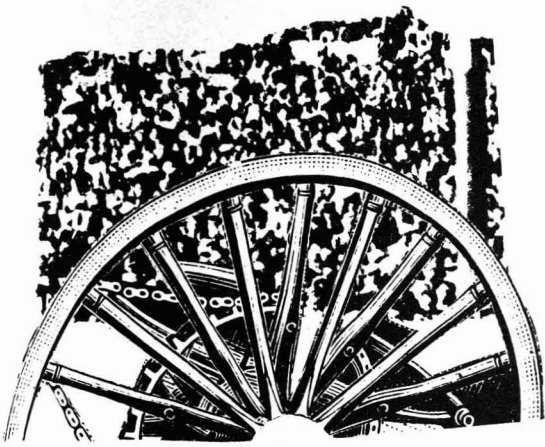
En resumen, puede reconocerse, aquí con exactitud el comentario, si no el criterio, de *La voluntad de poder*. Toda dominación debe proporcionar una creación que trasmute la violencia pura en goce, tanto de los que hacen la violencia y estos tanto en el plano moral como en el material, aunque sólo fuera por el hecho de comunicarse, al que Nietzsche identificó siempre con un acto violento - como de los que la sufren. La explotación afectiva y material, sea en el plano que fuere, sólo ha de practicarse durante el tiempo en que se presente la *necesidad de dejarse explotar*. La necesidad de transvaluar los valores deriva de que los recursos morales de una explotación están agotados; ahora bien, hace falta encontrar un nuevo remanso en los seres, donde el deseo de dejarse explotar les procure el beneficio de un goce. Una dominación se desmorona en cuanto desconoce como valor este principio



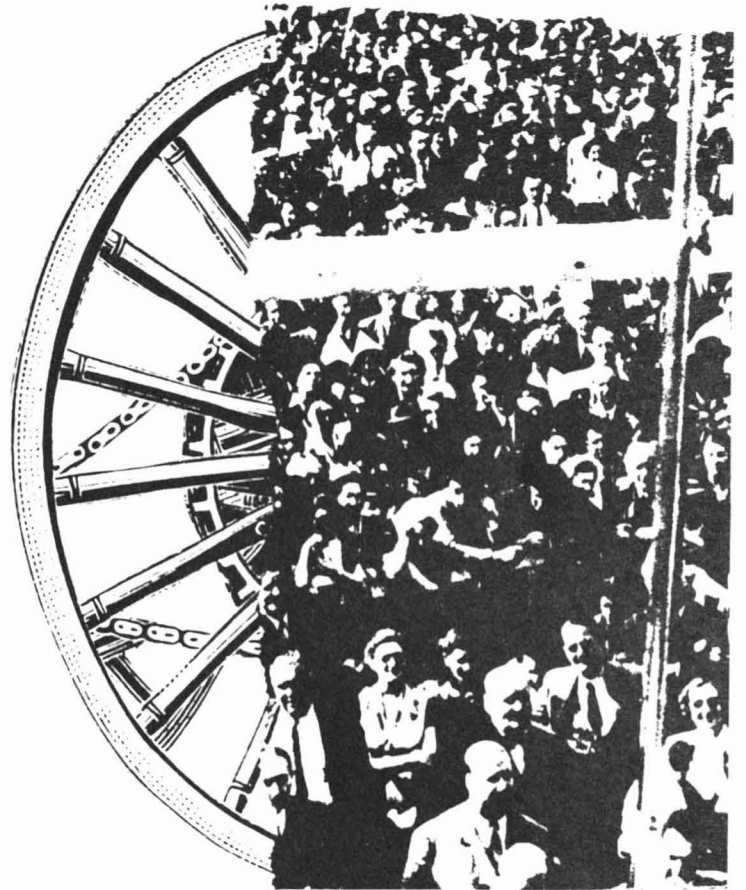
de creación de los instrumentos de goce. Violencia y goce pierden su fundamento al tiempo que la creación desaparece. La violencia del absurdo sólo puede recaer en el nivel del absurdo de la violencia.

La segunda pregunta sería saber lo que sucede con el comportamiento nietzscheano, enfocado dentro del contexto de nuestra agitación actual, no desde la perspectiva de la noción de poder sino desde la perspectiva del círculo vicioso, en cuanto figura de un juicio nihilista extendido a toda forma de acción. Llamo la atención otra vez sobre la evolución del pensamiento del eterno retorno. Este pensamiento, tema de contemplación, se convierte en el instrumento de un complot. Es a partir de esta etapa que el *dios círculo vicioso* puede concebirse como la expansión de un delirio. La pregunta aquí planteada es saber si, en tanto que figura delirante de un comportamiento respecto de la actualidad, este comportamiento puede hacerse eficaz, o bien si, de un modo





general, *todo comportamiento delirante constituiría desde ahora una resistencia eficaz respecto de una fuerza adversa determinada.* ¿Cómo el círculo vicioso se convierte en el instrumento de un complot en tanto que dilema selectivo, esto es, reconoces o no que tus actos no tienen ningún sentido ni finalidad, excepto que se trate de las mismas situaciones, repetidas indefinidamente? Actúa, pues, sin escrúpulos. Lo peor, si no se lo ha alcanzado ya, no será alcanzado nunca. Esto es lo que introduce, con el terrorismo, el programa experimental del complot. Pero el terrorismo del pensamiento del eterno retorno, bajo esta forma, bien puede no ser sino una parodia del terrorismo efectivo de nuestra modernidad industrializante. El dios círculo vicioso, la pura simulación de la economía universal, no es aun sino apariencia; aunque el pensamiento del círculo fuese también una parodia, la parodia no sería menos una creación delirante en tanto que complot. Si el complot supone actos por efectuar, el pensamiento del círculo vicioso quiere que estos actos, actuados de manera efectiva, sean por necesidad la simulación sin fin de una acción cuya propia repetición vacía de su contenido, el cual no se alcanzaría nunca definitivamente. ¿Cuál es entonces el agente simulador? Nietzsche quiere que sea el pathos solamente el poder simulador por excelencia. El pensamiento del eterno retorno, que abole las identidades y vacía a los actos de su contenido, llega a combinarse por tanto en la preparación de un complot que prevé sus experimentaciones prácticamente. Quien quiere el fin, quiere los medios, dice Nietzsche. Ahora bien, la experimentación es esencialmente el acto, el género de actos que se reservan el privilegio de fracasar. El fracaso de una experiencia revela más que su éxito. En el nivel del pathos, fracaso y éxito se confunden en el juego permanente de las impulsiones. La experimentación capital no apunta aquí al éxito práctico de un complot que se acaba con el logro de un fin, sino con la manifestación misma de un estado que domina en secreto desde siempre, que se busca y persigue cual si se tratara de un fin. Cuando Nietzsche dice: quien quiere el fin, quiere los medios, habla a la vez en dos registros, el de la gregaredad y el del caso singular, el de los individuos idénticos a sí mismos y el del caso fortuito, el del sentido común y el del delirio. Pero lo que se presume en el nivel del lenguaje institucional es desmentido inmediatamente en el nivel del pathos. El fin, en este caso, el delirio está inscrito en los medios, el fantasma en el simulacro, que es afirmado como medio de hacer vigente universalmente el constreñimiento hasta entonces oculto del fantasma. La protesta anti-darwiniana, que denuncia una falsa interpretación de la selección de las especies, no tiene en sí nada delirante, es esencialmente lúcida, razonable. La continuación que pretende darse, los proyectos de intervención antigregarios a fin de instaurar una especie superior, los criterios de esta intervención, son los que harían volverse hacia el delirio el pensamiento contemplativo del



retorno en tanto que instrumento del complot. Y sin embargo, es a partir de esta etapa, al tiempo mismo que el pensamiento del retorno parece *desmentido* —desmentido en su prestigio contemplativo— por los proyectos experimentales del complot, cuando el pathos finaliza únicamente su construcción llamada delirante. El verdadero motivo del complot no sería la realización efectiva de una conmoción material que, según el círculo vicioso, está inscrita ya en la fatalidad económica de este mundo; el complot anti-darwiniano, bajo el signo del círculo vicioso, significa *el advenimiento a la autonomía de las producciones primordialmente patológicas*, en tanto que condición misma de una conmoción de toda relación entre las fuerzas sociales en presencia. Así, resulta que la doctrina del círculo vicioso recorre todos los proyectos emanados de las primeras conclusiones psicológicas de *La voluntad de poder*, como la devaluación práctica de tales proyectos y, al mismo tiempo, como valorización del delirio que los genera.

**ENRIQUE
ZULBARAN
ROSALES**

EL HEROE SOFOCLEO Y LA CULPA TRAGICA

El héroe trágico es un hombre superior que nos ofrece un reflejo de la vida humana en sus momentos decisivos. Se trata de un tipo de ideal que ha sublimado las aspiraciones y los conflictos del hombre común. El héroe se encuentra en una situación de conflicto, producto de su propia grandeza. Por eso corre el riesgo de chocar contra el orden cósmico, y ya sea que triunfe o perezca, una u otra son para el espectador tanto una advertencia como un acicate. Yerra o acierta por medio del dolor, a través de decisiones ineludibles, que en nuestro fuero interno deseáramos evitar.

El héroe trágico no sólo se encuentra en conflicto con una sociedad determinada, sino también con toda la concepción griega del mundo.¹

El hombre común y corriente debe actuar dentro de los límites estrictamente determinados por la *sophrosine* (σωφροσύνη),² y aunque tiene posibilidades de excederse hasta el *thymos* (θυμός)³ —por lo demás, actitud sin la cual el hombre sería demasiado pasivo— no debe, so pena de acarrearle un castigo justificado, de atentar contra el orden establecido desbordando sus propios límites al caer en *hybris* (ὕβρις).⁴

El héroe trágico siempre actúa por un fin noble. Las excepciones son raras, y sólo se dan en personajes secundarios.

El héroe vive una acción decisiva en su vida. Ante un dilema decisivo puede vacilar, pero siempre actúa cuando llega el momento definitivo, aun a riesgo de su triunfo. Su decisión puede ser ciega como la de Creonte, o plenamente consciente como la de Antígona.

El héroe sofocleo no es víctima resignada de un destino adverso, ni tampoco es víctima pasiva que vaya al matadero sin luchar hasta el último momento.

La ruina del héroe es consecuencia de una acción cuya responsabilidad es solamente suya, de una *hamartia* (ἁμαρτία),⁵ de un "fallo" intelectual, de un no saber adecuar su pensamiento o su acción al orden cósmico.

En Sófocles la situación trágica es el rompimiento del orden de las cosas, producto de vehementes pasiones que nublan el juicio. No importa si dicha ruptura se produjo deliberadamente o no: el mal causado por Edipo es tan grande como el provocado por Clitemnestra.⁶

Es por un fallo intelectual que Edipo, el más sabio de los hombres, el único que fue capaz de resolver el enigma de la esfinge, el que era considerado por su pueblo uno de los hombres más justos, que debe cumplir su destino. De su acción (el querer conocer la verdad) procede su sufrimiento.⁷

Junto a la nobleza y la decisión ante la acción, interviene, como tercer rasgo común del héroe sofocleo, el sufrimiento.

Dadas sus características, el héroe siempre elige en el momento decisivo la solución de lo bello, lo noble, aunque dicha elección lo precipite a la muerte más espantosa.

El héroe elige su propio destino en el momento decisivo. No es que la *hamartia*, el fallo intelectual ocurra fuera de su responsabilidad. No es que el héroe trágico sea inocente víctima de los dioses.⁸ porque éstos actúen en un plano diferente al del hombre. Ellos deben preservar el orden, y sus designios y acciones rebasan la comprensión humana. Por eso un acto divino puede parecer injusto al hombre, dándole la sensación de ser un juguete de los dioses. Sin embargo, los dioses dan oportunidades al hombre en el momento decisivo. Ellos se concretan a velar por el orden establecido y el héroe puede elegir, dado el conflicto, entre una vida deshonrosa (no heroica) tras pagar su desmesura, o su propia muerte.⁹

El miedo y la angustia son el presentimiento de la ruina, y al mismo tiempo la conciencia de una falta.¹⁰ Vencedores y vencidos, transgresores y defensores de la ley, ninguno puede evitar el dolor y la muerte, pero sus actuaciones se presentan de las maneras más diversas, como diversas son sus naturalezas. Empero, la presencia del dolor y de la muerte no paraliza la acción del héroe, sino que la apresura.

Hemos dicho que el dolor y la muerte no proceden de un acto injusto de los dioses, sino que son un castigo divino producido a consecuencia de la libre acción del hombre. Sin embargo, el problema no tiene una solución tan simple. En realidad queda una región oscura, inexplicable, porque, al excluirse el sufrimiento de la arbitrariedad divina, se hace independiente, en cierta medida, de la esfera de las acciones divina y humana. Pero la lucha del héroe en esta región, lucha aceptada de manera consciente, es su grandeza y aunque sucumba en ella es enaltecido, porque su acción se fundamenta en un fin, una intención, noble, a pesar de que por ignorancia o desmesura choque con lo divino como en el caso de Creonte, quien, como novel guardián de las leyes de la ciudad, considera justo su proceder. Y es que en la tragedia sofoclea no hay ni buenos ni malos, no hay "villanos" estrictamente definidos como tales. Aun el mismo Odiseo, que pretende engañar a Filoctetes, actúa por el bien de los aqueos: sólo poseyendo el arco de Filoctetes podrá tomarse Troya.

Todos los personajes sofocleos, principales o secundarios, aparentemente malos o aparentemente buenos creen estar actuando dentro de lo justo. Este es el verdadero conflicto. La verdad sólo puede ser una, los dioses se encargarán de preservarla a despecho de la aparente justicia de la acción humana. El hombre falla intelectualmente por ignorancia, el hombre cree poseer la verdad y la justicia de su acción en el momento decisivo. Cuando la acción de los dioses señala el camino correcto, el héroe comprende el sentido de su propia acción, se autodescubre tal y como es. Entonces, abatido, sólo le queda sufrir y padecer, ya no sólo lo que es justo, sino su error consciente o inconsciente. Tal es la magistral enseñanza de Sófocles. Nada permanece, el hombre con



hybris yerra, pero un héroe sin *hybris*, un héroe moderado, es inconcebible para el pueblo griego, pues está implícito en la naturaleza del héroe el dolor derivado de su desmesura ingénita. De esto, ni el destino ni los dioses tienen culpa, porque el héroe ha ido más allá de los límites a que llegaba su propia suficiencia en cuanto hombre. Sólo sufriendo o muriendo puede conciliarse con la realidad, pues ha rebasado el ámbito en que le era posible ordenar de manera autónoma su propia existencia.

Sófocles educa al espectador mostrándole lo que el héroe hombre desmesurado, puede hacer y hace en tal situación. Enseña que el logro de un nuevo equilibrio sólo puede darse mediante el dolor. Y, junto a estos héroes desmesurados el genio de Sófocles ha colocado personajes secundarios —como Ismene—, que sirven a manera de contraste a la acción heroica, contraste que se acentúa aún más por la llamada “ironía sofóclea”, que muestra cuán diferente es la realidad de las cosas, de su apariencia. Esta ironía patentiza el conflicto trágico como una coexistencia de opuestos. Por eso, Deyanira mata a Hércules deseando recobrar su amor; Neoptolemo, que aborrece la mentira, engaña a Filoctetes; Edipo, que desea purificar su ciudad, descubre que él mismo es la miasma que alimenta la peste; Ajax mata ovejas creyendo matar a los aqueos, comete dicha acción creyendo honrarse y se deshonra; Egisto y Clitemnestra creen que Orestes ha muerto, sólo para descubrir su error y morir ambos; Creonte, creyendo salvaguardar el derecho, lo infringe.

El hombre más sabio, cuando se ve en la necesidad de actuar, puede caer en la ruina. Incapaz de penetrar el sentido de la palabra divina, no tiene más recurso que la desesperación y entonces el mundo se le presenta sin sentido y la vida humana como un hecho absurdo. Pero es a través del dolor que el hombre adquiere su grandeza, “aprendiendo por el sufrimiento”. El héroe pasa de la acción a la culpa, de la culpa al dolor, y por éste al conocimiento que le integra al orden del mundo.

El héroe, pasada su primera ignorancia, reconoce su verdadero yo en la catástrofe, pero este conocimiento está asociado con una inversión, con el cambio de la buena fortuna a la mala o de la mala a la buena, tal como lo ha señalado Aristóteles. En Sófocles el momento del cambio se confunde con el del descubrimiento, uno y otro se originan mutuamente.

Sófocles tiene en cuenta el todo del cosmos, lo humano y lo divino, por ello el destino del hombre tiene dos vertientes: desde la vertiente humana no es posible explicar la conducta de los dioses; pero desde la vertiente divina debe ser reconocido y admitido que el hombre, “ser de un día”, “sombra de humo”, tiene su grandeza.¹¹

■

En el panorama que hemos descrito encajan todas las figuras

dramáticas del teatro de Sófocles, todas actúan en aquella zona oscura, inexplicable, localizada entre la esfera humana y la divina, zona libre en la cual el hombre puede actuar, pero cuidándose de no chocar con lo divino, tal y como lo hemos descrito y explicado.

Todos los héroes sofócleos son culpables de desmesura, algunos actúan a ciegas y algunos con plena conciencia, pero todos pecan contra las leyes cósmicas.

En Ajax, por ejemplo, la justicia está presente en todo momento, Ajax ha pecado en su desmesura hasta creerse autosuficiente y rechaza la ayuda de los dioses:

Ajax: Yo aun sin los dioses creo que alcanzaré la gloria.

Esta es su *hamartía*, él solo es el autor de su propia desgracia. A lo largo de la obra se hace evidente la necesidad de abatir la soberbia de Ajax, quien, como héroe que es, no puede vivir deshonorado:

Ajax: Vivir con gloria o morir heroicamente es lo que debe hacer el noble.

Su mente en la desmesura se ofusca. Atenea no es sino una manifestación de la justicia que le hará pagar su ceguera. Mata ovejas creyendo honrarse al cometer un acto que considera justo, haciendo caso omiso al fallo de los jueces, quienes habían otorgado las armas de Aquiles a Odiseo.

Pero llega el momento en que la realidad se manifiesta ante sus ojos y se considera entonces burlado en su hombria, en su valor heroico y perdida la gloria, el único camino que puede seguir es el de la muerte.

En el momento culminante, el momento en que la verdad se revela ante los ojos del héroe, su mente se agita, como brújula sin norte, en opuestos absurdos pero reveladores de su desplome intelectual:

*Ajax: ¡ Oh abismo, que eres mi luz!
¡ Oh resplandecientes tinieblas del infierno!*

Ajax hubiera querido seguir ignorando su fallida acción, hubiera querido retornar a la ignorancia infantil:

Ajax: El no pensar es efectivamente un mal sin pena.

Pero es demasiado tarde, el héroe se ha reconocido a sí mismo, ni la presencia de Tecmesa y de su hijo puede convertirse en razón suficiente para arrastrar una vida deshonorada. El héroe debe morir porque no hay otro camino digno de un héroe, debe morir porque sólo muriendo puede acabar su desmesura.



Pero Ajax no sólo ha despreciado a los dioses, sino que se ha negado a obedecer las órdenes de sus superiores, tal como afirma Menelao. Y aunque Teucro niegue el hecho anterior, aduciendo que los Atridas no eran superiores a Ajax, la enseñanza de Sófocles ha quedado en la conciencia del espectador: en una democracia como Atenas las palabras siguientes fueron una advertencia y una sabia enseñanza:

Menelao: Haya, pues, siempre cierto saludable temor; y no creamos que haciendo lo que nos plazca, no hemos de sufrir luego, pagando las consecuencias.

Aunque algunos comentaristas han considerado que la tragedia de Ajax se prolonga demasiado después de su muerte, y les ha parecido casi ociosa la disputa sobre el entierro del héroe,¹² nosotros consideramos a esta parte como el verdadero eje de la obra. Es que la disputa por el cadáver no es sino la transposición de la situación de hegemonía que alcanzaba Atenas en esos momentos.

Baste para confirmar lo anterior, citar las palabras de Agamemnon:

De ancha espalda es el buey, y, sin embargo, un pequeño aguijón le hace andar recto por su camino.

Ajax se reconcilia con los dioses muriendo. Ellos le han hundido, pero ellos mismos le reservan un lugar en el Hades al permitirle ser enterrado.¹³ De la misma manera, tras larga disputa, Ajax, después de muerto, se reconcilia con los hombres. El enemigo ayuda al enemigo al retornarse al equilibrio, después de ocurrido lo inevitable:

Teucro (dirigiéndose a Odiseo): *Siendo tú el mayor enemigo que tenía éste entre los argivos, has sido el único que ha venido en su auxilio.*

Así, la tragedia de Sófocles nos manifiesta al final ya no una lucha de contrarios, sino un retorno al equilibrio —por medio del dolor— en donde esos contrarios pueden convivir sin provocar una nueva ruptura del orden universal.

Edipo Rey tiene un autodescubrimiento semejante al de Ajax. En el momento crucial se decide no por la muerte, sino por cegar sus ojos físicos en castigo a que su mente no pudo ver con claridad el error. El hombre más sabio, con una sabiduría desmesurada, no es sino un ciego que no logra descifrar el propio enigma de su existencia.

Mucho se ha discutido la inocencia de Edipo, sobre todo apoyándose en el oráculo que lo hace víctima de un destino inevitable. También se ha afirmado que no paga pecados personales, sino el pecado de existir, y que Edipo es desgraciado por sí, por su mala estrella. La hamartía de Edipo implica un contrasentido, pues siendo sabio no pudo interpretar el oráculo que predecía su ruina. Se necesita recordar que el oráculo es un elemento arcaico al igual que es sentido de culpa heredada, pero que, en definitiva, Edipo actúa por ignorancia. Cosa que no lo hace más inocente ni más culpable. El actuó dentro de esa zona libre a la que hemos hecho mención y chocó en su desmesura —es decir en su afán de conocer la verdad, acto por lo demás justo e inherente a su naturaleza— con el orden establecido. Edipo tiene libre albedrío, así como el hombre cristiano lo tiene, pero no puede negar la verdad del oráculo como el hombre cristiano no puede negar —en su religión— la providencia de Dios. Edipo sólo es culpable en cuanto no supo o no pudo adecuar su sabiduría a su propio beneficio.

El castigo que padece es producto de este fallo intelectual, del cual ni Edipo ni los dioses tienen culpa. Pero entendamos de una vez: las acciones de los dioses y de los hombres son amorales, el conflicto trágico se centraría en la búsqueda de la justicia y no de inocentes o culpables. En el caso de Edipo, como en el de Ajax o el de Antígona, tras el dolor o la muerte, triunfa la justicia del orden cósmico.

Filoctetes, al igual que Edipo, ha pecado sin saberlo. Se acercó imprudentemente a la serpiente custodio del templo de Apolo, en

Crisa. Este fue el error que propició la aparición de la pestífera llaga en su pie. Pero el castigo que los dioses le envían no es sólo físico, pues Sófocles nos presenta un Filoctetes casi convertido en bestia, que anhela hablar con griegos, con sus semejantes humanos, a fin de no perder lo poco de humano que a él mismo le queda.

Neoptolemo, joven idealista y justo, engaña a Filoctetes. Ha cometido un error que afortunadamente remedia a tiempo. Pero en la obra sofóclea descubrimos que el joven, en su imprudencia característica, se convierte en fácil sujeto de la acción injusta. Tal es el caso de Creonte —que antes hemos señalado— y el de Edipo, también novel gobernante.

Filoctetes, al igual que Ajax, busca refugio en la ignorancia. Ajax desearía retornar a la ignorancia infantil y Filoctetes halla consuelo en la ignorancia que le ofrece el sueño:

Coro: *Sueño que no sabes lo que es dolor, sueño que ignoras las penas, ven a nosotros propicio.*

Estos héroes ciegos, que no han sabido adaptar su inteligencia al orden cósmico, que padecen en el escenario las consecuencias fatales de su desmesura, nos dan, en boca de Neoptolemo, la más sabia enseñanza de Sófocles:

Conviene que el que está fuera de la desgracia ponga su vista en las desdichas; y que cuando uno vive feliz, medite entonces lo que es la vida para no arruinarse sin darse cuenta.

Notas:

1 Cf., F. R. Adrados, *El héroe trágico y el filósofo platónico*, Ed. Taurus, Madrid, 1964, p. 13.

2 'Estado sano de espíritu, prudencia, buen sentido, moderación, templanza'.

3 'Ira, furor'.

4 'Desmesura, exceso, orgullo insolente, insolencia, impetuosidad, desenfreno, ultraje, insulto, violencia'.

5 Cf., Aristóteles, *Poética*.

6 "Ningún orden sino desorden, desdichado, y locura parece haber en tu corazón" (Sófocles, Fr. 846).

7 Siervo: "Estoy ante lo más horrible de decir." Edipo: "Y yo de oír, pero hay que oírlo sin embargo."

8 Tal afirma Alsina (*Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Ed. Labor, Barcelona, 1966, p. 56), en donde define la hamartía como un acto cuya responsabilidad no se nos puede atribuir, es una responsabilidad aparente.

9 Es el caso de Ajax y Antígona, por ejemplo.

10 Recordemos la angustia de Edipo durante sus indagaciones en busca de la verdad.

11 Tal ha afirmado C. Ribas (cf., Alsina, *La literatura griega clásica*, Ed. Creds, Barcelona).

12 Cf., M. R. Lida, *Introducción al teatro de Sófocles*, Paydos, Barcelona, pp. 36-37.

13 En la sucesión de *Edipo Rey* y *Edipo en Colono* hay una solución semejante: los dioses doblegan al hombre, pero ellos mismos lo levantan.



**JOSE
VICENTE
ANAYA**

NARCISO ENCANTADO (SELECCION)

I

Te encuentro
detrás de un lago
que quiere parecerse a tu sonrisa:
Y aún preguntas
por una lluvia
que te ha pertenecido:
Extiendes tus brazos
como si fueras a iniciar un rito
de danza entre las aves:
Emerges de tu laguna y
el agua
pierde su brusquedad:
Se hace rocío,
que se transporta en viento:
Es una hora exacta
de acariciarse
entre los vegetales:
Es un momento
de incursionar todo lo vivo:
y puedes sorprender tus manos
descubriendo otro cuerpo
que te re-encuentra
saliendo de tu lago.

IV

Si haces de ti un lago,
en la noche
que se despierta para verte,
¿cómo;
la luna, el árbol, Marte;
los peces que en ti nadan;
cómo, pregunto,
se pueden abstener
de enamorarte?



V

¿Y yo? , Narciso;
que muero a falta de amor,
espejo y agua — si creo
que la belleza es real,
en ti testimoniado,
cuando surges
mirándote en tus manos—
Yo, Narciso,
apruebo que te enamore el mar
que anda lejano, la lluvia
que en ti nace, las aves
que abrevan en tu cuerpo.
No tiene por qué
verse en extraño
el sol, que amaneciendo,
se inventa de colores
y quiere ser tu amante.

VI

Apruebo que te enamore
el hombre que más quieras:
Tu esposo Ulises, sagaz y
fullón de las sirenas;
Tu hijo Edipo
que se condena a no mirarte;
Tu padre Agammenón
que sólo traes en la memoria:
Todos los amores, tú,
los haces lícitos. . .

VII

Apruebo que te enamoren todos,
y pido que se reviva
Apolo; el mismo Adonis
con su fama de hermoso;
Príapo inundado de templos
a la sensualidad; el ebrio Baco
seduciendo con uvas. Que se revivan
los héroes:

Aquiles valiente, Hércules
vencedor en Olimpíadas. Todos.
Y que vengan a disputar tu amor.
Yo lo disputo.

VIII

Yo quiero disputar tu amor;
y no porque me crea valiente,
fuerte, hermoso;
sino porque si Helena
provocó una guerra, tú,
hermosa Safo,
¡qué no provocas!

X

Abandonas tu lago y
vienes
mostrando tu mano,
donde traes una lágrima,
y nadie se da cuenta.

XI

Algún día tu lágrima
se desvanece. Y queda:
como dibujo tenue, que
nadie, menos, mira.



XII

Interrogas a los objetos
de un desierto infinito
y tu voz se revierte. Eco:
En tu pregunta se queda
la respuesta.

XVI

Quando no tienes agua:
Te abandonan las aves,
los árboles se vuelven
alambradas, tus peces
quisieran volar para escaparse
y quedan atrapados en la arena.
Pero todo eso no es ningún desastre,
sino que tú, Safo,
pierdes tus ritos en el lago.

XX

Tu naturaleza está y no está
en la tierra; por eso
te identificas con el agua y
regresan en ti, en flora y fauna,
los aires de la vida, cuando
haces llover en tus cabellos.



**OMAR
C. LLAMIN**

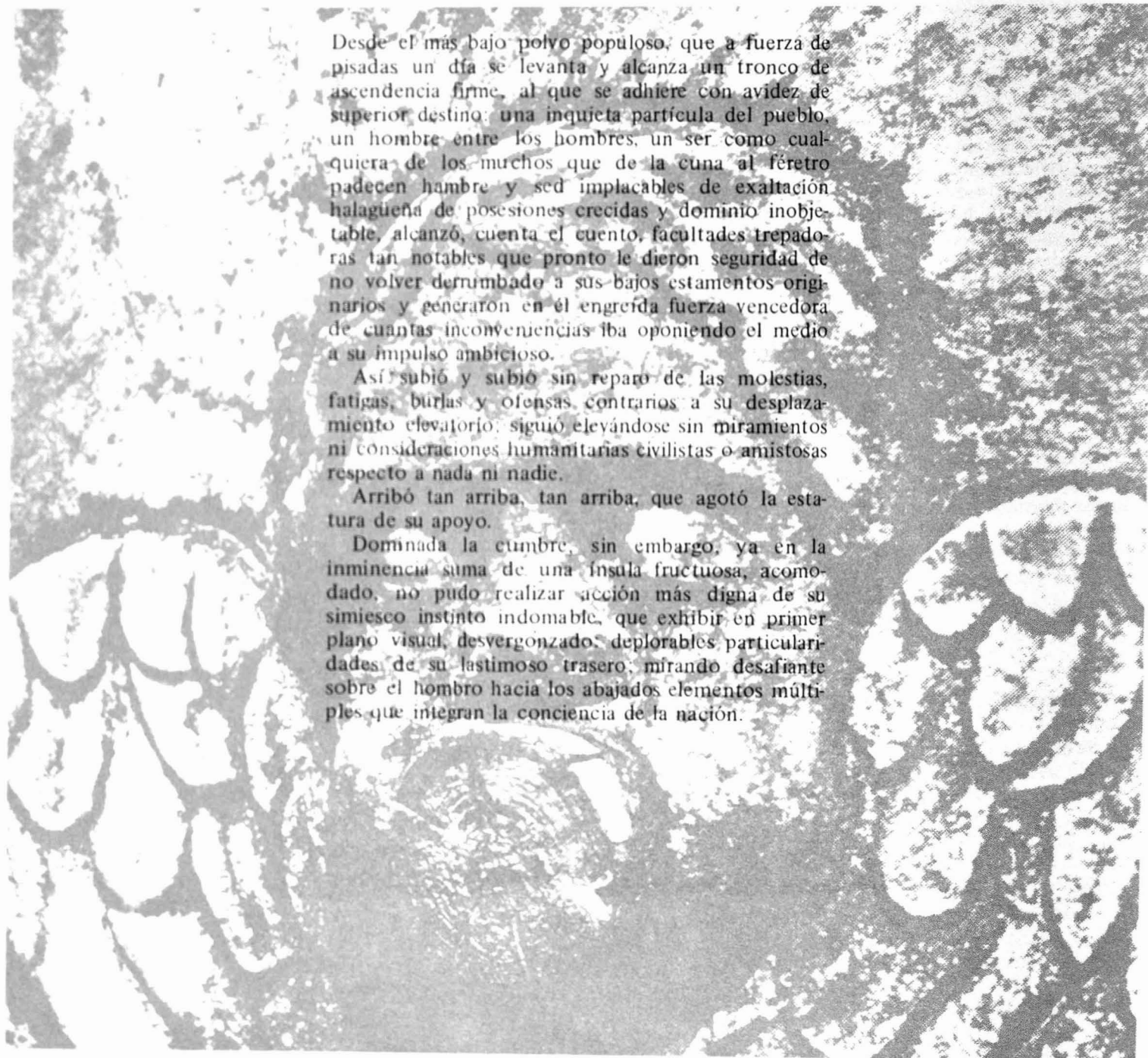
TRAZO DE UN ENCUMBRADO SIMIO INSTITUCIONAL

Desde el más bajo polvo populoso, que a fuerza de pisadas un día se levanta y alcanza un tronco de ascendencia firme, al que se adhiere con avidez de superior destino: una inquieta partícula del pueblo, un hombre entre los hombres, un ser como cualquiera de los muchos que de la cuna al fètetro padecen hambre y sed implacables de exaltación halagüena de posesiones crecidas y dominio inobjetable, alcanzó, cuenta el cuento, facultades trepadoras tan notables que pronto le dieron seguridad de no volver derrumbado a sus bajos estamentos originarios y generaron en él engreída fuerza vencedora de cuantas inconveniencias iba oponiendo el medio a su impulso ambicioso.

Así subió y subió sin reparo de las molestias, fatigas, burlas y ofensas contrarios a su desplazamiento elevatorio; siguió elevándose sin miramientos ni consideraciones humanitarias civilistas o amistosas respecto a nada ni nadie.

Arribó tan arriba, tan arriba, que agotó la estatura de su apoyo.

Dominada la cumbre, sin embargo, ya en la inminencia suma de una insula fructuosa, acomodado, no pudo realizar acción más digna de su simiesco instinto indomable, que exhibir en primer plano visual, desvergonzado, deplorables particularidades de su lastimoso trasero, mirando desafiante sobre el hombro hacia los abajados elementos múltiples que integran la conciencia de la nación.



**GUILLERMO
SHERIDAN
Y ARMANDO
PEREIRA**

GARCIA MARQUEZ EN MEXICO (ENTREVISTA)

En cambio El otoño del patriarca lo tuvo desde siempre, ¿no es así?

Sí, pero eso fue porque yo había trabajado la novela desde mucho tiempo antes. Yo llegué a tener trescientas páginas de *El otoño del patriarca* acá en México, antes de empezar *Cien años de soledad*.

Alguna vez dijiste que El otoño del patriarca iba a nacer de un intento de escribir la biografía del coronel Aureliano Buendía...

No, no es así exactamente. Lo que pasa es que yo he pensado siempre que si el coronel Aureliano Buendía en vez de perder las guerras las hubiera ganado y hubiera tomado el poder, hubiera sido ese dictador. Es decir, creo que hay cierta consecuencia entre los dos caracteres, sobre todo en la evolución que tiene, al final de su vida, el Coronel. El Coronel Aureliano Buendía, en el poder, hubiera sido como ese general sin nombre.

Hace años, en una entrevista con Rosa Castro, pensabas que el general se llamaría Nicanor Alvarado...

Luego pensé que si el personaje tuviera nombre quedaría como muy pequeño, perdería fuerza mítica. Un mito no puede tener nombre. El personaje mítico de *Cien años de soledad*, que en realidad es Melquíades, no puede tener apellido, no puede tener papá, origen. Los mitos no pueden tener papá. Nunca se pensó llamar de ningún modo al general. Lo llaman *Nicanor*, o *Zacarías* (y eso porque, en esos días, me escribió un amigo para decirme que había tenido un hijo y que así se iba a llamar).

Y ya que estamos en la trivía, ¿de dónde salen los nombres de tus personajes? Tú definitivamente no haces lo que Simenon que lo dejaba al azar y al directorio telefónico...

No, en los cementerios los busco yo, haciendo combinaciones de una lápida y otra; es decir, no es que vaya a los cementerios precisamente a buscar nombres, pero los recuerdo. Es que el hallazgo de los nombres de los personajes es una cosa sumamente difícil. Mientras a un personaje no se le encuentra nombre, el nombre que le corresponde realmente, el personaje no vive; uno siente que es falso, que no *está*. Y el problema es que no se puede bautizar provisionalmente a un personaje. Si no se encuentra el nombre exacto el personaje no camina, no respira, no funciona. Esa es una de las cosas grandes que tiene Rulfo: sus personajes son imposibles de falsificar porque es evidente que esos personajes *tienen* que llamarse así.

Yo siento que lo mismo sucede con los tuyos...

Bueno, hay algunos que no. Yo sé cuáles son los que ya no tuvieron remedio y se quedaron así. Es que hay muchos pro-

Las conversaciones de las que es producto esta entrevista se llevaron a cabo a principios del mes de diciembre de 1975 en la casa del escritor, un cómodo y discreto piso en la ciudad de México. Afable y entusiasmado, aparentemente, por todo —aunque, a veces, reticente— Gabriel García Márquez no oculta sus entusiasmos y pasiones: su amor por la Revolución Cubana, su desprecio por la solemnidad y por el academicismo crítico, su preocupación por la situación política colombiana, el cariño por sus amigos y su familia, la "terrible incomodidad" de su fama, etc. En una habitación blanca e inundada de la música clásica que brotaba de una radio, echado cómodamente sobre un sillón, se enfrasca en una charla que él desea sin ceremonias y sin grabadoras ("aparatos que han dado al traste con el periodismo"). Mordaz o reposado, agudo o juvenil, uno tiene la inmediata impresión de que sólo él pudo ser el autor de su literatura.

¿Qué estás escribiendo en estos días?

Actualmente estoy revisando una colección de cuentos que inicié cuando llegué a Europa por primera vez, hacia 1955. Estando allá surgieron episodios que yo anoté para hacer con ellos algo, eventualmente. Esto se hizo costumbre y cada vez que volvía a ir, volvía a tomar notas. Después comencé a realizar un balance de todo lo escrito y me di cuenta de que tenía material para muchos cuentos que narrarían cosas que le han sucedido a latinoamericanos en Europa. Llegué a la conclusión de que los latinoamericanos nunca llegamos a Europa, es decir, estamos en Europa, pero, de alguna manera, seguimos en América Latina, nos hacemos América Latina en Europa, claro, más unos que otros, y, sobre todo, los mexicanos. Todos los mexicanos que me he encontrado en Europa siempre se van el miércoles próximo: "¿Qué haces aquí?" "No, no, vine a hacer cosas pero el miércoles me voy para México." Ahora, el resultado de esas notas que he puesto en orden en los aviones —han de ser unos sesenta cuentos— puede ser algo que valga la pena porque todos tienen ese hilo común: son cuentos que suceden en Europa con protagonistas latinoamericanos. En realidad podrían ser un poco autobiográficos, pero, al fin y al cabo, todo lo que uno escribe lo es. Incluso lo que escriben esos autores que dicen que no es cierto, que, por lo que conozco, o les falla algo o están mintiendo.

¿Has pensado en algún título para los cuentos?

No. Los títulos generalmente los pienso (o salen) ya al final, solos. Yo recuerdo que estaba terminando *Cien años de soledad*, incluso ya se hablaba con el editor, y todavía no le encontraba título al libro. Recuerdo que cuando le ofrecí al editor *Cien años de soledad*, le hablaba de un libro que terminaría el próximo septiembre pero que todavía no tenía título.



GARCÍA MÁRQUEZ
Y ARMANDO
PÉREZ

blemas... los Buendía, por ejemplo, que ya son una estirpe, estuvieron a punto de no llamarse los Buendía porque siempre me rimaban con el copretérito, lo que me creaba muchos problemas. Estuve mucho tiempo buscando un nombre que no fuera ese, pero ya se llamaban Buendía y no había nada que hacer, además el coronel Aureliano Buendía viene desde *La hojarasca*, mi primer libro. En realidad uno se plantea muchos problemas con los nombres, a veces riman, a veces hay el peligro de que parezcan simbólicos o alegóricos. El nombre no debe tener interpretaciones, a la gente que se le llama de cualquier manera, al capricho del papá o por el día del santo, se les pone "Severo" o "Eleuterio", lo que es el azar total. Ahora tener que sentarse frente a la máquina... Tengo la impresión de que no es que el escritor le ponga el nombre al personaje, sino que tiene que *encontrarlo*; no es que se invente, se descubre: cómo carajo se llama este tipo que va a hacer esto y esto otro, cuyo carácter es este... y así hasta hallarlo. Con el dictador sucedía que ningún nombre le iba porque todo nombre lo demitificaba; sencillamente no podía tener más nombre que el de él, el "macho", etc.

A propósito de El otoño del patriarca hay quien dice que te resultó muy difícil dejar de escribir de tu propio mundo para escribir sobre otros, ¿qué opinas de ello?

A mí eso me divierte mucho. Sí, sé que hay un crítico que decía que *Cien años de soledad* estaba muy bien porque eran mis experiencias de infancia que yo conocía muy bien y que, en cambio, en *El otoño del patriarca* había las experiencias de un dictador y que yo no había sido dictador ni había tratado de cerca a uno. A mí me divierte esta declaración, porque creo que es todo lo contrario. *Cien años de soledad* está hecha con las experiencias de mi abuela, de mi padre, de mi abuelo, de los tíos, de la gente que conocí durante mi infancia y de las leyendas de América; en cambio *El otoño del patriarca* es casi una confesión personal, es un libro totalmente autobiográfico, es casi un libro de memorias. Lo que pasa es que, por supuesto, son memorias cifradas; pero si tú en vez de ver a un dictador ves a un escritor muy famoso y terriblemente incómodo con su fama, con esa clave, puedes leer el libro y te resulta.

¿Y la extraordinaria prepotencia de la que el personaje está revestido sería lo que de demiurgo tiene todo escritor?

Hay algo de eso, sí. Hay un momento en que el escritor no puede ocultar el sentimiento de poder que da la conciencia de saberse dueño del destino de un personaje, de que suceda con él lo que uno quiera. Se tiene la conciencia de que se está creando la vida, y eso puede llevar al escritor a ciertos extremos de locura si no se tiene una buena salud mental.

¿Y no tiene un poco de testamento ver al libro desde esa perspectiva?

No, porque todavía me falta escribir mis memorias. El problema es el tiempo. Yo escribo una línea diaria si se trata de cuento; cuando es novela me doy por satisfecho con un párrafo. Pienso sentarme tranquilamente a jugar a escribir los cuentos, pero tengo mucho trabajo. Ya los años no me alcanzan; los días alcanzan, lo que no alcanzan son los años.

Regresemos al dictador. ¿Podría decirse que hay un esfuerzo por presentar al personaje como un ser humanizado, evitando el maniqueísmo con el que tradicionalmente se le ha presentado?

No, no es un esfuerzo. Yo estoy absolutamente convencido de que el dictador es así. Las biografías y los anecdóticos de los dictadores demuestran que siempre tienen algo de víctimas, y, eso sí, los de todos los tiempos, de Creonte para acá. Tienen algo de holocausto social que no es tan simple como parece. El destino del dictador tampoco es un destino que viene escrito, él es también un producto de su sociedad, por supuesto, pero el hecho es que, en todas las vidas de dictadores, te encuentras que siempre hay algo de castigo, algo que tiene su parte de luz y su parte de sombra. Ahora, tomar una actitud maniquea es lo peor. Julio César, por ejemplo, es un personaje fascinante que yo conozco bastante bien, incluso desde antes de que yo me metiera en esto, y es obvio que el que se mete en una visión maniquea de Julio César se da un buen frentazo.

¿O sea que hay cierta demitificación del dictador? Porque el mito del dictador latinoamericano omnipotente suele presentarlo como un ser sin ninguna resquebrajadura interior...

Claro, tal como lo ven algunos de los personajes que participan en el monólogo múltiple. O como nosotros, que lo vemos con el trabajo que le cuesta orinar, cómo le duele la potra y cómo huele y cómo se jode...

En oposición a otras novelas sobre el mismo tema, parece que la tuya insiste en narrarse desde el interior del personaje, ¿es así esto?

Así es. Y eso me costó mucho trabajo. Por lo menos dar la impresión de que la narración venía desde adentro del personaje.

En un artículo reciente Evodio Escalante decía que "La idea puede ser bella, pero desde el punto de vista político es una aberración. Si el patriarca no es un fenómeno histórico sino una potencia natural, nada nos queda sino esperar pacientemente a que esta fuerza desaparezca en virtud de los procesos que rigen su aparición y desvanecimiento". ¿Qué opinas sobre esto?*

Lo que muestra la historia de América Latina es que éste ha sido un personaje preponderante de nuestra vida social. La lu-

* Evodio Escalante: "Del patriarca como naturaleza muerta", en *La cultura en México*, México, D. F., 25/VI/75, Núm. 694.



cha en la que estamos empeñados los que queremos hacer la revolución en este continente es contra ese personaje, porque queremos que esa no siga siendo la historia. Lo que no podemos hacer es tratar de tapar el sol con las manos y decir que la historia de la América Latina es otra y que a los dictadores siempre los han derribado los movimientos populares. Eso no es cierto. La gran mayoría de los dictadores latinoamericanos se han muerto en su cama o los han matado sus rivales, y la gran mayoría, también, de los caudillos liberales de las guerras civiles que tumbaron dictadores, terminaron siendo ellos lo mismo, sólo que aún más sanguinarios y crueles. Lo que demuestra la historia de la América Latina es que hemos tenido muchos más dictadores que demócratas, y lo que estamos haciendo es luchar contra eso. Pero quienes tratan de meter nuestra historia dentro de un esquema concebido, creado en Europa para interpretar sociedades europeas de fines del siglo pasado, van al fracaso. Es muy difícil encajonar nuestra historia en esos esquemas, y particularmente difícil hacerlo con una sociedad como la que produce al dictador. La interpretación de la novela desde el análisis de la lucha de clases es muy difícil, porque cualquiera que estudie a los dictadores latinoamericanos se va a encontrar con unos problemas muy grandes: primero: la mayoría de ellos son de origen popular; y segundo: ellos creaban su propia clase en el poder, y una clase que, además, tenía orígenes bastante diferentes a las clases europeas de fines de siglo. Lo que hay que hacer es estudiar nuestra historia. Los que quieran hacer interpretaciones políticas de *El otoño del patriarca* tienen que estudiar la historia de la América Latina, pues es a través de su análisis y de sus condiciones reales objetivas como probablemente puedan sacar conclusiones políticas del libro, no estudiando las realidades y los esquemas de otras regiones. Lo que pasa es que el aspecto político del libro es bastante más complejo de lo que parece y yo no estoy dispuesto a explicarlo.

¿Se puede valorar una obra literaria exclusivamente desde el punto de vista político?

Bueno, yo creo que ese es un aspecto entre muchos otros. Yo no valoraría la calidad de una obra literaria por su contenido ideológico. Yo diría lo que digo de muchos libros: "Es un gran libro escrito por un hijo de puta político." Por otra parte, tengo la impresión de que mi libro no ha sido atacado por ese aspecto. La impresión que yo tengo es peor todavía y consiste en esto: nadie ha entrado seriamente a valorar el libro ni desde el punto de vista ideológico ni desde el punto de vista literario. Hay una especie de pereza mental en la crítica para entrarle seriamente al libro, hay tanta pereza como la que me imagino que pude tener yo al escribirlo, porque te advierto que cuesta un demonio escribir un libro así.

¿Podrías explicar un poco más lo de la pereza de escribir?

Fíjate que era un libro muy difícil de manejar en el trabajo. Cuando escribes un libro así, con esa construcción y esa sintaxis, tú quieres recordar una cosa y sabes, más o menos, que está en el capítulo tal, después de tal cosa, pero en este libro eso era muy complicado y al final ya no sabía yo dónde carajos estaba aquella vaca o una metáfora que yo sabía que estaba repetida. En algunas ocasiones dejé tres o cuatro metáforas regadas en el camino para después decidir cuál era el sitio en el que iban mejor y al final no las encontraba, no sabía dónde estaban y me perdía y me ponía de pésimo humor, que es lo peor cuando se trabaja. Me costó tal trabajo que le pedí al editor, por primera vez en mi vida —porque es la primera vez que un editor me lo hubiera concedido— que me permitiera hacer correcciones de fondo en las pruebas de imprenta. El editor, por supuesto, dijo: que haga lo que quiera (pues saca las cuentas y sabe que es un libro del que va a vender un millón de ejemplares en cinco o diez años o los que sean). Así fue de difícil. Todavía recuerdo cómo me perdía... y como yo trabajo con pocas notas y pocos esquemas, la situación era cada vez más complicada. No quisiera escribirlo otra vez. Creo que uno escribe el libro para no tener que escribirlo otra vez; se escribe para salir del libro, como quien saca un tumor.

Viendo otro aspecto del libro, creo que es notorio el hecho de que lo histórico está suplantado por el fatum individual del patriarca y, a la larga, por lo tanto, por el destino mítico del pueblo incapacitado para ingresar en la Historia.

¿Tú crees? Esa puede ser una mala influencia de los griegos. Sin embargo, tomemos el *Edipo Rey*. Analízalo y pregúntate si lo que le sucedió estuvo determinado por el fatum o por lo histórico.

Yo me quedaría con el fatum.

Pues no es así, porque tú empiezas a analizar los hechos y te encuentras que son históricos. Lo que sucede es que la historia se ha vuelto mítica, alcanza una dimensión mítica, y quizá es entonces cuando nace la historia. Probablemente es ahí donde está la trampa de *El otoño del patriarca*, o, por lo menos, lo engañoso, que es pensar que lo mítico prevalece sobre lo histórico sin pensar que llega un momento en que la historia es la que se mitifica. La creadora de mitos es la historia y la literatura nada más da cuenta de ello. Tratando de inventar definiciones, podríamos decir que la función de la literatura es dejar constancia de ese proceso. Así, para mí, no es casual que el gran personaje mítico, el personaje fundamentalmente mítico de mis libros, sea el patriarca, es decir, el dictador, pues éste es el único personaje mítico que nos ha dado nuestra historia. El personaje mítico latinoamericano no es el escritor, no es el





panadero, no es el descubridor de mundos, no es el gran cismático ni el gran científico, es el dictador.

O el criminal.

El dictador es el gran criminal.

Recordaba a Carpentier, quien piensa que hay un mito de las "Poquianchis", o un mito de "Chucho el Roto".

Sí, pero nunca de ese tamaño gigantesco que alcanza el dictador.

Muchas veces has declarado que escribes para un grupo de amigos. ¿Sigues siendo así?

Escribo para quien quiera leerme. Pero sí existe un nivel en *El otoño del patriarca* que, en gran parte, nunca será descifrado por la crítica porque consiste de chistes privados entre mis amigos y yo. Por ejemplo: el Jefe de la Policía Política del país donde se desarrolla la novela se llama José Ignacio Sáenz de la Barra porque así me lo sugirió un amigo. El personaje tiene todos sus gustos y actitudes: tienen el mismo sastre y hasta los mismos gustos musicales (a los dos les gusta Brüchner), etc. Este amigo mío no tiene perro y el personaje sí, así que a éste lo llamé "Lord Kejel", como se llama el perro de la China Mendoza. Existe además otro tipo de "divertimento" que, como el anterior, satura el libro, pero este es más accesible. Por ejemplo, cuando los oficiales del dictador le relatan que han llegado a sus costas tres carabelas, la narración está hecha, palabra por palabra, con la propia narración de Cristóbal Colón de su llegada a América, tomada de su bitácora y transcrita por un cronista colonial, aunque, evidentemente, al revés. Esta idea surgió de mi lectura de *La visión de los vencidos*. O también cuando el dictador tiene un sueño en el que es asesinado. Todo el sueño y, por tanto, la narración, es una parodia del asesinato de Julio César contado por Plutarco (y no por Suetonio, que me gusta más porque es más chismoso). Por otra parte, el poeta que corresponde a todas las grandes dictaduras feudales latinoamericanas es Rubén Darío. Todo el libro tiene algo deliberadamente rubendariano, modernista. Darío mismo es un personaje del libro, que, desde la primera hasta la última página, está plagado de versos suyos. Estos detalles evidentemente no determinan la esencia del libro, pero lo hace más suave y hace más suave la tarea de escribir. Hay inclusive canciones populares del Caribe (hasta "La barca de oro" está por ahí), y esto sucede porque a mí la música me gusta mucho. Me gusta inclusive más que la literatura, o quizá me gusta porque, debido a su origen popular, es una gran fuente literaria.

¿Existe alguna relación especial entre *El otoño del patriarca* y el hecho de que la novela haya sido terminada en España?

La novela fue escrita en Barcelona porque yo necesitaba vivir el ambiente de una vieja dictadura. La vida cotidiana española, y su historia, están en el libro. Incluso puedo decir que uno de los problemas que surgieron en la creación de la obra fue que la realidad cotidiana española interfería mucho en el libro. Por ejemplo: la esposa del general, Leticia Nazareno, debería haber muerto al explotar una tremenda carga de dinamita en la cajuela de su coche. Este episodio estaba escrito dos años antes de la muerte de Carrero Blanco, pero después de eso tuve que buscar otra forma de muerte para ella pues la versión periodística del atentado se parecía sorprendentemente a lo escrito por mí, y así fue como salió lo de los perros. Tú sabes que el libro ha tenido un nuevo impulso en España después de la muerte de Franco porque los españoles se han encontrado de pronto con que la realidad les estaba dando referencias que ya habían visto en el libro y que, posiblemente, sean casuales, no lo sé; también fue que viví seis o siete años en España mientras escribí el libro y, quizá de una manera inconsciente, observaba la realidad que me circundaba. La impresión que tengo es que los españoles no lograron identificar ni el contexto ni los personajes sino hasta el momento en que Franco comenzó su agonía, por las circunstancias de ésta, por el ambiente que se creó alrededor de su muerte y probablemente por la reacción que el mismo lector experimentó ante la inminencia de la muerte de Franco. No obstante, es probable que el personaje al cual menos se parece el patriarca sea a Franco. Franco era un personaje muy extraño, era un asceta, un hombre que carecía de toda ambición salvo la del poder, no tenía ninguna otra, era la ambición del poder puro y simple. Parecía un hombre sin pasiones, sumamente frío. Yo lo conozco muy mal, no hice ninguna investigación en relación con su figura. En fin, lo curioso es que tengo noticias de amigos que han vuelto al libro con otra óptica después de ese mes de agonía en que nadie sabía si vivía, si no vivía, si ya estaba embalsamado o no lo estaba, etc.

A fin de cuentas, ¿te diste el frentazo que temías cuando, en 1968, hablabas de *El otoño del patriarca*?

No. Cuando yo hablaba del temor de darme un frentazo, me refería a la posibilidad de que no me saliera el libro que yo quería escribir, el frentazo era conmigo mismo, de mí mismo, de la obra misma. No me preocupaba el lector, ni el crítico, solamente me preocupaba el libro que quería escribir. Ahora creo que ese era el libro que quería escribir y estoy satisfecho de él, como lo estoy de las respuestas de los lectores e inclusive de los críticos. Si los críticos no han dicho que sea un libro malo, lo que yo les reprocho es que son superficiales,



que no han entrado a fondo en el análisis del libro. Probablemente no han tenido tiempo. Es que tampoco puedo esperar que si yo echo siete años escribiendo un libro los críticos lo van a hacer también. Lo que quiero decir es que yo creo que el libro merece que le entren los críticos más a fondo, que sean menos apresurados.

Alguna vez dijiste que lo único que le podías pedir a la crítica es que te ayudara a ver claro, ¿en ese sentido, te ha fallado la crítica?

Sí, en ese sentido la crítica falla. Lo que sucede es que la crítica en la América Latina no es buena, no es lo mejor de la América Latina.

¿Qué piensas sobre el futuro político de América Latina?

Los escépticos creen que la revolución es imposible en la América Latina. Lo que pasa, creo, es que hay síntomas de un bloqueo del proceso revolucionario porque el imperialismo y las oligarquías han aprendido a defender sus intereses y han desarrollado con gran rapidez una serie de medios muy complejos para reprimir la lucha. Sin embargo, creo que la Revolución Cubana es la gran revolución del siglo xx y creo también que da una comprobación cotidiana de que así es. Ha contribuido de manera notable al proceso revolucionario latinoamericano, pero también ha contribuido a demorarlo porque obligó a las fuerzas imperialistas y reaccionarias locales a abrir los ojos. Por eso la lucha armada ha sido prácticamente aniquilada. No obstante, de acuerdo con las condiciones de cada país, están surgiendo formas de lucha diferentes a la guerrilla rural que ya son respuestas al despliegue de fuerzas reaccionarias. De todos modos el asalto final al poder será armado. Hay que desprenderse de la ilusión de que la burguesía entregará el poder por las buenas. Puedo sonar optimista, pero esto se debe a que existe una elevación del nivel de conciencia revolucionaria en las masas; a que existen progresos reales en el desarrollo de la ciencia de la revolución en los diferentes grupos de izquierda. Y este es un proceso que ya empezó, que tendrá etapas de receso pero que ya nunca se podrá detener.

¿Cómo crees que influya este proceso en la novela latinoamericana?

El proceso revolucionario existe en la novela latinoamericana de manera definitiva. Existe, pero no está asimilado del todo. Aparece de manera voluntarista, mecánica, demagógica —al menos esta es la impresión que yo tengo después de haber leído muchos originales—, pero comprendo que se debe a que el proceso revolucionario se ha incorporado muy dramáticamente a nuestra realidad. La novela latinoamericana tendrá una fuerte tendencia política y politizante, siempre que sea

buena novela. Así como en Europa y en Estados Unidos la tendencia es hacia el erotismo, la nuestra es hacia la política. Por otra parte, creo que es importante entender que si algo se ha ganado en los últimos años en nuestro continente, ha sido su creciente descolonización cultural. Creo que este proceso, por lo menos en lo tocante a la literatura, es anterior a la Revolución Cubana, pues ya es notable en Rulfo, en Fuentes, en Vargas Llosa y creo que en mí también. La Revolución Cubana contribuyó a darle a la novelística latinoamericana un impulso extraordinario, pero además la metió en un camino del cual ya no saldrá nunca. Lo que ha hecho la Revolución Cubana es asombroso pues básicamente su impulso ha sido el de enseñarnos a asumir una realidad histórica irreversible. Si la sociedad porfiriana se consideraba francesa y la oligarquía colombiana de hoy habla en francés o inglés, la Revolución Cubana enseña que hay que aceptar nuestra identidad no buscándonos orígenes europeos o indígenas sino asumiendo nuestra identidad actual. Estamos hechos con los desperdicios del mundo entero. No somos puros, hay que aceptar esto sin avergonzarnos. Pensar en otra cosa sería metafísica pura. Además hay un proceso de vasos comunicantes que es igualmente inevitable. Los gringos quieren meternos toda su cultura, pero ellos mismos están cambiando: en Nueva York ya nadie habla inglés... La fuerza arrolladora del subdesarrollo es evidente, como es evidente que la revolución socialista es inevitable y va a triunfar en todo el mundo. Lo poco que hagamos servirá de algo.

¿Qué nos puedes decir de tu participación en el Tribunal Russell?

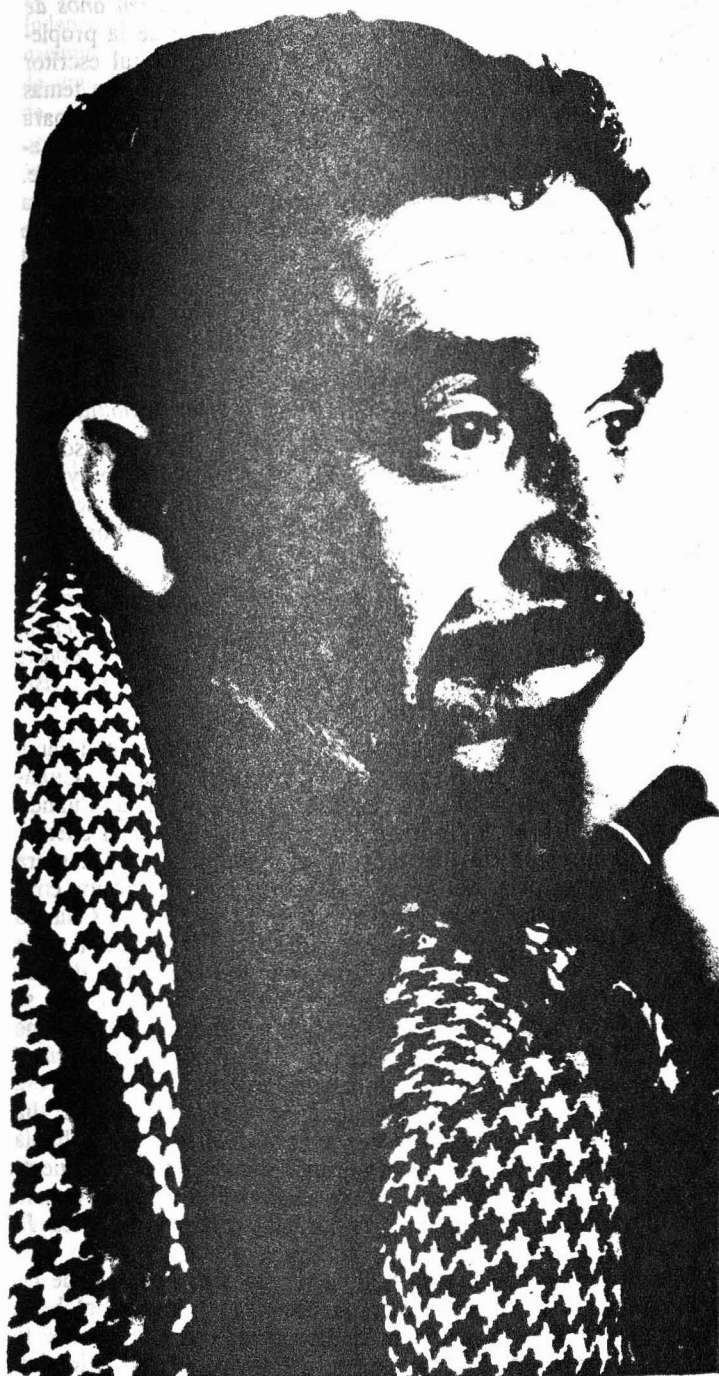
Sería ineficaz si fuera lo único que se hiciera, pero es parte de todo el proceso. Lo que sucede con el Tribunal es que está sujeto a un verdadero boicot, las agencias de prensa lo tienen congelado, lo que no impide que haya desarrollado un trabajo científico de investigación y análisis sobre la responsabilidad del imperialismo en la América Latina y sobre la escalada fascista. Es evidentemente malo que no se divulguen sus trabajos porque lo hace perder eficacia. Lo único que se puede hacer es tratar de que se publiquen.

¿Qué recuerdas de tu primera llegada a México y de tu trabajo con el grupo de la Revista Mexicana de Literatura?

Recuerdo sobre todo lo difícil que era conseguir los pesos. Tuve que trabajar mucho, en muchas cosas. Yo llegué a México en 1960 o 61, a la estación de Buenavista, con Mercedes y con Rodrigo, que tenía un año de edad, y veinte dólares.

Pero muchos amigos en el directorio...

Muy pocos, uno o dos, pero rápidamente los tuve y he dicho, y lo vuelvo a decir, que México es uno de los pocos países del



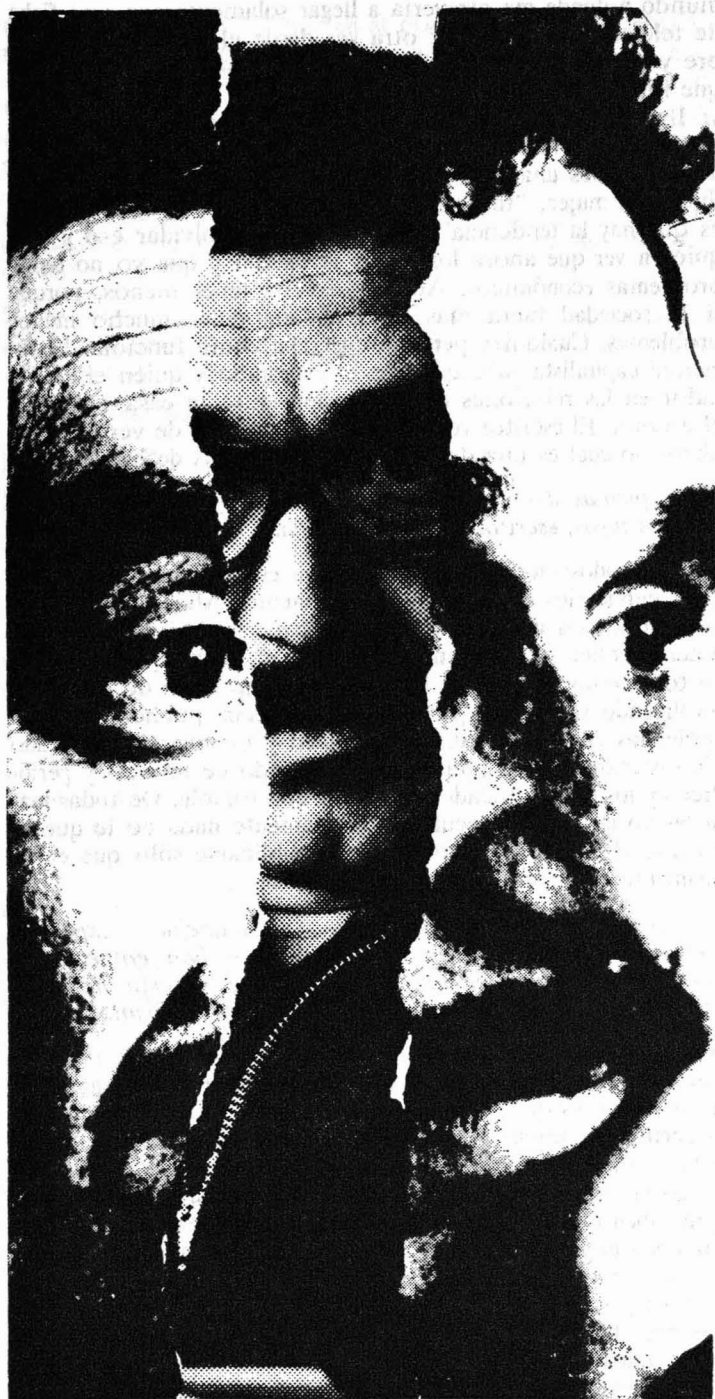
mundo a donde me atrevería a llegar solamente con una ficha de teléfono para empezar otra vez desde el principio —siempre y cuando no me equivocara de número—. Lo que pasa es que México ha sido un país muy importante en mi vida, porque yo llegué aquí con una gran cantidad de cosas ya montadas que estaban por reventar. La historia de cómo se escribió *Cien años de soledad* es una historia tremenda. Yo renuncié a todo y le dije a mi mujer: “tú verás lo que haces con la casa”. La cosa es que hay la tendencia de ciertas gentes a olvidar eso y sólo quieren ver que ahora los libros se venden y que yo no tengo problemas económicos. Además debería tener menos, porque si la sociedad fuera más justa debería tener mucho menos problemas. Cualquier persona que sepa cómo funciona la sociedad capitalista sabe quién es el explotado y quién el explotador en las relaciones de producción entre la casa editora y el escritor. El escritor recibe el 10% del precio de venta de los libros, lo cual es una de las grandes injusticias de este mundo.

¿Qué piensas del hecho de que se hayan publicado algunos cuentos tuyos, escritos del 49 en adelante, en ediciones piratas?

Que de todos modos yo siempre tuve esos cuentos guardados para publicarlos en determinado momento. Ahora, yo siempre pensé que esos cuentos debían publicarse para fines de información crítica, exclusivamente, porque el temor que he tenido en todos estos años es darle al lector la impresión de que estoy publicando sólo para ganar plata, es decir, publicar cosas a sabiendas de que los libros se venden y explotar un mercado bien preparado. Los piratas los han sacado de revistas y periódicos y los han publicado, y eso es incontrolable. De todas maneras yo no trato de ocultar absolutamente nada de lo que he escrito, al contrario, creo que debe publicarse sólo que en su momento y con una intención muy precisa.

Los problemas que ustedes empezaron a manejar —expresión literaria, imaginaria, el manejo del mito— han empezado a convertirse en convención. ¿No crees que se está iniciando ya la transición de la vanguardia al convencionalismo?

No sé. A mí me ha sucedido un fenómeno muy extraño y es que yo no he logrado crear escuela. Veo con mucha ansiedad a los escritores que vienen cronológicamente detrás de mí y no encuentro en ninguno influencias mías. A mí me dicen: “todos están influenciados por ti”, pero yo no lo siento así. Más bien tengo la impresión de que se defienden de esa influencia porque saben que es muy detectable. En cierta forma tiene hasta un poco de dramatismo darse cuenta de que nadie quiere seguirlo a uno. Encuentro gente considerablemente influenciada por Vargas Llosa (y lo menciono a él porque creo que somos los más diferentes). Por otra parte, no creo que haya que tenerle miedo a las influencias ni creo que haya que echarse atrás cuando uno se da cuenta de que, en un momento dado,



la realidad ofrece algo que ya está tipificado en *Cien años de soledad*. Hay una noción de plagio en el sentido de la propiedad privada. Decir que tal tema es propiedad de tal escritor porque lo utilizó en alguna parte es una tontería; no, los temas no son de nadie, los temas andan. El tema del dictador, para volver a lo mismo, es un tema recurrente en la América Latina y lo que sería formidable es que siguiera siendo recurrente. Ahora mismo hay tres libros importantes en nuestra literatura que son tres temas de dictadores y lo que sería formidable sería que no se asustaran por ese hecho y siguieran con el tema hasta ver si alguien le atina al grande. Eso del "me robó ese tema", además, no es nuevo. *Antígona* es un tema que ha sido tratado por Anouilh, por Sófocles; Eurípides trató *Antígona*; Séneca trató *Antígona*.

Quizá sería mejor, en todo caso, hablar de intertextualidad...

Eso es: desarrollo. La literatura es realmente un trabajo social, no individual, que las generaciones van desarrollando, y van dándole vueltas a todos esos temas y creando un fondo de referencias hasta que todo queda completamente visto por todos lados.

Para terminar (García Márquez nos advierte que tiene una cita con Vicente Rojo y con Emilio García Riera para ir al cine), ¿podrías decirnos qué fue lo que te impulsó a escribir aparte de convencer a unos amigos de que eras capaz, como lo dijiste en una entrevista cuando tenías 17 años?

Siempre me gustó la literatura y siempre estaba muy pendiente de ella, pero no estaba muy seguro de que sería escritor. Cuando leí *La metamorfosis* me di cuenta de que sí lo sería. Cuando leí la primera frase de *La metamorfosis* fue que me di cuenta. Tengo la impresión de que todo lo que había leído antes era académico, eran clásicos. Me gustaban mucho pero no me conmovían lo suficiente como para subirme en ese barco. Cuando leí *La metamorfosis* me di cuenta de que la literatura tenía unas posibilidades maravillosas; es decir, me di cuenta de que se podían hacer cosas que a mí me hubiera gustado que se hicieran, pero que creía que no se podían hacer, y cuando me encontré a Kafka... Bueno, esto es ya analizado *a posteriori*, pero recuerdo perfectamente la noche en que lo leí. En esa época leía también a Joyce. Recuerdo que el 9 de abril, el día del "bogotazo", leía yo el *Ulises* y estaba furioso porque había cosas que yo no veía bien cómo eran. El monólogo final siempre me ha parecido de una belleza extraordinaria absoluta, lo recuerdo siempre y lo sigo leyendo. Hay mucho de él en *El otoño del patriarca*, no porque no tenga puntos y comas sino porque quiere tener esa sensualidad, ese placer del flujo de las palabras. Porque al fin y al cabo la literatura son las palabras. Hablan muchas estupideces de la literatura, pero nadie sabe lo que es... La literatura hay que ir la haciendo, eso es lo único que se puede hacer con ella...

**GRISELDA
ALVAREZ**

PAYNO, EL NOVELISTA (FRAGMENTO)

El profundo trastorno que significó en la Nueva España la Independencia y la inestabilidad política y social que caracterizó el nacimiento de la República Mexicana, originaron un brote artístico de gran envergadura por su carácter e intensidad. Los fenómenos de esta naturaleza son casi generales en la historia humana al ocurrir cambios de importancia en las estructuras de los grupos étnicos, culturales y nacionales. Naturalmente, tales acontecimientos estéticos se manifiestan peculiarmente distintos de acuerdo con las características del ambiente, de la perturbación y de los hombres. Así, —eligiendo ejemplos cercanos— la convulsión social que implicó la conquista y la Colonia habló a través de un lenguaje de formas predominantemente arquitectónicas, el sacudimiento de la Independencia movió a la literatura y el contemporáneo de 1910 se expresó sobre todo con la pintura.

Desde que se inicia la insurgencia, los periódicos, gacetas y revistas se multiplican: a “El Despertador Americano”, “El Correo Americano del Sur”, “El Ilustrador Nacional”, “Semanario Patriótico Americano” y “El Pensador Mexicano”, siguen “El Noticioso”, “El Sol”, “El Correo”, “La Abeja”, “El Redactor Municipal”, etc., etc. Y más tarde, “El Siglo Diez y Nueve”, “El Año Nuevo”, “El Federalista”, “El Museo Mexicano”, “Don Simplicio”, etc.; la lista sería interminable, pero no es posible dejar de citar: “El Museo Teatral”, “El Museo Popular”, “El Museo Yucateco”, “El Laberinto”, “Las Cosquillas”, “El Eco del Comercio”, “El Correo de México”, “El Eco de Ambos Mundos”, “La Libertad”, “El Renacimiento”, “El Artista”, “La Producción Nacional”, “El Semanario Español”, “El Nuevo Mundo”, “La América Ilustrada”, “El Comercio del Valle”, “La Ilustración Mexicana”; y, por último, tantas y tantas publicaciones que aparecieron en la Capital y en las ciudades de la República.

A partir del primer tercio del siglo, las tertulias literarias y academias incrementaron la efervescencia literaria y como resultado se multiplicaron versos, entretenimientos dramáticos, producciones teatrales, narraciones, relatos, cuentos, novelas, con el común denominador del conflicto social en que se vivía, del nacionalismo que se iniciaba y más tarde —después de mediados del siglo—, del romanticismo que tenía toda manifestación literaria de la cultura occidental.

Guadalupe Monroy, en la “Historia Moderna de México”, de Cosío Villegas, señala los perfiles principales del despertar literario de nuestro país: rompimiento de moldes clásicos, nacionalismo, realismo descriptivo y costumbrista, carácter popular y romanticismo. He aquí sus expresiones:

Los escritores revolucionarios se alejaban más y más de las preocupaciones gramaticales mientras los conservadores salidos en su mayoría de las aulas de los Seminarios y la Universidad, asqueados por la “vulgaridad” en que caían las letras bajo la

pluma liberal, trataron de resucitar los viejos moldes del siglo de oro Español.

Y, sin embargo, esa inclinación hacia lo clásico, tuvo en adelante pocos sostenedores; en la misma España las formas literarias cambiaban de manera radical con Espronceda, Zorrilla y Larra, cuyo romanticismo se alejaba por completo de los moldes tradicionales.

En torno a esas sociedades literarias se había empezado a construir una literatura mexicana: Quintana Roo y Sánchez de Tagle iniciaron el cultivo de la poesía patriótica; Rodríguez Galván encuentra tema en el pasado indígena y su Profecía de Guatimoc es considerada por Menéndez Pelayo como la obra maestra del romanticismo mexicano. El paisaje de México surge en la poesía narrativa, aunque pocas veces aparecen producciones como Escenas de Orizaba y Córdoba, de José Joaquín Pesado, “cuyo realismo descriptivo supera a todo lo que se ha hecho en México en este género...”; no faltaron brotes esporádicos de costumbrismo en las letras de esa primera mitad del siglo: Lizardi lo inició y lo continuaron Prieto, Payno e Inclán. El nacionalismo es, pues, una aspiración que empieza con el siglo y que va tomando consistencia en años posteriores.

Sin embargo, salvo contadas excepciones, no fue ésta precisamente una época de excelencias. Hay que tener en cuenta que la vida del escritor transcurría en medio de la hostilidad, la miseria y las persecuciones, y que estas calamidades necesariamente se reflejaban en sus obras; a veces predominaba en ellas una especie de romanticismo trágico: fracasos materiales, rupturas amorosas, frustración de ideales, muerte; también sabían revelar pasiones exaltadas, “personajes superhumanos, maldades diabólicas, virtudes angélicas” que desfiguraban notoriamente la existencia. Todo esto se debía al germen del romanticismo que se esparcía y fructificaba como resultado de un período de luchas que, al prolongarse, hacían decaer los ánimos y el entusiasmo literario. Las letras sufrieron un notorio descenso durante las guerras de Reforma e Intervención, y sólo cuando se restauró la República y la tranquilidad volvió a los espíritus, la clase ilustrada, los liberales románticos, más libres de preocupaciones políticas, dedicaron mayor empeño al ejercicio de las letras.

Un movimiento regenerador se inicia a partir de entonces, y al frente de él se coloca uno de los hombres de más clara inteligencia que haya producido el país: Ignacio Manuel Altamirano; nadie como él llegó a ejercer tanta ni más duradera influencia en la literatura nacional.

La idea de crear una literatura nacional que pudiera dar la imagen viva del pueblo mexicano surgió con mayor firmeza.

Un punto de suma importancia era para Altamirano el lenguaje: “nuestros escritores no deben perder de vista que

escriben para un pueblo que empieza a instruirse”, y estaba de acuerdo en que se hiciese uso de vocablos de lenguas extranjeras e indígenas adoptados por el vulgo, pero sin abusar de ellos, pues “debemos velar porque se mantenga incorruptible el carácter del idioma propio”.

Ahora bien, según lo hace notar la misma escritora:

Ningún otro género como la novela pudo revelar mejor la expresión nacionalista que adquirieron las letras mexicanas durante el Siglo XIX y que, con contadas excepciones, fue buscada por todos los escritores.

La primera novela de Fernández de Lizardi, publicada en 1816, marcó el nacimiento de ese género no cultivado antes en México y en Hispanoamérica. Se inició precisamente con características mexicanas: la reproducción de tipos y costumbres de fines de la Colonia, descritos con tal naturalidad y desparpajo, que hacen de *El Periquillo Sarmiento* la mejor novela de la primera mitad del siglo.

En 1845, a treinta años de distancia de la novela de Lizardi, surge otra de las más notables por su nacionalismo. La *Revista Científica Literaria*, que creó el sistema de entregas, dio a conocer *El fistol del diablo*, de Manuel Payno, la primera novela romántica de tipo costumbrista, y a la que la crítica de Altamirano tributó grandes elogios.

En estos términos queda situada la obra de Payno en la historia artística de México en el siglo XIX.

La corriente general de la época se inclina al género novelístico. Por otra parte la vida de Manuel Payno es en sí misma una novela; esto hace que la actividad del escritor tienda a la novelesca histórica y a la historia novelada. En efecto, el ambiente literario hizo pasar a Payno, de pequeños ensayos a descripciones, a novelas cortas y, de ahí, a las grandes novelas folletinescas, puesto que había vivido su vida, repetimos, como una verdadera novela de folletín.

Hijo de un respetable y probo funcionario virreinal de aduanas y que continuó siéndolo en la República, Payno de niño debió saber en la propia casa, de las angustias, de las incertidumbres y de los trastornos que a la familia ocasionaron sucesivamente conspiraciones, insurrección, caza de insurgentes, Tratados de Córdoba, cuartelazo de Pío Marcha, vicisitudes del Constituyente de 1824 y tribulaciones del Primer Presidente mexicano. A los once años ha de haber visto asombrado la entrada del Ejército Trigarante a la Capital y en su adolescencia la figura de Guadalupe Victoria como ídolo (véase la réplica que hace a un juicio desfavorable de la Marquesa Calderón de la Barca, que cita Teixidor en las páginas 20 y 21 de sus notas a “*La Vida en México*”).





A través de su padre y como meritorio del ramo de aduanas a los quince o dieciséis años, hasta el Ministerio de Hacienda, cuando cumplía los cuarenta, vivió los sobresaltos y peripecias de nuestro incipiente régimen aduanero azotado por el contrabando, las exacciones de los militares, los robos de piratas, las inseguridades de las “conductas” de dinero y mercancías, los pagos por reclamaciones extranjeras, las intromisiones de “pronunciados” y las intervenciones de agentes extranjeros que desangraban implacablemente nuestros recursos vitales.

Payno —de los diecisiete a los cuarenta años— al iniciar, florecer y consolidar su hombría no tuvo casi un solo año que no fuera testigo o protagonista de algún trastorno de la existencia mexicana, 1827: guerra entre masones, Guerrero contra Bravo; 1828: Presidencia de Gómez Pedraza, pronunciamiento de Santa Anna, motín de La Acordada, saqueo de El Parián; 1829: presidencia de Vicente Guerrero, sublevación de Bustamante, Plan de Tacubaya, expedición de Barradas; 1831: asesinato de Guerrero, rebeliones liberales y pronunciamiento de Alvarez; 1832: pronunciamiento de Santa Anna y convenios de Zavaleta; 1833: presidencia de Gómez Pedraza e imposición de Santa Anna, Valentín Gómez Farías y las leyes reformistas, el pronunciamiento de “Religión y Fueros”; 1834: vuelta de Santa Anna y disolución del Congreso; 1835: destierro de Gómez Farías y las Siete Leyes; 1836: Guerra de Tejas y prisión de Santa Anna; 1837: presidencia de Bustamante y rebelión federalista; 1838: Guerra de los Pasteles; 1839: vuelta de Santa Anna y su dictadura; 1840: pronunciamientos de Tampico y de Gómez Farías en México; 1841: pronunciamiento de Paredes Arrillaga y Plan de Tacubaya; 1842: proyectos liberales, pronunciamientos de Guadalajara y disolución del Congreso; 1846: traición de Paredes Arrillaga; 1847: guerra con los Estados Unidos.

En este ambiente, Payno vivió o tomó parte en ocho cambios de administración liberal-conservadora, en siete u ocho pronunciamientos y en dos guerras internacionales. De manera indeleble tatuaron su espíritu el terror del motín de La Acordada y el saqueo de El Parián que asolaron a la Ciudad de México; el traqueteo por los caminos patrios con la angustia del asalto bandolero; la afrenta de las invasiones extranjeras; la persecución, la cárcel y el destierro por sus convicciones. Sin faltar además, el remordimiento por su participación en la Rebelión de los Polkos y el entusiasmo por su adhesión al éxodo a Querétaro del Gobierno patrio, que surgió de la derrota de 1848.

Las circunstancias apuntadas explican perfectamente la preeminencia de la novela de folletín en la obra literaria de Payno, así como las peculiaridades singulares de sus obras histórico-políticas y las interrelaciones entre aquéllas y éstas.

No cabe en este lugar ahondar el análisis de los importantes estudios financieros y relatos históricos de Payno. Por lo que atañe a su producción literaria, los críticos están acordes en: la prepon-

derancia que en ella tienen la novela y las pequeñas obras que la antecedieron y prepararon; los defectos de su estilo descuidado, familiar y pintoresco; la exactitud de las descripciones de parajes, escenas y tipos humanos; y el valor histórico del ambiente y de la narración.

Por ejemplo, José Luis Martínez juzga que:

La novela de aventuras, que iniciara en el período anterior Luis G. Inclán, la prosiguen, enriqueciéndola, Manuel Payno y Vicente Riva Palacio. El primero compuso profusas narraciones semi-históricas en que seguía tardíamente, la fórmula folletinesca que con tanto éxito popular se introdujera en Francia en el primer tercio del siglo. Pero las innumerables peripecias que contienen sus novelas, en las que ya aparece un naturalismo moderado, son para los lectores modernos mucho menos interesantes que el acopio de tipos y costumbres mexicanos que con tanta largueza ilustró, con estilo familiar y descuidado, la pluma del autor de “Los Bandidos de Río Frío” (1889-1891) amenísima comedia humana de la vida de México en la primera mitad del siglo XIX.

Guadalupe Monroy, en la obra citada de Cosío Villegas y con referencia a “El Fistol del Diablo”, dice:

Aunque sin guardar ninguna preocupación en cuanto al estilo, la naturalidad de su lenguaje y la vitalidad con que pinta a cada uno de sus personajes, retratos de la sociedad en que él se movía, así como el “elemento fantástico” que introdujo, dieron gran atractivo a su novela: “se leyó con avidez... y se tuvo gran ansiedad cuando el autor la suspendió al fin, dilatando la publicación del desenlace”.

Carlos González Peña, en su “Curso de Literatura” formula apreciaciones semejantes y como ilustración a la novela en el segundo período del siglo XIX, “El Romanticismo”, reproduce en la página 391 de su libro de ejemplos al curso, al capítulo 48 de “Los Bandidos de Río Frío”.

Don Luis González Obregón, en el Prólogo a “El Hombre de la Situación” reafirma:

Payno había sido descuidado en la forma, incorrecta hasta lo inverosímil hasta incurrir en faltas ortográficas; pero siempre se había dejado oír con atención en la tribuna y se había dejado leer en sus libros, porque con la palabra cautivaba y con la pluma seducía, por el estilo llano y pintoresco, aunque ayuno de obscuras exquisitesces académicas.



Con relación a los juicios anteriores resultan pertinentes algunas observaciones.

La crítica de la aparición tardía en México de la fórmula folletinesca parece sólo atender a la circunstancia externa de fechas. Una consideración más a fondo muestra que el folletín no constituyó en nuestro país una mera imitación de la forma literaria francesa, sino que obedeció a una honda necesidad expresiva. En casi todo el siglo XIX, la vida de México y la de sus habitantes fue folletinesca; año con año, de 1810 a 1870, ocurrieron en nuestro país aventuras increíbles. Las situaciones, públicas y privadas, se

formaban y desvanecían con insospechada rapidez y nadie podía anticipar, ni para el más breve lapso, el rumbo general de los acontecimientos. El país oscilaba del imperio a la república liberal, de la tiranía centralista a la anarquía federalista; los individuos militaban sucesivamente en bandos opuestos y muchos vivían como traidores y morían como héroes o huían como cobardes para triunfar como patriotas; y las potencias extranjeras estaban siempre listas para intervenir y desmembrar a nuestro país. El episodio que se vivía era incongruente con el que había pasado y no daba pie para sospechar el que había de seguirle; el "suspense"





fue la tónica de esos años sangrientos y convulsionados. A esa trágica historia de folletín por entregas, correspondió con justeza una expresión literaria propia: la novela folletinesca.

En cambio, la apreciación del valor social e histórico de la novelística de Payno es correcta y la mejor y más reciente comprobación la da el magnífico estudio que hace Felipe Teixidor de "La Vida en México" por Madame Calderón de la Barca. Demuestra, sin género de duda, la exactitud —entre otras cualidades— de las descripciones y juicios de la Marquesa y para ello recurre —en parte— al testimonio de Payno, obtenido de sus obras. Así, a su vez, el amable e interesante relato epistolar de Doña Francisca Erskine English da fe de la veracidad y valer social e histórico de las descripciones de Payno. El señor Teixidor recurre en treinta y cuatro referencias al dicho de Don Manuel Payno extrayéndolo lo mismo de obras jurídico-políticas, como "La Propiedad en México", que de los ensayos y narraciones, como el "Bosquejo Biográfico de Iturbide y de Terán" y el "Viaje a Veracruz", que de las novelas; sobre todo de "Los Bandidos de Río Frío".

Dentro de los mencionados aspectos generales, la producción novelística de Payno consiste en: a) narraciones y artículos (1843-1844), "Entretenimientos de Amor" y "El Fistol del Diablo" (1845), durante el primer período de su vida. b) "El Hombre de la Situación" (1861) en el segundo período; y c) en el último período, "Los Bandidos de Río Frío" (1889-1891).

Por tanto, las tres grandes novelas de folletines fueron producidas respectivamente en cada una de las tres etapas características de la existencia del escritor y reflejan muy bien las circunstancias peculiares de las mismas.

En cuanto a "Tardes Nubladas" (1871), no es más que una recopilación de las narraciones y ensayos publicados en "El Museo Mexicano" en los años de 1843 y 1844, reeditados como novelas cortas por Alejandro Villaseñor y Villaseñor en 1901 y que incluye la obra ya citada de "Artículos y Narraciones" que prologa Don Francisco Monterde.

Nadie mejor que Monterde para hacer un juicio respecto a las pequeñas obras-narraciones, ensayos, artículos, etc.— que constituyen el antecedente de las grandes novelas de Payno:

Corresponden estos artículos y narraciones, a la etapa inicial del escritor. Fueron trazados después de que el burócrata ingresó en la carrera diplomática e hizo su primer viaje a Francia, Inglaterra y la América del Sur; recorrido que explica los influjos románticos que en ellos se descubren.

Narraciones y artículos nacieron al correr de la pluma, con la festinación del periodista romántico, febril, que fue Payno, aun al escribir novelas. Tal festinación explica los descuidos en que incurre: comete algunas faltas de concordancia y de régimen; su

sintaxis no es muy correcta. Como los costumbristas, recoge las voces y los giros populares, que traslada en la misma forma en que los escucha, deformados.

Las narraciones escritas por Payno entre 1842 y 1844, son precursoras del cuento y de la novela corta, que prosperaron en nuestra literatura después de Florencio M. del Castillo, con Roa Bárcena y otros. Se inicia con ellas la alborada del relato cargado aún de sentimentalismo, románticamente declamatorio, con digresiones imperdonables, para el criterio de ahora. Mas entre los balbuceos, las puerilidades e imperfecciones de Payno, que denuncian falta de dominio del género, apenas conocido entonces en su forma clásica, hay atisbos sorprendentes.

"El Fistol del Diablo" tuvo un éxito inmediato y de importancia. En esa novela se reúnen las excelencias de las descripciones de los artículos y ensayos precedentes, la fantasía, interés y exposición romántica de las novelas cortas, el costumbrismo y escenas pintorescas de la vida de nuestro pueblo y las referencias históricas al momento que vivía nuestro país. Por todo ello constituye un hito en el desarrollo literario de México. Según Francisco Monterde el título de la novela provocó un revuelo entre los puristas.

Como ejemplo de la técnica descriptiva de Payno puede leerse el capítulo XXXIV de la obra, "El Palacio y la Plaza Mayor" y como referencia al momento histórico que en esos días pasaba México —1845-1846— se transcribe a continuación el principio del capítulo XXXII, "Junta Revolucionaria":

Así como en otros países el artesano piensa en mejorar sus artefactos; el militar en instruir a su tropa y estudiar la ciencia de su profesión; el abogado en defender a sus clientes; el comerciante en formar compañías para establecer buques de vapor, caminos de fierro y canales; el propietario en hermosear sus fincas y en simplificar la agricultura, aquí todos y cada uno de los habitantes, desde el obscuro zapatero, hasta el rico agiotista, desde el meritorio de una oficina hasta el magnate que dirige la política del país, están dominados por el constante pensamiento de la conspiración, único recurso que se les ocurre para aumentar su fortuna o conservar su posición y único medio que tienen de emplear la poca o mucha actividad de que están dotados. De esto esencialmente provienen los males de la República y de esto depende el que después de muchos años de hecha la Independencia aún no haya ni Constitución ni gobierno sistemado y fijo en el país.

Se ha hecho la transcripción precedente a fin de recalcar una peculiaridad interesante de "El Fistol del Diablo". En la obra, como producida en el primer período de la vida del escritor, predomina la ficción de la creación novelística. Véase al respecto el juicio de Guadalupe Monroy transcrito en este trabajo. Pero en los

años en que fue escrita el señor Payno se había adentrado mucho en la organización burocrática que en algunos años más lo llevaría al Ministerio de Hacienda y, naturalmente, sus preocupaciones por la inestabilidad política del país no podían menos de expresarse en su producción literaria.

Debieron pasar más de quince años para que viera la luz la siguiente novela. Durante ese lapso, la novelística debió ser sustituida por la producción de memorias, informes y documentos históricos-políticos. Payno fue dos veces llevado al Ministerio de Hacienda y ocurrió su malhadada aventura del pronunciamiento de Comonfort contra sí mismo y del Plan de Tacubaya, que desató la Guerra de Tres Años. Este escritor hubo de sufrir encarcelamiento y proceso político; sólo deseaba olvidar y que lo olvidaran. En tales circunstancias, en 1861, escribió "El Hombre de la Situación". De ella dice Don Luis González Obregón que es:

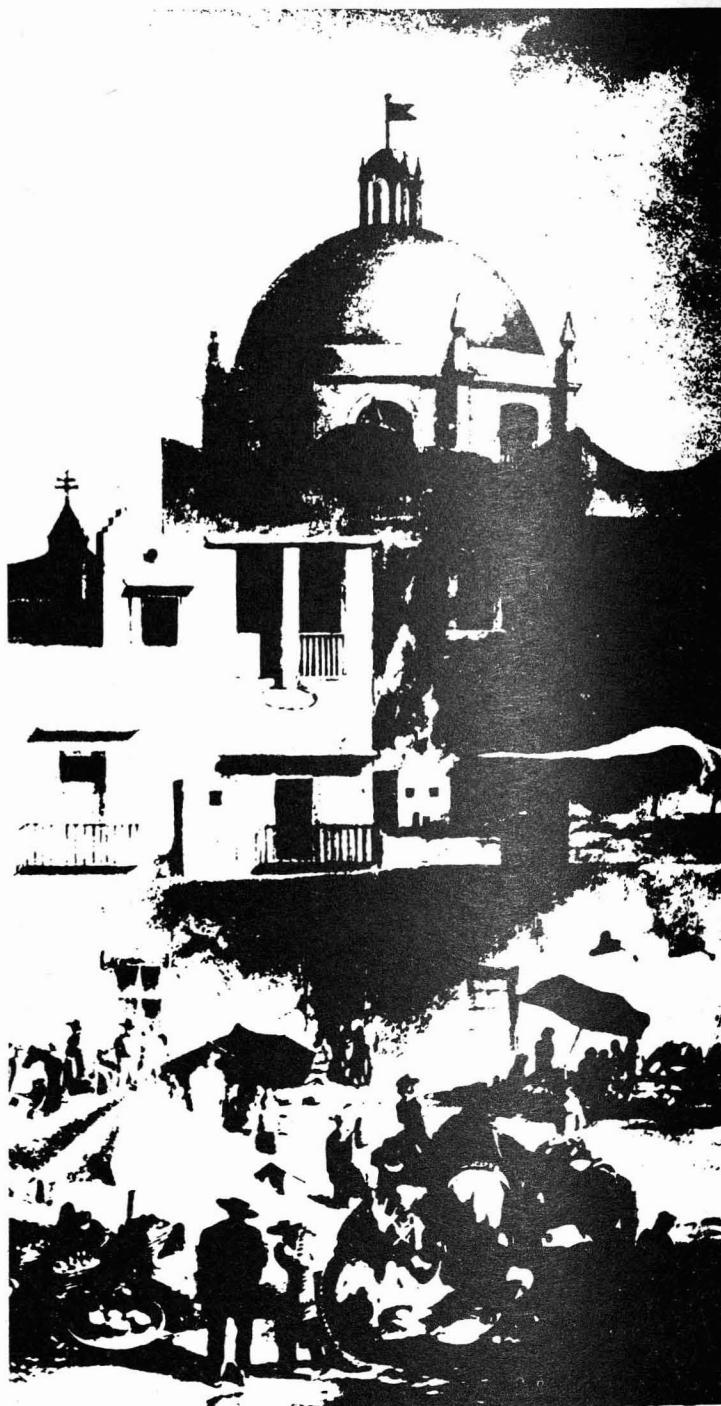
...un cuadro admirable de las costumbres coloniales de fines del Siglo XVIII y de los primeros años de nuestra vida independiente y en la que Don Manuel Payno reveló su ingenio para trazar las aventuras del protagonista, que fueron las de otros muchos que vivieron en aquellos tiempos, tan hábilmente descritas, que con un solo rasgo, con una sola ironía, con una sola burla, logra interesar más que otros noveladores, que en vano sudan y se afanan para intentar seducir con sobra de minucias y pujos de estilistas rebuscados y cansados.

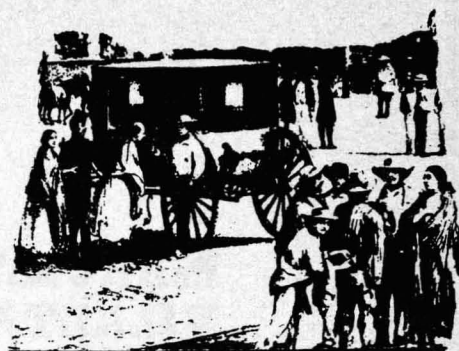
La lectura de la obra deja la impresión, por una parte, de que fue interrumpida; tal y como el propio Payno le dijo al señor González Obregón. Y, por otro lado, que constituyó un escape, un modo de alejar de la mente el desagrado de verse acusado como traidor a su partido y a la patria y de sentirse amenazado con la pena de muerte que los más exaltados señalaban para él. La narración novelesca no da margen —como en "El Fistol del Diablo" y en "Los Bandidos de Río Frío"— a descripciones semi-históricas ni a juicios o impresiones acerca de la realidad del momento político, como el contenido en la transcripción que se ha hecho del principio del capítulo XXXII de "El Fistol del Diablo".

Si conectamos el título de la obra con los instantes de gran tensión que acababa de vivir Payno cuando el Gral. Delgado tuvo en sus manos la suerte del movimiento de él y de Comonfort y, que contra lo que él esperaba fracasó, pudiera ser que el texto publicado sólo fuera el preámbulo de una obra mayor que plasmara los terribles momentos en que el destino del país queda a merced de aquel "hombre de la situación".

Roeder asienta que "durante aquel mes el árbitro de la situación era Doblado".

La novela de Payno ridiculiza al protagonista, narrando la





historia de un andaluz entrampado y de su hijo que, descalzo y harapiento, vino a la Nueva España a hacer fortuna:

El abuelo había venido a pie desde Veracruz, y alojándose debajo del mostrador de una tienda; el padre llegaba acompañado de un pesado tren, y se apeaba en uno de los antiguos mesones, donde las camas eran de piedra y las velas de cebo; y el nieto ya venía en una rápida diligencia conducida por nueve caballos fogosos, y establecía su residencia provisional en un hotel, en donde se tiene la pretensión de comer a la francesa y se alumbran las alcobas con cabitos de estearina.

En seguida relata en qué forma, campirano, rudo, inculto y ridículo, llega a ser, mediante dinero, propaganda y azares favorables, Intendente de Marina, después de diputado, educador y protector de las bellas artes. Termina la obra con el siguiente párrafo:

Don Fulgencio tuvo necesidad de otro retrato con uniforme de marino, una playa lejana y en lontananza un combate naval. Esta fue la obra maestra que coronó su fama, y de este momento vamos a ver cómo fue el verdadero Hombre de la Situación.

La última frase y la desusada cortísima extensión de la novela, 239 páginas, dan pie a la creencia de que la novela iba a continuar satirizando a Delgado o a algún otro de los "hombres de la situación" —Valencia, Santa Anna, etc.— que había padecido nuestro país. Pero Payno no consideró oportuno o conveniente publicar la continuación que hubiera agravado la delicada situación por la que en esos días pasaba.

Corrió el tiempo, Payno fue absuelto, fue arrastrado por la Intervención y el Imperio y a la restauración de la República, al aquietarse las cosas, regresó a la Cámara de Diputados (alrededor de 1870), de donde pasó a la de Senadores y no salió del país, como diplomático, sino hasta 1882. Sin embargo, de nueva cuenta interrumpe su producción literaria para dar preferencia a las reseñas e informes alrededor de la intervención extranjera y de la guerra imperialista. Se dedica también, además de sus tareas de representación popular, a empresas didácticas y culturales. Y entra de lleno en el país de los recuerdos y en la descripción de sus andanzas. Casi al final de su vida, en 1889-1891, publica la última novela que es también su postrer obra: "Los Bandidos de Río Frío".

En ésta, en contraste con "El Fistol del Diablo", no hay creación del hilo fantástico de la trama. Como el mismo Payno señala, una causa célebre le sirvió de conductor para dar rienda suelta a su memoria; por ello, la descripción de lugares y persona-

jes llega a su mejor expresión. No fue difícil encontrar, detrás de cada uno de los muy numerosos personajes de la novela, a la persona real y a los acontecimientos históricos que vivió. He aquí lo que dice Castro Leal:

Es tan rico y variado el cuadro, que bien puede decirse que la novela es la pintura de toda una época. Quien haya leído la curiosa y penetrante Vida en México de la señora Calderón de la Barca, todavía tendrá que leer Los Bandidos de Río Frío para completar el cuadro de la vida y las costumbres mexicanas de mediados del siglo XIX tan finamente trazado por la escritora escocesa.

Todo el México de mediados del siglo XIX desfila por las páginas de los Bandidos de Río Frío. Y no lo creaba de memoria Payno: lo que describía lo había visto, era el México de sus recuerdos. Y éstos, vistos lejos de su patria y de su tiempo, aclaraban sus perfiles y adquirían cierta perspectiva y tonalidad que facilitaban su dibujo. Muchas de estas páginas —según el mismo autor lo advierte— están arrancadas de sus memorias, que, desgraciadamente, nunca llegó a publicar, que acaso nunca llegó a concluir.

Con todos sus defectos esta obra es de agradable lectura y digna de ser conocida y aun estudiada como reseña fiel de la vida mexicana de otro tiempo, porque Los Bandidos de Río Frío son en realidad las memorias de don Manuel Payno en forma de una novela —como él quería— "de costumbres, de crímenes y de horrores".

Payno —según dice el mismo Castro Leal— no había variado su estilo: "Una especie de charla escrita". Y hace notar que al escribir "Los Bandidos de Río Frío" vertía en una gran parte el material de las nunca publicadas memorias de su vida y especialmente lo que correspondía a la época que siguió inmediatamente a la descrita en "El Fistol del Diablo".

No es extraño, por ende, que la obra fuera una novela de folletín y que literariamente pertenezca a los años que siguen a la fecha de "El Fistol del Diablo". Parece un poco riguroso el juicio (Castro Leal) de que "Los Bandidos de Río Frío" es un producto tardío de la novela de folletín y "sorprende que sea posterior a las novelas de Emilio Rabasa". En esta apreciación también parece dominar sólo una preocupación por las fechas. La lectura de las obras de Payno deja la impresión de que "Los Bandidos de Río Frío" está hecha en realidad con materiales de una o varias que debieron ser anteriores a "El Hombre de la Situación" y que los azares de la vida, no dejaron publicar a Payno sino hasta que, viejo y satisfecho, entretuvo los ocios de su tranquila función consular en la bella España, destapando el cofre donde guardaba sus mejores recuerdos.

**MARUXA
VILALTA**

"LLORAR POR EL VIGILANTE"

A Gonzalito

Evadirte. La libertad es un chorro de luz, al final del pasillo. Desde tu pequeña mesa, en el salón de clases, has visto durante todo el año el chorro de luz brillante esperándote.

En el salón, las ventanas son muy grandes. Sólo que con todo ese sol que entra siempre está oscuro... Únicamente allí, al final del pasillo, la luz de la evasión, de la huida, de la escapada a la vida, al terminar una mañana, al terminar una tarde, cuando podrás leer un libro por iniciativa propia, respirando al compás del propio corazón y no al ritmo impuesto por otros.

Indecorosamente colgada del brazo de la más pequeña, la manecilla grande del reloj se deja ir, marcando la media hora. Y comprendes que el momento ha llegado: el final del pasillo está cerca, la libertad muy próxima, el arribo a la luz es inmediato y tú caminas por el aeropuerto: te vas de viaje.

Ya eres, Marcos, un hombre: tienes doce años. Cada día estuviste tachando un día del calendario. Y ahora, por las escaleras eléctricas, bajo los altavoces, entre rostros presurosos de desconocidos, sólo falta un último pasillo: al final —te han dicho—, dar la vuelta. Y será la pista de aterrizaje.

Hubieras podido elegir Alejandría, o los misterios del Cairo. Pero te vas a París, porque ahí vas a pasarla muy bien con los cuates.

Con tu maletita, Marcos, te marchas. Traes en un frasco una gran araña que pescaste por una apuesta en el patio de la escuela. Pero a última hora, en el aeropuerto mismo, decides soltarla: se le ha puesto mala cara. De manera que te detienes un momento para abrir el frasco y la dejas escapar y cuando la ves huir, tan apurada, pegada a la pared —donde cuidaste que quedara, lejos de los pies de la gente—, te parece injusto que los pies sean tan grandes en comparación con la araña que ahora se ve, entre la multitud, pequeña y asustada y que en unos instantes, a la vuelta de un mostrador de "mexican curious", desaparece, quizás hacia París ella también, o solamente hacia antiguas civilizaciones toltecas.

Y ahí estás: la libertad, a la vuelta de la esquina. Como quien, en una tarde de calor, se zambulle lentamente en la piscina de agua tibia, reteniendo un poco la respiración y procurando saborear el elemento líquido con cada poro del cuerpo, entrecierras, Marcos, los ojos para entrar al área brillante: das vuelta en la última esquina, en el último pasillo del aeropuerto. Pero no estás frente a la pista de aterrizaje sino en el pasillo de la escuela.

No puede ser. Retrocedes, corriendo, por el aeropuerto: los altavoces y las escaleras y los rostros presurosos y otra vez el último pasillo y a la vuelta, en pleno chorro de luz, ahí tiene que estar la pista. Te fijas muy bien en lo que haces y por dónde

caminas: das la vuelta al pasillo del aeropuerto. Y vuelves a estar en el pasillo de la escuela.

Esta vez no puedes regresar sobre tus pasos: han cerrado la reja. La escuela es muy moderna y limpia y aireada. La reja es muy moderna y está pintada de blanco. Se abre y se cierra sin necesidad de portero: con un botón y un zumbidito. No se puede dialogar con un zumbidito. Si por lo menos hubiera un portero, alguien con quien discutir, alguien que te dijera que no puedes salir, que está prohibido... Pero no hay nadie. Y ahora ya nada se oye porque cuando la reja termina de cerrarse ya ni zumba.

Haciéndote preguntas sobre las incomprensibles traiciones de la vida, vas por el pasillo de la escuela. Es el primer pasillo: lo conoces bien. Cuando se está en él ya no queda sino seguir avanzando. Inevitablemente el primer pasillo conduce al segundo, y éste al tercero, que es el más estrecho, que es en el que están todos los que son importantes. Rostros bondadosos sonríen alineados de cada lado del tercer pasillo: los maestros son todos muy bondadosos y la escuela es muy moderna y tiene ventanas muy grandes.

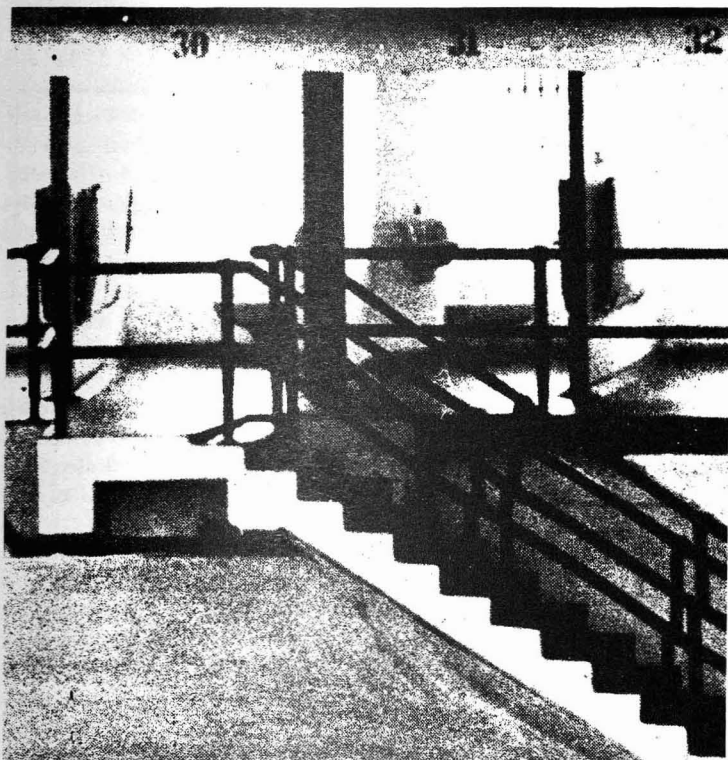
El tercer pasillo termina en la escalera que conduce directamente a las salas de clases. Pero antes hay que pasar frente a la casita del vigilante. Una casita de madera, con aire acondicionado. El vigilante está siempre ahí dentro. Su ojo espía tras la ventana.

El vigilante también sonríe. Pero no bondadoso, como los profesores, sino con una especie de sonrisa-cremallera que le atraviesa de lado a lado la cara. Una cremallera de acero por la que a veces permite que se filtren, siempre hirientes, las palabras. El vigilante asegura que está cumpliendo con su trabajo. Y así, mientras cumple, de la tajada de acero que le rompe la cara escapan, quedo, perdidas entre la mueca que trata de pasar por sonrisa, las órdenes, recomendaciones, comentarios:

—Llega usted tarde. Llega usted temprano. Se ha cortado el cabello. No se lo ha cortado. Esos zapatos no van con el uniforme. No entra usted a clases. Entre de prisa. No puede salir. Eso está prohibido. Eso está permitido. Para eso, se requiere un permiso especial. No puede. Sí puede. ¿De acuerdo, joven? No vuelva a olvidarlo.

Es decir que el vigilante maneja todas las pequeñas cuestiones de la vida diaria. Su salario es el de fregar a los alumnos un poco cada mañana. Los maestros no se enteran, no oyen al vigilante, no ven la sonrisa por entre la que se escapa quedo, disparadas, silbadas, como flechas silenciosas, las palabras. A veces algún alumno protesta, se queja del vigilante. El maestro escucha entonces. Y ayuda al alumno a resolver una ecuación de segundo grado. Todos los maestros ayudan siempre, son muy bondadosos, pero ninguno ve la burla hecha cremallera que quiere parecer sonrisa en eso que pretende ser una cara.

Al vigilante, se le tiene miedo. Por eso no sales ahora de tu



asombro, Marcos: al llegar al tercer pasillo te encuentras con que el tipo está fuera de su fresca casita, está en pleno sol, en el patio, y un grupo de alumnos lo rodea y le está pegando.

Son ocho o diez de los muchachos más grandes. El vigilante ha perdido la gentil sonrisa y el inaudible, de tan controlado, medio tono del habla. Está demudado y grita palabrotas irrepitibles mientras los golpes le llueven. Uno le da en el ojo izquierdo, el que espía por la ventana. Otro en pleno estómago. El vigilante cae al suelo y los alumnos con extrañas miradas brillantes —miradas que nunca les habías visto antes— siguen golpeando. Del ojo herido empieza a brotar un líquido espeso y verde. . . El vigilante gime y pide perdón. Los alumnos no lo oyen. Uno le pregunta si puede salir antes de la última clase y mientras se lo pregunta lo muele a patadas. Los profesores tampoco oyen nada. Uno pasa por ahí y le da al vigilante los buenos días y aprovecha para inquirir si durante la primera hora hubo algún alumno ausente y se marcha sin esperar respuesta, sin enterarse de la paliza que al otro le están dando. Ahora al vigilante le han arrancado la chaqueta. A través de la camisa una sangre muy verde y espesa, como el pus verde que brota del ojo izquierdo, chorrea.

Hace tiempo, Marcos, que estás gritando: les gritas que dejen de

golpearlo pero nadie te oye, ni alumnos ni profesores, ni siquiera el vigilante, un malagradecido que te ve, sin embargo: a través del ojo roto te está mirando y entre patada y patada te está pidiendo cuentas por haber ido al aeropuerto y haber llegado tarde a clases.

Los brazos del vigilante se han vuelto rasposos, con escamas, y también abultados. La sangre verde lo cubre por entero. Los alumnos le están pegando a un sapo.

— ¡Basta! —les gritas. Y corres a salvarlo. Y con tanto amor, Marcos, lo miras que los alumnos desaparecen de pronto y tú te encuentras solo, cargando en tus brazos al vigilante que por fortuna está desmayado —de lo contrario te morirías de miedo— y al que ya no le queda de sapo sino el horrible ojo reventado. . . Procuras no enterarte pero sabes que está ahí, ese ojo que de su órbita desborda y del que mana el espeso líquido verde que va dejando una estela por todo el pasillo de la escuela. El pasillo tercero, y también el segundo, y el primero, porque al vigilante te lo llevas a la enfermería. Sientes una gran compasión por él, aunque es el mismo vigilante de siempre y aun desmayado y con el ojo roto la cremallera irónica no deja de sonreír de lado a lado de la cara. Aunque es el mismo de siempre, sientes pena por el vigilante. Cargándolo, llegas y empujas con el pie la puerta.

En la enfermería todos los alumnos que se han declarado enfermos celebran un gran banquete. Ríen y hacen bromas y cuando tú entras, como todos te quieren y eres muy popular te invitan a unirse a ellos. Queriendo estar a la altura, pero con cierta emoción en la voz que no acabas de disimular, anuncias:

— Traigo al vigilante: está desmayado.

Los amigos no le dan importancia al asunto:

Muy bien —te dicen, como si hubieras traído un paquete—, déjalo ahí, sobre aquella mesa.

Y muestran una pequeña mesa, al fondo de la enfermería, una mesa como de cocina, una vieja mesa de madera.

Un último esfuerzo y consigues llegar hasta el fondo del cuarto y dejar sobre la mesa al vigilante. Pero no es el vigilante: es un muñeco. Lo tienes enfrente y no puedes creerlo. Un muñeco de pasta dura, de rostro liso y brillante, sin cremallera en la cara y con los ojos fijos en el techo.

Mientras lo miras sientes una angustia muy grande. Un muñeco es algo inmóvil, algo muerto. . . Ya eres, Marcos, un hombre y desde niño no llorabas. Pero una lágrima cae sobre el muñeco, resbala ridícula por la superficie lisa de la ridícula mejilla de pasta y se pierde en la madera porosa de la mesa.

En la enfermería los cuates ríen y celebran su banquete. Como viniendo el eco de muy lejos, oyes multiplicarse las voces que te llaman invitándote a unirse a la fiesta. . . Un muñeco es algo inmóvil, algo muerto. . . ¡De manera que el pasillo del aeropuerto conducía al pasillo de la escuela! Marcos: eso sigues sin comprenderlo.

**ROBERTO
VALLARINO
ALMADA**

POEMAS

Luna

Entre los pinos
Más espejo que mármol
Se hace un nido



Nocturno

Para Francisco

Arde la noche.
columnas de humo y llamas
invaden el espacio
esculpiendo una piedra
que vibra como un pájaro
(Entre mis labios
las cenizas que ceden
son su canto).

Tizón

El follaje
es un panal de grillos
que duerme sobre el vientre
de la fuente
(Bajo los árboles
una vocal de fuego
incendia al mundo).
La lluvia de tizones
crepita en el espacio:
Remolino de pájaros cantando.



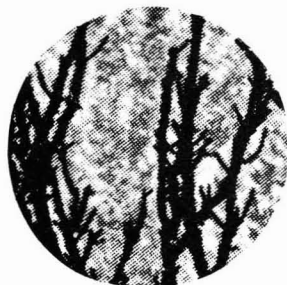
ASOMBRO

a D. M. L.

Cierras los ojos
y el colibrí te observa
hasta que vuela

Abres las piernas
y tu cuerpo de pájaro
me inventa

(Yo soy
la jaula abierta).



OSCAR ZORRILLA NERAC

Margarita de Angoulême, duquesa de Alençon, reina de Navarra, ya no quiso vivir en una ciudad desordenada, donde la mayor parte de sus habitantes había perdido la razón, el buen humor y, decía ella, el mismo cielo su color. Habiendo recorrido hasta el agotamiento el camino que lleva del deseo a la frustración, de la ambición a la derrota, de la pasión al resentimiento, esta vez construyó un castillo en todo semejante a los que aparecen en el libro de horas del duque de Berry. Porque para vivir, añadía, se requiere de una dosis de alegría cotidiana y de cordura, ya no digamos del gusto e imaginación visibles en las miniaturas de los hermanos de Limbourg.

Así que tuvo que buscar su espacio entre los viñedos de Nérac: pequeños ríos con barcas flotando, colinas llenas de encinos, carromatos listos para las futuras vendimias, arbustos adosados a los muros y frutales en flor; un horizonte, constelaciones, y el tibio sol de la tarde tirado por caballos alados durante todo el mes de abril. Para nada esos torpes jardines geométricos diseñados para la fortaleza de su hermano, en Chambord, ni tampoco la húmeda combinación de líneas horizontales y frontones pertenecientes a una supuesta antigüedad: el espíritu griego se da actualmente en el *Tratado de las Leyes*, de Pléthon / Nosotros proclamamos una eternidad para el alma del hombre, no a medias, ni coja, sino íntegra y completa /, y no en las pretensiones de ambiciosos arquitectos: veinticuatro macetones, uno frente a otro, mastines que devoran ciervos, veinticuatro escalones, un juego de agua con el inevitable Neptuno... ¡No!

Calvino, que recientemente ha huido de París, la escucha nervioso, ya que a pesar de su primer escrito de sabor erasmiano, *De Clementia*, es más dado al apego irrestricto de las Escrituras que a la filosofía "extranjera" de los florentinos, siguiéndola paso a paso por la construcción fantástica: un alto recinto plateado lleno de torres puntiagudas, un claustro románico, una capilla del gótico llameante, ahora moribundo, y una biblioteca con arcadas que miran al pozo, el piso enladrillado y el artesonado de madera oscura que la reina alguna vez ha contemplado en la casa Graslío.

Por los rincones, en los nichos, en los capiteles, es posible observar todas las figuras y metamorfosis de un vasto sueño colectivo, en donde se mezclan las inquietudes, las esperanzas y contradicciones de la religión popular, labradas por escultores aparentemente ingenuos, en lucha perenne contra las leyendas paganas: las tentaciones de San Benito y las de San Antonio, la estrella de ocho puntas y el ángel que despierta a los Reyes Magos, escenas del Apocalipsis y del propio San Juan en la isla de Patmos; imágenes sin duda tomadas de los viejos monasterios de Cluny, Véselay, Chauvigny, Autun, y que se asimilan sin esfuerzo a las pesadas cruces cátaras y a las altas cruces procesionales recubiertas con lámina de oro, incrustadas de piedras semipreciosas y de perlas

sonrosadas, alternando con los esmaltes del león, el toro, el águila, el Hombre...

Y sólo para sí, algo que la fiera censura de la Sorbona jamás hubiera perdonado: un patio interior de estilo mozárabe, donde todos los mensajes son reducidos a silencio y donde sólo hay lugar para la unción, sin figuras, con el verdadero Amor... patio adonde ningún condestable de Montmorency venga ya nunca a perturbar al rey, el amado y odiado y amado Enrique d'Albret / *Ils s'en vont, ces rois de ma vie* /. Lugar que Margarita se niega a mostrar al hijo de Gérard Cauvin: todos contamos con una habitación secreta, le indica, hecho que permite que el exaltado ex-sacerdote y jurista parta, en definitiva, para Basilea, vía Noyon.

Curiosa mezcla, en efecto, producto de un carácter severo y afable, capaz de hacer frente al mismo emperador Carlos Quinto, de negociar el tratado de Madrid, de acompañar a Francisco en sus batallas de Lyon y de los estados provenzales y, sin embargo, profundamente dulce y dada a la quietud y al pietismo que le ha traído su guía, Le Fèvre d'Étaples, el seguidor de Erasmo y discípulo del Ficino y de Platón / Cuando este hombre, apaciguado en la parte en que reside la cólera, descansa, tranquilo y sin resentimiento; en fin, cuando todo duerme en él menos la razón, que se mantiene despierta, entonces es probable que se encuentre más próximo a ver la verdad /... Capaz, finalmente, de proporcionar albergue y seguridad, por primera vez en la corte, a científicos que llevan a cabo experimentos desautorizados por la Iglesia, a médicos que desean probar a su vez la existencia de una corriente sanguínea, a matemáticos y astrónomos que refutan la idea de la tierra como centro del Universo, no obstante la pública abjuración de Galileo; a escritores que profesan, si no un ateísmo abierto, por lo menos una actitud irreligiosa y anticlerical que puede abatir sobre ellos la excomunión; a serios alquimistas y a ocultistas audaces, a quienes la Margarita de las Margaritas escucha con deferencia, los largos ojos rasgados y sonrientes, la boca dubitativa, algún gozque entre los brazos, y a quienes acoge o despide con semejante benevolencia y respeto, sin caer en las trampas que le tienden bajo el nombre de sabiduría absoluta, religión única, o amistad particular, sin ceder en su fuero interno sino sólo a la sorpresa que le aporta de cuando en cuando su calidad de curiosa universal.

Maurice Scève le ofrece un Microcosmos, como muestra cercana del mundo abigarrado y en orden que ella misma propicia, en donde Adán-la-Humanidad participa de la energía divina para gozar de una era renaciente; y Héloïse de Crenne y Louise Labé la regalan con vehementes ensayos sobre la igualdad en el genio, en el derecho de disponer de sí y en la necesidad de ser tratados como sujetos sensibles, lo mismo la mujer que el hombre. Bertrand de la Borderie aguza sus flechas contra las amigas cortesanas, mientras Héroët, el más íntimo, defiende la perfección de la amistad, y



Marot, ligero, responde con risueña nostalgia / Qui voudra donc qu'à aimer je me fonde / Il faut premier que l'amour on refonde / Et qu'on la meine ainsi qu'on la menoit / Au bon vieulx temps /.

Los visitantes que de continuo acuden, recorren encantados salas y galerías y se detienen ante los muros cubiertos de tapices: los muy antiguos, de Ladik, mezcla de rojos, azules y ocre, en cuya parte central se conserva el diseño del Mihrab; los más recientes, de Ushak, en rojo mate y azul cobalto; algún original del siglo XI, traído de la catedral de Gerona, en oro, rojo y verde, con el Cristo, el Espíritu Santo y los Arcángeles; y más allá Guillermo el Conquistador navegando hacia Inglaterra, en el tosco estilo de Bayeux. Los más inquisitivos fijan su mirada en los recios muebles españoles, sobre los cuales se alternan patenas y cálices de fino trenzado en oro, de Gourdon, copas blancas decoradas al estilo de Samarcanda, vasos sirios de vidrio con reflejos metálicos, jarrones opacos de color turquesa, cofres pintados a mano con remates de bronce, biblias belgas con cubierta de marfil, y relicarios de Metz y de Conques. Los más conocedores, aquéllos que asimismo son mayormente conocidos de la casa y que incluso tienen acceso a las salas de descanso y a algún dormitorio, descubren cerca de una ojiva o bajo algún espaciado tragaluz, magníficas tablas al óleo de Enguerrand Quarton, la Coronación de la Virgen y su compendio escolástico, o la terrible Piedad de la escuela de Avignon con su Jesús partido en dos; o bien, una serie de maravillosos Jean Fouquet: San Esteban y su tonsura sangrante; San Pablo caído

sobre su caballo, en el camino a Damasco, mientras una fina lluvia solar descende sobre su cuerpo ante la mirada atónita de una larga fila de caballeros, en tanto que extraños seres humanos de otra edad, cubiertos de vello dorado, sostienen floridos escudos; y, tan bella como desconcertante, la Madona amarilla, rapada y con un seno al descubierto, con su niño amarillo y desnudo, coronada de perlas y rubíes descomunales y rodeada de serafines desnudos, en total azul o rojo, distraídos, soñadores de un más allá anhelado. La reina puede mostrarles el retrato que le hiciera Clouet y bromeará sobre su nariz aguileña, pero en realidad dirá que prefiere —a la que ya le parece exhuberante escuela de Fontainebleau— la más delicada inspiración del maestro de Moulins y sus soles-arcoiris, la zarza ardiente de Froment, y las amplias estancias en claroscuro del maestro de Aix, con sus rincones poblados de azucenas y murciélagos.

Dolet cuenta, como hazaña quizá no repetible, que la propia reina ha desenvuelto para él una larga pintura de tonos suaves y brumosos. Las cien ocas salvajes, atribuida a Ma Fen, pero de la cual duda sobre la autenticidad de la firma y aun sobre el período a que pertenece y, recuerda el impresor, cómo analiza en detalle el estudio de movimiento independiente que cada oca representa, ya sea en descanso, o sumergiéndose para la pesca, o remontando el vuelo y en suspenso en el vacío, justo antes de caer entre los bambúes estilizados. . . Algo aproximado, explica, únicamente lo hemos contemplado en algún friso egipcio, cuando los gansos en reposo, a orillas del Nilo, levantan el vuelo y ascienden por toda la

pared del templo... me pregunto si alguna vez esta pintura que ahora se inicia podrá captar con tanta gracia el éxtasis que resiente el artista ante la Creación, de la cual es apenas espectador e instrumento... exactamente como Gulielmus o des Prez teclean en su espineta...

Porque la música también ocupa un lugar preferente en esta tierra de elección, y poetas y trovadores y pajes y doncellas ayudan a la descendiente de la casa de Valois a amueblar el espacio sonoro con motetes a los que se une la débil voz de la reina / Par amour, je vous en prie / Non feray /, con lamentos monofónicos / Beau fils je vous allaitai / Maintes fois vous arrangeai / Tout petit /, o con tiernas baladas amorosas, ya casi en el olvido, de Ricardo Corazón de León, de Perrin d'Agincourt, o de Alfonso el Sabio. Vihuela en mano, alguien accede a entonar los prohibidos romances sefaradíes / Una hija tiene el rey / una hija regalada /, melodías del Cancionero de Palacio y aires anónimos de marineros catalanes y portugueses cautivos / Si vols haver bé e no dan / por advocat té sent "Jo ha'n"/.

Palacio que se entrega demasiado al bullicio, en efecto, para el humor del síndico de la Facultad de Teología de París, Noël Béda, quien reclama que peores excesos no se han conocido desde los desventurados tiempos sensuales del italiano Boccaccio, al cual imita en ocasiones la propia Margarita, cuando escribe, y al cual en verdad tienen presente los narradores que se instalan junto a las chimeneas para hacer reír a un auditorio que festina las conocidas historias de Chaucer, las aventuras sin recato de Rabelais y los incisivos ataques de Pierre Gringoire al Papa y a su altanero ejército de suizos y venecianos, en caza abierta contra el Ciervo de los Ciervos.

Tal es el clima y el espacio que se ha construido la reina, en vez de la envenenada capital, mitad venganza, mitad tugurio, y hasta ellos acuden quienes desean saber, o los perseguidos, los innovadores, los estigmatizados, a sabiendas de que podrán permanecer ahí mientras verdaderamente lo quieran, en un marco que más parece descrito por Gozzoli, pero que a la vez participa del tono festivo trazado en sus danzas por el flamenco Aertsen, y que desemboca en constantes triunfos, ya sea a la manera de della Francesca, con unicornios y Eros conduciendo el carro de la Sforza, o a la manera como triunfan la castidad, la muerte, la fama, la Divinidad / Y en tanto que ser libre allí soñaba / el alma, a quien deseo extraño mueve / descansa con mirar lo que pasaba /, ya que un grato silencio se obtiene cuando los lectores más prestigiados retoman al Petrarca o releen a Plotino / Como filósofos buscamos la Unidad, el principio de todo, lo bueno, lo primero... / La dificultad es que el apercibimiento del Uno no viene por el conocimiento sino por una presencia que da conocimiento... / Lo que os urgimos es a que abandonéis la vana discusión... /.



Así, como escribe Burckhardt, en tanto que obtusos defensores del medievo consideran a este mundo como un valle de lágrimas, que el Papa y el Emperador deben proteger del Anticristo, y mientras los fatalistas del inmediato Renacimiento oscilan entre períodos de abundante energía y de superstición o de resignación estúpidas, aquí, de este círculo de amigos, fluye una corriente que alimenta a toda una corte, a un país, a una época. Como en otros momentos la Academia de Atenas, o las de Alejandría, Bizancio o Florencia, la corte de Nérac trae salud a los sabios y artistas de su tiempo.

Pero las reinas y los castillos y las utopías suelen ser pasajeros, como plantas maravillosas que surgen de improviso, dan flor y fruto, irradian fuerza, y de improviso también a sí mismas se incendian y consumen, dejando la impresión de un milagro que se da cuando la sociedad lo requiere.

El exilio, la destrucción, la vida errante, la censura, aguardan y acompañan a d'Etaples, a des Périers, a Marot, a Rabelais, a Margarita de Angoulême, e incluso la hoguera de Juana se levanta para quemar vivo a Etienne Dolet. Calvino, ex-compañero, impreca riguroso una nueva ortodoxia, y los trajes que pareció haber diseñado Ucello, y las flores y los bosques cuidadosamente dibujados por Hennequin, Hermann y Pol de Limbourg, se encierran como en un simple libro de horas, para ceder el paso a las negras banderas y a las caballadas fanáticas de católicos y hugonotes, en forma que la sangre, la ceniza y el llanto sean constitutivos de la historia del abuso y la equivocación de Europa.

**MANUEL
MEJIA
VALERA***

ADIVINANZAS

I

Mancha pura, pedruzco adolescente que brilla en una estrella, busca refugio en la triste fortaleza de la gracia y juega al escondite con el tiempo. Calosfrío que provoca el sonrojo del sol, célibe de razón, martiriza el lenguaje en distorsionadas ramas de aire calcinado.

Fatiga un territorio familiar de dioses y, en sus rondas mortecinas de plegaria, a toda lumbre inicia el castigo de luz entre los hombres. Verdinegro sótano, movedizo ojo de niebla mirándose en el oscuro espejo de los girasoles, rucigrama de pulpo del ensueño: desorden único en una brizna de pedrería que se extingue fugaz.

Espacio irreductible en movimiento, sólo unos cuantos perturbaban su lastimado instante. Unos cuantos a quienes inclementes estrujan los ojos en blanco, cegados por la pétrea congoja de la nieve.

Azoro que apacigua, tiniebla que deslumbra, desnudo que cobija, soledoso recinto, historia desandada, tiempo cercado que mide la envidiosa soledad escondida en un tinajo. Visión que pone boca abajo los universos a su paso y, fuera de quicio, arroja al sueño un barco por la comba de sus velas. Ebrio vino que apresura la libertina redención del hombre. (*nišəod vɪ*)

II

Un socavón alberga tu esfumado rostro, tus vedados gestos, tu barba legendaria. Desempolvada niebla de recuerdos, limpio sabor de un fuego extinto, errante naufragio cenagoso. Muda identidad, violenta súplica, agua desnuda que cruje en la madera hasta el hastío. Ruido de cadenas con reflejos de oro; fuegos fatuos que crepitan en la noche, proliferan y envejecen. ¿De verdad sufres en la tamizada luz de una casa abandonada?

Martirio especioso de los niños, tus flacas manos estrujan doncelleces, tus cuencas de penumbra entorpecen los pasos trashumantes, y pasma a los profesionales del misterio tu estatura de añoso junco inhabitado. Implacable ronda de la muerte. (*məd uə mɪnuɪ*)

III

Desordené el universo. Nací de un ser embriagado en su mueca de hastío, aletargado en salmos que horadaban la verde tiniebla. Abolí la estéril cosecha a la sombra de un manzano y con sólo una astilla de polvo. Mudos vegetales y reptiles rumorosos contemplaron la castidad del acto que nos multiplicó en la lejanía. De no haber sido así, hubiera naufragado el navío en que navega Dios.

Ignoro si declinó el amanecer o permanece creando la enloquecida efusión de los colores, pues fui piedra de toque de nuestras ansias desterradas tan lejos del principio.

Mostrando gracioso gesto, beso rostros que quisiera ver quema-

dos en la hoguera y propicio las nupcias entre los bravos vientos del azoro y los tratos inoportunos del amor.

Alegre, blanda y halagüeña, con inusitada ganancia canjeo lo falso por lo verdadero para destruir indemnes almas en su orfandad de aturdidas mariposas. Conozco el sentido, el sinsentido y su santo y seña radioso.

Mis pasos desvelados se pierden en el laberinto del pensamiento, pero el aroma de la rosa de los vientos es un elogio a mi persona hasta el fin de la palabra. Soy tan vanidosa que mi memoria, hija de mi memoria, afirma que la historia del mundo es el jardín errante que sólo florece errante entre mis brazos. (*La mujer vɪ*)

IV

Vestido de presunción, jamás abandona su engañosa, novelera, doblada, impuntual, tediosa función chocarrera de calendario-ojo de hormiga enarenada.

Marca el paso con las manos que enjugan su redondo perfil inmemorial de día que danza y no se mueve. Sus miradas astilladas balbucean traslúcidas palabras que anhelan ser eternas: un-dos, un-dos. ¿Qué entiende quien lo escucha?

Alguna vez se auxilió de pájaros insomnes que, temerosos del arduo anticipo o del retraso, asistían a las horas sin alas, al luto de arena de hojas incendiadas que sollozaban en un árbol.

Desierto que vive en una gota de rocío; falible esfera asediada por sí misma; cuchillo circular de doble filo que apenas circuncida un día, si pensara haría su agosto con los vestigios de la ronda del sol.

Perecedero como un fortín de nieve, jamás podrá cercar el universo, Oh pobre, fosforescente, diminuta oveja negra encanecida por el tiempo. ¿Qué cosa, qué cosa es? (*loleɪ ɪʃ*)

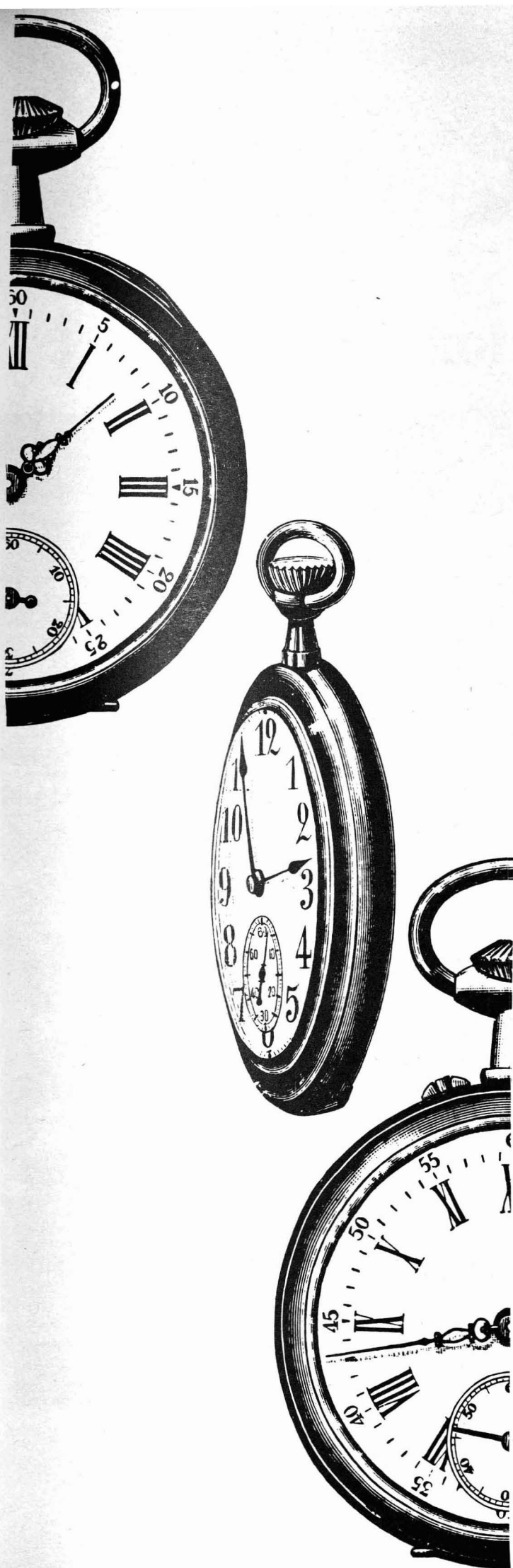
V

Proclive soy a una ley perversa. No la dictaminaron congresos, plebiscitos y ni siquiera proviene de la lucha de clases. Imantado por mi propio peso me derrumbo hasta los fósiles estamentos de la tierra. ¿Alguien me libertará de este determinismo que me agobia?

No soy ambicioso pues apenas hallé un reducto en la superficie del mundo. Tuve nostalgia de curvados planetas y del trapecio en su vacío vaivén. Según sé, el hombre y la mujer oscilan sin caer cuando juegan, como yo, a la falsa locura sobre el precipicio de la realidad geométrica. Sin embargo, son menos libres que el bumerang y su viaje sin memoria.

De todos los vivientes, envidia al salmón y a su azaroso regreso. La resaca del mar exalta mis fugaces abismos, pero sobre todo emulo el simulacro de la ascendente espiral de Onán que raída en el fondo me acompaña. No tengo tiempo para nada. ¿Acabará mi ademán de ráfaga que apenas dura un parpadeo?

* Escritor peruano residente en México, egresado de la Universidad de San Marcos de Lima e investigador en El Colegio de México. Es autor de *La evasión* (México, 1954), *Lienzos de sueño* (México, 1959), *Un cuarto de conversión* (México, 1964), *Fuentes para la historia de la filosofía en el Perú* (Lima, 1965), *En otras palabras* (México, 1974) y *Antología de José María Eguren* (México, 1975).



Transeúnte perpetuo, me rechazan los quantas y los cuásares. Ingrávidos, inconsecuentes, infernales, me asedian los oscurecidos sinfines del eterno andar. Sin embargo, nos une el odio a la gravitación universal. (*Plano inclinado*)

VI

Solícita con unos y con otros muy diligente, redonda o en cuatro esquinas conformada, sobre mí se derrama el murmullo del amor o se deslizan las ideas cojas de la lisonja y del agravio.

Alguna vez las reglas del azar, compuestas y fabricadas, resbalan por mi cuerpo en una disparatada simetría. Veo los rostros mustios de los atormentados por la ciega fortuna y los de aquellos que sonríen cuando la suerte se muestra harto oficiosa. Tampoco olvido el pertinaz y rebelde golpeteo de un alma advenediza, escapada del manso mandamiento de Dios.

Por lo demás, con prisa y buena maña me limita el diablo de la metamorfosis: poseo el terrenal lujo de los pies, aunque no me pueda mover. Cuando sobre mi dorso rueda el vino me sonrojo, pero no de pudor. Hijos de un alegre despilfarro son los manjares que sobrellevo sin poderlos comer. Todo viene del tronco de mi ser. (*vesui vi*)

VII

Como tentación de nítida forma sin contornos, redondez apetitosa erguida ante el augural pecado, maduré en un paraíso que mi aroma rebasaba. Pero más consustanciada con el mal y sus insomnes enredos que con las mareas apagadas de las bienaventuranzas, aprisioné al hombre en la circular vileza. No atisé el abismo en la abrumadora creciente de la carne.

Vedado sabor de ceniza que diluye todas las apostasías en el abierto umbral del tiempo, dormito en la mortaja de la muerte. El áspid y el gusano corroen la pulpa de mi entraña estéril. Habito una cárcel de sombra en la garganta nudosa de los hombres.

(*La manzana original*)

VIII

Cóncavo azul coagulado, nada vale mi astucia taciturna pues soy odiado por el hombre, aunque amo codiciosamente sus sangüinolentos ojos. Sobrellevo la vida como una letal condena. Sumergido en la somnolencia del fuego incorruptible de la luna, propago la embozada negrura que, fétida, reptante en las cenizas mustias de la muerte. Vieja sombra enceguedida por los silencios del sol, me alimento de la sangre y su aullido supremo. Conspicuo en las tinieblas, con plácidas gasas edifico el móvil estamento de una cueva.

Con mi nombre los niños deletrean las vocales: dulce oscuridad de sus primeros poemas. (*El murciélago*)

**MAGALY
MARTINEZ
GAMBA**

CONFUSION

Desde que abrí los ojos y se fue el sueño, sentí que ese día no era como todos. Se respiraba transparencia en el viento, el sol henchía la madera de los muebles y acrecentaba el volumen de los hombres y de los animales, radicándoles una materialidad extraña.

La sola invitación de asir el aluminio del pomo de la puerta era como para llenarse uno de un hálito aislante que no permitía ninguna sensación viva. Cuando el metal me quemó, quedé por un minuto perdida en un reflejo ausente. Pero las mañanas caen en la hora en que no es posible detenernos un instante sin que se rompa la cadena del día.

Retiré la mano. Lela me estaría esperando fuera.

Recuerdo que adelanté el pie para trasponer en el escalón roto el agujero que el comején había abierto paciente en la madera. "Esta casa se está cayendo sola", pensé.

En aquel tiempo era yo su única habitante y con más frecuencia de la que hubiera querido, el corredor lateral que desde la sala al comedor pasaba por cinco habitaciones, me sorprendía hablando sola para evitar el miedo del trayecto. Opté por vivir en la última recámara que en vida habían ocupado mis padres porque estaba contigua al comedor, al baño y a la cocina.

Ese cuarto conservaba los muebles antiguos de la casa: una gran cama de latón, un banco de madera como los que tienen a los pies las camillas de los consultorios médicos y que me servía, en efecto, para alcanzar las alturas del lecho de mis padres, y el escaparate que albergaba con facilidad todas mis pertenencias y en cuya parte superior contaba con una hornacina cubierta por una pieza de madera en que se podía leer "Las Siete Partidas", que yo nunca había abierto por temor a las cucarachas. Otras cosas las había ido vendiendo poco a poco y las primeras habitaciones, contando desde la sala hasta el traspatio, estaban desiertas.

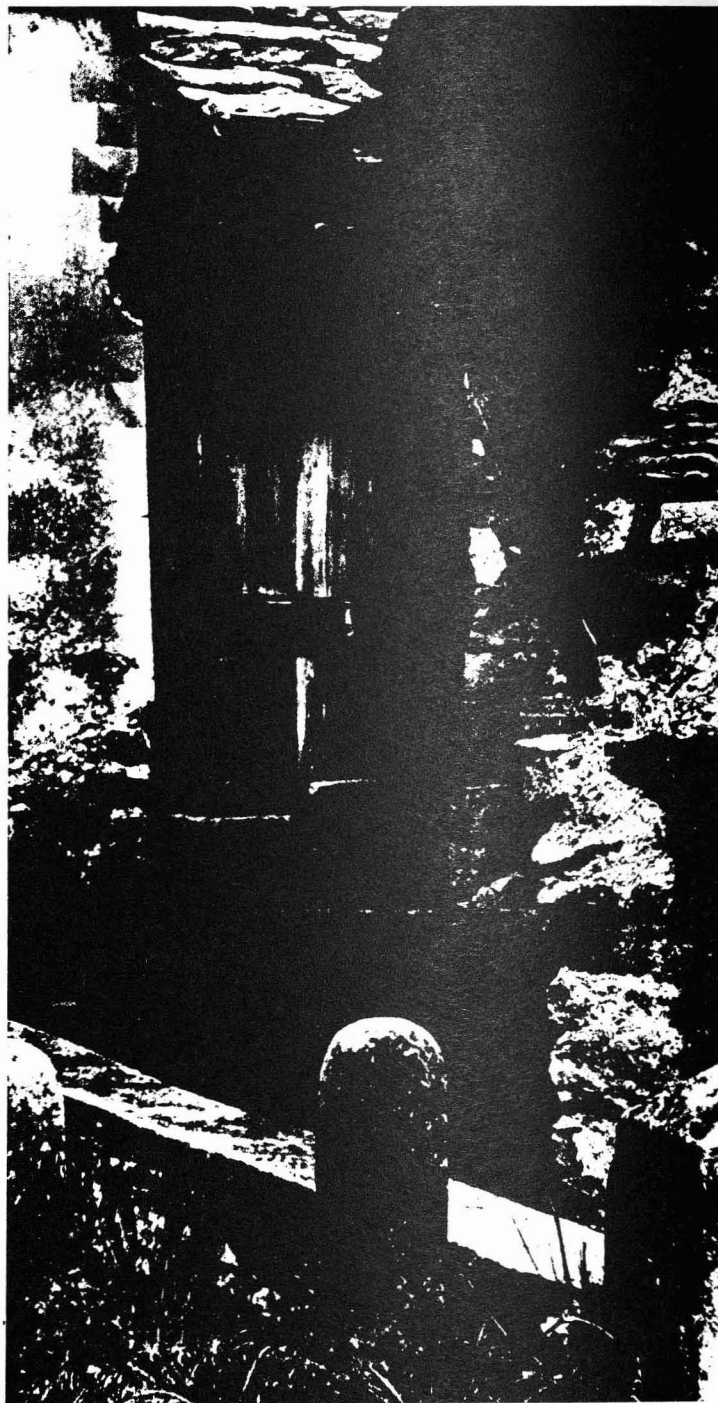
Lela me insistía en que lo vendiera todo y comprara un departamento pequeño. Dado que eso era imposible, estas sugerencias no hallaron en mí más que una callada negativa. Las cosas se saben desde siempre, aunque no se descubran, y esa casa era un linaje y una premonición.

Cuando subimos al autobús ella me ofreció el periódico, mientras por la ventana abierta parecíamos contemplar otros mundos, otras impresiones. El tiempo seguía cayendo, denso como una nube, y todos, hasta el carro, parecíamos andar ese día a vuelta de rueda.

Pensé en contarle a Lela lo que me había sucedido el día anterior: "Ayer cuando nos separamos sentí que repetían mi nombre cada vez más y más cerca. Enseguida me subió un viento frío por la espalda, un viento desolador."

Lela me diría: "Era un ánima en pena, eso era. Reza por ella tres avemarías."

Cuando empecé a rezar, miré para la derecha, y en el llena de gracia ya le había visto.





Nada me importó sino ver de cerca aquella aparición maravillosa. No sabía cómo acercarme. Estuve rondando, dando varias vueltas, quizá cada vez más cercanas a su persona. "Tal vez me mire" pensaba, pero ni la fuerza de mi pensamiento le atraía. Seguro que así estuve un buen rato, estrechando el círculo, estrechándome en el círculo, sintiendo aquella atmósfera de milagro invadirme con mi más resignado consentimiento, apeteciendo la consumación final de aquella gravitación extraña de quimera y realidad.

No sé de qué manera trabamos algunas palabras. Recuerdo que su voz me dejó sin fuerzas, desarticuladas las coyunturas. Le ofrecí entonces hospedaje.

Sabía lo que diría Lela más tarde: "Cosas como éstas no pueden hacerse así como así." Y que yo le respondería: "Esta casa es demasiado grande, sólo le he alquilado un cuarto."

Lo cierto es que desde ese instante, el ritmo de mi vida anduvo en torno de él. Tenerlo dentro de la casa era conservar guardada la luz, el fuego, el ansia de vivir. En ocasiones sospechaba que afuera todo estaría oscuro y frío y que cuando él se asomaba a la ventana a contemplar el firmamento, las cosas y las personas florecían.

Yo había abandonado mi trabajo y pasábamos el tiempo juntos, él como siempre observando el cielo, y yo mirándolo como si desde entonces supiera lo que iba a pasar.

Hasta esas fechas, sin embargo, no habíamos cruzado más que las palabras indispensables y contra lo que la gente creía al vernos juntos y habitar los dos la misma casa, apenas nos conocíamos.

Desde entonces supe que nada hay más terrible que la parcialización del milagro, el medio acontecer de la maravilla. Esto me

llevó a la obsesión de conocer quién era, definir la atmósfera, apresar la intensidad que lo rodeaba.

Y él se me quedaba viendo con tristeza y sus ojos de fogaril me producían una impresión extraña.

— No pienses en lo que piensas —me decía.

Fue en esa época cuando conversé con Lela por última vez. En los últimos meses, apenas la había visto de manera fugaz, porque mi mundo había encontrado un eje diverso al de todos en el que ella no tenía cabida. Pero él me lo pidió. Fue como si estuviera convencida de que sólo era intérprete de voces mayores y por eso indiscutibles, sapientísimas, todopoderosas.

— Te estás metiendo en la boca del lobo —observó Lela cuando me tuvo enfrente— sin trabajar no podrás vivir mucho tiempo. Todos hablan mal de ti. Ninguno va después a tenderte la mano.

Al día siguiente fui de nuevo a verla con la intención de exigirle que no volviera a inquietarme. Cuando llegué supe que había muerto la noche anterior.

Salí de su casa entristecida y algo hizo que se me saltaran las lágrimas. El clima tenía entonces una pesantez solemne y el aire difuminaba las figuras que iba sorteando apenas con un trabajo agotador.

Entonces un presentimiento me aterró. Si él se iba, el alma entera me abandonaría por completo.

Cuando llegué furtiva, le abracé por la espalda. Y aquel frío intenso de una vez volvió a recorrerme toda e hizo que me separara con presteza y quedara abatida, sola, con aquel hielo encendido dentro de los huesos.

— Lo has confundido todo —me dijo con tristeza y empezó a elevarse lentamente del suelo hasta desaparecer para siempre.

LIBROS

SALOMON DE LA SELVA

EL SOLDADO DESCONOCIDO

por Marco Antonio Millán Contreras

Impecablemente impreso por los Talleres Gráficos de la Nación con la portada que Diego Rivera pintó hace más de cincuenta años, resurrecta bajo la bandera de Nicaragua, y con las mismas características tipográficas que José Gorostiza dispuso, como director de *Cultura*, la antología mensual de buenos autores publicada a partir de los años veinte bajo la presidencia de Antonio Caso, José Vasconcelos y Rafael Loera y Chávez—, ha sido puesta en estos días a disposición de un millar de lectores atentos y entendidos, una nueva edición de la magnífica obra *El Soldado Desconocido* del extraordinario poeta centroamericano Salomón de la Selva.

El libro resulta, si se analizan debidamente sus valores y las circunstancias en que éste se produjo, nada menos que el testimonio poético por excelencia de la Primera Guerra Mundial: una *Iliada* rediviva, estructurada con depurados acentos indolatinos, contemporáneamente sin rival, dado que ni Apollinaire, ni Martinetti, ni Pound, ni poeta alguno de la época produjeron nada, que uno sepa, a la altura de la tremenda hecatombe, con pretensión de canto mayor, y apenas dos o tres novelas, como la ejemplar de Remarque y *El Fuego* de Barbusse, calaron con arte verdadero y conmovedor surcos trascendentes sobre el difícil asunto.

Trataremos enseguida de resumir algunos de sus fundamentales méritos, con provecho complementario de las informaciones autobiográficas enhebradas en sus versos, que no obstante reflejar al parecer un puro discurso ideológico y emotivo, resultan para nosotros una realidad tan completa y digna de fe como el documento mejor protocolizado sobre el caso.

El *Testamento* que inicia los movimientos líricos de la obra, precisa, con dedicación a quienes brindaron comprensión y aliento afectuoso a la vida del testador: que éste marcha lúcido, “y con hondo sentir y

con valor seguro” al enfrentamiento de la violencia homicida por amor a la libertad y para legar a quienes ama la gloria de su posible muerte y la leyenda que de ella pueda surgir. Desarrolla al principio un estilo y un tono nada experimentales, sino más bien encauzados en las formas y en los postulados de su maestro Darío, quien con satisfacción especial hubiera podido firmar el órfico documento con que inicia su libro el cachorro leonés, ya que con mucho los dos resultan consubstanciales en

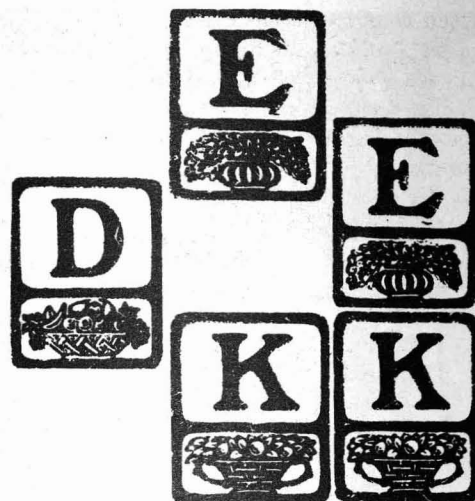
...un coraje de siglos y de razas y de saber ser mar, volcán y río y nube, por orgullo y nobleza y por gracia y por fe...

como resume Salomón los impulsos que lo llevan al frente de batalla.

La apertura del fuego. Allí, mientras aguarda entrar en acción, su bayoneta recta y fuerte, le revive la memoria de su primera novia; como el sol en el brillo de su arma, ella era deslumbrante “cuando pasaba sola del convento a su casa”. Imagina que la Muerte va a tocar “una danza vieja que no tendrá fin —en la tierra, en el viento, en el mar—”, y se condeule con dulzura arrastrado en el giro irrefrenable de los hechos, hasta que su aliento amoroso se convierte en alba flor volátil, algo como el recuerdo de un héroe en el sueño de una doncella. No conoce aún el temor, y menos el pánico, todavía; ni el dolor supremo ni el hambre máxima que han de mortificarlo y de contrariar su impulso al poco tiempo, en el combate o en las trincheras, y puede así su ternura sin resentimiento ni prevenciones maliciosas, cantar por cantar, avanzando con incauta confianza conmovedora hacia las espectativas más oscuras y escabrosas de su destino.

Es hasta la parte que él llama *Soldado Nuevo* en su *Primera Carta*, donde empiezan a cristalizar algunas luces de la diamantina calidad, intemporal y ecuménica, que ha de reconocerse con el tiempo como característica de las obras fundamentales de De la Selva.

La misiva nos permite seguir su salida desde Suffolk y transmite la incertidumbre del viaje, el estremecido testimonio de su proximidad a la acción, desprendido de pronto de toda influencia literaria anterior y de cualquier artificio o ventaja del profesionalismo literario, para expresarse en la



llanura de un estilo artística y humanitariamente apropiado en grado sumo, cuyas posibilidades despliega muchas veces después, perfeccionándolas, y que al correr de los años tomaron como modelo de difícil facilidad para comunicación de vivencias propias otros poetas muy alabados entre nosotros.

Parece mentira que con la familiaridad de unos cuantos elementales vocablos pueda alcanzar la opulencia sustancial y el lujo de matices emocionales con que se manifiesta cuando nos comunica novedades de su desembarco:

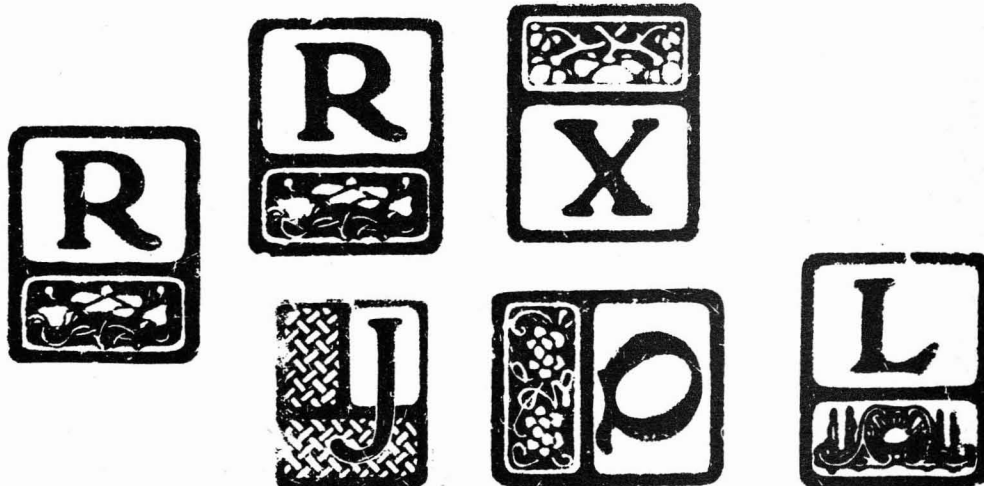
*El cañoneo se oyó como debajo de la tierra.
Lo que sentimos es religiosidad bárbara,
y lo que he visto sentir a las bestias
cuando retumba el cielo en Nicaragua:
Necesidad de mugir mirando al cielo
y de volver y revolver los ojos
y de sobresaltarse...*

y un poco después, ya dentro de más hondos círculos de horror en las peripecias de la lucha de trincheras, ante la espectativa asfixiante del gas:

*Todos enmascarados,
iguales a demonios,
vimos llegar rodando la amarillenta nube larga.*

*Envolvió las defensas de alambre
y nos envolvió a todos
y se echó en la trinchera, dragón de humo,
entre un clamor de gongos y campanas
y de timbres eléctricos.*

Dentro de la misma desgarradora objeti-



vidad el novato combatiente reporta luego otros sucesos de su vida en campaña y atiende y se dedica mejor que al cuidado de los peligros, las molestias y las mortificaciones propios, a compadecer las diversas formas de dolor, de pobreza de espíritu o de desconcierto del prójimo, que por doquier se evidencian siempre como de mayor gravedad que las que a él va deparando la Fortuna:

Echados en el lodo

hay muchos vomitando los pulmones.

Relinchan presa de los estertores de la muerte.

Los ilesos estamos cada cual en supuesto y bendecimos al ron que nos reparten.

Con ojos inyectados atisbamos el frente:

Ya no están unos álamos que había. . . 17

De esta manera puede luego producir piezas de mérito tan exclusivo como *La Bala*, cuya poderosa comunicatividad espiritual ha sido durante más de cuarenta años una especie de oración o himno para muchos jóvenes intelectuales latinoamericanos puestos en situación de lanzar su vida a la violencia extrema, pugnando por su convicción, su necesidad o sus aspiraciones de renovación político social. *La bala que me hiera*, proclama con iluso fatalismo alegórico el novel guerrero:

*será bala con alma,
Y el alma de esa bala
será, como sería
la canción de una rosa
si las flores cantaran,
o el olor de un topacio
si las piedras olieran,
o la piel de la música
si nos fuese posible
tocar a las canciones
desnudas, con las manos.*

Es decir, piensa y siente que la muerte resulta por lo pronto algo increíble, irrealizable para la ardorosa congruencia vital que él disfruta, y sólo puede concebirla en última instancia como un supremo logro amoroso, justificando previamente, por si acaso un eventual impacto lo derriba en el polvo:

*Si me hiere el cerebro
me dirá: Yo buscaba
sondear tu pensamiento.
Y si me hiere el pecho
me dirá: Yo quería
decirte que te quiero.*

Amor y fantasía llevados a términos imponderables, que el poeta extiende a otras creaciones como *La Lira*, donde pretende para acompañamiento de su canto, encontrar un instrumento de alambre erizado de púas, *que desgare los dedos y no pueda tocar cualquiera*, pero que él domine al grado de arrancarle un nuevo ritmo, capaz de conjugar con sobrehumanas energías la profunda musicalidad de los astros. *Elegía, Prisioneros, Carga la bayoneta y Granadas*, son también parte de la obra digna de consideración muy especial. A través de ellas y del segundo agrupamiento de "cartas", De la Selva sigue dominando



perspectivas de extensión creciente que abrevian el proceso de su edad con primicias de acelerada madurez y amoroso sentimiento despersonalizado y humanitariamente sostenido al correr de las fechas, cabe las espantosas, deprimentes o incómodas alternativas del frente de batalla.

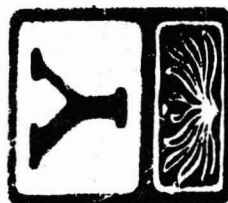
Agrupar en dichos adelantos tomas de conocimiento definitivas, como la de que el enemigo no es en verdad el monstruo feroz que su prejuiciosa animosidad imaginó en el principio de la lucha, y como la de que puede tener con él tantas necesidades y satisfacciones, tanta repulsión y simpatía en común, como las que comparte con su más próximo compañero de filas. Descubre y denuncia que bajo el celo con que lleva a cabo el cumplimiento de su militancia, la guerra pierde a sus ojos las justificaciones y motivos que a ella lo atraeron, pues todo cuanto va percibiendo del aparato guerrero cuya acción lo arrastra, es inhumano y execrable; y, ganador inesperado de una honrosa condecoración, fiadora de excepcional bravura, demuestra que la presea no le produce agrado sino más bien disgusto y remordido sinsabor. Al enviarla a su amada de León de Nicaragua como prenda conmemorativa, le confía con burlona ternura autocrítica:

*Quiero, por si me muero
confesarte que casi
todas las noches lloro,
pero que sin embargo
me estoy poniendo gordo,
y ya nada me importa
quiénes ganen o pierdan
pues no se cómo, ahora
lo único que creo
es que la guerra es mala.*

Cualquiera, con tal deterioro de la moral combativa, podría considerar las condiciones dichas como explicables y propicias para un decaimiento del personal empeño generoso y hasta para el abandono del deber en todos sentidos; más la desvalorización de los pos-

tulados éticos, la quiebra de valores dada en torno suyo no conduce de ninguna manera a nuestro poeta al licenciamiento de la voluntad vitalista y del impulso creador. Lo prueba la hazaña espiritual que lleva a término feliz enseguida, en la que se conjugan entusiastas principios místicos y admirables teorizaciones artísticas con envergadura y nobleza de manifiesto poético universal. Nos referimos a *El Canto de la Alondra*, que se eleva sobre la creación precedente del poeta con virtud, vigor y gracia clásicos en la acepción más rigurosa del vocablo. Con igual encendimiento da cima por otra parte a esa otra pieza prodigiosa, *La Paz*, que concierta en una sucesión de impresiones —cambiada casualmente por un grupo de reclutas en momentáneo receso— fundamentales problemas sociológicos e individuales de todos los tiempos, para resumir que: nos damos los simples, los mansos de corazón y los ilusos el consuelo de condenar la crueldad multiforme de la guerra, midiéndola con las ventajas y los provechos de la paz, sin advertir que también ésta padece siempre en lo profundo repugnante corrupción y destructiva impiedad organizada y permanente, o sea, que nuestra seguridad más firme y confiable no pasa de ser un transitorio equilibrio entre ajenos impulsos contrarios.

Por respeto a sí mismo. La gravedad de una intempestiva lesión que padece nuestro héroe corta el éxtasis del primero de estos poemas. El daño es tan serio que determina su internación en un hospital de Londres. Allí acrisola dolor tras dolor pero acaba por cuajar muy limpios propósitos afirmativos, con los que se salva de la corrosiva ola nihilista que a tantos de sus compañeros abrumba. Por lo mismo, a medida que recupera la salud, su reflexiva convalecencia se entrega a otro período de intensa actividad, y por respeto a sí mismo decide volver al frente, no obstante asegurarse día tras día en aumentada convicción, de que no tiene por qué seguir ofrendando su





sangre limpiamente en aras de una incorregible sociedad por doquier lastimosa, que fomenta el odio en cada hogar, que exalta los vicios como virtudes, que atropella el honor y la justicia y que, jactándose siempre de generoso desprendimiento, practica en lo privado el lucro contra el prójimo con voracidad tan sistemática como la del mercader profesional.

Comprendemos que va a ser injusto dejar fuera de mención en el examen de este libro, por último, trabajos posteriores también de magnífico relieve, mas el espacio disponible no nos permite ya sino citar precipitadamente *De Profundis*, en el que se revela con orientadora solicitud exquisita que el amor bien sentido "es una arroba-dora y religiosa cortesía", y la *Oda a Safo*, primera de sus composiciones realizada a la manera clásica griega.

Los versos discurren en dicho poema en una racha de airoso y refinado desdén, quejoso el autor de haber buscado en vano el Jardín de Pieria y de que sean muy poco fidedignos los testimonios sobre la belleza dejados por Safo, su remota hermana sacramental, a la que coloca entre bien labrados frisos verbales sobre evocaciones de precoz erotismo motivadas en el León de Nicaragua de sus años párvulos, bajo la influencia extraña y perturbadora de una chicuela mulata. Puede además hablar allí de cuanto le viene en gana, con la más admirable soltura, por momentos llevada a virtuosismos de tan contrastada impresión efec-tista, como aquel en que al referirse a cierta fortuita conversación de soldados, anota:

*Uno ha dicho una frase
que debe de haber hecho
temblar a las estrellas
y arrojar sus lanzas,
y cubrirse los rostros
con las manos:
¡a mi mujer le apestan los sobacos!*

Nos lastima considerar que, al fin de cuentas, por cada uno de los sorprendentes pormenores estilísticos a que nos hemos referido, dejamos de citar mucho más de variada riqueza comunicativa, propiciadores de múltiples apreciaciones inesperadas, como el recién señalado, pero tenemos ya que dar término a estas páginas sobre *El Soldado Desconocido*, cuya reducida edición, a casi medio siglo de ser lanzada a la

luz, ha convertido los primeros ejemplares que de ella se conservan en verdaderas joyas bibliográficas.

Con lo que va reseñado y discernido hasta aquí, es posible sostener: 1o. Que *El Soldado Desconocido* es una obra excepcional en la que se concentran sublimadas esencias del complejo emocional y reflexivo de toda la juventud arrastrada internacionalmente por el torbellino de la Primera Guerra; 2o. Que la trayectoria del canto, enlaza vivencias muy elocuentes del terrible acontecer objetivo y episodios de la encarnizada contienda subjetiva del poeta, con diversos y generosos sustentos para el interés y la comunión espiritual, a la altura del gusto más exigente, y 3o. Que por dicha empresa lírica Salomón de la Selva resulta mundialmente el poeta de mayor y más estimable cumplimiento dentro del tema y la época de su concepción —como al principio motivamos— y con derechos suficientes para reclamar su parte de los honores rendidos a la cifra ideal del héroe ignorado, ya que, a todo esto él mismo definió: "El Héroe de la Guerra" —puesto que un héroe debía resultar, porque para eso se peleó, ya que toda lucha y aun todo esfuerzo no son sino para hacer florecer un hombre superior— el héroe de la guerra es *El Soldado Desconocido*."

BETTY R. SCHARF

EL ESTUDIO SOCIOLOGICO DE LA RELIGION

El libro (publicado antes en inglés: *The sociological study of religion*, 1970), se abre con una primera delimitación del tema y una historia de las ideas de los fundadores de la disciplina, desde Comte a Durkheim, Hobhouse, Troeltsch y Max Weber. El segundo capítulo de la obra expone la noción de las religiones como emociones tribales, y el tercero se refiere a las religiones primitivas en tanto que base del trabajo sobre el tema hasta Durkheim. El cuarto capítulo atañe a las teorías que, de Marx a Freud, reducen la religión a su papel canalizador u organizador de determinadas necesidades sociales. Los capítulos quinto, sexto y octavo (el séptimo se refiere íntegramente a Max Weber) tratan de la situación de la religión en sociedades complejas o no primitivas, y el último de ellos en particular



sobre las sociedades industriales de la actualidad.

El estudio sociológico de la religión es, en su campo, una obra sobresaliente tanto por su completa documentación como por la claridad y don de síntesis de su método expositivo, consistente en la exposición simultánea de los principios teóricos de los sociólogos más importantes y el estudio directo de los hechos que explican y justifican dichos principios.

A. E.

Ed. Seix Barral, Barcelona, 1975, 296 pp.

GENERAL VICENTE ROJO

ESPAÑA HEROICA

El general don Vicente Rojo Lluich (1894-1966) fue, como es sabido, una de las figuras militares más relevantes de la guerra de España. Hombre profundamente católico, imbuido de un sentido rigurosamente profesional de su condición militar, permaneció leal a la causa republicana hasta el final de sus días. El general Rojo pasará a la historia, sobre todo, por su labor al frente del Estado Mayor Central de la República, pero también como autor de tres libros esenciales para la historia de la guerra civil: el que aquí comentamos, *¡Alerta los pueblos!* y *Así fue la defensa de Madrid*.

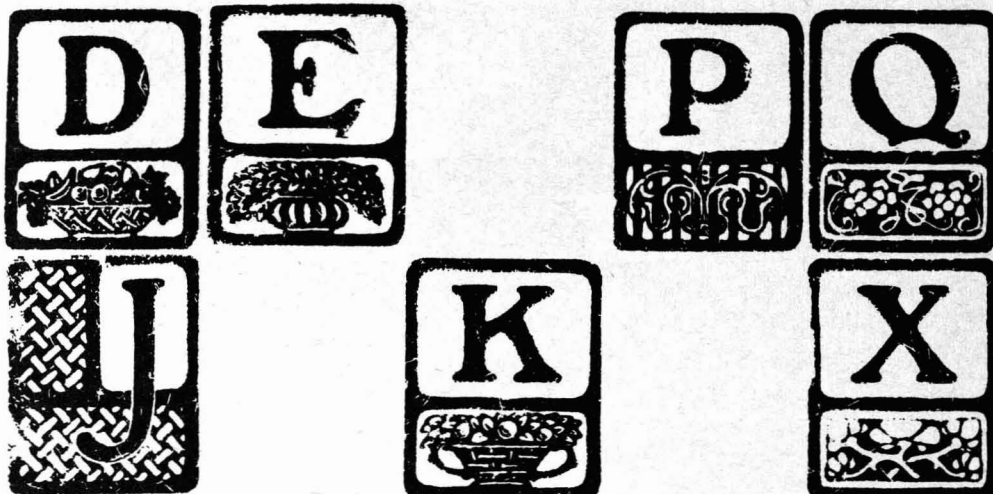
En *España heroica*, el general Rojo presenta, como indica el subtítulo, "diez bocetos de la guerra española". El solo enunciado de los capítulos es revelador del contenido del libro: 1) El ejército popular; 2) Madrid; 3) El Jarama; 4) Guadalajara; 5) Brunete; 6) Belchite; 7) Teruel; 8) Levante; 9) El Ebro: la maniobra; 10) El Ebro: la batalla.



Así, a lo largo de su obra el general Rojo realiza una descripción y un análisis de las principales batallas de la guerra civil, y expone al mismo tiempo su juicio acerca de las causas (esencialmente políticas) que determinaron la derrota republicana. *España heroica* constituye una obra imprescindible para el conocimiento histórico de la guerra de España, con interés muy especial por lo que respecta a su vertiente militar.

A. E.

Ariel, México, 1975, 188 pp.



JORGE WITKER

LA ENSEÑANZA DEL DERECHO, CRITICA METODOLOGICA

por Eduardo Novoa Monreal

El autor pretende —y lo consigue— dar una visión panorámica bastante completa de los vicios y defectos de esa enseñanza y de las vías y medios adecuados para superarlos. Una bibliografía muy pertinente y moderna, le permite abarcar el cúmulo de temas que es capaz de suscitar una materia tan difícil como polémica. Con un sistema coherente y bien enraizado, empieza por enunciar, primero, la función de la adecuación; continúa con sus problemas, para luego entrar de lleno en el análisis de la enseñanza jurídica. Entusiasta partidario de la enseñanza activa, proporciona una amplia información acerca de ella en el más extenso de sus capítulos (cap. 6).

No se intimida el autor ante las prácticas establecidas; por el contrario, arremete decididamente en contra de ellas, denunciando sus inconsecuencias y errores. Para sustituirlas sugiere medidas que tienen todo el respaldo de las investigaciones didácticas más recientes.

Posiblemente una de las más impactantes críticas a los elementos de enseñanza jurídica vigentes sea la que formula en contra de normas y principios cristalizados desde antiguo, que se transmiten como bases de un saber inmutable, estático, que gusta del ritualismo y que impone una verdadera idolatría del pasado (pp. 25, 54, 84, y 99). Ello provoca un estancamiento e inmovilismo que se traducen en un Derecho instrumentalizado por el orden establecido y la ideología dominante (pp. 10 y 46). En esta forma no es de extrañar la fuerte gravitación que tiene el Derecho Privado dentro del proceso de formación del jurista (p. 63) y el olvido de otros ingredientes formativos capaces de dar a su enseñanza un sentido eminentemente social. ¿Quién puede extrañarse, en tales condiciones, que se repita la

sólita observación acerca del conservadurismo de los juristas? (p. 83).

Con Facultades y Escuelas de Derecho que ponen su principal objetivo en la formación de profesionistas limitados y pragmáticos (p. 50), con programas que desligan al estudiante de las necesidades y realidades sociales (p. 50) y les suministran conocimientos no siempre transferibles a la vida (p. 28), con técnicas didácticas que transforman al alumno en un verdadero recipiente o “vasija” inerte, que debe ser llenado de conocimientos (p. 12) en buena parte inactuales, no pueden producirse sino abogados mediocres, con fuerte arraigo en conceptos superados, que van a usar el título como factor de ascenso social y como patente para ganar dinero rápidamente.

Witker propone enseñanza jurídica capaz de formar un técnico o un científico cualitativamente diferente del que hoy prevalece en América Latina (p. 53), que dé acceso a una formación problemática (p. 54), cuyos contenidos preparen para la crítica (p. 99); apta para vincularse con la realidad jurídico social concreta (p. 55). Para ello señala la necesidad de cambiar profundamente la metodología y los contenidos que hasta ahora dominan en ella (p. 99) y de vincular los estudios jurídicos, en plan de enfoque multidisciplinario con los aportes de las demás Ciencias Sociales (pp. 48 y 55). Solamente así podrá alcanzarse el *desideratum* de un abogado penetrado de una visión jurídica crítica y dialéctica (p. 86), capacitado para encarar el cambio social (p. 85).

No deja de ser sorprendente que dentro de este conjunto de ideas de avanzada y de progreso, tan entusiastamente sustentadas por el Prof. Witker, se deslicen varias apreciaciones que, aparentemente se le contraponen. Eso de que el Derecho haya de ser el factor (¿único?) de la “superación del subdesarrollo” (p. 55) y que sea “el medio más adecuado para mejorar y cambiar la sociedad” (p. 86), razón por la cual se hace

necesario “reforzar una imagen de ecuanimidad del sistema jurídico en su conjunto” (p. 118), merecería más de una discusión, especialmente después de lo que el marxismo ha explicado al respecto. Igualmente, esa tendencia a captar una clase de conocimientos “perennes e inmutables” (p. 25). Sobre estos puntos y sobre aquella otra idea de que toca al abogado, en cuanto tal, velar porque se conserve el “hilo conductor” en las transformaciones sociales (p. 94) y ser elemento activo “en la elaboración de líneas y políticas de acción” de “las instancias decisorias de la sociedad” (p. 94), hemos expresado y fundamentado más de un alcance y varias discrepancias en otra oportunidad, por lo que no estimamos apropiado volver ahora sobre ellos.

Nos habría gustado ver explicado dentro del libro el sistema de enseñanza modular del Derecho, que empieza ya a practicarse dentro de México. Es de lamentar que un texto tan útil y que habrá de tener una fuerte influencia en los hasta ahora escasos esfuerzos renovadores de la enseñanza del Derecho, aparezca salpicado de errores de impresión y que su redacción denote, en muchas ocasiones, descuido y apresuramiento. Esto último se manifiesta, entre otras cosas, en el empleo de términos imprecisos, de adjetivación inadecuada y de neologismos poco seleccionados, lo que arriesga comprometer, a veces, la recta comprensión del lector. Finalmente, nos atreveríamos a reprochar una cierta superficialidad en el tratamiento de algunos aspectos, especialmente en el párrafo 10 del Cap. V, en la parte dedicada a los contenidos informativos en el Cap. VI y en el capítulo final. Esperamos que en las futuras ediciones, que seguramente habrá de alcanzar una obra de tanta actualidad e interés, su autor le dé un acabado pulimento.

Editora Nacional, México, 1975



U

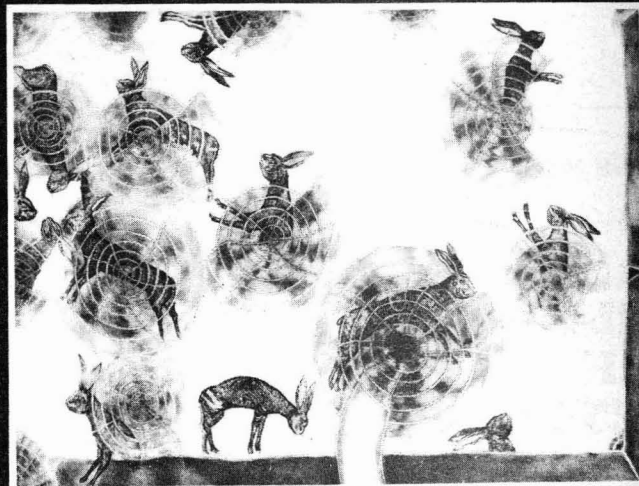
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO

EN NUESTRO PROXIMO NUMERO:

- *Indigenismo en el México de los siglos XVIII a XIX*, por José Rojas Garcidueñas
- *El tricentenario de la Universidad de San Carlos de Guatemala*, por Carlos Tünnermann Berheim.
- *Carta a Mauricio dándole noticias de la primavera*, por Margarita Michelena
- *Un amanecer extraño*, por Cipriano Campos Alatorre
- *Circuito interior*, por Efraín Huerta
- *Entrevista a Elena Poniatowska*, por Margarita García Flores
- *La pintura de Guillermo Ceniceros*, por Eduardo R. Blackaller
- *La gramática de la aritmética*, por Antonio Millán.
- *Juan Carlos Onetti: el orden imaginario*, por Fernando Curiel

DISCOS

VOZ VIVA DE MEXICO



RODOLFO HALFFTER ☆ BLAS GALINDO

VOZ VIVA DE MEXICO MUSICA NUEVA / UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

DESLINDE

CUADERNOS DE CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA

DICIEMBRE 1975 **72** PRECIO \$ 2.00

LA SOCIEDAD EN CRISIS
Y SUS REPERCUSIONES EN
LA VIDA UNIVERSITARIA

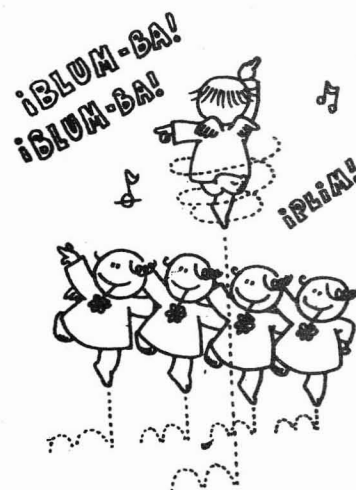
LORENZA DEL RIO
DE ICAZA



DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL UNAM

LOS UNIVERSITARIOS

PERIODICO QUINCENAL
PUBLICADO POR LA DIRECCION GENERAL
DE DIFUSION CULTURAL • UNAM



Director: Margarita García Flores

Suscripción anual \$ 20.00

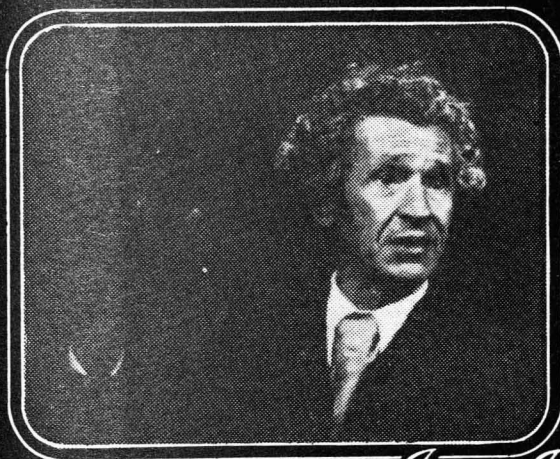
Dirección General de Difusión Cultural.

10o. piso torre de la Rectoría. Méx. 20. D. F.



la mujer
tiene mucho
que ver
en el

13
CANAL
TELEVISION



HOY EN DIA. VIVIMOS EN UN MUNDO DE
EVOLUCION CONSTANTE. POR LO TANTO
LA MUJER MODERNA DEBE DE ESTAR
ENTERADA DE LOS ACONTECIMIENTOS
NOTICIOSOS. PARA SU INTEGRACION
AL CAMBIO. PONGA LOS OJOS
TODOS LOS DIAS EN

NOTITRECE

VERACIDAD EN LA NOTICIA
CON NARCISO MONARES, VERONICA RASCON,
CARMINA MARTINEZ, JOSE RAMON FERNANDEZ
Y ADEMAS...

Juan José Arreola

COMENTANDO EL SUCESO TRASCENDENTE O LA OCURRENCIA NIMIA.....
AL DESCUBRIRNOS CON PROFUNDA GRACIA SU MAS OCULTO SENTIDO

SI ES NOTICIA ESTA EN EL

13
CANAL
TELEVISION

CUADERNOS POLITICOS

Revista Trimestral de Ediciones Era

6 Jaime Osorio ► Superexplotación y clase obrera: el caso de México (f) Jorge A. Bustamante ► Los chicanos: biografía de una toma de conciencia (f) Nelson Minello Ejército y poder en América Latina (f) Grupo Kapitalistate ► El frustrado 18 Brumario de Nixon (f) Raúl Villa ► Sobre la cuestión de la táctica (f) Raúl Castro ► Las relaciones entre el Partido y el Estado

Octubre-diciembre de 1975

Precio del ejemplar: \$ 25.00 M.N. / US. Dls. 2.50

Suscripción por cuatro números:

México, correo ordinario: \$ 80.00 M.N. (aéreo \$ 150.00 M.N.)

Centroamérica, Sudamérica, Estados Unidos y Canadá:

US. Dls. 11.00 (aéreo US. Dls. 19.00)

Europa: US. Dls. 12.00 (aéreo US. Dls. 30.00)

Ediciones Era

Avenida 102 ■ México 13, D. F. ■ 582 03 44



siglo
veintiuno
editores
sa

NOVEDADES

CUBA ¿DICTADURA O DEMOCRACIA?

Marta Harnecker (Coordinación y prólogo)

AMERICA LATINA EN SU ARQUITECTURA

Roberto Segre y otros

LAS PRUEBAS DE FUEGO

La crítica de las armas, vol 2

Régis Debray

LA GUERRILLA DEL CHE

Régis Debray

LA FORMACIÓN DEL CAPITALISMO EN MÉXICO

Sergio de la Peña

DE VENTA EN TODAS LAS BUENAS LIBRERÍAS
O EN: SIGLO XXI EDITORES, S. A.

Ave. Cerro del Agua 248, Tel. 550-25-71

México 20, D. F.

DIALOGOS

artes / letras / ciencias humanas

Número 68 (enero-febrero, 1976)

Carmen Orrego

Tres poemas

Jaime García Terrés

Exposición de motivos

Francisco Ayala

Incident

Anne Freemantle

Contemplación y acción en Anne Hutchinson

Helio Jaguaribe

Cultura actual y nuevo humanismo

Rafael Catalá

La Heredera

Ramón Xirau

Dos elogios, dos lecturas (Paz, Fuentes)

Director: Ramón Xirau

Venta y suscripciones: El Colegio de México

Librería: Guanajuato 131, México 7, D.F.

plural
CRÍTICA / ARTE / LITERATURA

Volumen V — Número 5 — Febrero de 1976

Guillermo Cabrera Infante / *La plus que lente*

Claude Esteban / *La obra poética de Yves Bonnefoy*

Un poema de Yves Bonnefoy traducido por Jorge Guillén

R. Gordon Wasson / *El soma del Rig Veda (segunda y última parte)*

Daniel H. H. Ingall / *Comentarios sobre la ponencia de Wasson*

Suplemento literario / *Ausias March (presentación, selección y traducción de Pere Gimferrer)*

Daniel Cosío Villegas / *Compuerta*

Grabiél Zaid / *Cinta de Moebio / De una lógica a otra*

Alejandro Rossi / *Manual del Distráido / Un preceptor*

Letras, letrillas, letrones

Director: Octavio Paz

Jefe de redacción: Kasuya Sakai

Reforma 12-505, México 1, D. F.

La práctica diaria de la docencia y de la investigación constituye el pulso de la Universidad, y las funciones de este órgano son vitales para la sociedad a la cual pertenece y sirve. Velar por la continuidad y por el mejor desempeño de dichas actividades es la obligación y la preocupación básica de las autoridades universitarias. Dentro de esta mecánica institucional se encuentra engranado indudablemente el procurar que maestros, investigadores y personal universitario en general, sean retribuidos de la manera más satisfactoria de acuerdo con el presupuesto disponible. Prueba harto fehaciente de la atención que las autoridades universitarias han prestado a este último punto es la respuesta que las demandas laborales han obtenido en los últimos años: ventajoso aumento de sueldos en 1973, 1974, 1975 y ahora, en 1976. La continuidad de las actividades docentes y de investigación ha quedado así garantizada una vez más. El esfuerzo económico realizado ha puesto al personal académico de la Universidad Nacional Autónoma de México al nivel de las principales universidades del mundo. Es de esperar que los interesados sepan justipreciar los beneficios materiales de que han sido objeto y que sientan en ellos un estímulo para el mejor desempeño de sus actividades.



