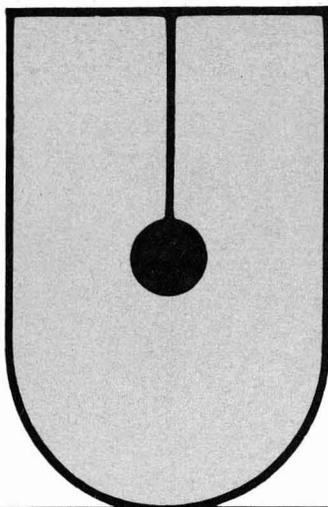
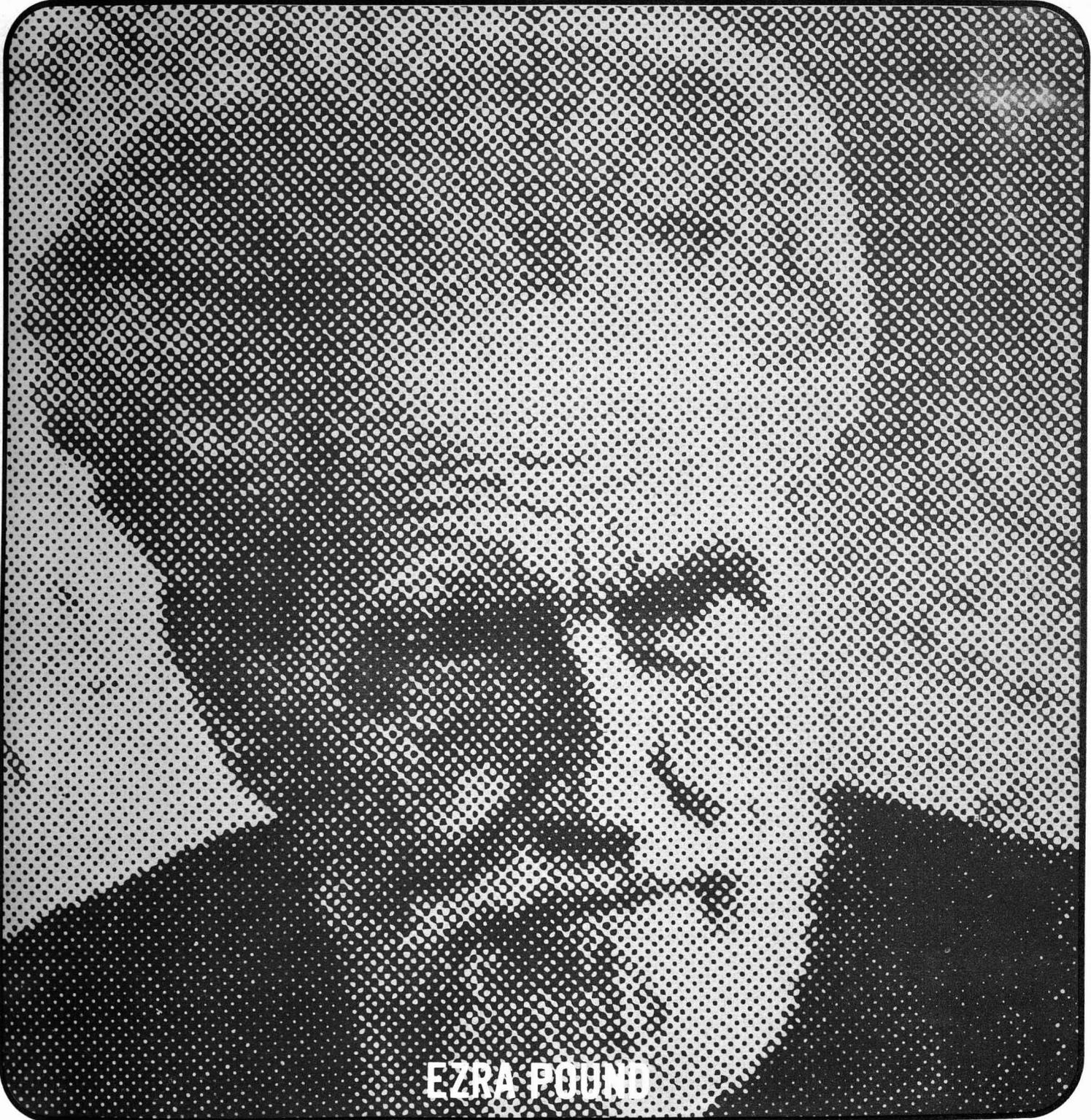


**MUSICA Y
SEMILOGIA
TEATRO DE DIOS
UN PROCESO DE
LA INQUISICION**



**HOMERO: LA ILIADA
T. S. ELIOT
P. NERUDA
S. ARGUEDAS
B. RUIZ/LIBROS**

**REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO**



EZRA POUND

SUMARIO

Volumen XXIX, número 9, mayo de 1975

Carlos Montemayor

Ezra Pound, 1

Henri Lefebvre

Música y semiología, 13

Homero

La Ilíada (canto XXII), 19

(presentación y traducción de Enrique Zulbarán)

Sweeney agonista, de T. S. Eliot

(Fragmento de un melodrama aristofánico)

Pedro Orgambide

El teatro de Dios, 25

Bernardo Ruiz

Ahora el mar, 28

Eva Alexandra Uchmany

Un encomendero ante el primitivo tribunal de la Inquisición en la Nueva España, 31

Tarsicio Herrera Zapién

Tres poemas de amor de Neruda y su versión latina, 35

Sol Arguedas

Una teología para ateos, 38

LIBROS

Juan Carlos Ghiano

Aridjis y la aventura poética, 40

Jorge Witker V.

“La cultura como empresa multinacional” de Armand Mattelart, 41

Antonio de Cortado y López

El libro maldito, 42

F.M.S.

De Alfonso XIII a Franco, 43

Roberto Heredia Correa

Epístolas de Horacio, 44

Jorge Witker V.

“Nacionalización y recuperación de recursos naturales ante la ley internacional”, 45

Universidad Nacional Autónoma de México

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

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

Director: Diego Valadés / Jefe de Redacción: Carlos Montemayor

Editores: Armida de la Vara y Joana Gutiérrez / Dirección artística: Vicente Rojo, Bernardo Recamier

Torre de la Rectoría, 10o. piso,

Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124

Franquicia postal por acuerdo presidencial

del 10 de octubre de 1945, publicado

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

Precio del ejemplar: \$ 10.00

Suscripción anual: \$ 100.00 Extranjero Dls. 12.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.

Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.

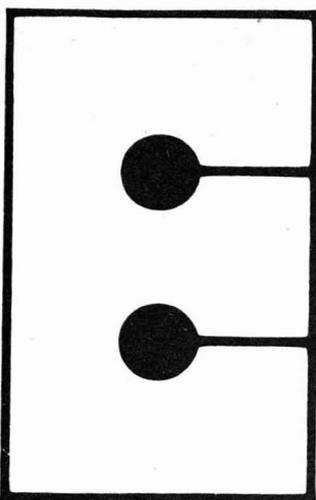
Ingenieros Civiles Asociados [ICA]

Nacional Financiera, S. A.

Instituto Mexicano del Seguro Social

INFONAVIT

**CARLOS
MONTEMAYOR**



**EZRA
POUND**

I.

Una obra poética concluída es el capullo donde nuestra metamorfosis se realiza, lentamente; permanecemos ahí, como la oruga, hasta que el desenvolvimiento paulatino nos hace salir. Ingresamos en el orbe de la poesía y sufrimos la violencia, la estructura y los cambios vitales que nutren cada poema, cada época del poeta que la escribe, y también cada época que, como lectores, asumimos o abandonamos. Muchas veces, inesperadamente, nos damos cuenta que nuestra convivencia con un poeta es profunda, que nos hallamos próximos a él a pesar de que no hemos seguido conscientemente sus pasos. Es que raramente descubrimos la belleza con la sistematización del pensamiento crítico; la encontramos con una sorpresa semejante a la del placer, el ritmo o la exaltación con que también nos atrae la mujer, la música, la danza o el amanecer.

La obra poética de Ezra Pound es un sistema de arterias que nos conduce a preocupaciones semejantes, que nos lleva a mirar la poesía con su urgencia, a que los ojos exijan más, la recopilación exhaustiva de todo lo que puede "cargar" cada palabra; ofrece sus ojos para que nos enterremos en el infierno de lecturas donde tenazas candentes abren los poemas hasta que las palabras suenan en nosotros con su historia y apremio, su ardua perennidad.

Aquí, por lo que toca al ámbito de las palabras, a la sorpresa de las palabras, a su infierno, es decir, a su oficio, recuerdo los versos del primer canto del *Infierno* (61-3)

*Mentre ch'i' ruinava in basso loco,
dinanzi a li occhi mi si fu offerto
chi per lungo silenzio parea fioco.*

*(Mientras me precipitaba en profundos lugares,
alguien apareció ante mis ojos
que por tan largo silencio creí mudo.)*

Sin saber que se trata de Virgilio, clama Dante:

*"miserere di me", gridai a lui,
"Qual che tu sie, od ombra od omo certo" (65-6)*

*("Piedad de mí", le grité
quienquiera que seas, fantasma u hombre verdadero).*

"Non omo, omo gia fui. . ." responde Virgilio, y alude a Eneas diciendo:

*Poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d'Anchise che venne da Troia. . . (73-4)*

*(Poeta fui: canté a aquel justo
hijo de Anquises que vino de Troya. . .)*



Esto siento al pensar en Ezra Pound, el mismo encuentro, un agradecimiento semejante al que Dante tuvo para Virgilio, el maestro que, aparte de haberlo formado en el lenguaje poético ("Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore. . ." etc), lo conduce después al orden profundo de los infiernos, al descubrimiento de los fundamentos irreparables que el universo pudo guardar para Dante, que una obra poética puede ofrecer a otro poeta, a otro lector, inesperadamente. Sólo vale aquí el gran amor y estudio que descubren el orbe interior, personal —esto es, infernal—, de la poesía:

*Vagliami il lungo studio e 'l grande amore
che m'ha fatto cercar lo tuo volume. (83-4)*

*(Tenga un valor el largo estudio
y el gran amor con que he repasado tu libro).*

Acaso recuerdo siempre estos versos porque debo a Ezra Pound el haber comenzado a leer poesía con su exigencia, con la misma urgencia que no destruye la prisa. Su apremio, su tenaz presencia, conduce por caminos ya preparados de antemano. En ocasiones su exaltación es tan luminosa que persuade con la fragancia o la belleza, pero en otras su exaltación es infernal, es una fragua infernal de Lemnos donde se cría el joven dios arrojado del cielo, que Thetis y Eurynome recogen de las aguas del mar, Hefastos, y esa exaltación enloquecida no persuade, pero exige. Esta sensación de dos extremos, de dos capacidades, de dos fases opuestas y a la vez unidas, es la que produce Ezra Pound. Es el regreso de los Dióscuros, que alternaban la luz del día con las cavernas del infierno para que ambos pudieran vivir.

Una frase del *Enchiridion Theologicum* (*De Gratia Christi*, prf. 1421) de San Agustín, sirve para indicar los dos tipos de exaltación, de la exigencia preceptista de Pound. Es de un hereje pelagiano, Iulianus, que elegantemente afirma sobre el nombre: "Tam liberum Deo obedire imperanti, quam diabolo persuadenti" (tan libre de obedecer a Dios que manda como al diablo que persuade). Poeta para poetas, lector para lectores, progenitor para progenitores, manda y persuade según la frase de Juliano: un ángel luminoso y un demonio fétido de incontable poder y lecturas han escrito su obra.

Los poetas (los poetas, no los que tratan de ser poetas) siempre provienen del cielo o del infierno. La vida de Ezra Pound, su conducta política, despide un olor fétido del infierno de nuestro tiempo. La explosión poética siempre estuvo acompañada en él con la diabólica lujuria de la técnica poética. Su obra, su preparación exhaustiva para "cargar" las palabras que tocaba el poema, el lenguaje mismo, tuvo la dimensión infernal de la elaboración y exaltación minuciosamente técnicas.



En cambio, su luz, su poder poético, su virtud de renovar, de redimir la historia poética, de entregar en una poesía reciente, nueva, los cantos de la *Odisea*, las elegías de Propertio, o glosar poemas chinos y provenzales, su virtud de *hacer poesía*, de aferrarse a la belleza para siempre, proviene del cielo, tal como se ve en *Envol* 1919, con la música y el ritmo de la *Ballatteta* de Cavalcanti:

...When our two dusts with Waller's shall be laid
Siftings on siftings in oblivion
Till change hath broken down
All things save beauty alone.

*(cuando nuestras dos cenizas con las de Waller
sean abandonadas,
tamizándose y tamizándose en el olvido
hasta que la mudanza quebrante
todas las cosas, y quede lo bello)*

El trabajo intenso de lecturas, borradores, traducciones, paráfrasis, el conocimiento de lenguas, la búsqueda de todo aquello que sirviera a través de siglos de labor poética para llenar la cabeza de ritmos, métricas, rimas, música, tuvo un sentido preciso, artesanal y luminoso en Ezra Pound. Congregó todo ese material de poesía para forjar la suya, la que debía surgir con la carga peculiar de nuestro siglo. Afirmó que los grandes poetas *han nacido justamente a su hora y que les fue dado amontonar y arreglar y armonizar los resultados de los trabajos de muchos hombres. Esta facultad para la amalgama es parte de su genio. . . Aquellos de quienes Dante pidió prestado son recordados tanto por haberle prestado como por sus propias composiciones. . . Si Dante no hubiera hecho bastante más que pedirle prestadas rimas a Arnaut Daniel y teología a Santo Tomás de Aquino no lo publicaría Dent en el año de gracia de 1913.*

Esa peculiar "modestia", como también la llamó, de servir en medio de lecturas innumerables como el conducto de un nuevo poema, de una nueva expresión en que la belleza persista entre nosotros, es lo que deseo recalcar en estas notas. Ahí entendemos la comunicación vital que nutre a la poesía, a la literatura —como en nuestra lengua lo indica Borges.— En *El oro de los tigres* Borges escribe: *En cuanto a las influencias que se advertirán en este volumen. . . En primer término, los escritores que prefiero —he nombrado ya a Robert Browning—; luego, los que he leído y repito; luego, los que nunca he leído pero que están en mí. Un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos.* Un poeta como Pound descubre la armonía, la comunicación, la *simphies* (en el más ortodoxo sentido estoico, la *connaturalidad*) de la tradición poética, de la tradición del *poder poético*, del *hacer poético*, y a través de él, de





sus palabras, de su cuerpo, pasa la música de ese universo, el centro cardinal de la poesía. Pound se estableció en esa tradición. Pound continuó esa tradición.

II

Llegar al Pound de los *Cantos* es culminar una metamorfosis lenta y minuciosa. El que los escribió fue un múltiple poeta que de la poesía anterior no sólo heredó la tradición de construcciones, temas y órdenes, sino la tradición más importante y delicada de ser la manifestación renovada de la poesía de un siglo, la manifestación que las reunía simultáneamente.

Esto implicó no sólo la inspiración o la rebeldía individual en que cada poeta se descubre a sí mismo, sino la necesidad de asumir con la conciencia múltiple de veinte siglos la misma labor técnica en que estuvieron sumersos Homero, Sófocles, Propertio, Catulo, Arnaut Daniel, Guido Cavalcanti, Dante, etc. Más que la urgencia de lectura o el hallazgo de la poesía aún contemporánea, inteligible, aplicable en nuestros días, la precisa labor que realizó fue la de preparar un múltiple rostro del siglo XX que recibiera, simultáneamente, el del *hombre* anterior que nos escribió la historia poética, que ha hecho posible la *permanencia poética*, la técnica, la sujeción de las palabras y su búsqueda.

A este respecto, por 1928, en la introducción a *Selected Poems of Ezra Pound*, Eliot escribió que los *Cantos* de Pound serían *a text-book of modern versification*. Añadió que la obra de Pound no es tan variada como se supone generalmente; por el contrario, constituye un desarrollo continuo donde *Hugh Selwyn Mauberley* es el último escalón de importancia inmediatamente anterior a los *Cantos*. Mucha de la dificultad que ofrece su densa obra, concluye T.S. Eliot, desaparece cuando el lector ha seguido la poesía de Pound desde el principio.

A distancia, utilizando la luz que irradia una obra poética cerrada sobre cualesquiera de sus épocas, comprendemos que Pound mantuvo un mismo objetivo en la obra que finalmente dejó escrita. La múltiple preocupación poética que nos muestra *Personae of Ezra Pound* (1908-1910) es significativa: desde el inicio de su poesía Pound arriba íntegro, sin ningún ápice de su persona retrasada o dispersa. La tarea de penetrar en la poesía Provenzal, en los italianos, en los griegos y aun en Propertio, cuando glosa en *Personae* por primera vez *Elegiae*, III, 26, no marca un comienzo (menos un término) sino que constituye su *manifestación intemporal*, el instante sin tiempo en que su *persona* (en el sentido latino: máscara, actuación, a través de lo que se habla) existe. Esto mismo ocurre en *Ripostes*, donde avanza en su tarea de interrogación poética con el anglosajón de *The Seafarer*. Ejemplos del Pound idéntico al que crea los *Cantos* son, entre muchos otros, los poemas *Na Audiart*, *Ballad of The Gibbet*, *Marvail*, *Sestina: Altaforte*, *Piere Vidal Old*, *Ballatetta*, *Rome Prayer for his lady's life*, etc.

La tarea poética, la preparación en que estos libros se empeñaron, indica ya el camino que lo condujo a los *Cantos*. Ingresar en estas obras de Pound es comprender el sistema circulatorio de sus posteriores poemas.

Como advirtió Eliot en su introducción ya citada, *la acumulación de experiencia hizo cristalizar la forma de su arte, y los años de trabajo en la técnica poética prepararon un adecuado medium para la realización de ese arte*. Recorrer paso a paso la obra de Pound es experimentar una preparación semejante, interior y cerebral, técnica y poética, que permite entender el *verse as song poundiano*.

Sus primeros libros no sólo son la apertura a su visión, a su mundo, sino también a sus propósitos, a su formación y al desarrollo cada vez más agudo de una labor crítica, sistemática, que corrió a la par de sus ensayos literarios, de su ansia de erudición y de la permanente labor selectiva en la lectura de la historia poética.

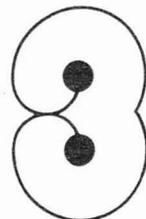
Por ello, Pound es un maestro para escritores; la formación que permite se dirige tanto a la selección de la historia poética, como a la exigencia del pensamiento, al dominio del lenguaje y, como diría Cuesta, a la sensibilidad de la inteligencia. Los ensayos y los primeros poemas de Pound desenvuelven un mismo complejo, insisten en una misma labor y acaso se mantienen en un mismo nivel formativo: son las caras de una misma moneda; ambas son una unidad, como Jano, que ve el pasado y el futuro.

En sus libros siguientes, *Lustra*, *Cathay*, *Hugh Selwyn Mauberley*, vemos otro ámbito: distintas tensiones poéticas, sensibles a gran variedad de esferas, ritmos y propósitos, un valle donde comienza el ascenso a los *Cantos*. No ignoramos su personalidad ni su influjo, pero requerimos de la única relación efectiva, vital, que la poesía ofrece: el intercambio de consecuencias siempre imprevistas, laberínticas, entre el poema y el lector... y después entre el lector y el poeta.

III

Eliot apuntó que en *Lustra* hay muchas resonancias, muchas voces. Esto no implica una invasión en la obra de Pound. A través de todas las resonancias descubrimos una voz personal, una particular expresión de Pound, ya sea al recordar a Browning o Whitman, ya sea en los breves poemas chinos y todos los que presentan o, mejor, ostentan una característica peculiar de estilo —en griegos y latinos, en provenzales e italianos.

Encontramos en este libro una diversa tensión poética: una escala que diversifica tonos, alientos y propósitos, manteniendo siempre una cuidadosa emoción de líneas delicadas, no tenues, sino delicadas, precisas. Muchos poemas diferentes contiene *Lustra*; pero rasgos semejantes de maestría y dulzura, de ductilidad,



manifiestan cada uno de esos poemas. Eliot escribió que en ellos *the "feeling" or "mood" is more interesting than the writing* (la emoción o sensibilidad es más interesante que la escritura).

La delicadeza de un poema, su ductilidad o modo, señala, más que resonancias o estilos, el regocijo de haber alcanzado la tensión interna (la capacidad de sentir, de vibrar con la efímera iluminación poética) y la externa (la sencillez o ductilidad que un poema consigue). Pound acude a las resonancias poéticas de otras lenguas y otras épocas porque es la etapa en que él *nace* intuitiva e interiormente; es decir, en que la simiente del trabajo técnico, del oficio de muchos años, lecturas e idiomas fructifica en la tensión poética y en su expresión, en *un ritmo interior* que se torna natural, mas no en la palabra o forma *que por sí misma trata de vivir*: es el ingreso armonioso en toda expresión, el ascenso espiritual de Pound a todas esas múltiples voces, que recibe de todos puntos, que busca simultáneamente.

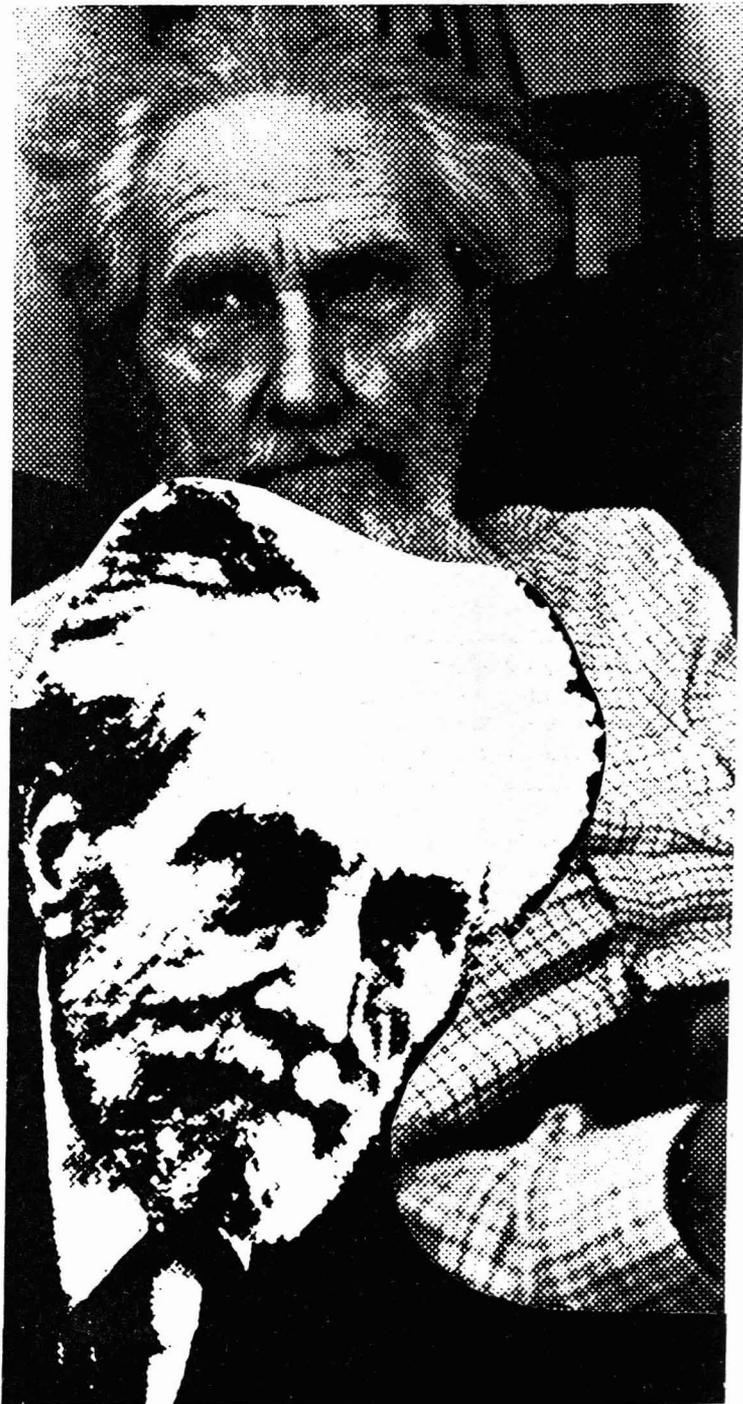
Logra arribar a un tono que no lo da el estilo ni las resonancias, sino una tensión personal, espiritual. Pound no se sofoca en ninguna de las voces; por el contrario, vive: cada poema comprueba esa vivencia, cada poema es el regocijo de esa capacidad, y su desplazamiento de un sitio a otro, de una resonancia a otra, es como el regocijo de un niño que prueba su cuerpo corriendo, o caminando, alcanzando en cada momento la iluminación casi espiritual de su identidad, de su descubrimiento. Por ello, *Lustra* deja la sensación poderosa de un valle muy abierto, libre; de una alegría, de una pureza en que el hombre logra ser poeta.

En el poema *April* por ejemplo, cada palabra está sostenida por un aliento, por una tensión pura y precisa:

*Three spirits came to me
and drew me apart
to where the olive boughs
lay stripped upon the ground:
pale carnage beneath bright mist.*

*(Tres espíritus se acercaron a mí
y me condujeron
a donde las ramas de los olivos
yacían deshojadas sobre la tierra:
pálida matanza bajo brillante niebla.)*

No es el dominio de la técnica, es la iluminación que más allá de la técnica aparece, el alba que a todo oficio sobreviene, que a todo poeta, en la minuciosa transformación del oficio, un día lo redime. *Lustra* me parece uno de los más bellos momentos que en un poeta puede darse. Todo joven poeta siente, busca ese ritmo, esa tensión que Pound nos descubre. Compruebo ahí la vida poética, la presencia poética en todas sus distancias de tiempo, idiomas y hombres.





En el poema *A pact*, no regresa a Whitman porque decida transar o porque le fuera imposible salir de su sombra: *A pact* es un poema que Whitman no hubiera podido descubrir porque ya tiene un peculiarísimo aliento, una precisa transformación espiritual (esto no significa que no haya sido influido por él o que se haya apartado de la técnica o la forma, sino que a todo ello se le ha exaltado, se le ha redimido): el poema es poundiano, y nadie sino Pound podía escribirlo. La conclusión es su mayoría de edad espiritual, interior: Pound ya no se oscurece por la sombra de Whitman, ya es el hombre y el poeta; por ello hace, y reconoce ya, a sus amigos:

*I make a pact with you, Walt Whitman
I have detested you long enough.
I come to you as a grown child
Who has had pig-headed father;
I am old enough now to make friends.
It was you that broke the new wood,
Now it is a time for carving.
We have one sap and one root—
Let there be commerce between us.*

(Yo hago un pacto contigo, Walt Whitman
Te he detestado ya lo suficiente.
Vengo a ti como un niño crecido
que ha soportado la tozudez del padre.
Soy lo bastante grande para que seamos amigos.
Fuiste el que cortó la tierna madera,
es tiempo ahora de tallarla.
Tenemos una savia y una misma raíz—
Que haya intercambio entre nosotros).

El poema posee el mismo estilo de Whitman, pero tamizado ya por una dulzura que no es del panteísmo poético y conceptual de Whitman. Cuando llegamos a:

I am old enough now to make friends

no salimos de Whitman, pero al abrirse el siguiente verso:

It was you that broke the new wood

hay una ductilidad, un aliento que ya no es de Whitman. Los versos siguientes van cayendo en otra persona, en otro sentido, hasta el último, donde comprendemos —y sentimos— que otro poeta redimió el poema: ocurre así el encuentro de dos poetas formados en una misma savia.

Idéntico cuidado presentan poemas que parecen ejercicios marginales para los versos definitivos de *Cathay*. Es la pincelada de *Ts'ai Chih*:

*The petals fall in the fountain
The orange-couloured rose-leaves,
their ochre clings to the stone.*

(*Los pétalos caen en la fuente,
hojas rosas teñidas de naranja,
su ocre se adhiere a la piedra*)

Igual sucede con el contrapunto entre la imagen y la inmovilidad y el amanecer en *Alba*:

*As cool as'the pale wet leaves
of lily-of-the-valley
She lay beside me in the dawn.*

(*Serena, pálida como las hojas húmedas
del lirio-de-los-valles,
ella duerme junto a mí, al amanecer.*)

Este cuidadoso arpegio aparece en otro poema que, por el contrario, concluye en la imagen inmóvil de *In station of the metro*:

*The apparition of these faces in the crowd;
petals on a wet, black bough.*

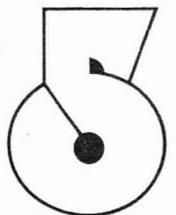
(*El surgimiento de estas caras en la muchedumbre;
hojas de una húmeda, negra rama*).

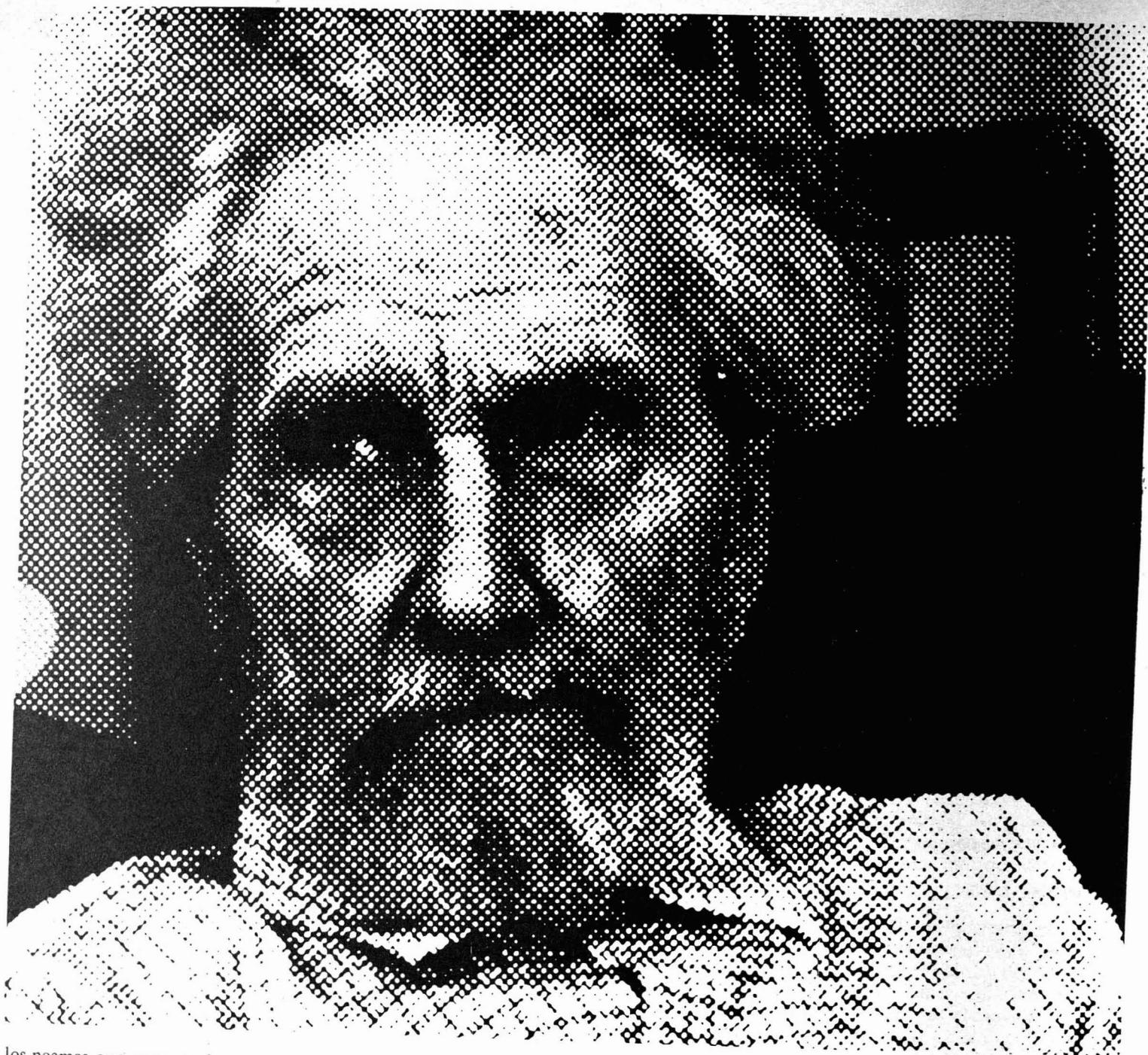
La delicadez tan cuidada en los poemas de *Lustra*, aparece en *Ione, dead the long year*, con la sensación misma de un aire purísimo, cadencioso y abandonado como el sabor del poema.

*...Empty are the ways of this land
and the flowers
bend over with heavy heads.
...but seems like a person just gone.*

(*...Vacíos están los caminos de esta tierra
y las flores
abatidas inclinan sus pétalos
Se inclinan vanamente. . .
mas parece como si alguien acabase de partir.*)

Señalemos, pues, concretamente, uno de los principales motivos que estimulan la poesía de Pound en esta época. Es tan tenue y a la vez tan intensa la pincelada de sus poemas, que Pound busca y se identifica continuamente con la frescura e inmovilidad de una rama o de una flor, lo cual es sintomático de su florecimiento espiritual, de la quietud y asentamiento en su poesía. En la gran mayoría de





los poemas que comprende ese libro, y en los ejemplos dados hasta aquí, se apoya en la imagen, en la semejanza o nostalgia de los pétalos, la flor, las hojas, las ramas. Esto no es una coincidencia, sino una significación de espíritu, una motivación específica por la que Pound atravesaba en la época de *Lustra*. La sencillez y la nitidez de una flor, de un pétalo, de una rama seca o cubierta de hojas firmes, se unía a la búsqueda de su poesía durante ese tiempo; la manera quieta y acabada de una hoja o una rama, semejaba a la palabra buscando asentar su pureza, el nacimiento del poeta que hacía perdurables las palabras, aunque él fuese efímero como la flor y la rama.

Para terminar con este aspecto de *Lustra* menciono otros dos ejemplos de esta perfección inmóvil que lo llevaron a utilizar repetidamente la imagen de las flores y las ramas. Tales son los que inician y concluyen el poema *Coitus*:

*The gilded phaloi of the crocuses
are thrusting at the spring air. . .*

.....

*The dew is upon the leaf.
The night about us is restless.*

*(Los flos dorados de los azafranes
hienden el aire de la primavera.*

*Sobre la hoja, el rocío.
La noche nos rodea, agitada.)*

Es comprensible que este contexto espiritual del ritmo y tensión poética de Pound, diese origen al bellissimo y arcaizante poema (una de las múltiples deudas con Safo), que lleva el título griego de *Iméeroo*, *Anhelo*, del que transcribo los dos versos finales:

*I long for thy narrow breasts
thou restless, ungathered.*

*(Anhelo tus tenues pechos,
oh inquietá, intacta.)*

IV

Hemos iniciado ya la diversidad de tonos, de tensiones, que aparecen en *Lustra*; constituye el pulimiento poético de cada estilo y las distintas maneras de ingresar en su ámbito. Es el agua lustral del poema que empapa cada palabra con el aliento particular de Pound.

En *Lustra* se encuentran también, tamizados ya por su pureza excesiva, una paráfrasis del provenzal, *Dompna pois de me no'us cal'*, poemas chinos breves, poemas que recogen un elaborado gusto de los griegos antiguos y agudos poemas que describen el amor, la mujer y la sociedad en los intersticios que sólo una clara atención poética y humana (quiero decir, una lucidez de su vida, de su experiencia, de su sentimiento) pueden conseguir.

Pero todos estos ángulos, todos estos poemas, se originan en la redención de los estilos particulares. Pound convive con Dante o Catulo, directamente, y sabe que muchos se han desprendido de ellos sin poder mantenerse a la misma altura, desvirtuando la poesía nueva que cada poeta real ofrece. Esto se desprende de su *The study in aesthetics*: los niños

...with an unusual wisdom

gritan cuando *ella* pasa junto a ellos:

Guarda! Ah, guarda! *ch'e be'a!*
(¡Mira! ¡Ah, mira! ¡Qué bella!)

y confiesa en seguida:

*But three years after this
I heard the young Dante, whose last name
I do not know.
For there are, in Sirmione, twenty-eighth
young Dantes and
Thirty-four Catulli...*

(Pero tres años después
oí al joven Dante, cuyo último nombre
desconozco
Pues hay en Sirmion veintiocho
jóvenes Dantes y
treinta y cuatro Catulos...)

El poema concluye explicando que las personas repiten un eco que no nace de ellas, que no saben redimir, y las palabras semejantes son, sin embargo, distintas:

Murmuring for his own satisfaction

this identical phrase:

*ch'e be'a
and at this I was mildly abashed.*

(...murmurando por propia satisfacción
esta idéntica frase:
*ch'e be'a
y me puso algo abatido.*)

O sea, no basta el lenguaje poético, es necesaria la persona que las utiliza, es necesario el poeta que las dice. Nunca las palabras hacen un nuevo poeta; un poeta hace nuevas las palabras, hace nuevo su oficio. Y *Lustra* es la prueba; un verdadero poeta puede tomar todas las expresiones que se han utilizado antes de él porque se comprueba a sí mismo, manifiesta su identidad por encima de las palabras, por encima de los poemas; cada poema suyo es nuevo, lo sentimos nuevo.

Lo mismo ocurre con *The coming of war: Acteaon*, cuyos versos son exactos, cargados de una imagen y un laconismo excelentes, clásicos; veamos sólo su primera parte, la descripción:

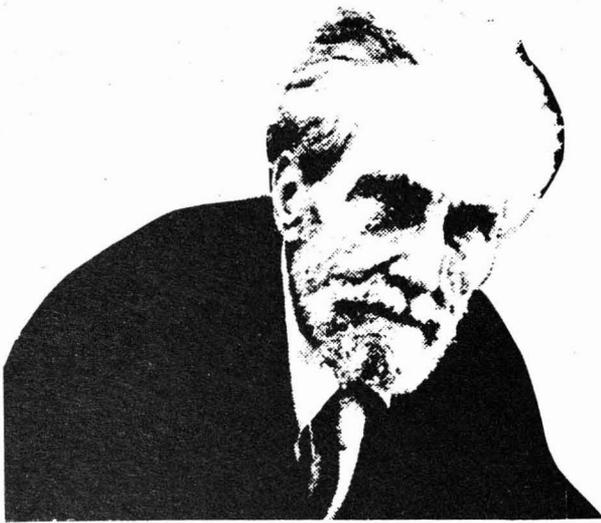
*An image of Lethe,
and the fields
full of faint light
but golden,
Grey cliffs,
and beneath them
A sea
harsher than granite,
unstill, never ceasing...*

(Una imagen de Leteo,
los campos
llenos de luces agonizantes
y doradas,
acantilados grises,
y debajo de ellos
un mar duro como granito
desesperado siempre, incesante...)

Es difícil dar lustre a la sencillez, no precipitarse en la descripción sino contenerse con un gusto clásico, con una medida clásica; estos versos guardan mucho trabajo de palabras, de escritorio, de pensamiento; quiero decir, tienen ese laconismo que sólo con la edad (la edad de oficio, la edad poética) se adquiere.

He mencionado ya sus incursiones en algunos rasgos de la poesía china; mencionemos como ejemplo los poemas breves de *Epitaphs*:





FU I

*Fu I loved the high cloud and the hill,
Alas, he died of alcohol.*

LI PO

*And Li Po also died drunk,
He tried to embrace a moon
in the Yellow River.*

*(Fu I amó las altas nubes y la colina,
y murió ¡ay! de alcohol.*

*Y Li Po también murió borracho.
Quiso abrazar la luna
en el Río Amarillo.*

Igual ocurre en los poemas *Ancient Wisdom, Rather Cosmic, Fan-Piece...*, *After Ch'u Yuan*

Algunos otros son relampagueantes, como *To Dives*:

*Who am I to condemn you, o Dives
I who am as much emitted
with poverty
as you are with useless riches?*

*(¿Quién soy yo para condenarte, oh Dives,
yo, tan amargado
por la pobreza
como tu lo estás por la inútil riqueza?)*

Hay también poemas de apreciaciones agudísimas. A la sutileza de las apreciaciones corresponde la de los poemas; el vehículo inunda la precisión poética, y sus confesiones, sus observaciones, descubren desde el poema mismo, desde la exactitud de la poesía y las palabras. Son observaciones sobre la mujer, el amor y la sociedad. Las dice libremente, sin detenerse, sin insistir. Por ejemplo, *Epitaph*:

*Leucis, who intended a Grand Passion,
ends with a willingness-oblige,*

*(Leucis, que deseó una Gran Pasión,
terminó en el bello-deseo-de-complacer.)*

Con cierta insistencia señala varios tipos de mujer por medio de sus hábitos de amor. Unos demasiado planos, otros tan sencillos y ciertos que es imposible no sonreír al leerlos. Es el caso de

Phylidula o *The temperaments*, o la *young lady* de *Ladies* y aun, por la virginidad de *Auster* y *Apeliota*, *The faun*. Otros son tan hermosos como el poema *Imeroo*, *Lesbia Illa*, *Passing*. A través de esto, llega a imágenes fulminantes de la familia, como en *Society*:

*The family position was waning,
and on this account the little Aurelia,
Who had laughed on eighteen summers,
now bears the palsied contact of Philippus.*

*(La situación de la familia menguaba,
es por esto que la pequeña Aurelia,
que se había reído de dieciocho veranos
soporta el contacto artrítico de Filipo.)
(traducción de Salvador Elizondo)*

Lo mismo en *Patterns*:

*Erinna is a model parent;
her children have never discovered adulteries.*

*(Erinna es una madre ejemplar,
sus hijos nunca han descubierto sus adulterios.)*

También ésta, magnífica, de *Commission*, sobre la cual ha llamado la atención Salvador Elizondo:

*Oh how hideous it is
to see three generations of one house
gathered together!
It is like an old tree wiht shoots,
and wiht some branches rotted and falling.*

*(¡Oh, qué horrible es
ver tres generaciones de una casa reunidas!
Es como un árbol seco con retoños
del que caen otras ramas ya podridas.)
(traducción de Salvador Elizondo)*

En fin, *Lustra* descubre todos los ritmos de la poesía de Pound. Lo dúctil, la dulzura de los versos, imágenes, y ritmos (*Gentildonna*, *April*, *Dompna pois...*, *Passing*, *Coitus*, *Imeroo*, etc.) comprueban el asentamiento interior que como poeta experimentaba Pound. Después de su excesivo trabajo, de su oficio de poeta, todo en *Lustra* es natural, exacto. Estaba ya formado interiormente para entrar en otra serenidad clásica, la oriental: los poemas chinos de *Cathay*, que exigen la sabiduría espiritual que da un nacimiento definitivo, interior. Estaba listo para encontrarse con la poesía china, la cuidadosa y precisa dulzura de esa poesía.



V

Acaso el sentido de *Cathay*, el trabajo de Pound al traducir estos poemas chinos, lo encontramos en los versos finales del poema *Leave-taking near Shoku*:

*Men's fates are already set,
There is no need of asking diviners.*

*(Los hados de los hombres están ya dispuestos,
no es necesario interrogar a adivinos.)*

Siento que esos versos expresan la sabiduría de los poemas de *Cathay*, de esa belleza pulcra, nítida, estática, de cristal.

Llegó a este libro después de muchos años de trabajo, después de acumular una experiencia de conocimiento y de intuición poética a través de las traducciones de sus libros anteriores, a través del ensayo y de la crítica. También, Pound preparó su camino hacia este libro desde sus paráfrasis, traducciones y reelaboraciones de Ovidio, Catulo, Safo, etc., que componen el volumen de *Lustra*. Esta luminosidad desemboca en la sobria belleza de la poesía china, en su contemplación estática, pero viva.

Hay una contraposición, o mejor, una polaridad en estos poemas: el transcurso o el movimiento frente a la palabra inmóvil, el vocablo exacto que consigue la inmovilidad —por ser incesante, por transcurrir en la belleza exacta. Veamos algunos ejemplos.

Comienzo con los versos iniciales del poema *The City of Choan*:

*The phoenix are at play on their terrace.
The phoenix are gone, the river flows on alone.*

*(Los fénix juegan sobre su terraza.
Los fénix se han ido, el río fluye solo.)*

Es interesante que en dos versos tan concisos esté implicada una distancia de horas: el tiempo ha transcurrido de un verso a otro, sufrimos un cambio de lugar, una soledad. El segundo verso nos da dos nociones similares de partida, de cambio:

The phoenix are gone. . .

es la sensación del súbito vuelo de las aves y:

. . .the river flow on alone

insiste, como un eco, en algo que se va, que continúa marchándose.



El poema *Taking leave of a friend* comienza con la siguiente visión de la distancia:

*Blue mountains to the north of the walls,
White river winding about them. . .*

*(Al norte de las murallas, las montañas azules,
y el río blanco dobla cerca de ellas. . .)*

En los siguientes versos hay un transcurso: se nos desplaza a otro lugar. El “aquí” con que se abre el tercer verso nos sitúa ya en esas montañas, con un tácito recorrido:

*Here we must make separation
and go out through a thousand miles of dead grass.*

Este juego en varios poemas de *Cathay* es muy notable; que intervenga el transcurso como un elemento adicional de poemas tan breves me parece un hallazgo afortunado en los poetas chinos de ese entonces. La segunda parte del poema contiene otro juego con la distancia, un movimiento desde el horizonte hasta los amigos y los caballos en que montan. Transcribiré los versos en que se sustituye el saludo de despedida por una visión del horizonte —después de lo cual se sitúa en los relinchos de los caballos, como último contraste:

*Sunset like the parting of old acquaintances
who bow over their clasped hands at a distance.*

*(El ocaso como la separación de viejos amigos,
se saludan uniendo las manos en la distancia.)*

El poema se cierra simétricamente y el verbo correcto con el objetivo del poema:

*as we are departing.
(cuando partimos.)*

Esto sucede también, para terminar con estos ejemplos, en *Separation on the river Kiang*. El poema presenta tres momentos sucesivos, tres experiencias visuales de la despedida de Ko-jin. La primera parte se expresa en los dos versos iniciales:

*Ko-jin goes west from Ko-kaku-ro,
the smoke-flowers are blurred over the river.*

*(Ko-jin va al oeste de Ko-kaku-ro,
flores humeantes cubren de vaho el río)*

Ignoro si “the smoke-flowers” refiere una clase de flores,



“flores de humo” o “del humo”, o si, por el contrario, expresa una imagen de la hora temprana en que sobre los ríos descansa una neblina que cubre la corriente, la hierba cercana y las flores.

El poema describe en su comienzo la cercanía de Ko-jin, su preparación en la nave, pues de otro modo no se detendría en la visión del río, en el vaho que cubre la corriente.

The smoke-flowers are blurred over the river.

El verso que sigue ya describe una acción donde el transcurso concurre tácitamente:

*His lone sail blots the fair sky,
(Su vela solitaria mancha el lejano cielo.)*

La nave se ha despegado del muelle, se ha desplazado en la corriente y la meditación paulatina del poema es el transcurso visual del que permanece junto al río.

En los versos finales esta meditación se ha convertido ya en una visión contemplativa del tiempo, del río incesante, de la soledad del transcurso:

*And now I see only the river,
the long Kiang, reaching heaven.*

*(Y ahora miro sólo el río,
el dilatado Kiang, que alcanza los cielos.)*

En varios poemas se ha logrado esta sabia implicación del transcurso; se le utiliza sin mencionarlo para hacer dúctiles, clásicas, las imágenes visuales de los poemas, el devenir tácito en su inmóvil belleza.

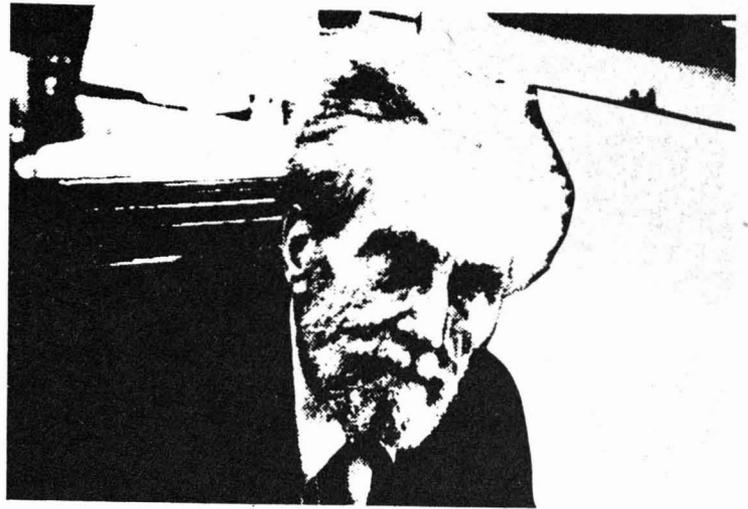
La peculiaridad de los ideogramas chinos, la evolución de esa escritura ideográfica, empapa la poesía de concisión, de imágenes cerradas, exactas, pero de amplísimos significados, inclinando siempre a un acercamiento visual, en una contemplación que, si no es ajena a la violencia, sí carga las palabras de nitidez: lo que en el radio visual de esa contemplación se desvanece es la implicación del transcurso, es el límite que envuelve cada verso, ilándolo en otro orden, concurriendo en él sin invadirlo.

Pero volvamos al poema de *The city of Choan*. Después de los versos iniciales:

*The phoenix are at play on their terrace.
The phoenix are gone, the river flows on alone.*

los siguientes dan otra noción temporal e introducen por vez primera una noción de distancia, a diferencia de la contemplación pura, solitaria:





*Flowers and grass
cover over the dark path
where lay the dynastic house of the Go.*

*(Flores y césped
cubren el camino oscuro
donde estaba la casa dinástica de los Go.)*

Cuidadosos mecanismos van interviniendo en el poema, conformando el movimiento, el tiempo, la distancia, sin invadir *expresamente* las contadas palabras del poema. Después:

Now the high clouds cover the sun

(Ahora las altas nubes cubren el sol.)

nos comprueba el transcurso del día y nos separa de todo panorama terrestre, como culminación de una escala que comienza desde

The phoenix are at play on their terrace

y sube poco a poco hasta llegar ahí, para servir como principio del cerrado final.

*Now the high clouds cover the sun
and I cannot see Choan a far*

*(ahora las altas nubes cubren el sol,
y no puedo ver a Choan a lo lejos)*

El segundo de estos versos es el objetivo del poema; la intención de contemplar desde lejos la ciudad de Choan.

*And I am sad,
(Y quedo triste.)*

Con éste último, el poema se sintetiza en sus tres versos finales: es el instante real, íntimo, del hombre que contempla la ciudad —y del que contempla el poema.

Esta interioridad, estos contrastes o movimientos de niveles distintos de una palabra a otra, de un verso a otro, aparecen en *The Jeweled stairs'grievance*. Por ser breve, lo transcribo completo:

*The jewelled steps are already quite white
with dew,
it is so late that the dew soaks my gauze
stockings,*

*and I let down the crystal curtain
and watch the moon through the clear autumn.*

*(Las gradas enjoyadas están casi blancas de rocío,
es tan tarde que moja el rocío mis medias de gasa,
abro la cortina de cristal
y observo la luna a través del claro otoño.)*

El poema está colmado de imágenes, de datos sensoriales, de movimiento, de tiempo, de intemperie y de habitación, que lo hace un poema espléndido. Pound anota: "*Jeweled stairs*, por lo tanto, un palacio. *Grievance*, por lo tanto, una dama de la corte, no un sirviente. . . *Clear autumn*, por lo tanto, no tiene excusa por causa del agua. También, ella viene temprano, y el rocío no sólo ha emblanquecido las gradas, sino que ha mojado sus medias". Pound concluye diciendo que el poema elude dar directamente estas referencias: "The poem is especially prized because she utters no direct reproach." El poema, pues, guarda en su inmovilidad, en su brevedad, un movimiento interno, una gran compenetración interna.

Esta capacidad de envolver el movimiento en frases o en palabras escasas lo vemos, por ejemplo, en *South-folk in cold country*. La batalla, la sorpresa de la emboscada, la tormenta de nieve las banderas enemigas (*Sea sun*) se dan en versos ceñidos:

*. . . Surprised. Desert turmoil. Sea sun
Flying snow bewilders the barbarian heaven. . .*

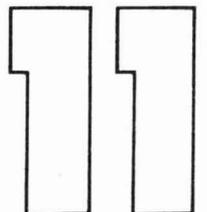
*(. . . Sorprendidos. Tumulto en el desierto. Sol marino.
La rápida nieve aturde los cielos bárbaros. . .)*

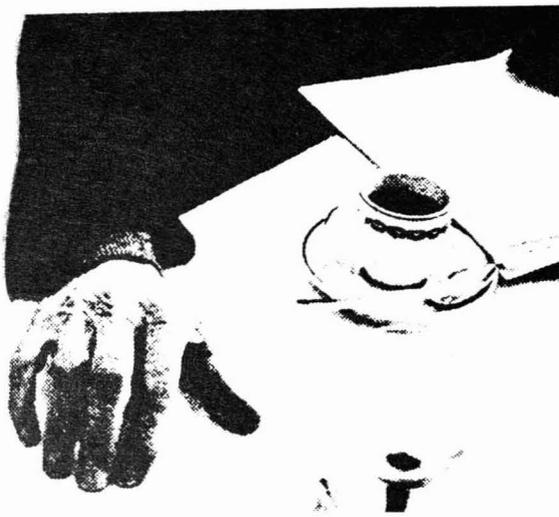
Dentro del poema completo estos versos concentran el movimiento de los ejércitos en tan escasos vocablos.

Con estos ejemplos de *Cathay* indico los detalles que me atraen. El que haya recorrido ese volumen coincidirá, también, evidentemente, en la belleza de poemas como *The beautiful toilet*, *Exile's letter* o el espléndido de *The river merchant's wife a letter*.

VI

Eliot fue penetrante al detenerse con especial cuidado no en el *Homage to Sextus Propertius*, sino en estos poemas de *Cathay*. El entusiasmo que él muestra lo comparto yo también. Es la mejor traducción literaria; no la glosa de abrumadoras invasiones, no; *Cathay* es la medida pródiga del entusiasmo poético definido y exacto. En *Cathay* la poesía es una labor minuciosa, un oficio, una técnica y un espíritu agudo, ágil para retener, para perseguir el más mínimo contacto con la esfera veraz de un poema. Esta translucen-





cence de Pound merece grandes elogios de Eliot: *Vaticino que en tres siglos Cathay de Pound será una "Windsor Translation" como las obras de Chapman y North son ahora "Tudor Translation": será llamada (y con justicia) un "espléndido ejemplo de la poesía del siglo XX", más bien que una "traducción"*.

Pound ha sido fiel aquí a un orden mental, casi a una preceptiva, que no asumió normalmente en las lenguas latina y griega. Desconozco el chino, mas puedo ver esa armonía que corre cuidadosamente en todos los poemas de *Cathay*. Conozco, en cambio, el latín y el griego, y también he traducido los poetas que Pound glosó y que tradujo de esas lenguas: encuentro ahí sus irregulares criterios de paráfrasis o de traducción. El *Homage to Sextus Propertius* es un camino totalmente distinto de *Cathay*: en aquel, Pound hace el asalto genial de una obra latina de la que muy poco permanece después de su invasión yanqui —¿se entenderá con buen sentido? *Cathay* presenta, en cambio, en cualquiera de sus poemas, un orden, un exigente criterio de respeto o de unidad, de transmisión de los poemas traducidos, de *translucence*, esa serenidad que después de una gran experiencia de traducción en muchas lenguas pudo alcanzar Pound. Creo que esta experiencia la comparto con varios lectores de *Cathay*.

Eliot advirtió en su *Introduction* que Pound disponía, además de su experiencia ("los frutos de la lectura y la reflexión, los variados intereses de toda clase, contactos y amistades, así como la pasión y la aventura") de "un adecuado medio" y lo que resulta es algo en que el medio y el material, la forma y el contenido, son indistinguibles.

Es aquí donde el consejo de Eliot: *Each generation must translate for itself* tiene tanta riqueza, tanta importancia para nosotros. La traducción nutre casi en un 60 por ciento la lectura de nuestro país. En poesía nos formamos ideas de poetas extranjeros muy frecuentemente equivocadas, pues más que seguir al poeta traducido seguimos los vicios y carencias del traductor. Un poeta que traduzca para su tiempo desempeña una doble labor: establece el respeto literario mínimo que otra obra escrita en un idioma extranjero nos merece, y crea, quizás de manera definitiva, el carácter de una generación literaria en nuestra lengua. Creo que la literatura será incompleta en cualquier época o lengua sin la traducción. Nuestras lecturas y traducciones configuran el orbe de los lectores, influencias y movimientos que por un azar cronológico viviremos durante muchos años en nuestro medio.

Para esto (y toda labor exaltada de la poesía) Pound es un maestro; pocos hombres en su vejez muestran aún el entusiasmo ingenuo, adolescente, por la poesía, por su trabajo de poeta. Y esto, precisamente, se le ha impugnado. Creo que si Pound, como escribe Gilde Biedma, "fue casi siempre incapaz de expresar poéticamente otra emoción que la emoción poética, otra experien-

cia que la experiencia de la creación poética, y esa fue su mayor limitación, la que le impidió ser algo más que "il miglior fabbro", creo, repito, que esta es precisamente la exaltación de Pound, su fuerza.

Estamos cansados de que muchos escritores expresen sus emociones y sus experiencias sin la más mínima capacidad poética para expresarlos; el lector no está obligado a ser el confidente de las experiencias de nadie y menos aún la poesía está obligada a ser el pañuelo de limpieza de esas experiencias, cuyo sitio está en cualquier lugar, pero no en un poema, no en la poesía.

*No escribas con la sangre de tu corazón,
¿a quién le importa tu corazón?*

Leo en un apunte de Vicente Huidobro. Si escribimos un poema que no es capaz de *ser un poema*, nada interesa; si es la experiencia de algún amigo o amiga, interesará; fuera de ellos no me importa en absoluto. Y el señor Gil de Biedma viene a decir que la carencia de Pound es haber sido poeta, y que el error de Pound es haber sido un poeta de pies a cabeza, y que este *Miglior Fabbro* murió en la amargura por sólo haber sido un gran, un juvenil, un exaltado poeta. Esto me lleva a preferir a Pound muy por encima de toda observación postrera que sobre él pueda hacerse. Pound es, precisamente, como Borges dijo de Quevedo, un poeta para poetas, un escritor para escritores, un progenitor para progenitores de ese país —del que casi siempre estamos en exilio— que es la poesía.

Pero mucho he escrito ya sobre Ezra Pound desde un mismo aspecto, y tanto el lector como yo estamos algo cansados. Es tiempo de terminar.

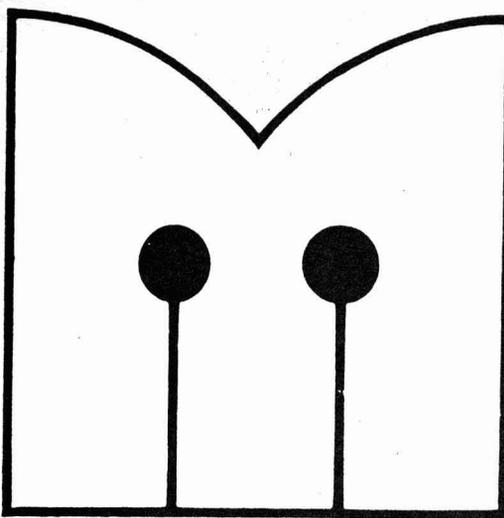
Agrego, empero, las siguientes líneas. Por el año de 1968, en noviembre o diciembre, no recuerdo bien, conocí una tarde en Ciudad Universitaria a Salvador Elizondo. Conversamos de varios autores ingleses y de nuestro país. Lo llevé ya en la noche hasta su casa en mi auto. En el trayecto, por la avenida de los Insurgentes, con el tránsito lento de invierno, hablando de Borges, de Arreola, de música, citó de pronto al *ABC* de Pound y a partir de ahí, hasta el parque México, donde lo dejé, me habló entusiasmado del pensamiento y de la poesía de Pound.

—Pound es un escritor para escritores— me dijo parafraseando esa idea de Borges sobre Quevedo.

En efecto, sólo un escritor de principio a fin, un gran poeta, puede ser maestro de escritores. Ahora que lo leo, que lo traduzco, que lo he seguido en varios autores italianos, latinos y griegos, que he también traducido, lo he llegado a comprender. Va aquí, para usted, Salvador Elizondo, mi agradecimiento.

México, enero-febrero, 1973

**HENRI
LEFEBVRE**



**MÚSICA
Y
SEMIOLÓGIA**

La musicología y la crítica musical tienden a constituirse en “ciencias”; así, la importancia de la técnica y del conocimiento en la producción llamada “estética” superan la antigua separación entre arte y reflexión. Desde este punto de vista es posible imitar a la crítica literaria e inspirarse en un saber que pasa como definitiva y firmemente aceptado y establecido: el lenguaje. No se trata del proyecto, nada seductor en el dominio musical como en otros, de examinar atentamente las formas, sino los principios de una criteriología que una el conocimiento y la creación. De este modo, en música *también* se encuentran en las mismas personas, la ejecución y la competencia, los que perciben y los que producen, los “conocedores” y los “actuales” (autores, ejecutantes) unión teóricamente legitimada.

Dejándonos impresionar por este proyecto, existe el riesgo de no dejar sitio a cuestiones previas, y a no interrogarse —tiene tanto encanto nuestro propósito— si algunos supuestos (la música es un lenguaje: el discurso musical procede por yuxtaposición entre significantes y significados que pueden distinguirse, y por consecuencia separarse; el texto musical evita una filología en el sentido amplio de la palabra, de una retórica, de un juego de metáforas, de una práctica de la “lectura escritura” etc.), si estos supuestos tienen la evidencia y riqueza que parecen tener a primera vista, y si no se mueven en límites tan estrechos que los constriñan precisamente “hasta el límite”.

Principiaremos aquí por precisar los términos de la discusión. Enseguida, indicaremos su relación. ¿Cómo habría una discusión teórica sin un fin, sin recurrir a nada, sin una meta? Vale más declararlo que dejarlo caer en la sombra de la estrategia. Esta declaración (sólo ella) legitima el empleo de la palabra “nosotros” en algunas líneas anteriores.

1. *Repaso de algunas definiciones.* No es posible mantener una teoría general, usualmente admitida (todavía hoy, de manera implícita), la del Sujeto —con la noción corolaria de expresión. Desde hace mucho se ha aceptado, sin más juicio, la existencia de este Sujeto teorizado por los filósofos (el “cogito” cartesiano, la conciencia-de-sí-mismo de los kantianos, etc.). Se presentaba como razonante y razonable, real y universal, tanto humana como divina, y frecuentemente, con ambas cualidades a la vez (filosóficamente: ya empírica, ya trascendental). Aclarado con frecuencia, el Sujeto no temía la obscuridad, debajo o más allá de la claridad. Así, en las obras que han dado fama al lamentado Boris de Schloezer, la música despierta un “ego” exaltado: mítico. Al contrario, según Schopenhauer, cuando reina la metafísica del Sujeto, la música desciende a las profundidades del deseo, al margen de toda conciencia. En este caso, aun negada, la metafísica del Sujeto sirve de referencia.

Hoy, muchas personas entienden o creen entender que Beetho-

ven, por ejemplo, se *expresa*, y que, al expresarse por medio de su genio, se expresa también por otros; y, posiblemente, por todos los hombres. El Sujeto, en este caso, se define colectivamente: el pueblo, la época, la clase social, el límite del Hombre, el Espíritu, etc.

El Sujeto tiene ante él, frente él, objetos. Variados, se unen entre sí por su situación ante el Sujeto, por y para él. No son únicamente cosas u otros “sujetos”, sino dominios y regiones (arte, filosofía, ciencias, etc.), modalidades del espacio y del tiempo determinados por su relación con la subjetividad. En tanto son objetos *para* el sujeto, forman parte de su constitución. No son simples espejos, sino “esencias” que se exploran, que se despliegan, que tienen (como el sujeto y junto a él) una historia.

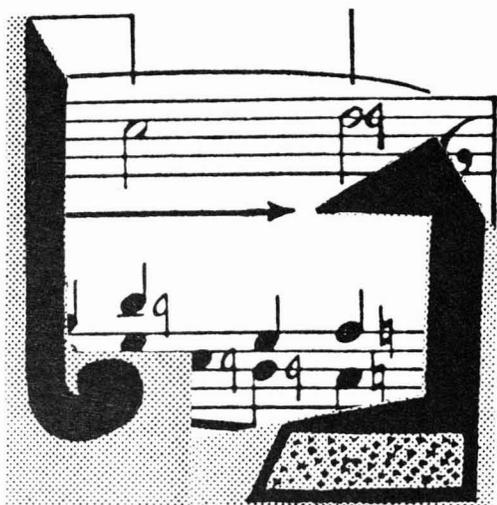
El abandono de esta teoría (ampliamente expuesta desde Descartes a Husserl y J. P. Sartre, aunque se le encuentran después de grandes reservas de Leibnitz, Schopenhauer, Marx y Nietzsche) denuncia al menos el hundimiento del sujeto (el individuo, el “yo”, la conciencia) en el mundo moderno, por la democracia y la sociedad de masas. Pero, ¿qué sentido tienen los lamentos y las ceremonias conmemorativas?

Con la *semántica* y la *semiología*, la significación suplanta a la expresión. Lo *vivido* se ve literalmente suspenso por los conceptos, y acusado por ellos. ¿El Yo? ¿El “sujeto”? Este fue nada más un mito, un modo de contar las cosas, una ilusión, un espejismo. El sujeto se esfuma hasta desaparecer, excepto en el narcisismo del Ego. ¿Qué lo sustituye? Un *campo* (o campos) con una forma de existencia específica, ni subjetiva ni objetiva: un espacio en que las significaciones se dan a leer (en la lectura). Los signos asocian significantes y significado de tal manera que, por inseparables que sean, se disocian perpetuamente y hay siempre un desprendimiento, una separación, significantes flotantes, significados perdidos; de tal modo, en fin, que es necesario volverlos a hallar al momento en la práctica específica (lectura-escritura). Los signos se encadenan independientemente a la subjetividad, articulando (combinando) unidades mínimas (por ejemplo, los “fonemas”, los sonidos elementales de cada lengua, las “sílabas”) y en unidades máximas (frases y demás) por medio de intermediarios (las palabras). ¿El lector? Como el escritor, es un pretexto, una ocurrencia, un incidente, un feliz accidente. En la teoría se ejerce una fascinación de lo escrito y de la escritura: la inscripción marca un acontecimiento, dura milenios, enloquece esperando que alguien la libere; el “espacio” está allí cargado de significaciones, *Plural* y *en plural*, fuera de toda intervención subjetiva.¹

La semántica,² en principio, estudia *los sistemas de signos verbales* (las lenguas y el lenguaje en general). La *semiología*, en principio, estudia *los sistemas de signos no verbales* (ejemplos: las señales de tránsito, los blasones, etc.) Ni Saussure ni sus sucesores ha establecido las vías, las relaciones entre ellas que constituirían

1 Señalemos de paso: a) En *El materialismo y Empirocriticismo*, Lenin, con su genio político, comprende los desarrollos futuros de las tesis en germen en el pensamiento de los “empirocriticistas”; b) las objeciones de Lenin no salen de la trivialidad, a veces al borde de la torpeza: esta mesa existe y yo existo, yo (el sujeto) que escribo. . .

2 La palabra griega “seme”, que significa “signo”, tiene una relación con “semilla”, con “elemento”.



la lingüística o la semiótica general. La música sustituiría a la semiología.

2. *Las esencias.* Para ponerlas sobre la mesa, es preciso ir a tomarlas donde están depositadas. Muy lejos. Hélas ahí. A pesar de las decepciones y de las amenazas, a pesar de la “crisis del sujeto”, es decir, “del hombre”, y “del humanismo” han podido crecer desembarazadas (al menos en el plan teórico) del prestigio de lo espectacular y la seducción de la “mirada pura”.

Se creía que el espectáculo exorcizado (o dejado sus despreciables brujos) dejó el campo libre al verdadero principio del placer. Más allá de los espectáculos comercializados, *nosotros* creíamos haber quebrantado *la dictadura del ojo* (el ojo de Dios y el del “voyeur”, la idea pura y la mirada, lo visual y lo visible) en la modernidad: el poder en marcha, después siglos. *Nosotros* (los que estamos en este juego y siempre nos entendemos) pensamos haber desentrañado las astucias de la historicidad y las trampas de lo cotidiano con haber puesto fin (al menos en el plan teórico) a las ideologías cómplices del productivismo y del consumo, de la mercancía y del trabajo. El problema esencial parecía, obvia y prácticamente político: ejecutar las decisiones tomadas por la crítica radical.

Por cierto, *nosotros* (los más lúcidos) aún nos sentíamos amenazados, cercados, asediados: cercados por los poderes, amenazados por las mentiras, asediados por las manipulaciones. Sólo había que contestar: a los argumentos, con mejores argumentos; a la fuerza, con la fuerza.

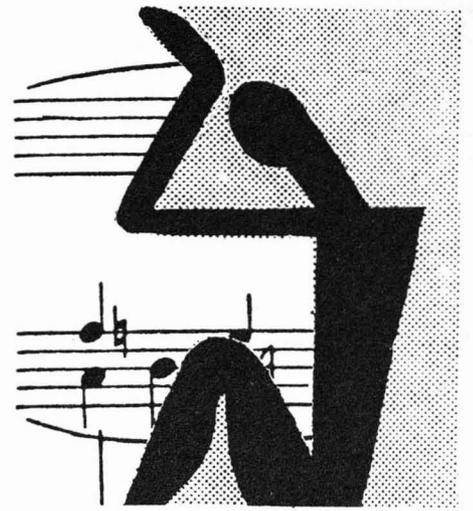
Pero he aquí que la situación cambia. La amenaza venía de otra parte. Pero no: venía, viene también de *nosotros* como toda verdadera amenaza. Luchamos por la Verdad y lo que se necesita es la amenaza de la verdad. Lo que se anuncia es el Logos-Rey reinando sobre el espacio. Es el *Mundo de los signos* presentado y mantenido como *mundo verdadero* (el de la Verdad). En este mundo, que sobrepasaría la oposición moral de lo humano y de lo inhumano, como el del “sujeto” y el del “objeto” filosóficos, coincidirían, en fin, lo real y lo racional, lo sensible y lo ideal. El arte, las ciencias, la filosofía, se unificarán bajo la mirada de los maestros, conservando a los especialistas en sus especialidades. El dogmatismo y la autoridad (legítima) estarían unidos. *La científicidad* (elaborada, justificada, instituida) alcanzaría al tecnicismo y la ciencia aplicada en esta sociedad; el conocimiento ligado a la producción. El código genético, el código civil, el código informático se aliarían con algunos otros en tarjetas perforadas. La escritura, como práctica social (escribo para existir socialmente) alcanzaría la práctica social de la escritura: la burocracia, sus papeles, sus firmas, sus circulares. Esta científicidad excluiría, ciertamente, la ideología y los separatismos, el error y la anomia; la certeza de un universo compuesto de micro-universos claros y cerrados. Paradoja suprema: la integración en esta sociedad se cumpliría por

la Lógica en general o por la lógica concreta (especializada). Los significantes y los significados se fusionarían definitivamente, arrojados por un poder que certifica el saber, después de algunas separaciones accidentales. En efecto, las autorregulaciones triunfan sobre las perturbaciones; las primeras provocan a las segundas para enclaustrarlas. El mundo verdadero se presentaría como *no-político*, pues la política estaría implícita en él, y el poder en todas partes. Se presentaría, decimos nosotros, como no-ideológico (excluyendo, en nombre de la científicidad, las interpretaciones y lo imaginario) y como *no-dialéctico*, luego *no-trágico* (descartando, ahogando, o resolviendo los conflictos por medio de la lógica aplicada). ¿Paradojas? Sí, pero en la mira de la perspectiva más actual, la de la informática, la de la cibernética, la del arte permutacional, serial y combinatorio. Nada más paradójico, en efecto, que un “mundo verdadero”, más falso que todas las mentiras, acreditándose con la filosofía, la ciencia, la historia, con el Estado (hegeliano: racional y real) y con poder del Estado, y con toda autoridad, incluyendo en ella cierto marxismo. Nada más paradójico que el *mundo visible*, erigido como criterio parodiador y simulador, que imita el placer y el deseo. Y se establece en el vacío ansioso del espacio especular donde las gentes ven otras miradas... ¿“El hombre”? No era, no es más que un signo, conservado en el estado del signo. ¿Con qué? Mientras se espera la respuesta la pregunta pierde, reduce su sentido.

El *mundo verdadero* implica la reducción generalizada: del ser al conocer y del conocimiento a la información —del pensamiento a la lectura—, de la palabra al discurso escrito —de lo imaginario a lo combinatorio—, del descubrimiento al sistema y de la obra al producto, etc., etc. (¿de la ilusión de lo “vívido” y de “lo que se quiere vivir” a la conciencia desencantada y satisfecha!)

Luego, *la música es un terreno favorable para hacer sensible y público el debate.* Es posible que este terreno sea estratégicamente decisivo: simultáneo desde el punto de vista del “público” que vive la musicalidad y desde el punto de vista del pensamiento teórico.

3. *La problemática y las hipótesis.* El problema se formula claramente. ¿Qué es la música en relación a los signos? (y a los mensajes compuestos de signos, sin excluir la filosofía y la poesía) ¿En música, hay signifiante? ¿Dónde está? ¿Cuál es? ¿Qué relación mantiene con los significados? (si en cualquier momento se les puede separar y si esta dificultad no actúa sobre las presuposiciones de la teoría a tal punto que pueda limitarla y romperla). Dicho de otra forma, ¿hay para la música y la musicalidad una “revolución copérmica” en curso, que volvería al Sujeto proscrito (el genio creador, la conciencia y lo humano, los sentimientos y las pasiones, etc.) para pasar al “mundo de los signos”, al arreglo, al montaje, a la combinación de los elementos? ¿Entra la música en el mundo de los signos, contribuye al



trastorno eventual de ese "mundo verdadero" —el más falso de los mundos— que se muestra el principio del camino hacia la Verdad a través de los extravíos y el error?

No mantendremos como objeciones preliminares las dificultades actuales de la lingüística, y sobre todo, de la lingüística saussuriana. Esta ciencia progresa a saltos. La distinción entre significante y significado, que parecía perfectamente clara con Saussure y Jakobson, pierde su alcance en la teoría de Chomsky. Según Saussure y su escuela inmediatamente se demuestra la importancia de los conceptos dejados en la obscuridad, en provecho de la oposición **significante significado**; la polisemia, la homonimia y la sinonimia, el caso de los "nombres propios", el "valor" atribuido en un término para darle tal o cual significación según el texto y el contexto, etc. La relación entre lingüística, semántica y semiología, se oscurece. ¿Qué es primordial: el conocimiento de los sistemas verbales o el de los sistemas no-verbales, por ejemplo, los gestos y los ritos? Si los sistemas verbales son plena y rigurosamente sistemáticos, los conjuntos no-verbales escapan en parte a este conocimiento. Es posible que los "no verbales" no sean sistemas sino *artefactos* contruidos según una finalidad específica estrechamente definida, en una vida sistemática, preexistente, como el señalamiento de tránsito. En fin, ¿si el *valor* domina lo **significante** y lo **significado**, y determina su unión, de qué valores se trata? Si los sistemas son sistemas de valores (aunque eso no sea obligatoriamente un "orden moral" que adoptan en las palabras) hay, entonces, otro problema. El maestro del lenguaje sería por los valores (a través de lo que se llama historia, los jefes y los notables, los padres y las madres) el *poder* con sus instancias y estrategias. El paradigma (oposición pertinente) supremo no sería entonces ni "masculino-femenino" ni "singular-plural" sino "poder-no poder", "dominantes-dominados", "valorizantes-desvalorizados", con la capacidad práctica y política (y no solamente verbal o gramatical) implicada por estas oposiciones tenidas y mantenidas en el seno del "mundo de los signos". El discurso más frecuente sería el discurso del poder...

Hipótesis: La distinción "significante-significado" puede introducirse en musicología y desarrollarse en una investigación y disciplina específica: la semiología musical. Se podrá tratar cualquier música escrita o no escrita como un *mensaje*, que se describirá construyendo un código, o bien reconociendo que se conoce ya (en lo esencial) y que cada "auditor" (conocedor) lo tenía dentro de él (al menos "inconscientemente").

Para que toda música pueda asimilarse a un mensaje completamente descriptible, sería necesario que se pudieran definir sin ambigüedad: a) unidades mínimas, análogas a los fonemas en lingüística; b) reglas de coordinación y combinaciones para esas unidades discretas; c) un conjunto de oposiciones (llamadas "pertinentes") constituyendo un sistema, excluyendo ciertas combina-

ciones, y, además, pasando por encima de todo, lo referente al exterior.

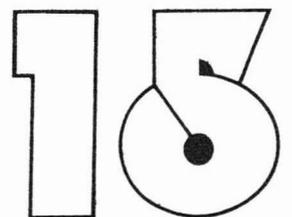
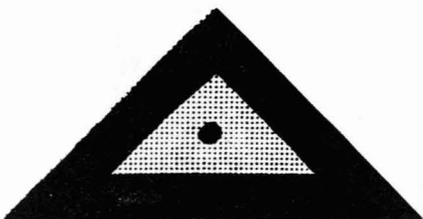
Dicho en otra forma, es necesario definir un repertorio con una estructura; esto implica técnicas de fabricación, un empleo riguroso del azar y la necesidad, un juego complejo de redundancias y sorpresas. Las reglas de uso pueden ser conocidas, ignoradas, desconocidas, según los casos y situaciones; es decir, que en música como en el discurso verbal, "se" puede emitir o descifrar un mensaje sin tener necesidad de conocer completamente las condiciones y los elementos de la comunicación.

A primera vista, la música (todo fragmento musical) parece satisfacer estas exigencias teóricas. Por lo tanto, la duda nace más bien, cuando seguimos con el análisis.

a) ¿Dónde se encuentra el átomo, el signo elemental, la *unidad musical*? En lingüística, no está claro. ¿Es la *palabra* la unidad de significación? ¿Es el *fonema* (la letra, el sonido, la sílaba, en nuestra escritura) el elemento que no tiene significación más que como unión de los significantes verbales? ¿En música es el sonido? ¿la "nota"? ¿Es el sonido aislado del diapason? ¿o el sonido con sus armónicas? ¿No sería más bien, comunidad **significante** el intervalo? ¿el acorde? ¿o el grupo de notas? Algunos teóricos han querido definir los "melemas" como moléculas o vehículos provistos de significación musical: pero la anterior interrogante sigue en pie "¿Tiene por sí mismo una significación el elemento musical? ¿o bien entra, en tanto no-significante, en la constitución de significantes cada vez más complejos?" A esta pregunta la hipótesis de los "melemas" o melesmas no puede responder. Correctamente planteada, la pregunta obliga a distinguir *niveles*, en lugar de dar una definición unitaria y global de la relación "significante-significado" en los sistemas verbales y no-verbales. Puede añadirse que musicalmente la unidad máxima se define con impresión. ¿Existen verdaderamente "frases" aunque se hable de "fraseado", de puntuación, etc.? ¿Existen "palabra" etc.?

b) ¿Las reglas de uso? Si las diferencias clásicas entre melodía, ritmo, armonía no han perdido toda su trascendencia, el empleo de las unidades (definidas equívocamente), no tiene nada de riguroso. Su tratamiento puede utilizarse en tal o cual dirección, en tal o cual dimensión: es decir, hacia el dominio de la melodía, de los ritmos y de la armonía. Si no se reduce previamente la multiplicidad de dimensiones a la unidimensionalidad por una operación discriminatoria excluyendo una o dos de ellas, ¿pueden formularse reglas en el sentido requerido: constricción, imperativos, exigencias formales?

c) En cuanto al sistema, parece fácil de establecer partiendo de oposiciones reconocidas: lo agudo y lo grave, lo consonante y lo disonante, lo unido y lo disperso, etc. Por tanto, este intento teórico no puede despreciar el hecho de que haya teorías musicales ya elaboradas, basadas en prácticas diferentes que comprenden





sistemas efectivos: las gamas, modos y tonos. ¿Puede escapar la relación entre estas sistematizaciones a la ambigüedad? ¿Vale la pena construir un "sistema de sistemas"? ¿Por qué preferirlo a los sistemas concretos?

A decir verdad, sí existe sistema y código: se da en la armonía clásica. Teorizado por Rameau, poco después del descubrimiento físico-matemático de los armónicos, recibió de él la más rigurosa estructura. Rameau concibió la organización sistemática (lógica) de los acordes encadenados según sus leyes, la sucesión en la verticalidad. Despejó la irracionalidad inmanente al hallazgo, y la correspondencia entre esta racionalidad y la que se apartaba, entonces, de la sociedad occidental. Esta racionalidad, aún nueva, definía la música "pura". Pretendía a la vez comprender (descodificar) y relegar en lo arcaico las músicas anteriores, unidas al contexto (el tiempo, las horas y las estaciones, las edades y los sexos, etc.) y, en consecuencia, remitía al referente social, religión, ritos, gestos, y finalmente naturaleza. Desaparecía lo expresivo. El gran adversario de la armonía y de Rameau, Rousseau, lo sabía. En su *Diccionario de música* (que por desgracia no se lee hoy conjuntamente con su investigación sobre las lenguas) J. J. Rousseau señala la conexión entre armonía y escritura musical, la simultaneidad de los acordes y la verticalidad sobre el espacio simbólico del "alcance"; denuncia la relación entre la armonía y lo ficticio de la civilización, que abandona el canto, el sentimiento, la palabra, en consecuencia: su naturaleza misma.

La armonía se daba, simultáneamente, por el código que permitía comprender y dominar las otras dimensiones de la música (el ritmo, el canto), y por un conjunto de reglas que permitían producir, indefinidamente, textos musicales tan correctos como llenos de sentido. Parece que esto ocurre en la "belle époque" de la sinfonía y la ópera. O, de otro modo, la armonía, teórica y prácticamente, se ha agotado. Este código que se decía fijo (definido y sistemático) y productivo (indefinidamente) a la vez; apenas perduró poco más de un siglo (a partir de 1750). Después, la armonía se deteriora, se disgrega, se transforma, explota, como muchos otros sistemas grandes y pequeños. Pero deja huellas.

En resumen, la introducción de conceptos teóricos como *nivel* y *dimensión* prohíbe la sistematización apresurada. En lingüística y en música la tesis del *código unitario* pone de relieve su dogmatismo. Tema reductor, hace planteamientos discriminatorios y exclusiones. Indica lo que la desmiente y la desborda la "translingüística...").

Además, ¿no puede pensarse que la música precede a la literatura porque en música se ha hecho ya el intento (cumplido pero terminado) de sistematización? ¿Si es así, por qué seguir ese camino trillado, obsoleto?

No obstante, no terminamos aún con la semiología, en la medida en que investigaciones precisas han continuado las primeras

tentativas, donde una semiótica más exacta reemplaza las primeras construcciones. ¿Pluralidad de código y en consecuencia de lecturas, multiplicidad de sentidos, "obra abierta", que lleva esas nociones a la comprensión de la música? Pero la cuestión no concierne sólo a la música. Si esos conceptos tienen una validez en el dominio musical puede proponerse su generalización.

Y por el contrario; si aportan poco en cuestiones musicales habrá que construirlos y juzgarlos en su origen: la literatura y la crítica literaria. Aun, podría revelar otra cosa: una ambigüedad, por ejemplo, ya que se han convertido en científicos y rigurosos. Si en esta elaboración más sutil la *evaluación* vence a la significación en la relación formal significante— significado. Si el "mensaje" como valor (o desvalorizado) no contiene distintos sentidos, si el sentido a los códigos se jerarquizan (tal código pasa a primer plano y otro queda relegado) ¿no es que entra de nuevo en escena el Sujeto? , ¿pero qué sujeto?

La tesis de un segundo grado, de una *retórica* considerada como un código (el de las connotaciones, distintas del grado primero, el de las denotaciones), no es suficiente. Falta introducir la hipótesis de un código *simbólico*. Aunque todo depende de la aceptación de este término. En un sentido más amplio, con el simbolismo, es la obra del sueño la que se introduce, es lo imaginario. Por el contrario, si se limita el uso de la palabra "símbolo", se conserva posiblemente el rigor formal, pero la elaboración teórica pierde su amplitud y el "valor" se limita con el simbolismo. ¿Puede hablarse de un código *hermenéutico*? Sin duda, pero ¿es un código terminado, o simplemente la posibilidad de varias interpretaciones del texto, de varios desciframientos? Si hay *interpretaciones*, hay más que una práctica "lectura-escritura". En cuanto al código

personal ¿implica que el "yo" sigue el mensaje que leo, y es una presencia pasiva como en publicidad? o bien, camino haciendo, implica que "yo" construyo mi código, el de mi presencia activa, como me ocurre cuando llego a una ciudad desconocida?

Estas preguntas son suficientes para demostrar que la sistematización se borra, que el rigor y la comprensión no van juntos. Lo *valorial* se impone, significado activo, sobre el significante pasivo. El *espacio* inteligible puesto que es legible, transparente porque es susceptible de ser escrito, no se define como tal y tampoco puede imponerse como criterio. El *codificar-descodificar* es una actividad perpetua que deja lugar a opciones y evaluaciones. No es la imposición de un rigor estipulado. Es cierto que la constitución de un código, aunque fuera frívolo y rápido necesita cierta coherencia. ¿Cómo pasar de un conjunto (de un grupo aunque sea provisional de objetos, acontecimientos, actos, situaciones) es decir de cierta lógica? Una serie de operaciones debe contener en sí misma su regulación (auto) específica. De acuerdo. Pero si se introduce la noción de "sistema valorial", la noción de *valor* desplaza y domina al del *sistema* tal como se utilizaba dogmáticamente y, en consecuencia, la del *espacio inteligible*, la de "lectura-escritura", y la de *lógica especializada*, y pueden ser todavía otras.

¿Podríamos hallar en música el "sistema valorial" o sistemas valoriales diversos y diferentes? Esta hipótesis libera de ahora en adelante "al actuante" ("autor" y/o ejecutante) del mismo modo que el auditor (conocedor) de una hipoteca: la obligación de descifrar el texto musical según un código y solamente uno. Es lo que prohibiría el sueño y el llamado al sueño, el éxtasis y la violencia o el llamado a la violencia y al éxtasis en música. ¿Podría ser que el sueño, el éxtasis, la violencia se manifiesten en la creación y la recepción musicales como "sistemas de valores" pero de modo tal que la ambigüedad y las transiciones sean frecuentes, que sus valores no sean sino *momentos*?

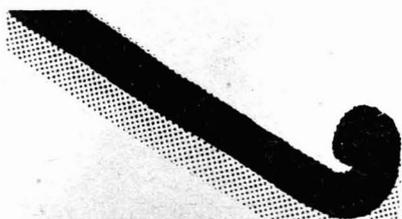
Se puede distinguir lo *logogénico* y lo *protogénico*. ¿Por qué no usar los términos nietzscheanos, lo apolíneo y lo dionisíaco? ¿Porque estas palabras llevan una carga poética y teórica afectiva y polémica tan fuerte que hay que aceptarlas con precauciones, bajo pena de ver estallar (como Nietzsche lo quiso) nuestro "logocentrismo"! Lo patogénico no tiene nada en común con lo patológico. Al contrario: hay una potencia "catártica", apaciguadora hasta en el llamado a la angustia y la violencia. Tiene su dominio en ambas partes del discurso, en el mundo de los signos y en el del Sujeto. Evoca la irrupción de un espacio dionisíaco, lo inverso y el adversario de un espacio inteligible y especializado: la irrupción del deseo. En cuanto a lo *logogénico*, se aproxima al sujeto (el cantante, la voz) al mismo tiempo que a los significantes y la relación "Significante-significado" del espacio lúdico preparado y razonable. En el límite: el que canta es el Logos que se convierte en encantador.

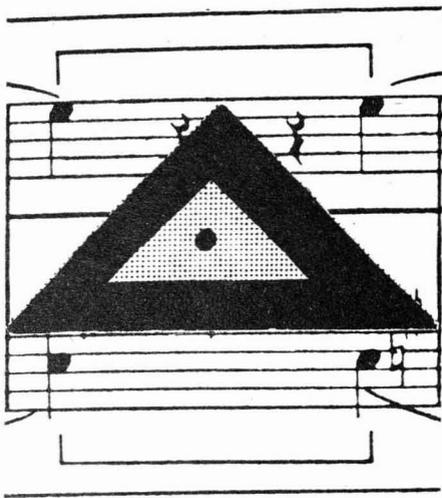
¿Cómo formular la hipótesis inversa? Puede decirse que la música presenta un *horizonte de sentidos*, es decir, de sentidos multiplicados indefinidamente, no importa que su captación exija "planos sucesivos"; pero la metáfora visual corre el riesgo de traicionar la hipótesis considerada. ¿Se dirá que la música implica un regreso de la significación (no sensible) en el sentido de la vuelta a lo sensible, materia musical, sonido o ruidos trabajados? Esta determinación parece más justa. Los sentidos (los "valores") emergen de lo vivido: son productos porque usan un material (sonoro) y una materia (los instrumentos). Por la música, lo sensible se impregna de sentido; y ese "sensible" no puede ser sino musical (acústico), porque el ojo y la mirada imponen un espacio abstracto, mientras que el olfato y el gusto apenas pueden impregnarse de sentido porque en ellos está, inmediato, el sentido. La "materialidad" de la música, primordial, no se define por la inercia, el peso, la resistencia palpable, la opacidad, sino por lo práctico-sensible, ritmo, canto, ruidos elaborados, voz; esta materialidad penetrada de sentido caracteriza la música más que una relación "significante-significado".

Hay sentido incluso si hay *ideología* encamada en los sentidos, materializada en la obra musical, lo que Adorno ha señalado para la música clásica y la ópera.

Más que un repertorio y una combinación de señales, el "mensaje" musical, si es que queremos emplear este término, contiene los "valores". Los sentidos son valores y lo "valorial" encuentra a lo "sensorial", es decir lo inmediato. La temporalidad se "valoriza" como *tiempos del deseo*, la música transgrede la disociación entre la realidad y la fantasía, la distancia entre la necesidad y el objeto. Y éste contra la pureza narcisita del "yo" subjetivo, contra el arcaísmo de la pura conciencia filosófica, contra las instancias regresivas y represivas, incluida la abstracción de la cientificidad. Contra el deseo reducido a las necesidades y la intelectualidad "surmoique". Contra la materialidad bruta de las cosas. Lo que explica el inmenso papel de la música en la impugnación, las "subculturas" (*underground*). Con relación al "mundo real y verdadero", última instancia de la represión, la música se mantiene como el contraespacio, la contra-mirada, la contradicción vivida, la justificación de la revuelta, el último recurso.

Es cierto que un tratamiento reductor puede también aplicarse al material de la música. En lugar de contribuir a su ampliación —la conquista de los ruidos— se la reducirá a una combinación de unidades definidas, no sin cierta arbitrariedad. Nada más fácil. En ese dominio, como en otros, se trabajará con la casualidad y la necesidad. ¿Qué ocurrirá? Un *espacio especializado*, el espacio musical, fragmento del espacio visual, fragmento dislocado y por tanto integrado. Sobre esto se lanzarán arreglos más o menos complicados de "notas", ver "melemas". Se valorizará el principio de rendimiento simulando en ello el principio de placer. Se tendrá





una música permutacional y serial, institucional, seudo-lúdica, en una sucesión premeditada para alcanzar lo inesperado en medio de perturbaciones sabiamente administradas. El tiempo musical será (también) autorregulado. Luego, a esta música racional se opondrá (se opone ya) una música salvaje que encuentra a su manera la espontaneidad del deseo. ¿Esta estructura desgarrante y desgarrada no es ya, en sí misma, un hecho consumado? De un lado, hasta el extremo, la falsa conciencia en pleno "mundo verdadero" y del otro la revuelta absoluta con el sostén de la música. ¿Se requeriría en verdad, erigir este desgarramiento?

Va de sí, digámoslo de paso, en un dominio aparentemente alejado: la ciudad, los recorridos de la realidad urbana y, en consecuencia, la arquitectura y "el urbanismo". El espacio urbano se reduce a una combinación de elementos preconcebidos y prefabricados, unidos en conjuntos visuales y espectaculares. El paradigma del poder se inscribe en él, con una evidencia caricaturesca: verticalidad monumental que tiende a eternizar (simbólicamente) a la burocracia-desprecio de lo que no participa del poder. Las normas, las limitaciones, las consignas se prescriben en y por este espacio especializado. En él se parodian el juego y el placer. Lo visual se oprime o más bien, se suprime el deseo. Este espacio es, como ya se ha dicho muchas veces, el vacío angustioso, "la palabra amordazada y el gesto roto". La música juega ahí un papel ambiguo. Cuando queda reducida a una función complementaria acentúa este espacio y lo certifica. Una vez en él, es el fermento y el índice de la otra cosa y de los demás: lo imaginario y el deseo. Transgrede, no importa que se haya recuperado. Por antipolítica, se transforma en política con la protesta (Woodstock).

4. Estos análisis no aportan ninguna razón suficiente para anular la investigación en materia musical y hacer un llamado, después de este suicidio teórico, a la espontaneidad bruta.

En primer lugar, ¿de dónde viene la *inteligibilidad* de la música (una vez descartada la hipótesis de un espacio específico y especializado, o de una inteligibilidad "puramente" intelectual)? Si la musicalidad no puede comprenderse a partir de la oposición, muy pertinente "lectura-escritura", ¿de dónde proviene con la alternancia y la alternativa "opacidad-transparencia"? ¿Cómo se produce el predominio de lo "logogénico" o el de su inverso, lo "patogénico"?

Otra pregunta (la misma, dicha de otra forma): después de la desviación que se produce durante el discurso verbal —la desviación del deseo— en la música hay retorno y recurso. Después de lo visible que mata a lo sensible, sensorial y sensual, ¿hacia qué o hacia quién va dirigido este retorno, si no es al sujeto ni a sus profundidades?

Respuesta: *hacia el cuerpo*. Sí, hay que llegar a esta conclusión; aunque los caminos difieran, convergen. Pero, como decía Spinoza,

no sabemos lo que es un cuerpo, ni de lo que es capaz. ¿Quién puede decirlo hoy? La música, mucho mejor que el deporte y los deportistas, que los filósofos materialistas y que *tutti quanti*. La musicalidad comunica la corporeidad (estos términos, como estas entidades, tienen por fin el refuerzo de la afirmación). Hacen práctico y sensible (social) el cuerpo, opaco para la mirada y que la mirada niega y desvía. La música une (socializa) los cuerpos desplegando sus recursos. Es necesario aún situar, en el tiempo musical, a qué niveles se colocan y desplazan:

a) *lo comunicable y la superficie transparente*, nivel al que se niegan los signos —sonidos y palabras— utilizado según su ambigüedad, en tanto que la comunicación verbal los utiliza según su orden y certeza maximizadas (óptimas);

b) *lo simbólico y lo sintomático* (Nivel en el cual se transparentan el deseo y la espera, la frustración y la realización, la fragmentación y la búsqueda de la plenitud);

c) *lo gestual* (Nivel en el que el cuerpo se manifiesta y se afirma como *significante*, el ritmo unido a la música y a la danza, a la progresión del deseo);

d) la articulación paradójica de lo repetitivo y de lo diferencial;

e) los lugares de paso y de transición entre lo comunicable (consciente) y lo que está por encima y debajo de lo comunicable, con la doble trampa del descubrimiento musical: comunicar todo lo comunicable, hacer irreductible el residuo de la comunicación y ponerlo en reserva, a la defensa.

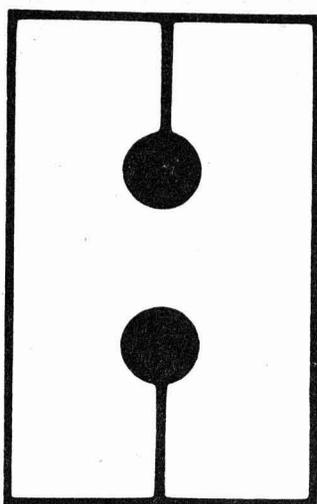
¿Presencia? No. ¿Cambio? No, más y mejor: don (y restitución). Apropiación del "otro" y de "sí" en el tiempo recobrado y producido, el tiempo del deseo. Ilusión y apariencias más verdaderas que la verdad. Lo *significante*, traicionado por los signos y revelado, es el cuerpo, lo que se llama en un "mensaje" que comienza apenas a descifrarse, Marx, Nietzsche y posiblemente Freud. La música y la tragedia recuerdan a los filósofos y aun a los poetas el cuerpo olvidado. "El ser" que se oculta, el carnal. El discurso verbal es ideal, y posiblemente idealista por esencia, por naturaleza, es decir por anti-natural.

Pero entonces, los que avanzan hacia ese lugar paradójico deben comprender que no han cumplido aún con el derrocamiento de las viejas tablas de la ley. No han terminado, ellos mismos, con los fetichismos del saber especializado, del espacio, del intelecto y de la mirada a los *angustiosos vacíos*. ¿Es preciso seguir señalando interminablemente y volver a mostrar el recorrido del Logos a estas transgresiones del hombre abstraído de su superación? (Überwindung) ¿Necesitamos salir a derribar minuciosamente piedra por piedra, el edificio cartesiano? Ha llegado el momento de negar nuestros propios orígenes, y volver a partir sobre esta base.

Por último que los que sigan este camino escuchen en lugar de ver y saber. ¡Salve, buen entendedor! . . .



Presentación y traducción de
Enrique Zulbarán



OMERO: LA ILIADA (CANTO XXII)

La obra homérica puede ser vista desde diversas perspectivas. En épocas pasadas ha preocupado más el testimonio histórico que ofrece la obra y la autenticidad de la misma. Pero las antiguas disputas establecidas entre unitarios y analistas han desembocado en considerar como verídica la existencia de Homero y en considerar la necesidad de analizar su poesía como obra de arte antes que como documento histórico. Esta situación hace aún más veraces las palabras de Muschg: "Cuando todos los conceptos históricos se han vuelto dudosos y se han convertido en ruinas todas las torres babilónicas, aún queda la obra de arte poética, con cuya explicación aislada se contentaron durante siglos sus admiradores, antes de que apareciera la crítica histórica."

Y es que la obra poética ciertamente se da condicionada por circunstancias externas, pero su esencia va más allá de cualquier definición o condicionamiento, surge de una necesidad interior del poeta por transmitir la emoción.

Homero se enfrenta al mundo y lo descubre lleno de energía, siente la necesidad de descomponer las cosas en sus diferentes elementos constitutivos y en sus momentos sucesivos, para hacernos partícipes de la emoción. Por eso hace tan repetido uso del símil; no es sino un intento por transmitir la emoción de las cosas, pues el Poeta es tan hábil que su emoción personal queda oculta en la inmutabilidad que le ofrece la rítmica del verso, porque él únicamente desea cantar los hechos gloriosos de los héroes y describir el enfrentamiento de éstos con la realidad cósmica.

Se ha llegado a decir que Homero se asoma al mundo como un hombre primitivo que lo descubre con ingenuidad. Pero antes que primitivo debemos llamarlo primigenio, pues sin duda los griegos no hubieran llegado a ser lo que fueron sin el Poeta que señaló los rumbos de la "aventura"¹ y en consecuencia, nosotros mismos no seríamos lo que somos, puesto que "la humanidad está integrada en grandes círculos de pueblos y culturas derivadas de una cultura prototipo, que es recibida y recreada de acuerdo con las peculiares esencias del genio de cada pueblo", y esa cultura prototipo es la griega.

Pero tampoco es posible hablar de ingenuidad homérica, porque lo que a primera vista parece ingenuo no es sino un intento, de todas maneras consciente, por comprender y explicar el porqué de la existencia humana; que a nosotros nos pueda parecer ingenuo es un error de apreciación. Es querer juzgar a Homero con nuestra mentalidad contemporánea, olvidando lo que el Poeta representa como mensajero del despertar humano y como primer intérprete de la realidad, pues no es mera casualidad que el ciclo épico anterior a él haya desaparecido y que se hayan podido conservar la *Iliada* y la *Odisea* como tampoco es casualidad que los diferentes pueblos helenos aceptaran a Homero como su maestro y desearan ardientemente que su antepasados figurasen en sus epopeyas, no importándoles, muchas veces, interpolar versos que ensalzaran sus propias ciudades y héroes.

Y es que la *Iliada* y la *Odisea* llegaron a ser verdaderas epopeyas nacionales, no gracias a la visión primitiva o ingenua del Poeta, sino a una visión tal, que el mismo tiempo que permitió a Homero ordenar al mundo por primera vez, convirtió su obra en ese "mar de poesía" que le ha permitido sobrevivir, "¡Milagro de la Traditio!", dos mil ochocientos años de recitación y lectura ininterrumpida.

La obra homérica es la culminación de una tradición secular, más aún: es culminación y principio, y por citar un ejemplo, allí está *Alcina*, que ve anticipado en Homero el "mundo de las ideas" de Platón, en el sentido de que toda acción importante que ocurre en el mundo terrestre de Homero tiene su contrapartida en el mundo de los dioses.

Pero las virtudes que se han conjugado en Homero para hacer de su obra lo que es —fin y principio, milagro de la Traditio— han sido cuatro: su oficio de aedo; la inspiración de la Musa; la medida constante del hexámetro y su lengua poética.

Homero pertenece a la raza de los aedos, aquellos poseedores de "cordura de mente" y "belleza del lenguaje", aquellos "divinos" consagrados por los dioses y elevados a la misma categoría de reyes y sacerdotes.

El lenguaje del aedo, lenguaje poético, manifestaba una capacidad especial de aprehender la realidad, de transmitir la emoción, el raciocinio y la intuición integrados de tal modo que, ampliando la visión de la realidad, el poeta se convertía en descubridor de verdades y era capaz de penetrar en los enigmas que escapan al pensar lógico. Sin embargo, Homero sabe que no es exclusivamente el oficio de aedo lo que se necesita para el acto creador, sino la inspiración de la Musa, deidad que las más de las veces habla en su boca y que otras le ayuda a decir la verdad.

Homero, al igual que Demócoco, sabe mejor la tradición y por eso es capaz de contarla persuadiendo. Los dos son "sacerdotes de la palabra" capaces de ver y de entender el mundo más claramente que lo haya visto y entendido nadie y, paradójicamente, los dos se nos presentan ciegos por voluntad de la Musa: es el precio que deben pagar por la inspiración y el canto.

El don que recibe Homero de la Musa no consiste en una revelación cosmogónica como la que cree recibir Hesíodo, ni tampoco se siente profeta de la Musa como Píndaro, ni es un poseso "a la manera de las bacantes", como creía Platón, pues él, a pesar de que recibe de la Musa un conocimiento supranormal, no cae en éxtasis ni es poseído por ella. Por eso la creación homérica es lúcida, explicativa y persuasiva: tal es el don de la Musa, don que eleva a Homero por sobre el común de los mortales.

Inspirado por ella, el Poeta lograba descubrir la intervención de los dioses en la vida del hombre y lo inexorable del destino "descubría, no inventaba y de ninguna manera mentía", porque para Homero inventar detalles que ayudaran a la narración era

1 "Cuando nace la literatura propiamente dicha, es decir el arte reflexivo de la composición y del estilo, obra enteramente personal y que coincide en todas partes con el advenimiento de la prosa... la epopeya muere o por lo menos se transforma. Unas veces, se combina con la poesía lírica, como vemos en las *Odas Triunfales* de Píndaro... es maestra de la vida en Hesíodo, o intérprete del pensamiento filosófico en la poesía física de

Empédocles y Parménides; otras veces se convierte de narrativa en activa y los dioses y héroes de la epopeya... pronuncian las aladas palabras que en su boca ponen Esquilo y Sófocles. Y no paran aquí las transformaciones del genio homérico, que es a modo de río inagotable para el pensamiento y el arte de la Hélade..." M. Menéndez y Pelayo: *Orígenes de la novela*, Vol. I, pp. 9-10.

revelar la verdad. El confía en la Musa cuando la invoca y recibe su ayuda; no piensa —como Hesíodo— que la Musa pudiera mentir “imitando la verdad”.

Homero sabe contemplar en todos sus pormenores la realidad sensible, observa no sólo el orden natural, sino también el sobrenatural, como cuando el Janto sale de su cauce y persigue a Aquiles, o cuando el caballo del héroe, también llamado Janto, adquiere milagrosamente el don del habla y profetiza la muerte de Aquiles.

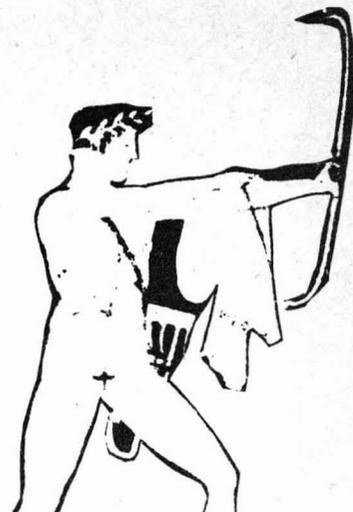
Homero observa, es vidente, pero nos parecerá minúsculo aquel disco de unos dos mil kilómetros de radio que constituye todo su mundo y sin embargo, a pesar de ese mundo estrecho —o quizá precisamente a causa de él— su obra pudo señalar el rumbo de la civilización helena, pues gracias a la amplia visión de ese mundo, de esa realidad, el Poeta puede concebir al hombre y al mundo como “espejos que se confrontan y descifran mutuamente”.

Homero es capaz de contemplar y transmitir las cosas que vuelven una y otra vez, que son siempre iguales, y que participan de las mismas o muy semejantes emociones. Para él no es monotonía el uso de fórmulas estereotipadas; “la aurora de rosados dedos” y el “sueño, hermano de la muerte, que afloja los miembros”, siempre serán los mismos, pero Homero contempla estos fenómenos como si día a día descubriese sus efectos. De ninguna manera es monotonía; son momentos dignos de sentirse y apreciarse siempre, pues él no contempla la naturaleza inerte y por sí misma, sino en relación con las acciones y afanes del hombre. Y no es que para Homero la naturaleza actúe en dependencia del hombre, sino que sabe contemplarla como telón de fondo de los actos humanos y como parte integrante del todo.

Para Homero la vida no es un río que fluye interminable e incomprensiblemente; ni busca únicamente lo imperecedero: cada día, cada recuerdo, cada objeto, cada acto, tienen y manifiestan el valor inapreciable del presente. Por eso Homero es capaz de ver a los hombres, a los cuales ama, percederos, de existencia breve, cuyas generaciones nacen y mueren como las hojas de los árboles que brotan cada primavera. Para él la muerte y la vida el gozo y el sufrimiento están unidos indisolublemente. Y si acaso alguien pudiera decir que “en el seno de la vigorosa luminosidad del mundo homérico late, invencible, la melancolía”, pienso que la visión del Poeta sobre su mundo es tan amplia que no late en su obra sino la vida misma, conflictiva a veces, armoniosa, melancólica, alegre o triste otras más, y él, como verdadero poeta, es capaz de transmitir los matices de la emoción en el momento mismo en que se producen. Con singular maestría deja que el sentimiento se produzca espontáneo en sus oyentes a partir de su relato; por eso no es posible decir cuál tono emocional es el más constante, porque en su obra el carácter dramático centrado en un conflicto humano es lo que le da unidad, mas no la tónica definitiva.

La medida constante del hexámetro permite a Homero perma-





necer ajeno al acontecer mismo asegurando su identidad en la rítmica del verso.

Su persona desaparece detrás de sus personajes y puede ver lo existente en su realidad eterna y momentánea, puede ver las situaciones y los sentimientos que recurren sin cesar. Como dijera Schuré, tomando una imagen de la mitología india:

“Homero contempla el velo ondulante de Maya, sobre el que todos los seres se agitan sin sospechar el cuerpo misterioso de la diosa, ni su penetrante mirada que a veces produce la muerte.”

Traducir es un problema de equilibrio. Es un querer ser fiel a la lengua a traducir y a la lengua a que se traduce. A veces somos fieles a una y a veces a otra, pero las más de las veces a ninguna. Siempre habremos de sentir la traducción como el “peligroso viaje” a que alude Alfonso Reyes.

Al traducir un poema en prosa se destruyen sus efectos de ritmo y metro. Pero esto no quiere decir que traduciéndolo en verso logremos conservar tales efectos, pues es evidente que de todos modos se destruyen, porque “los sentidos del poema son múltiples y cambiantes, las palabras del mismo poema son únicas e

insustituibles. Cambiarlas sería destruir el poema. La poesía, sin cesar de ser el lenguaje, es un más allá del lenguaje.” Por próximas que sean las lenguas, nunca existirán correspondencias exactas, y en el caso de la lengua griega el problema se agrava debido a sus conceptos de valor unitario —tan lejanos a los nuestros—, a su libertad sintáctica, a su rica variedad de monosílabos de sutiles matices, etc.

Traducir la lengua griega es, en efecto, “más difícil que encerrar al genio en la botella”. Y aunque sólo podamos mostrar en esta traducción una pálida imagen del original, puesto que “es más fácil robarle a Hércules su clava, que a Homero un solo verso”, hemos adoptado el sistema silábico-accentual de medida oscilante entre trece y diecisiete sílabas, con cesura o pausa intermedia móvil, y el final accentual adonio, por parecernos el más aproximado —dentro de las limitaciones de la lengua castellana— al ritmo hexamétrico original, (los cuatro primeros pies del hexámetro pueden ser dáctilos o espondeos, sólo quedan fijos el dáctilo y troqueo finales, de manera que el verso oscila entre 13 y 17 sílabas.), pues lo importante de la traducción es que “se dejen entrever las esencias lejanas, darle al lector las nostalgias de ellas”. Creo que este sistema lo logra.

Homero: *La Iliada* (canto XXII)

Y habló el primero el padre de hombres y dioses:

“¡Oh dioses, a un caro varón perseguido en torno del muro
veo con mis ojos! Y mi corazón se lamenta
por Héctor, que me ha quemado muchos muslos de bueyes (170)
en las cumbres del Ida sinuoso y, otras veces, en cambio,
en la acrópolis; ahora el divino Aquiles lo sigue
en torno a la ciudad de Príamo con pies presurosos.
¡Vamos! Deliberad y considerad, oh deidades,
si lo salvaremos de la muerte o en este momento
lo rendiremos al Pelida Aquiles, aun siendo esforzado.” (175)

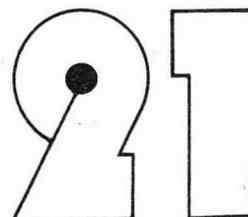
Y respondióle Atenea, la diosa de ojos brillantes:

“¿Qué dices? ¡Padre de nítidos rayos y nubes sombrías!
¿A este hombre mortal, tiempo ha por el sino marcado,
de nuevo quieres librar de horripsona muerte? (180)
Hazlo, pero no te lo aparcaremos todos los dioses.”

Y respondiéndole, dijo Zeus que amontona las nubes:

“Confía Tritogenia, hija mía, con mente resuelta
no hablo y quiero ser complaciente contigo:
Obra según sea tu deseo, no tardes más tiempo.” (185)
Hablando así, incitó a la ya impaciente Atenea

que descendió arrojándose desde la Olímpica Cumbre.
Y acosándolo, perseguía el veloz Aquiles a Héctor
Como en el monte el perro sigue al cervato, hijo de cierva,
que levantó de la cama, a través de cañadas y cuevas, (190)
y aunque agazapado bajo un arbusto éste se oculte,
aquél hasta que lo descubre, rastreando corre incesante;
así Héctor no se ocultaba del rápido Aquiles.
Tantas veces como quería las Puertas Dardánias
directamente alcanzar, al pie de las sólidas torres, (195)
por si los teucros de los alto disparaban sus flechas,
tantas otras, adelantándose lo apartaba de frente
hacia el llano. Y Héctor cerca de la ciudad siempre volaba.
Como en un sueño no es posible alcanzar al que huye,
pues ni uno puede huir del otro, ni el otro alcanzarlo; (200)
así no lo podía alcanzar con sus pies, ni éste escaparse.
¿Cómo hubiera escapado Héctor a las Keres de muerte,
si por postrera y última vez Apolo no acude
de cerca e infunde vigor a sus veloces rodillas? (205)
El divino Aquiles con la cabeza negaba a sus huestes,
no permitiéndoles lanzar contra Héctor saetas mortales:
¡No se gloriase alguno al matarlo y él llegara el segundo!
Pero cuando por cuarta vez a los veneros llegaron,
en ese momento el padre Zeus tomó su áurea balanza
y puso en la misma dos Keres de soporífera muerte (210)
una de Aquiles y otra de Héctor domador de caballos.





La elevó por el centro y el fatal día de Héctor descendió al Hades y Febo Apolo dejóle al instante.

Atenea, la diosa de ojos glaucos, alcanzó al Pelida y acercándose le dijo estas aladas palabras:

(215)

“Espero que nosotros dos, caro a Zeus, ínclito Aquiles, ganemos gran gloria para los aqueos, junto a las naves, matando a Héctor aunque sea insaciable en la lucha. No es posible que ahora a escapársenos llegue ni aunque el arquero Apolo, a hacer muchas cosas dispuesto, (220) se postrase ante el padre Zeus que la égida lleva. Pero detente y respira; para que Héctor contigo contienda frente a frente yo iré a engañarle.”

Así dijo Atenea; él obedeció y alegre en su alma se detuvo y apoyóse en su lanza de punta bronceína. (225) Ella dejóle y alcanzó a Héctor divino, y a Deífobo parecida en el cuerpo y la voz poderosa, deteniéndose cerca, dijo estas aladas palabras:

“¡Querido hermano! Mucho te acosa el rápido Aquiles persiguiéndote en torno a la ciudad con pies presurosos, vamos, detengámonos y perseverantes luchemos.” (230)

Entonces el gran Héctor de tremolante casco le dijo:

“¡Deífobo! Desde antes para mí el más amado ya eras de los hijos que Hécuba y Príamo al mundo trajeron, pero desde ahora en mi corazón más debo apreciarte porque te has atrevido, cuando con tus ojos me viste, a salir del muro mientras los otros esperan adentro.” (235)

Y respondióle Atenea, la diosa de ojos brillantes:

“¡Querido hermano! Mucho el padre y la madre sagrada me rogaron por mis rodillas, y también los amigos, (240) para que allí me quedase — ¡de tal modo están temblorosos! — pero allí se afligía mi alma por dolor lamentable. . . ¡Mas ahora valerosos luchemos de frente, las lanzas no estén en reposo, para que veamos si Aquiles matándonos se lleva nuestros sangrientos despojos (245) a las cóncavas naves o si por tu lanza se abate !”

Y Atenea lo precedió así hablando con dolo. . . Y cuando ellos, marchando uno contra el otro cerca quedaron, el gran Héctor, de tremolante casco, dijo al primero:

“¡Hijo de Peleo, como ahora ya no he de temerte! (250) En torno a la gran ciudad de Príamo he huído tres veces y en ninguna osé esperar tu ataque, el alma me induce ahora a resistir contra tí, ya sea que te mate o me mates.

Ea, añadamos aquí a los dioses, serán los mejores y certeros testigos de nuestros acuerdos: (255) en verdad yo no te ultrajaré cruelmente si Zeus me da supremacía y la vida te arranco, sino que tras quitarte tus célebres armas, Aquiles, daré tu cuerpo a los aqueos. Haz tú lo mismo conmigo.”

Y Aquiles veloz de los pies, mirando con furia le dijo : (260)

“¡Aborrecido Héctor, no me anuncies convenios! Así como no hay fieles juramentos entre leones y hombres, ni lobos y corderos tienen alma de igual sentimiento, sino que piensan sin cesar mutuas desgracias; (265) así, no es posible tenernos afecto. Entre nosotros



no habrá juramentos, hasta que uno de los dos feneciendo
sacie de sangre a Ares indomable guerrero.

¡Reúne toda clase de valor, lo que ahora te cumple
es ser belicoso y resuelto guerrero!

¡No tienes escapatoria, Palas Atenea enseguida
te domará con mi lanza y pagarás todos los males
de mis amigos, los que con tu lanza mataste furioso! ”

(270)

Habló así, y blandiendo su sombrilarga lanza arrojóla,
y viéndola enfrente la esquivó el espléndido Héctor:
se inclinó evitándola y el bronce voló por encima,
se clavó en tierra y Palas Atenea arrancólo
y lo dió a Aquiles, de Héctor, pastor de pueblos, oculta.
Y al irrepachable Aquiles díjole Héctor:

(275)

“¡Herraste porque nada, oh Aquiles semejante a los dioses,
te ha revelado Zeus de mi suerte como afirmabas;

(280)

sino que fuiste en palabras hábil y astuto

para que temiéndote olvidara mi valor y mi fuerza!

¡No me hundirás huyendo de tí tu lanza en la espalda,
cuando ardiente vaya en tu contra atraviésame el pecho
si te lo concedió un dios! ¡Ahora desvía mi lanza
de bronce, ojalá la recibas entera en tu cuerpo!

(285)

¡Para los troyanos será más fácil la guerra
al morir tú, pues eres para ellos su mayor sufrimiento! ”

Habló así, y blandiendo su sombrilarga lanza arrojóla,
dio en mitad del escudo del Pelida: no había fallado,
mas la lanza botó lejos del escudo y Héctor, furioso
porque en vano el veloz proyectil escapó de su mano,
quedóse turbado pues no tenía otra lanza de fresno.

(290)

Y a Deífobo de blanco escudo llamó gritando con fuerza,
pidióle una larga pica; mas él ya no estaba a su lado
Y dijo Héctor, que en su corazón comprendió su destino:

(295)

“¡Ay de mí, ya los dioses a la muerte me llaman!

He creído que el héroe Deífobo estaba a mi lado,
pero él está dentro del muro. Engañóme Atenea
y ahora está cerca la funesta muerte, no tarda
ni hay refugio, pues tiempo ha que esto era grato

(300)

a Zeus y al hijo de Zeus, al Arquero, que antes
benévolos me han protegido. ¡Ahora me alcanza la Moira
pero en verdad no moriré sin luchar y sin gloria,
sino haciendo algo grande que los venideros conozcan! ”

(305)

Hablando así, desenvainó la espada cortante
que de su costado pendía grande y pesada,
y encogiéndose se arrojó como el águila leve

que descende a la llanura, a través de nubes sombrías,
para arrebatar tierna oveja o tímida liebre;
así, Héctor se arrojó blandiendo la espada cortante.

(310)

Y arrojóse Aquiles, el corazón rebotante de furia
salvaje, como defensa antepuso al pecho su escudo
bellamente labrado y agitaba su lúcido casco
de cuatro bollones y oscilaban las magníficas crines
de oro que en la cimera sujetó abundantes Hefesto.

(315)

Como avanza entre los astros en el abismo nocturno
el Véspero, el astro más bello que se alza en el cielo;
así, salía un resplandor de la aguda punta que Aquiles
blandía en la diestra al pensar en dañar a Héctor divino,
viendo en su hermoso cuerpo dónde más vulnerable sería.

(320)

Cubrían casi todo el cuerpo de aquel las armas bronceas
y bellas que al poder de Patroclo arrancó tras matarle,
mas veíase donde las clavículas el cuello separan
del hombro, la garganta, donde es ruda la fuga del alma;

(325)

ya atacaba, allí hirióle con su lanza Aquiles divino
y atravesóle el delicado cuello la punta,
mas no cercenó la tráquea el fresno cargado de bronce,
para que respondiendo con palabras algo dijera.

(330)

Cayó en el polvo y se jactó Aquiles divino:

“¡Creías, Héctor, después de despojar a Patroclo,
que salvo serías! No me temiste pues lejos estaba.

¡Necio, lejos de él como vengador vigoroso
yo quedaba detrás, en las cóncavas naves,
yo, que aflojé tus rodillas! ¡Perros y buitres

(335)

te destrozarán sin honor, y a él honrarán lo aqueos! ”



Y Héctor de tremolante casco sin fuerzas le dijo:

“Te suplico por tu vida, por tus rodillas, tus padres:
 ¡No permitas que los perros junto a las naves aqueas
 me devoren! Acepta en abundancia el bronce y el oro
 que como dones te darán mi padre y mi madre sagrada. (340)
 Mi cuerpo devuelve a mi morada, porque del fuego
 me hagan partícipe los teucros y sus esposas, ya muerto.”

Y Aquiles veloz de los pies mirando con furia le dijo:

“¡No me supliques, perro, por mis rodillas ni mis padres! (345)
 ¡Ojalá me incitaran el furor y el coraje
 a cortar y a comer cruda tu carne, por cuanto me has hecho!
 No habrá quien aparte de tu cabeza los perros,
 ni aunque diez o veinte veces el debido rescate
 aquí traigan y pesen y demasiado prometan, (350)
 ni aunque a peso de oro tu rescate ordenase
 el Dardánida Príamo, ¡ni así la madre sagrada.
 que te parió te llorará en fúnebre lecho,
 sino que perros y aves te destrozarán por entero!”

Y Héctor de tremolante casco moribundo le dijo : (355)

“¡Te reconozco bien al mirarte, no era posible
 persuadirte, pues hay un corazón de hierro en tu pecho!
 ¡Guárdate de que yo no te atraiga de los dioses la cólera
 el día en que Paris y Febo Apolo, aún siendo esforzado,
 habrán de matarte ante las puertas Escesas!” (360)

Al decir esto el poder de la muerte cubrióle,
 su alma volando del cuerpo al Hades había llegado,
 llorando su suerte por dejar su juventud y su fuerza.
 y aunque ya había muerto, el divino Aquiles le dijo:

“¡Muere ya, que yo habré de aceptar mi destino (365)
 cuando quiera ordenarlo Zeus y los demás inmortales!”

Así dijo, y arrancó del cadáver la lanza broncea,
 la puso a un lado, y de los hombros quitóle las armas
 ensangrentadas. Acudieron los otros hijos de aqueos
 y contemplaban la estatura y figura admirable (370)
 de Héctor, y ninguno sin herirle acercóse.

Y aún hubo quien, al mirarle, a su vecino dijera:
 “¡Oh dioses! Ahora sin duda más blando se muestra
 Héctor que cuando las naves incendió con fuego inflamado.”
 Así decía alguno, y acercándose hirióle. (375)
 Y cuando lo despojó el divino y ágil Aquiles,
 de pie entre los aqueos dijo estas aladas palabras:

“¡Oh amigos, capitanes y jefes de argivos!
 Ya que vencer a este hombre me concedieron los dioses,
 a éste que causó más daño que juntos todos los otros, (380)
 ea, en torno a la ciudad con nuestras armas marchemos
 para que sepamos la intención de los teucros:

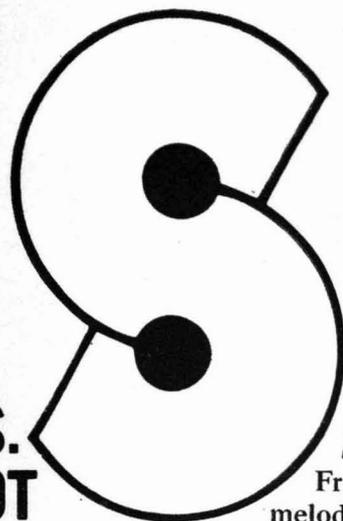
si abandonarán la acrópolis, puesto que éste ya ha muerto,
 o si desean resistir aunque Héctor no exista.
 ¡Pero por qué tales cosas mi alma discurre? (385)

Yace junto a las naves, cadáver no llorado, insepulto
 Patroclo, al cual no olvidaré mientras entre los vivos
 yo esté y durante el tiempo que mis rodillas se muevan.
 Y aun cuando en el Hades de los muertos se olvidan,
 yo también allí me acordaré del compañero querido, (390)

Y ahora, oh hijos de los aqueos, el peán entonando,
 a las cóncavas naves regresemos y a éste traigamos.
 ¡Obtuvimos gran gloria, matamos a Héctor divino (395)
 a quien como a un dios dirigían sus votos los teucros!”

Así dijo, y meditaba ultrajes contra Héctor divino.
 Entonces de ambos pies horadó los tendones
 del talón al tobillo, introdujo boyunas correas,
 le ató del carro y dejó que la cabeza arrastrase.
 Y subiendo al carro, tras levantar las célebres armas,
 azotó a los dos caballos que gozosos volaron. (400)
 Y aquél, arrastrando, levantó gran polvareda, el cabello
 obscuro esparcióse y la cabeza toda en el polvo
 yacía — ¡antes tan bella! — ¡Zeus al enemigo ultrajarla
 había concedido, allí, en su tierra paterna!

**T.S.
ELIOT**



**WEENEY
AGONISTA**

Fragmentos de un
melodrama aristofánico

Orestes: ¡Vosotros no las veis, pero yo sí las veo! ¡Me persiguen! ¡No, no puedo estar aquí!

Las Coéforas

De aquí es que en el alma no se puede asentar la luz de la divina unión si primero no se ahuyentan a las afecciones de ella.

San Juan de la Cruz

FRAGMENTO DE UN PRÓLOGO

Dusty. Doris.

Dusty: ¿Qué hay de Pereira?
Doris: ¿Qué hay de Pereira?
No me importa.
Dusty: ¡No te importa!
¿Quién paga el alquiler?
Doris: Bueno, él lo paga.
Dusty: Sí, tú sabes que algunos hombres lo hacen y otros no; algunos hombres no y ya sabes quiénes.
Doris: Puedes quedarte con Pereira.
Dusty: ¿Qué hay con Pereira?
Doris: Que no es un caballero; ¡y no puedes confiarte en él!
Dusty: Sí, es verdad.
No es un caballero, y si no puedes confiarte en él si no puedes confiarte en él... entonces nunca sabrás lo que irá a hacer.
Doris: No valdría la pena ser muy cortés con Pereira.
Dusty: Sam sí que es un caballero de cabo a rabo.
Doris: Me gusta Sam.
Dusty: Me gusta Sam, sí, y además es un muchacho encantador. Es muy gracioso.
Doris: Es muy gracioso es como alguien que una vez conocí, seguro que te hubiera hecho reír.

Dusty: Sam puede hacerte reír.
Doris: Sam es un encanto.
Doris: Pero Pereira nunca lo será. Debemos deshacernos de Pereira.
Dusty: ¿Pero qué vas a hacer?
Teléfono: Tin a lin lin
Tin a lin lin
Dusty: Ése es Pereira.
Doris: Sí, ése es.
Dusty: Bien, ¿qué vas a hacer?
Teléfono: Tin a lin lin
Tin a lin lin
Dusty: Es Pereira.
Doris: ¡Caray! ¿No puedes parar ese horrible ruido?
Levanta el fono.
Dusty: ¿Y qué voy a decirle?
Doris: Di lo que gustes: que estoy enferma, que me rompí una pierna en las escaleras, que hemos tenido un incendio.
Dusty: Hola, hola ¿quién es?
Sí, el departamento de Miss Dorrance...
¡Oh, señor Pereira, es usted! ¿Cómo está?
oh, lo siento, lo siento mucho pero Doris llegó a casa con un terrible resfriado
no exactamente un resfriado pero yo *creo* que es sólo un resfriado sí, ciertamente así lo espero sí, *espero* que no habrá que llamar al doctor
Doris odiaría tener que hacerlo ella dijo que iba a llamarlo a usted el lunes
espera estar bien para entonces supongo que no le molestaría cortar ahora
ella tiene los pies en agua y mostaza digo que le he puesto los pies en agua

WEENEY
ATZINOZA

Fragmentos de un
monólogo aristocrático

T.S.
ELIOT

- y mostaza
muy bien, el lunes le telefonará.
Sí, se lo diré. Adiós. Adiooós.
Estoy segura, es muy gentil de su parte.
- Ah-h-h
- Doris: Ahora vamos a barajar los naipes para la noche
oh, imagino que el primero es . . .
- Dusty: ¿Cuál, cuál es el primero?
- Doris: El Rey de Bastos.
- Dusty: Ése es Pereira.
- Doris: Podría ser Sweeney.
- Dusty: Es Pereira.
- Doris: También podría ser Sweeney.
- Dusty: Bien, de cualquier manera es extraño.
- Doris: Aquí está el cuatro de diamantes, ¿qué significa?
- Dusty: (leyendo) "Una pequeña suma de dinero, un regalo de vestidos usados o una reunión."
Eso también es extraño.
- Doris: Aquí está el tres, ¿qué significa?
- Dusty: "Noticias de un amigo ausente" . . .
¡Pereira!
- Doris: ¡La Reina de Corazones! . . . ¡La señora Porter!
- Dusty: ¡O podrías ser tú!
- Doris: O podrías ser tú,
nosotros somos corazones. No puedes estar segura
depende del siguiente que venga.
Cuando leías su significado, has pensado
que no es algo que cualquiera puede hacer.
- Dusty: Sí, ya sé que tienes tu secreto con los naipes,
¿cuál es el siguiente?
- Doris: El siguiente es el seis.
- Dusty: "Una disputa. Un distanciamiento. Separación de amigos."





Doris: Aquí está el dos de espadas.
 ¡El dos de espadas!
 ¡¡ÉSE ES EL FÉRETRO!!

Doris: ¿EL FÉRETRO?
 ¡Oh cielos! ¿Qué voy a hacer?
 ¡Precisamente antes de una reunión!

Dusty: Pero no significa que sea para ti, puede ser para un amigo.

Doris: No, es para mí. Estoy segura que es para mí.
 Yo soñé con un casorio toda la noche. Sí, es para mí. Yo sé que es para mí.
 ¡Oh cielos! ¿Qué voy a hacer?
 Jamás volveré a jugar los naipes. Corta en busca de suerte, corta en busca de suerte.

Dusty: La Sota de Espadas.

Doris: Ése debe ser Snow.

Dusty: O podría ser Swarts.

Doris: Podría ser Snow.

Dusty: Es gracioso el modo como corto una figura.

Doris: Existe el azar en la forma de escogerlas.

Dusty: Existe un terrible azar en la forma de tocarlas.

Doris: Algunas veces no te dicen nada.

Dusty: Has conocido lo que querías preguntarles.

Doris: Tú has conocido lo que querías saber.

Dusty: No se acostumbra preguntarles demasiado.

Doris: Se acostumbra preguntarles una vez.

Dusty: Algunas veces ninguna.

Doris: Me hubiera gustado saber acerca del féretro.

Dusty: ¡Bueno, yo nunca! ¿Qué te decía?

Doris: ¿No estaba diciéndote que siempre corto naipes con figura
 ¡La Sota de Corazones!
 (Silbidos tras la ventana)
 Bueno, yo nunca...

¡Qué coincidencia! ¡Los naipes son extraños!
 (Silban nuevamente)

Doris: ¿Es ése Sam?

Dusty: ¡Por supuesto!

Doris: ¡Por supuesto, la Sota de Corazones es Sam!

Dusty: (inclinándose sobre la ventana hacia afuera)
 ¡Hola Sam!

Wauchope: Hola querida.
 ¿Cuántos hay arriba?

Dusty: Ninguno.
 ¿Cuántos hay abajo?

Wauchope: Cuatro de nosotros.
 Espera que estacione el carro volteando la esquina, estaremos bien arriba.

Dusty: Muy bien, sube.
 (a Doris)
 Los naipes son extraños.

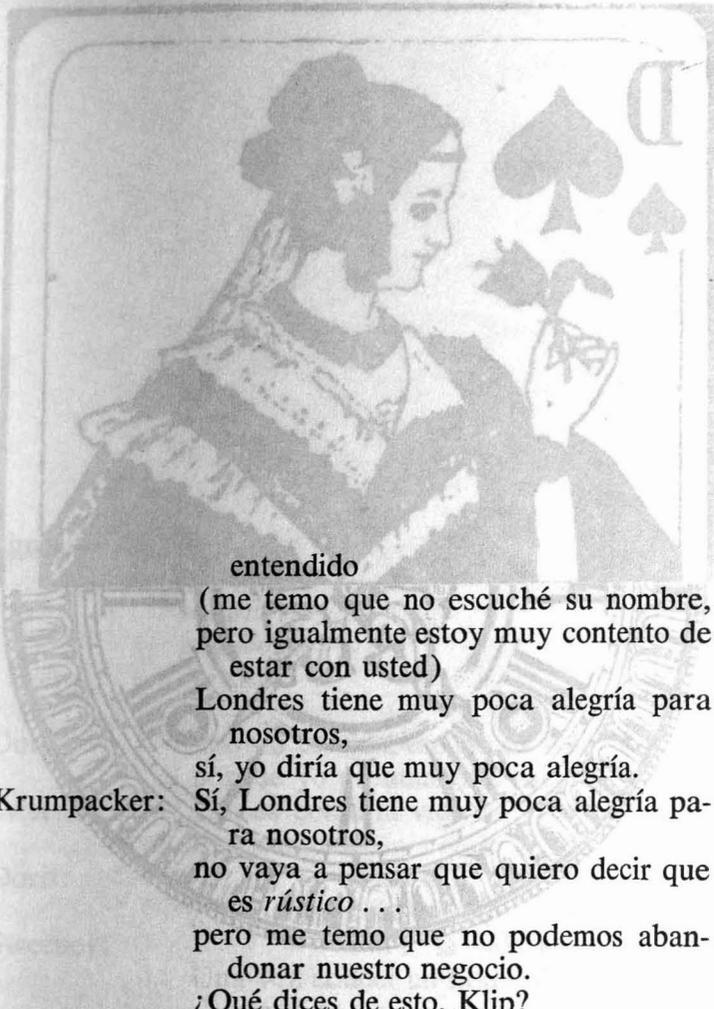
Doris: Me hubiera gustado saber acerca del féretro.
 TOC TOC TOC
 TOC TOC TOC
 TOC
 TOC
 TOC
 (Doris. Dusty. Wauchope. Horsfall. Klipstein. Krumpacker.)

Wauchope: ¡Hola Doris! ¡Hola Dusty! ¿Cómo les va?
 ¿Cómo están? ¿Cómo están? Permittedme...
 Creo que ambas ya conocen al Capitán Horsfall...
 queremos presentarles dos amigos de nosotros, caballeros americanos de negocios por aquí.
 El señor Klipstein. El señor Krumpacker.



- Klipstein: Mucho gusto.
Krumpacker: Mucho gusto.
Klipstein: Encantado de conocerlas.
Krumpacker: Encantadísimo de conocerlas.
Klipstein: Sam... Yo diría el Pícaro Sam Wauchope.
Krumpacker: De la Fuerza Expedicionaria del Canadá.
Klipstein: El Pícaro que nos habló tanto de ustedes.
Krumpacker: Todos nosotros estuvimos juntos en la guerra.
Klipstein: Klip y yo, el Capitán y Sam.
Klipstein: Sí, como ustedes dicen: mordimos nuestro pedazo,
¡contaré al mundo cómo hicimos correr a los alemanes!
Krumpacker: ¿Y qué hay de la partida de poker, eh Sam?
¿Te acuerdas de la partida de poker en Burdeos?
Sí, miss Dorrance, pida a Sam que les cuente lo de la partida de poker en Burdeos.
Dusty: ¿Conoce bien Londres, señor Krumpacker?
Klipstein: No, nunca antes estuvimos aquí.
Krumpacker: Hemos llegado a esta ciudad anoche por vez primera.
Klipstein: Y por cierto espero que no será la última.
Doris: ¿Le gusta Londres, señor Klipstein?
Krumpacker: ¿Si nos gusta Londres? ¡Sí, nos gusta!
¡¡Nos gusta Londres!! ¿Eh Klip?
Klipstein: Es decir, señorita er —uh— Londres es elegante.
Nos gusta, Londres es bello.
Krumpacker: Perfectamente cómodo.
Dusty: ¿Por qué entonces no vienen a vivir aquí?
Klipstein: Bueno, no señorita —este— no nos ha





entendido

(me temo que no escuché su nombre, pero igualmente estoy muy contento de estar con usted)

Londres tiene muy poca alegría para nosotros, sí, yo diría que muy poca alegría.

Krumpacker: Sí, Londres tiene muy poca alegría para nosotros, no vaya a pensar que quiero decir que es *rústico* . . .

pero me temo que no podemos abandonar nuestro negocio.

¿Qué dices de esto, Klip?

Klipstein: Ya lo dijiste, Krump.

Londres es un lugar cómodo, es un lugar elegante,

Londres es un hermoso lugar para venir de visita.

Krumpacker: Especialmente cuando ustedes se dan una real vida británica, un personaje como Sam se las ha mostrado de cerca.

Por supuesto, Sam está en su *hogar* en Londres. y prometió enseñarnoslo.

FRAGMENTO DE UN AGON

Sweeney. Wauchope. Horsfall. Klipstein. Krumpacker. Swarts. Snow. Doris. Dusty.

Sweeney: Yo te llevaré a una isla de caníbales.

Doris: ¡Tú serás el canibal!

Sweeney: ¡Tú serás la misionera!

Tú serás mi pequeña misionera de cien libras.

Yo te engulliré. Seré el canibal.

Doris: ¿Me llevarás a una isla de caníbales?

Sweeney: Yo seré el canibal.

Doris: Yo seré la misionera.



¡Yo te convertiré dentro de una olla! Pequeña, blanca y dulce misionera cocida.

Doris: ¡No me comerías!

Sweeney: ¡Sí, te comería!

pequeña, blanca, dulce, tierna y suave, pequeña saludable y sabrosa misionera cocida.

Ves este huevo

ves este huevo

eso es la vida en una isla de cocodrilos.

Allí no hay teléfonos

allí no hay gramófonos

allí no hay automóviles

de dos o seis asientos,

ningún Citroen, ningún Rolls-Royce.

Nada para comer, solamente crecen frutas.

Nada para ver, sólo las palmeras a un lado

y el mar al otro,

nada para oír tan sólo el oleaje sonoro.

Nada hay, sólo tres cosas.

Doris: ¿Qué cosas?

Sweeney: Nacimiento, cópula y muerte.

Eso es todo, todo, eso es todo,

nacimiento, cópula y muerte.

Me aburriría.

Doris: Te aburrirías.

Sweeney: Nacimiento, cópula y muerte.

Esos son los hechos cuando vas al grano:

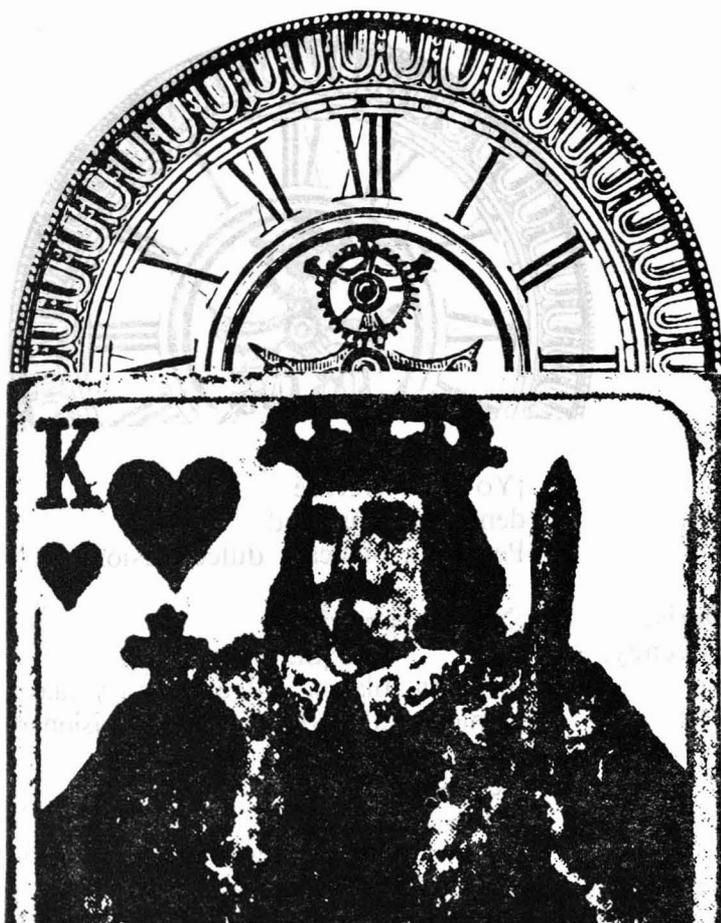
nacimiento, cópula y muerte.

Me hicieron nacer, y una vez es suficiente.

Tú no recuerdas, pero yo sí recuerdo, una vez es suficiente.

Canción por Wauchope y Horsfall

Swarts como pandereta. Snow como matracaca.



Bajo el bambú
 bambú bambú
 bajo el junco de bambú
 dos viven como uno
 uno vive como dos
 dos viven como tres
 bajo el bam
 bajo el bú
 bajo el junco de bambú.

Donde cae el pan de fruta
 el pingüino llama
 y el sonido es el sonido del mar
 bajo el bam
 bajo el bú
 bajo el junco de bambú.

Donde las nativas de Gauguin
 a la sombra de banianos
 usan ropajes de palmas
 bajo el bam
 bajo el bú.
 bajo el junco de bambú.

Dime, ¿en qué lugar del bosque
 jugar quisieras conmigo?



¿Bajo el pan de fruta, banianos o pal-
 meras
 o bajo el junco de bambú?
 Un viejo árbol sembrarás para mí
 un hermoso bosque antiguo
 una vieja isla de mi gusto
 un huevo fresco
 un huevo fresco
 y el sonido del mar de coral.

Doris: No me gustan los huevos. Nunca me
 han gustado.
 Y no me gusta la vida en tu isla de
 cocodrilos.

Canción por Klipstein y Krumpacker
 Snow y Swarts como antes.

Mi pequeña isleña
 mi pequeña isleña
 iré a vivir contigo
 y no lamentaremos que para hacerlos
 no necesitemos coger algún tren
 y no iremos a casa cuando llueva
 cogeremos flores de hibisco
 pero para eso no serán horas sino años
 y a la mañana
 y el atardecer
 y mediodía

PEDRO
ORGAMBIDEN



- diminuendo *y noche*
mañana
atardecer
mediodía
noche
- Doris: Eso no es vida, eso no es vida
porque yo prontamente moriría.
- Sweeney: Eso es como la vida es
Precisamente...
- Doris: ¿Qué es?
¿Qué clase de vida es?
- Sweeney: ... la vida es la muerte.
Una vez conocí un hombre que mató a
una niña...
- Doris: Oh Sweeney, por favor, no nos cuen-
tes.
Jugué los naipes antes de que llegaran
y saqué el féretro.
- Swarts: ¿Sacó el féretro?
- Doris: Al jugar el último naipe saqué el FÉ-
RETRO.
Semejante conversación no me importa,
una mujer corre un riesgo terrible.
- Snow: Deje que el señor Sweeney prosiga su
historia.
Le aseguro señor que estamos muy in-
teresados.
- Sweeney: Una vez conocí un hombre que mató a
una niña,
cualquier hombre puede matar una ni-
ña,
cualquier hombre tiene, necesita, quiere
una vez en la vida matar una niña.
Con un galón de lisol
la mantuvo en la tina de un baño.
- Swarts: Esos tipos siempre tienen problemas al
final.
- Snow: Perdóneme pero no todos tienen pro-
blemas al final.
¿Qué me dice acerca de los huesos de
Epson Heath?
- Yo lo vi en los periódicos,
¿no lo leyó en los periódicos?
No todos tienen problemas al final.
- Doris: Una mujer corre un riesgo terrible.
- Snow: Deje que el señor Sweeney prosiga su
historia.
- Sweeney: Éste no tuvo problemas al final
pero eso sería otra historia.
Éste se fue por un par de meses,
nadie vino
y ninguno se fue
pero tomó la leche y pagó el alquiler.
¿Qué hizo?
- Swarts: ¿Qué hizo?
- Sweeney: ¿Qué hizo? ¿Qué hizo?
No pidió nada.
Habló de lo que hacen los hombres.
Algunas veces solía venir a verme
yo le servía un trago y lo animaba.
¿Lo animabas?
- Doris: ¿Lo animabas?
- Dusty: ¿Lo animabas?
- Sweeney: Sí, y nuevamente no pidió nada,
pero yo debo usar palabras cuando ha-
blo con ustedes.
Pero he aquí lo que iba a decirles.
Él no supo si él estaba vivo
y ella estaba muerta
él no supo si ella estaba viva
y él estaba muerto
él no supo si los dos estaban vivos
o ambos muertos
si él estaba vivo el lechero no lo estaba
y no lo estaba el cobrador.
No había ninguna ilación.
no había ninguna ilación
porque cuando uno está solo
cuando uno está solo como él estaba
solo
a cualquiera de ustedes o a ninguno
que nada pidió les diré nuevamente.
La muerte o la vida o la vida o la muer-
te



La muerte es la vida y la vida es la muerte
 pero debo usar palabras cuando hablo
 con ustedes
 si me entienden o no
 ni les importa ni me importa
 nosotros hacemos lo que hacemos
 aquí nos sentamos y nos emborrachamos
 aquí nos sentamos y cantamos
 estamos y nos vamos
 y alguien paga el alquiler.

Doris: Yo sé quién.

Sweeney: Pero eso ni les importa ni me importa.

Todo el Coro: Wauchope, Horsfall, Klipstein, Krum-
 packer

Cuando tú estás solo en la mitad de la
 noche y te despiertas sudando en un
 infierno de espanto

cuando tú estás solo en medio de la ca-
 ma y te despiertas como si alguien
 te golpeará en la cabeza

has tenido una horrible pesadilla y has
 visto al jú-ja viniendo hacia ti

jú jú jú

tú soñaste que a las siete despertabas;
 está neblinoso y hay humedad, es el
 alba y hay oscuridad

y tú esperas por un golpe y el voltear
 de la cerradura para conocer al ver-
 dugo esperando por ti.

Y tal vez estés vivo
 y tal vez estés muerto.

Jú já já

jú já já

jú

jú

jú

TOC TOC TOC

TOC TOC TOC

TOC

Sweeney Agonista

El primer epígrafe de este poema dramático pertenece a la tragedia *Las Coéforas*, segunda parte de la trilogía *La Orestíada*, de Esquilo.

El segundo epígrafe pertenece a *Subida del Monte Carmelo*, libro I, capítulo 4, de San Juan de la Cruz.

Sweeney Agonista pertenece a la sección *Unfinished Poems* de los *Collected Poems* (1909-1962).

TOC
 TOC

*(Entra un anciano. Está con un vestido completa-
 mente rojo que lo hace muy parecido a Papá Noel.
 En una mano lleva una botella de champagne vacía,
 en la otra un reloj despertador.)*

El Anciano: Buenas noches. Mi nombre es Tiempo.
 La hora exacta es ahora nueve y
 cuarenticinco (o cualquiera). Vengo
 del terreno desolado frente al Depó-
 sito de la Gran Unión, donde se en-
 cuentra la heroica estatua ecuestre
 del General Diego Cierra del Para-
 guay. Nadie sabe por qué estuve allí.
 Nadie sabe nada. Espero por los úl-
 timos trenes que traen las últimas
 almas después de medianoche. La
 hora exacta es ahora nueve y cuaren-
 tiséis.

Sweeney: ¿No tiene nada más que decir?

El Anciano: ¿Tiene algo para preguntarme?

Sweeney: Sí.

El Anciano: Diga.

Sweeney: ¿Cuándo volará el ave de corral antes
 del amanecer?

¿Cuándo será la lechuza operada de
 cataratas?

¿Cuándo saldrá el águila de su oscila-
 ción?

El Anciano: Cuando el camello esté demasiado can-
 sado para seguir caminando
 entonces el pastel de pichones florece-
 rá en el desierto
 en el desayuno nupcial de la vida y de
 la muerte.

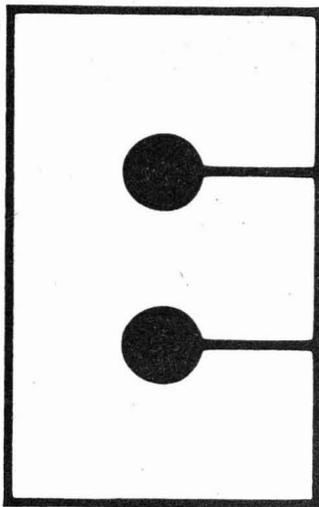
Sweeney: Gracias.

El Anciano: Buenas noches.

*(Como el Anciano sale, el reloj despertador en su
 mano desaparece.)*

Después de los nueve toques con que termina el fragmento en los *Collected Poems*, he añadido la traducción del final que Eliot envió a Hallie Flanagan para una producción del melodrama en el teatro *Vassar* de Nueva York. En la carta que contenía dicho final, fechada el 16 de marzo de 1933, Eliot le indicaba al productor que los nueve toques debían repetirse dos veces para que fuesen dieciocho como en el *Angelus*. Esta carta está incluida en el libro *Dynamo* de Hallie Flanagan. Nueva York, 1943.

**PEDRO
ORGAMBIDE**



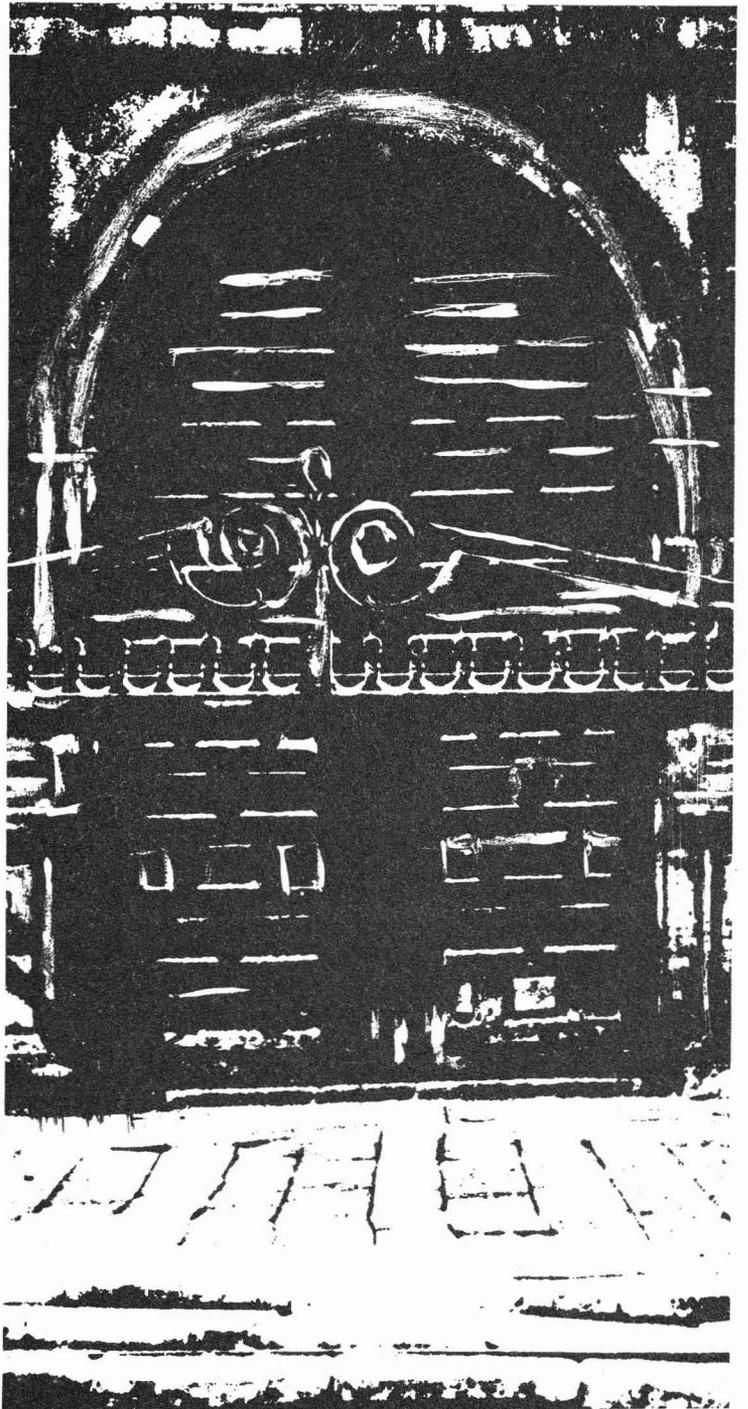
**L
TEATRO
DE
DIOS**

Uno de los problemas que más se discuten actualmente en América Latina, es el de la dependencia cultural. Es lógico que sea así, ya que este problema está asociado íntimamente a la misma lucha de liberación que se libra en otros campos —el de la economía, la política— y no puede ser observado, a riesgo de un gran margen de error, sin tomar en cuenta esos factores. Por eso, este trabajo que registra algunas expresiones del llamado “teatro de evangelización” del siglo XVI en el México colonial, sigue, en lo posible, esa relación entre lo cultural y lo político, entre la estética y un determinado momento histórico. Tratamos de observar no sólo el hecho estético, sino su resonancia en la audiencia, en los grupos socio-étnicos a los que se dirigía.

El desigual diálogo entre vencedores y vencidos que da paso a la colonización y formación del país mestizo, ese teatro no escrito, es, al fin, tan o más importante que las mismas representaciones con que el imperialismo español libró su batalla espiritual. Por lo tanto, parece imprescindible marcar claramente el encuadre ideológico de ese teatro, embajador estético del conquistador. A través de él, al fin, puede observarse no sólo una conducta frente a la idea de Dios, sino un sentido de la vida y la muerte terrenales, una proyección de las ideas de la España imperial acerca del poder, la distribución del trabajo y la riqueza, de las jerarquías terrestres, amparadas o identificadas en una misma cosa con el cielo.

La presencia de Dios en las tierras de México exigía su escenario, su ceremonia, su representación. El debía hacer olvidar a los antiguos dioses, resumir en El las divinas potencias de las viejas deidades, establecer su Imperio sobre el imperio muerto. Para ello contaba con los rituales de la misa, el bautismo, la extramaunción, con la arquitectura, la pintura de las catedrales; con la música, con las voces del coro, con la magnificencia, el lujo, la solemnidad de los gestos del culto, con la erudición de los sacerdotes que podían convocar las bellezas del Cielo y las torturas del Infierno.

La misma iglesia era el escenario de esa representación, de esa ceremonia. Pero también podía expandirse en otros gestos, en las figuras y las voces del teatro, en los autos sacramentales que los indios y los mestizos de México podían contemplar como una representación del mismo Dios. En 1533, en Santiago Tlatilulco, “los mexicanos quedaron grandemente admirados y maravillados”, por esas imágenes del Teatro de Dios que los españoles propiciaban como ejemplo de moral a los vencidos. Podían ver el rostro de la Muerte, las escenas escalofriantes que anticipan el Fin del Mundo. Podían sentir el temor por su propio fin inevitable y comprender, a través del teatro, el enorme poder del Señor al que rendirían cuentas al final de los tiempos. Se trataba del primer ejemplar de teatro de evangelización, que continuaría, en tiempos de la Colonia, como una forma auxiliar de la propaganda eclesiástica. México se transformaría en escenario de numerosos autos sacramentales. El auto sacramental, “drama teológico en que se confunden el





ingrediente bíblico y el escolástico”¹ serviría, desde entonces, para difundir los misterios y moralidades de la fe.

En el Teatro de Dios, la Muerte tenía un lugar de privilegio. Ella era la encargada de poner fin a ese sueño de goces, apetencias, excesos, tensiones, risas, llantos, al que los hombres y las mujeres se entregaban sin pensar en la virtud, la castidad, la penitencia que los autos sacramentales se encargaban de exaltar. Ese era su principal fin frente a su auditorio de indios y mestizos. Tal vez los más viejos recordaban los disfraces de monos, de perros, de gatos, de coyotes, de tigres, de leones, el baile del platero, del pintor, los juegos de ilusionismo, los acróbatas, las danzas y la música del antiguo teatro azteca. Menos espectacular, menos ruidoso, este teatro del nuevo Dios ponía énfasis en lo sombrío. Hecho de moral y misterio. Hijo de la Edad Media, imponía una suerte de irracional acatamiento. El indio lo aceptaba como una forma de entretenida lección, aprendía su código del mismo modo que las oraciones del cristiano. “Fue en los grandes centros indígenas donde el teatro de evangelización floreció, porque allí cumplía plenamente su misión: en Tlaxcala, en Etna, en todos los sitios propiamente misionales. Allí el escenario se improvisaba en diferentes lugares. Algunas veces debe haberse representado en el interior de los templos, otras muchas en los atrios, como lo sabemos por diversos relatos, y en estas ocasiones es indudable que se usaría de preferencia la capilla abierta (si en ese lugar la había) que ofrece ventajas y sitio perfecto para convertirse en teatro, como podemos imaginar con solamente ver capillas abiertas como las de Acolman, la de Tlalmanalco y muchísimas más”.²

Desde el punto de vista de los vencidos, esas representaciones deben haber tenido una pluralidad de significados: 1) la de simple distracción visual; 2) la de cuento y leyenda; 3) la de información acerca de hechos lejanos y ajenos a su historia; 4) la de recreación de sus mitos; 5) la de fusión cultural; 6) la de acto de contrición; 7) la de conversión religiosa, etc. Una pluralidad de significados

que, por un lado, confundía al espectador, pero por el otro ampliaba su visión del mundo. La geografía, la historia del conquistador entraba en una vasta mitología: la conquista de Rodas, la conquista de Jerusalén, los sarracenos, Galilea, Judea, un mundo conquistado inscripto en otro mundo conquistado, una representación de las tragedias humanas, de ese universo caótico que los europeos proponían como ejemplo. Tal vez el vencido, a través de esas representaciones, oyó “el sonido y la furia” de la vida entera, de su propia vida. No lo sabemos. Sabemos, sí, que al oír en lengua mexicana el auto de *La caída de nuestros primeros padres*, en Tlaxcala, en 1539, los indígenas lloraron de emoción. Pero ¿por qué lloraban? ¿Por el Paraíso perdido de Adán y Eva, o por su propio paraíso, por los jardines arrebatados a los dioses? “Y así muchos de ellos tuvieron lágrimas y mucho sentimiento en especial cuando Adán fue desterrado y puesto en el mundo”.

Tan importante como el discurso, como el texto de la representación, lo es la “puesta en escena”, los decorados, la escenografía y vestuario del Teatro de Dios. Y es significativo el empeño de los indígenas en contribuir al lucimiento de los actores, aportando su artesanía, sus dibujos y el colorido de su cultura sojuzgada. Dice el padre Motolinía: “Estaba tan adornada la morada de Adán y Eva, que bien parecía paraíso de la tierra, con diversos árboles con frutas y flores, de ellas naturales y de ellas contrahechas de pluma y oro; en los árboles mucha diversidad de aves desde búho y otras aves de rapiña, hasta pajaritos pequeños, y sobre todo tenían muchos papagayos, y era tanto el hablar y gritar que tenían, que a veces estorbaban la representación”.⁴ Como en el parloteo de las aves, nosotros creemos oír, detrás de la representación sacramental, las voces profanas del mundo sumergido, los gestos y los cantos de los indios que, como Adán, habían perdido su paraíso, su cielo y su tierra.

Como Adán, habían sido privados del placer. El placer era causa de culpa en el Teatro de Dios. Pero ellos lo rescataban más allá del

texto y los ademanes. Honraban la casa del placer, la exaltaban y levantaban —como puntualiza el cronista— “el árbol de la vida en medio del paraíso”. Ese mismo árbol que los artesanos mexicanos siguen haciendo hoy, árbol lujoso de frutos y animales, árbol del amor, árbol pagano y cristiano al mismo tiempo árbol en que el hombre y la mujer se encaraman como pequeños dioses.

El Arbol de la vida aparece como una respuesta al Reino de la Muerte de los autos sacramentales. Compárese su riqueza y colorido con el reparto fúnebre y medieval de *El día del Juicio*, obra de fray Andrés de Olmos:

San Miguel, Heraldo del Día del Juicio.

Cristo, Juez de los muertos y los vivos.

Lucifer, Señor del Infierno.

Antecristo, que pretende ser Cristo.

Lucía, que desprecia el matrimonio y prefiere llevar una vida libre.

Tres demonios, sirvientes de Satanás.

Un vivo, que va al tribunal el Día del Juicio.

Un muerto, que contesta al llamado de San Miguel.

Primer Angel, que llama a los muertos al Juicio.

Segundo Angel, que despierta a los vivos.

Sacerdote, consolador y consejero.

Santa Iglesia, siempre piadosa madre que da luz a sus hijos.

Penitencia, la que llama a todos a la confesión.

Muerte, Oficial de la ley de Cristo.

Tiempo, que previene a la gente continuamente.

Confesión, que lava las almas de los pecadores.

Ángeles de la Corte Celestial, *Demonios* y *huéspedes de Lucifer*.

Si la Muerte, Oficial de la ley de Cristo, persigue a la pecadora, nos persigue a todos. Si Dios castiga a Adán, castiga a todos los hombres. Y si el teatro actúa como espejo de la vida, es en él finalmente donde vemos ejemplificada nuestra existencia y nuestra suerte. Parece razonable que los religiosos optaran por esta forma de evangelización. Y también parece aceptable que dentro de esta forma se infiltraran ideas y mitos del pueblo indígena. La vida mestiza del México colonial debía encontrar sus propias respuestas al planteo religioso de los españoles. Y si bien absorbía, por un lado, las enseñanzas y credos de los sacerdotes, por otro integraba sus creencias y tradiciones en el Teatro de Dios.

El discurso quedaba en manos del conquistador, pero el conquistado podía expresarse, como ya vimos, en la escenografía o la humilde utilería del teatro. Más aún: en algunas representaciones aportaba sus danzas y su música. Irrumpía con el gesto, los ademanes, la pantomima, las contorsiones, la acrobacia, la coreografía de un teatro sometido. No podía rescatar la letra, el significado explícito del antiguo teatro mexicano, pero sí una de sus partes vitales: lo corporal, lo físico. Era la danza que venía de

un antiguo ritual, que se adaptaba a la nueva ceremonia; la danza con la memoria del paraíso perdido, la danza del amor y también de la guerra, con sus bailarines emplumados, con el sonido de las pulseras en los tobillos, con los ágiles saltos, los contoneos, las cadencias de la antigua música. Ella acompañó las representaciones del Teatro de Dios. Aún hoy, en los pueblos y hasta en las calles del Distrito Federal, se anticipa a los fieles de las procesiones. El Teatro de Dios levantó sus tinglados en las iglesias, pero los antiguos mexicanos entraron en él, le dieron su impronta, su sello. A la vez, los sacerdotes españoles lograron, durante la época colonial, mediatizar los mensajes implícitos en las danzas y cantos de los aztecas. “Cantan fábulas y antiguallas que hoy se podrían reformar y darles cosas a lo divino que canten.”⁵ Así, en el Teatro de Dios se concilió la necesidad de expresión de un pueblo sometido con las necesidades de penetración ideológica de los colonizadores. De esa síntesis, de ese mestizaje espiritual, se alimentaron los autores-sacerdotes, los incipientes dramaturgos del teatro religioso mexicano que, como Fernán González de Eslava, trataron de traducir en el Nuevo Mundo las experiencias literarias de Europa. El teatro-moralizador didáctico, “edificante”, era un arma eficaz en la conquista espiritual de México.

Entretanto, el Arbol de la Vida, el árbol del paraíso perdido, continuó creciendo, diversificándose, extendiendo sus raíces y sus ramas. Mientras en el Teatro de Dios la Muerte llamaba a los pecadores y les anunciaba el Día del Juicio, el Arbol de la Vida llegó a su plenitud en el escenario de los pueblos y mercados indígenas, entre las bambalinas de la vida colonial, mientras el mestizo tomaba en préstamo el vestido y disfraz del español. Había nacido, siglos antes, en el templo del dios Huitzilopochtli, en su casa de rosas. Era el árbol en donde se había encaramado la diosa Xochiquetzalli. Por él habían trepado los ágiles atletas, los jóvenes vestidos como pájaros. Y ella les daba flores y también pipas de tabaco y de hierbas que acercan el paraíso al sueño de los hombres. Era el Arbol de la Vida, dador del placer. El mismo que reencontramos en la artesanía mexicana. Sólo que en él ahora ocupan su lugar los personajes del teatro religioso: los ángeles y los hijos expulsados del paraíso; el primer hombre y la primera mujer; los primeros parias; los exiliados eternos del Reino de Dios.

Notas

1 Ver “Los autos sacramentales en España y América”, en *Obras Completas*, de Alfonso Reyes. México, 1957.

2 José Rojas Garcidueñas: *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, 1935.

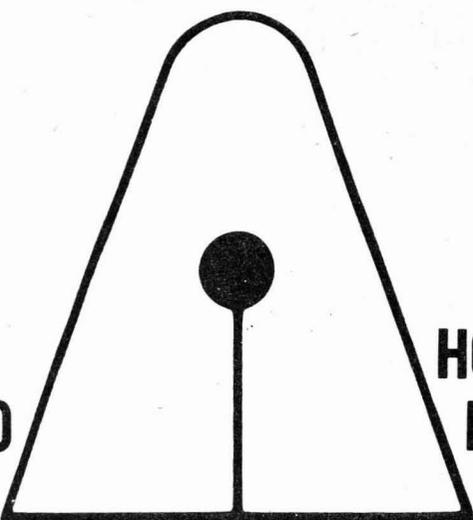
3 Fray Toribio de Benavente o Motolinia: *Historia de los indios de la Nueva España*, México, 1941.

4 *Op. cit.*

5 Pedro Sánchez de Aguilar: *Informe contra idolorum cultores del obispado de Yucatán*, 1606, México, 1900.



**BERNARDO
RUIZ**



**HORA
EL
MAR**

Viene en los dedos del viento el invierno. El padre Skilshich nos dio la bendición esta mañana. No tuve fuerzas para decir adiós a nadie. Fue lo mejor. Si no, los pocos amigos que aguardaban en el frío del puerto nuestra partida hubieran visto que temblaba con sólo mirar el oleaje del mar. No recuerdo ningún paisaje memorable; atrás, sumergidas en la neblina, quedaron algunas cabañas, los lagos congelados del interior y las praderas cubiertas por la primera nevada. Más que la tierra, dejamos la vida y el pasado: el recuerdo de muchos años tranquilos en la larga noche invernal con el abrigo del fuego, el sueño de nuestros hijos, la sonrisa de una mujer y la voz profunda del padre Skilshich explicando con gravedad en la misa de medianoche el misterio de la redención. Ahora, somos sólo tres hombres perdidos para siempre en la nostalgia del sueño eterno, como dicen los rezos del padre Skilshich, por amor a nuestros hermanos.

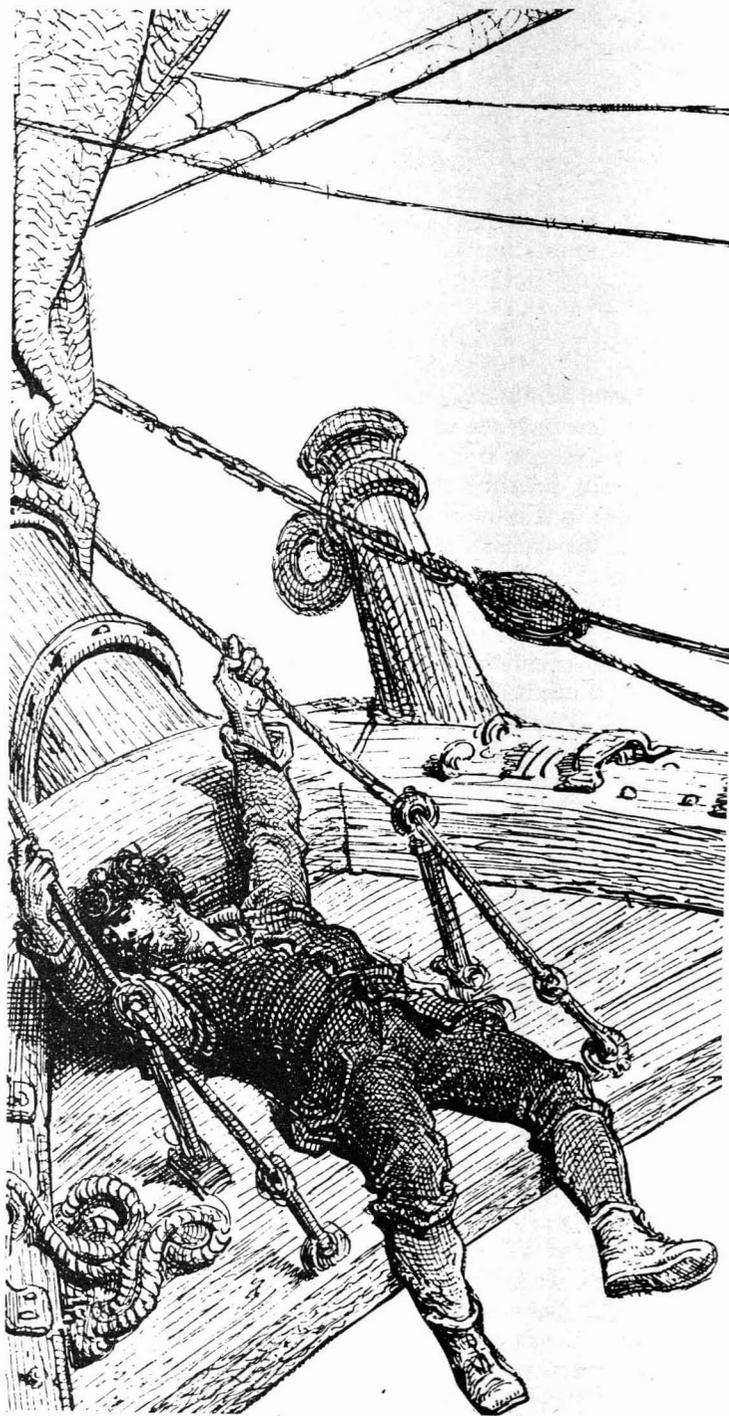
Desde los límites de mi memoria estaba el mar. Hoy, por vez primera en muchos años, lo vi con miedo, cuando sentí el vértigo que anuncia, en el fondo de la carne, la proximidad de la muerte. El mar me estaba esperando porque me ha esperado siempre.

Veo los brazos tensos de Adrián. En medio de la llovizna hace con las cuerdas unas cuerdas más largas para dominar la vela, el viento y el mismo miedo.

Todo hijo de las verdes tierras de Evin, las islas del oso blanco, lleva en su sangre el amor a las olas y a la negra tempestad. Ninguno teme el embate de las flotas piratas ni la espada naranja del relámpago que corta la mitad de las naves. Pero un escalofrío recorre las espaldas y las almas de los hombres, cuando a principio de la noche de invierno, las estrellas marcan la hora (nunca mencionada en las reuniones) de lanzar al mar los cuerpos vivientes de los tres mejores marineros: los que tienen más trofeos en su cabaña, los que no dejan romper al océano sus redes, los tres hombres que con la mayor cantidad de peces fortalecieron los cuerpos de las mujeres de piel de nieve que engendran hijos para Evin y los llevan en su seno en la larga —única— noche de invierno.

Cuando me cansé de sacar el agua del fondo de la nave y me cansé de mis pensamientos, supliré a Andrés. Luego me suplirá Adrián y a él lo volverá a suplir Andrés hasta que el cansancio del tiempo rompa el mástil y el timón y juegue el mar con nosotros y venga la paz de la muerte.

Otros pueblos nos acusan de idolatría. Es falso. Nosotros obedecemos la ley que nos dio la vida: lo dicta la tradición. En otras latitudes Dios puede ser misericordioso. Por el meridión de Evin no pasan sino el dolor y el sufrimiento, a menos que Dios reciba las almas de los mejores. Los que supieron ser hombres. En ese momento el cielo deja ver su luz, rompe la noche y los pescadores pueden guiarse en la transparente claridad del alba. La tormenta perdona sus navíos y la negra ballena respeta los costados de sus





embarcaciones. Se abre el mar con la muerte de los hombres, se abre el día y las praderas verdecen y quedan cientos de peces en las redes y en las costas. Nuestros hijos crecen, pueblan las montañas y dominan los acantilados de las islas innumerables. Harsen, mi hermano, colonizó la isla de Docken. Mi hermana es reina de la tierra de Gänig. Gresen, mi hijo, duerme con su mujer en el fjord de Brehn.

Cuando vuelven las ocas a los lagos en la primavera y huelen a celo los bosques, el padre Skilshich —y antes que él los antecesores del padre Skilshich— bendice los barcos anclados en el puerto y oficia la misa de San Pablo el menor. Entonces se desplegan las velas, el viento las hincha como botas de aglid y tan valerosas como un bebedor de aglid las naves hienden las aguas. Ese mismo día, cada familia celebra la fiesta de las lanzas y se invita a los peregrinos a comer junto al hogar la carne de jabalí guardada en cerveza durante un año. Los cazadores bajan a los poblados y se consuman las bodas de las vírgenes de la tierra de Evin (suaves como la brisa que en las tardes hace regresar a Evin nuestras naves).

Pero así como hay días felices, la llegada del invierno es una madrugada con las primeras estrellas. Todos quisieran el sueño, pero velan. Sienten cercano el dolor: se los llevarán las olas. (Ya sentimos por ellos nostalgia.) Lloran algunas mujeres. Ese día también recordamos a los muertos. Ahora mi mujer se acostará en el insomnio y estará con mi vacío.

Muchas estaciones atrás el rey Gern se lamentaba por su pueblo. El hambre, la enfermedad y la superstición hacían infelices a sus gentes. Eran idólatras que sacrificaban aves y peces a los dioses condenados. Pero el cólera y las tempestades acababan a los hombres. Un día, compadecido del sufrimiento de aquellos ignorantes Dios envió a las costas de la isla de Levn a Joel el arcángel. Joel no llevaba más que una túnica suave y delgada como el pelo de los osos. Y en nuestros oídos sus palabras parecían de música. Hablaba nuestro idioma y comía como nosotros: los mismos peces de escamas azuladas que nos alimenten (los peces tienen el color del mar). Y nos enseñó a tejer redes más fuertes y a amar a Dios y a nuestros hermanos. Fue el primer período de tranquilidad que tuvo el pueblo de Gern. Y Gern tuvo a Joel entre sus favoritos.

Gern casó con Rega, hija del emperador de Wilch, y Dios bendijo su unión y la sabiduría de Joel protegía a los hombres de la isla de Levn y a los aliados de la prosperidad de las islas de Gern y Wilch (el imperio del mar y de las islas). Un día, dice la crónica de Gern, el día del nacimiento de Lyf, el hijo de la alianza de los reinos, los hombres de la isla y sus hijos y sus mujeres festejaron el advenimiento del príncipe. Cuenta la misma crónica que en toda la isla se oía el eco de los cantos de las mujeres y los gritos de júbilo de los varones. Un estallido luminoso en el cielo pareció profetizar grandes venturas a Lyf. Y —es testimonio de la iglesia— nueve

hombres justos volvieron a la vida. Dios bendecía la floreciente tierra de Evin.

Pero Joel y dos consejeros del rey celebraron bebiendo aglid en demasía. Después, el arcángel apenas recordaba haber dicho, un momento antes del sueño, palabras secretas de Dios.

Dios se sintió traicionado. Joel amaneció adolorido, hablando como cualquier hombre. En sus sueños Dios le había dicho que le quitaba la inmortalidad. En adelante Joel sería como el rey y los pescadores, es decir, cualquier hombre.

Volvieron los antiguos males, las viejas enfermedades y las tormentas. La muerte volvió a ser la más difícil y triste costumbre en las tierras de Lyf y Gern. Los cazadores, los niños y el rey hicieron penitencia: “Dios, ten misericordia de nuestros pecados y de tu arcángel que ha pecado.”

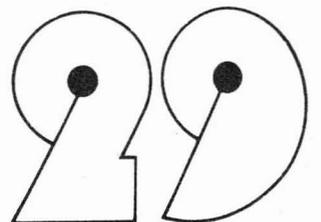
De nuevo habló Dios en sueños a Joel y le dictó la condición para hacer de Levn el antiguo paraíso. Y los hombres de Levn esculpieron en el portal de la iglesia del arcángel, al pie de la más alta colina de la isla, las palabras con que Dios nos perdonaba:

EN LA ESTACION DE LA NOCHE
ENVIA LOS MEJORES HOMBRES.
DIOS TE PERDONA LEVN. QUIERO TRES.
Y POR ELLOS LA FUERZA DE MI BRAZO
TE DEFENDERA DEL MAL Y DE LA ETERNA MUERTE.

Así está escrito. Y los que dieron de beber a Joel y Joel salieron ese año de las costas de la tierra de Gern y el mar se quedó con ellos. Y el acto se repitió en el reinado de Lyf y en el de los hijos de Lyf. Y continúa. Lo confirma la antigua historia de Evin. Desde entonces, el único orgullo para nuestra raza ha sido la fidelidad al Dios que alimenta a nuestros hijos. Así esta noche nos corresponde abandonar la tierra.

Nuestro viaje no es muy largo. Para llegar al reino de los hombres negros bastarían apenas tres meses. Con nuestra muerte las ocas regresan con su vuelo a Evin y hacen su nido en los juncales. La mano fuerte del protector limpia de nubes el cielo y las noches tienen la claridad del día. No podemos arrepentirnos. Y no venceremos al mar.

—No extraño nada. Dishé me dijo anoche que puede amar todavía a muchos otros. Pero pienso en la nostalgia del mar en la muerte —las palabras de Adrián apenas tenían cierto dejo de rencor. Tal vez él sea el único que no tiene miedo. Es el más joven de nosotros; la vida y las mujeres apenas lo han marcado. Yo, a mi edad, no puedo hablar con tanta indiferencia de esas cosas. Pero —lo veo— su barba aún es negra y en su cara no hay ninguna arruga más allá del gesto con que aprieta los dientes porque quiere que el mástil resista todavía unas horas.





Andrés lleva el timón, se abraza con el cuerpo al timón como si fuera el cuerpo de la última mujer que ha de tocar en su vida. No deja de mirar, admira las olas crecientes que libra infatigablemente la nave. Persiste la llovizna y aunque me duelan los brazos, las piernas y la espalda no dejaré de sacar el agua del fondo de la nave. Aunque algo en mí me quiera convencer de que es inútil; la nave no resistirá.

Dios vela sobre el mundo, no duerme como la luz ni protege la noche como los fantasmas. Está siempre invisible. Cuida de que cada momento nos acerque más a él. Recuerdo que el padre Skilshich explicaba que seríamos poderosos si supiéramos cuáles fueron las palabras de Joel la noche de su embriaguez. Sólo puedo imaginar. Ahora la noche está cerrada, Dios contempla y se esconde en la oscuridad. Está tal vez más solo que nosotros. Y aunque la nave se dirige hacia algún puerto, no tocaremos ninguno. Si el mar fuera silencio oíría las respiraciones de mis compañeros. No es posible. Nada es posible.

No sé cuántas horas llevamos en el mar. Las nubes ocultan el cielo. No hay ni pedazos de estrellas. Apenas puedo entrever algunos recuerdos que nunca antes habían vuelto. Yo estaba con el torso desnudo en el lago de Mäm cuando el padre Skilshich (es muy viejo el padre Skilshich) vestido con una túnica clara que me hizo pensar en Dios, se acercó hacia mí para bautizarme. Después, siempre, el padre Skilshich usó la túnica negra.

Andrés escupe furioso contra el mar; apenas lo guían el ruido de las olas y los golpes del viento contra la barca. Han pasado ya muchas horas. Me duele saber que Dios podría ser tan misericordioso como permitir que nunca se hundiera la barca. Así, nuestros cuerpos se perderían a la deriva. Pero los peces devorarán nuestra carne. Sólo siento frío. He perdido las fuerzas. Es fuerte el viento; nos remolcará hasta el abismo. Me pregunto por qué es tan amargo el sabor de la agonía. Ya basta.

Con la costa, con el recuerdo de Evin, el miedo se ha ido alejando poco a poco. Quedo en el mar con mis dos amigos. Soy el más viejo: seré el primero en despedirme de ellos. Ojalá nada quede de nosotros. Y regresen a Evin las aves de la primavera. Cae el mástil. Como Andrés, Adrián y yo nos hemos amarrado a cubierta. Nos pueden arrastrar las olas. O el viento.

No volveremos a ver la luz ni a tocar la arena húmeda de la playa. No creo que quede mucho tiempo. Adrián reza a gritos: "Librame Señor de la Muerte Eterna. ...". Y yo me muerdo los labios; apenas siento mis labios. Mi hijo duerme con su mujer en el bosque que huele a celo en el fjord de Brehn. Andy es reina de la tierra de Gänig. Bella como una rama de abeto es Aly la mujer que matará mi ausencia. A esta hora, como de costumbre, el padre Skilshich reza por el descanso eterno de las almas de los muertos. Ruega por nosotros, padre Skilshich.

**EVA
ALEXANDRA
UCHMANY**

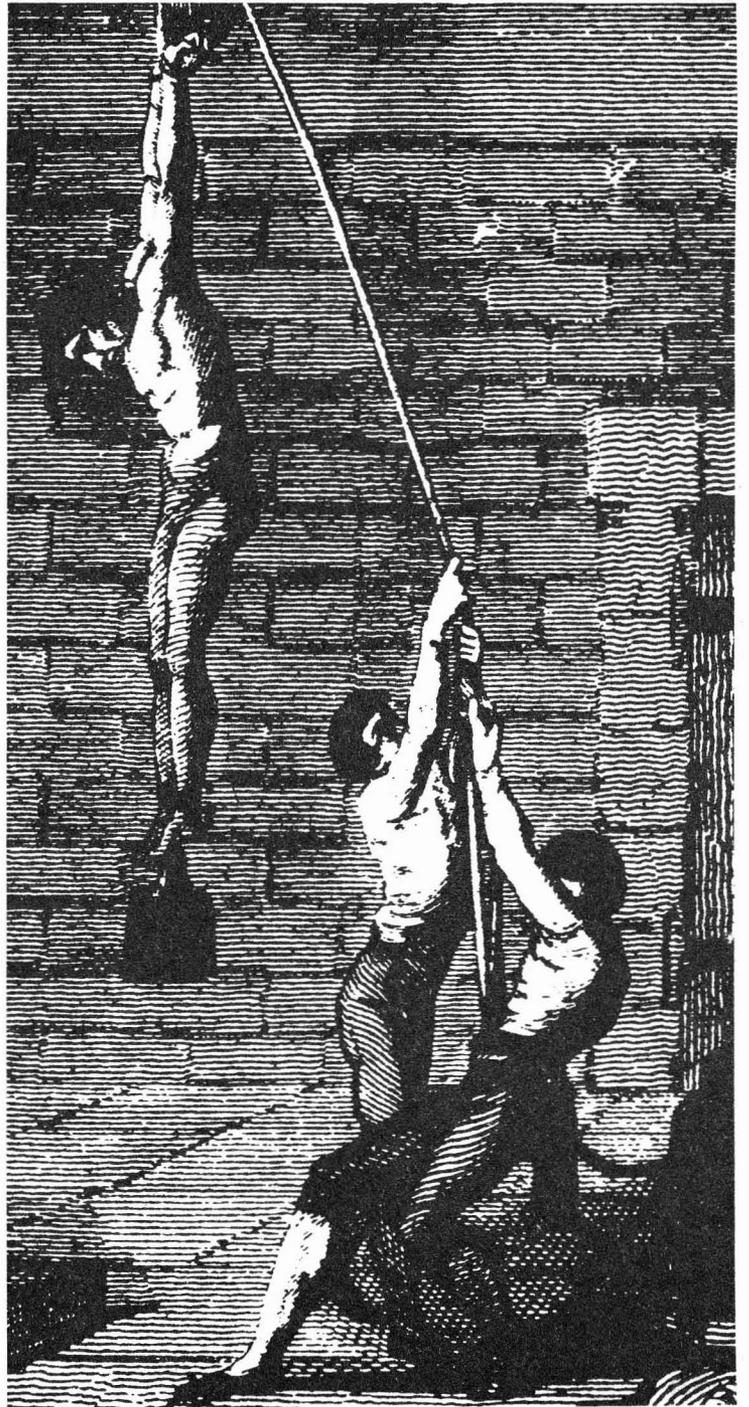
N ENCOMENDERO ANTE EL PRIMITIVO TRIBUNAL DE LA INQUISICION EN LA NUEVA ESPAÑA

Antes de establecerse el Tribunal del Santo Oficio en la Nueva España en 1571, algunas órdenes mendicantes y ciertos obispos ostentaban poderes inquisitoriales. Entre ellos, fray Juan de Zumárraga, primer obispo de México. En este su papel conoció entre 1535 y 1544 ciento cuarenta y cinco casos de idólatras, hechiceros, blasfemos, bígamos y judaizantes. Varios de los acusados fueron de los primeros conquistadores y colonizadores de la Nueva España. En el presente ensayo nos ocuparemos de Gonzalo Gómez, rico encomendero de Guayangareo, sitio en que se erigió la villa de Valladolid, hoy Morelia. Gómez llegó a la Nueva España en compañía del licenciado Alonso Zuazo en 1524. El letrado fungía desde 1521 como Justicia Mayor en la isla de Cuba, y en este papel tomó residencia al gobernador Diego de Veiázquez, acérrimo enemigo de Hernando Cortés. Esto propició una confianza y amistad entre el licenciado y el conquistador, todavía antes de que se conocieran personalmente.

Cuando Zuazo abandonó, a fines de 1523, la isla de Cuba, su barca se fue a pique y se perdió en unas islas llamadas Víboras o Alacranes. Tres de sus hombres, entre ellos Gonzalo Gómez,¹ lograron cruzar el mar hasta Medellín (en el Estado de Veracruz) en una nave fabricada con los restos del buque. Cortés socorrió de inmediato a los naufragos y a Zuazo "... le mandó salir a recibir y le llevó a sus palacios y se regocijó con él, y le hizo su alcalde mayor..."²

Después de esta hazaña, Gómez permaneció al lado del licenciado Zuazo en la ciudad de México y quedó vinculado al bando de Cortés. Más o menos en marzo de 1528 se trasladó a la provincia de Zacatula, donde se inició en la cría del ganado. Con la llegada de la Segunda Audiencia, logró una estancia y algunos pueblos encomendados en Guayangareo, "en la provincia de Mechoacan a seis días yendo y viniendo".³

Gómez fue uno de los primeros colonizadores de Michoacan, donde poseyó tierras de cultivo, crió ganado mayor y explotó la minería. Prosperó rápidamente y provocó muchas envidias, especialmente entre los que seguían viviendo de la soldada y buscaban nuevas aventuras. A su vez, éstos fueron instigados por sus "enemigos mortales", como el corregidor Sayavedra de Michoacan y el contador Rodrigo de Albornoz, uno de los hombres eminentes de la facción contraria a Hernando Cortés. El contador quería eliminar a Gómez todavía mucho antes de 1536, fecha en la que se inició su proceso. Albornoz lo acusó de que, al contemplar una vez en Cuernavaca un cuadro que representaba a los dominicos bautizando a miles de indígenas, Gómez dijo que: "los paños pinta cada uno como quiere". Además, alegó, que había dicho que si un franciscano hubiese elaborado el cuadro, sin duda hubiese atribuido a su orden la salvación de estas almas. Semejante falta de respeto ante lo sagrado fue un agravante cuando en 1536 se acusó al encomendero de guardar la fe judaica.





Gonzalo Gómez fue gran amigo de Alonso de Avila, que como primer procurador de la Nueva España fue enviado a España, antes de la Conquista de Tenochtitlan, para entregarle a Carlos V las joyas ofrecidas a los españoles por los emisarios de Motecuhzoma en Chalchiuhcueyecan (San Juan de Ulúa) y negociar el nombramiento de Cortés como Capitán General y Conquistador de la Nueva España. En efecto, don Hernando supo escoger a su embajador que era pariente de su homónimo Alonso de Avila, que junto con Fernando Alvarez y el cronista Fernando del Pulgar servían como secretarios de la reina Isabel y gozaban de sus deferencias. Los tres eran judíos conversos.⁴ El procurador, al igual que su hermano Gil González de Benavides de Avila, tenía que vérselas con los ministros del Santo Oficio. El último fue penitenciado por fray Domingo de Betanzos en 1527 por blasfemo, justo en el año en que su hermano regresaba a la Nueva España en compañía del Adelantado Montejo, que traía en sus manos las capitulaciones para emprender la conquista de Yucatán. Diez años más tarde fue acusado Alonso de Avila por fray Juan de Zumárraga de judaizante y por pisotear un crucifijo que tenía debajo de su escritorio.⁵ Suponemos que fue ésta la respuesta de los ministros del Santo Oficio al conquistador que pretendía defender a su allegado Gonzalo Gómez.

Cuando Alonso de Avila supo que Gómez había sido denunciado ante la Inquisición, le envió rápidamente un corredor a caballo a Michoacan con una carta. En ésta le indica en lenguaje figurado lo sucedido. Entre otras cosas le escribe "...que aveys dicho, que no quiero ver a Dios ni que él os vea, y si así lo habeis dicho no es de persona cuerda..." Gómez confiaba en su amigo y pronto apareció en casa de Alonso de Avila, quien le reveló además los nombres de sus denunciantes. El día siguiente el encomendero se presentó ante el inquisidor apostólico fray Juan de Zumárraga y ante el fiscal doctor Rafael de Cervantes o Cervanes, que lo mandaron a prender.

Las acusaciones en materia de fe abundaban contra Gómez.

Varios de los trece testigos que presentó el fiscal del Santo Oficio afirmaron que el encomendero solía blasfemar, incluso en presencia de indios. Uno de ellos le oyó a decir "...reniego y descreo de Dios...". Otro vio que se reía del bautizo de niños indios y cuando bautizaban en su presencia a un viejo indígena opinó "...que esto no aprovecha nada...". Gómez negó el primer cargo de esta acusación y del segundo alegó que aquél hombre no estaba lo suficientemente adoctrinado para recibir las aguas lustrales.

Fue denunciado de que los viernes cambiaba las sábanas de su cama y su ropa personal para el advenimiento del sábado. Que "se holgaba y trabajaba los domingos y días festivos..." y así lo hacían también los indios que le servían. Y que una vez, cuando traía ganado de Michoacan a México, suspendió el viaje el viernes en la tarde y lo continuó el domingo para no profanar el sábado. Se dijo también que en su rancho tenía una iglesia en que almacenaba trigo y maíz y que estaba sucia y llena de camas. Otro testigo afirmó que Gómez dormía allí con sus mancebas y también lo hacía Alonso de Avila, que lo frecuentaba. Se le acusó de romper varias cruces e incluso tres en un Viernes Santo. Y que la cruz que tenía en su patio la echó encima de un techo y secaba sobre ella ajos. Gómez dijo que la puso en el techo para que los caminantes no pisaran su sombra y que "...el licenciado Quiroga (Vasco de Quiroga) le dijo que así está bien hecho..."

Pero la acusación más grave se debió a los testimonios presentados por varios sevillanos, entre ellos un tal Alonso de Carrión, que conocía la familia desde su ciudad natal de Castilla. Estos lo denunciaron de ser hijo de Juan Gómez Parholero (sobrepellido del padre de Gonzalo), judío confeso y hereje penitenciado y reconciliado por el Santo Oficio. Asimismo, que Gómez tenía un medio hermano llamado Diego, en la Nueva España, que también tenía que vérselas con los ministros del Santo Oficio.

Desde un principio, Gómez declaró que su padre era labrador, pero durante el proceso reconoció que era sastre, aunque insistía en que jamás practicó este oficio. Es posible que desde 1506, año

en que Gómez y su padre arribaron a las Indias Occidentales, sus ingresos provinieran de otras fuentes y no del trabajo artesanal. Del presente proceso se desprende que esta ocupación no fue solamente mal vista por sí en una sociedad que nació de la Conquista, sino que fue despreciada por considerársele un oficio judío. Esto se puede deducir también del proceso de Alvaro Mateos, natural de Sevilla, de oficio sastre, juzgado en 1539 por judaizante.⁶ El gobernador del Nuevo Reino de León, don Luis de Carvajal y de la Cueva reniega de sus familiares que siguen practicando la religión judaica, por ser ésta la fe "de sastres y zapateros perdidos".⁷

Gonzalo Gómez contrapuso a los testigos del Santo Oficio otros, que afirmaron que él era un hombre liberal, hospitalario y trataba bien a los indios; que a la mencionada iglesia la usaba como posada para los caminantes porque se le quemó una estancia que utilizaba para este fin. Uno de ellos, un tal Pedro de Incillo, minero, declaró que Gómez lo tenía en su casa hospitalizado durante seis meses curándolo de un accidente.

Pero el fiscal del Santo Oficio proclamó que todos aquellos a los cuales Gómez consideraba sus enemigos capitales eran sus amigos y lo querían bien. Por lo tanto, exigía que el acusado fuese "...sentenciado como hereje dogmatizante y que se le confiscen los bienes que tuviere, pues de derecho por los dichos delitos están confiscados". Gómez tenía un hijo legítimo y dos naturales, que en este caso perderían la herencia.

Sin embargo, Gómez logró defenderse. Por el Santo Oficio desfilaron nuevos testigos por ambas partes. Además, el acusado presentó varias cartas firmadas por unos frailes, que por alguna coincidencia uno de sus apellidos era Avila. Uno de ellos, fray Alonso de Avila, fue juzgado en 1569 por proporciones heréticas y sus dos hermanos, Lázaro de Avila y Joan de Benavides, por atacar al fiscal del Santo Oficio cuando vino a prender a Alonso.⁸

Y finalmente, el nueve de noviembre de 1539 fue pronunciada la sentencia por el Inquisidor episcopal fray Juan de Zumárraga. Este condenó a Gonzalo Gómez "...que el día que por nos fuera señalado en la iglesia mayor de esta ciudad esté en una misa de rodillas y con una candela en la mano y sin caperuza, y mientras la misa se dice, rece cinco avemarías con cinco padrenuestros a las llagas que nuestro Redentor recibió en el árbol de la Cruz por salvar el linaje humano y el rosario de Nuestra Señora porque Dios perdone sus pecados y éstos por que es penitenciado; y más le mandamos que esté recluso haciendo penitencia en un monasterio por un mes más o menos cuanto fuere nuestra voluntad, el cual monasterio por nos le será señalado. Otro sí, le condenamos más en cuatrocientos pesos de oro de minas los cuales dé y pague antes que salga de la prisión en que está y los reciba el receptor Tesorero del Santo Oficio, los cuales aplicamos para el Fisco de su Magestad de este Santo Oficio. . ."

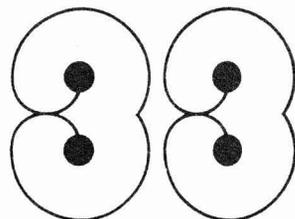
Después de pagar la enorme suma de dinero que le salvó la vida, Gómez sabía que sus tribulaciones no habían terminado aún. Por esta razón exigió del fiscal una copia de la probanza que éste tenía contra él. Comportamiento inaudito en los juicios del Santo Oficio. La utilizó en sus próximas gestiones que hizo en España para que cesaran todos los procedimientos inquisitoriales en contra suya. En efecto, el contador Albornoz y el corregidor Sayavedra pretendían parte de sus tierras y no dejaban de instigar. Las acusaciones de que no asiste a misa y de que es mal cristiano seguían abundando. Pero, a pesar de estas persecuciones, el empresario multiplicó sus bienes y amplió sus tierras y logró que el virrey le concediera en 1550 una merced de un sitio en Uirapúndaro para la cría de ganado mayor.⁹

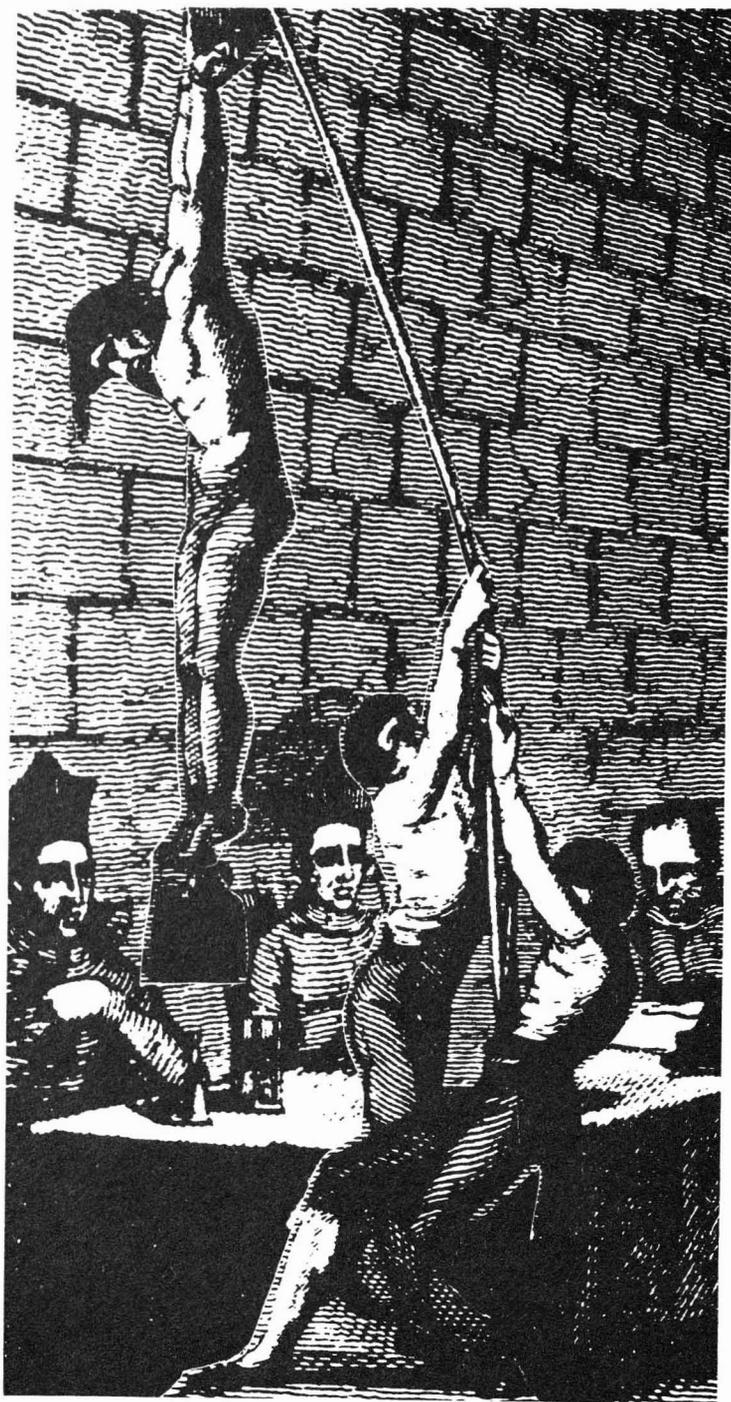
Y por fin, en 1554, Gonzalo Gómez logró una Real Cédula dirigida al corregidor Sayavedra de la ciudad de Vihirila en la provincia de Michoacan, en la cual se le decía entre otras cosas que "...vos por odio y enemistad que le tengays e por molestar por vuestra propia autoridad andays fiziendo pesquisa..."¹⁰ O sea, se le ordenaba en nombre del rey a dejar en paz a Gómez. Con aquella adquisición, desconocemos su precio, Gómez pretendía comprarse una tranquila vejez.

Sin embargo, para la desgracia de sus sucesores, un tal Juan Juárez de Peralta logró apoderarse de la orden de aprehensión en su contra, firmada por fray Juan de Zumárraga, y decidió infamar a su víctima y explotar el documento. Desde un principio el extorsionista fue modesto y exigió de los hijos de Gonzalo, de Salvador Gómez Corona y hermanos, solamente doscientos pesos por el papel comprometedor. Estos no aceptaron la propuesta y exigieron la intervención del obispo Montúfar, que en aquél entonces tenía en sus manos la vara inquisitorial. Este no les hizo caso.

Al instalarse en 1571 formalmente el Santo Oficio en la Nueva España, Juárez Peralta pensó que había llegado la oportunidad de ganarse una buena suma de dinero y aumentó el precio del documento de doscientos a mil pesos. Esta vez el nieto del encomendero, Juan Gómez Corona, salió en defensa del nombre de su abuelo, que fue honrado "con cargos por gobernadores y virreyes". Efectivamente, el fiscal de la Inquisición, el licenciado Bonilla, recogió el documento, amonestó a Juan Juárez Peralta y lo obligó a guardar secreto.¹¹ Y es notorio que no recordó al descendiente del confeso su origen.

Bien, en medio de todas estas peripecias, a Gonzalo Gómez favorecían más que nada dos grandes circunstancias. Por principio, le valían siempre sus vínculos con el bando de Cortés. El mismo fue de los allegados del marqués y es posible que ocupara durante cierto tiempo un cargo en el Marquesado del Valle. Uno de los testigos en su contra fue un tal Martín Xonofre que fungía como *calpixque* (recaudador de tributo) en el Marquesado, y Gómez lo





corrió porque maltrataba a los indios. En suma, Gonzalo Gómez fue ligado a un grupo que, a pesar de todas las luchas posibles que se sucedieron en el transcurso del tiempo y a diferentes niveles entre los oficiales reales y los conquistadores, gozaba en la Nueva España de gran prestigio hasta la década de los sesenta del siglo dieciseis.

La segunda circunstancia que favorecía a Gonzalo Gómez fue que las tres primeras décadas del virreinato estaban totalmente inspiradas por la evangelización y extirpación de las religiones vernáculas mesoamericanas, y el inquisidor apostólico fray Juan de Zumárraga se preocupaba mucho más por los indígenas que por los criptojudíos u otros posibles herejes de origen hispano. Entre los 148 casos que se tramitaron durante el período inquisitorial del obispo, aproximadamente 115 están dirigidos contra españoles y el resto contra indios. Pero a pesar de esta gran desproporción numérica, las sentencias hacia los hispanos son mucho más laxas que hacia los indios. Es evidente que aquellos no hacían peligrar la Corona española en América ni podían dañar la implantación de la religión católica en la Nueva España.

En suma, dentro de su época, fue éste un lapso benévolo para los múltiples criptojudíos que radicaban en aquél entonces en la Nueva España.

Notas

1 Gómara, Francisco López de, *Historia General de las Indias, Conquista de México*, Barcelona, Iberia, 1954, T. II. p. 286.

2 Bernal Díaz del Castillo, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1960, T. II. p. 121.

3 Todo lo referente a G. Gómez está sacado de: A.G.N. *Ramo Inquisición, Proceso contra . . . por palabras malsonantes*, 1536, T. 2. 77 f. y 54 sin numerar.

4 José Amador de los Ríos, *Historia social, política y religiosa de los judíos de España y Portugal*, pp. 683-684. Los hermanos Avila eran hijos de Gil González de Avila y de Elena de Villalobos, naturales de Ciudad Real, adonde los Avila llegaron de Toledo.

5 A.G.N. *Ramo Inquisición*. T.I.A. 23 bis. De la acusación existe solamente un resumen en el índice del tomo, ya que éste está por ahora extraviado.

6 *Proceso contra Alvaro Mateos y su mujer Beatriz Gómez, judaizantes*, 1539, A.G.N. *Ramo Inquisición*, T. 30, 9 bis, 114 y 9 fojas.

7 *Proceso contra Luis de Carvajal, gobernador del Nuevo Reino de León*, 1589, A.G.N. *Ramo Inquisición*, colección *Riva Palacios*, T. 11, 139 f.

8 *Proceso contra fray Alonso de Avila y fray Cristóbal Muñoz por proposiciones y faltas a la autoridad*, Michoacan, 31 de diciembre, 1569. A.G.N. *Ramo Inquisición*, T. 9.

9 A.G.N. *Mercedes*, vol. II. 50 bis, 1550.

10 *Real Cédula* anexa al proceso de Gómez.

11 *Salvador Gómez y hermanos testifican contra Juan Juárez Peralta por afirmar que su padre Gonzalo Gómez era confeso*, 1571, A.G.N. *Ramo Inquisición*, T. 72, exp. 29, ff-269-284.

**TARSICIO
HERRERA
ZAPIEN**

**RES
POEMAS
DE AMOR
DE NERUDA
Y SU
VERSION
LATINA**

Estas interpretaciones de Neruda a la lengua de Virgilio no están destinadas sólo a los latinistas.

Ya hacía falta reflejar, para deleite de todos los lectores sensibles, algunos poemas de "el único best-seller de la poesía latinoamericana de este siglo" que decía José Emilio Pacheco, en las líquidas profundidades del latín eterno.

Pacheco mismo señalaba en su Inventario (hoy Baulmundo) la publicación, en 1974, de un volumen poético de Ogden Nash traducido al latín (¡Ave, Ogden!), con cuya publicación coincidían mis primeras versiones de Borges a la lengua de Horacio (El otro Borges, Revista de la Universidad, febrero 1974).

Será un descubrimiento para todo lector atento a la oportunidad de paladear, acaso tanto como el latinista, la resonancia de siglos que adquiere Neruda al cantar con la misma nostalgia de Ovidio y con la misma majestad de Virgilio.

Inicié mi versión de alejandrinos de Neruda en dísticos elegíacos

latinos, que alternan hexámetro y pentámetro y son la forma métrica más cercana a ellos. El pentámetro muchas veces coincide con los dos hemistiquios heptasilabos del alejandrino de los modernos, pues es su probable origen. El hexámetro, por su parte, fluctúa en latín entre trece y diecisiete sílabas, y a veces coincide con el alejandrino. Pero, a lo largo de la amena translación de giros poéticos, me fui inclinando hacia una versificación latina "bárbara", como lo hacía Baudelaire en sus poemas latinos. O sea, me decidí por medidas y acentuaciones españolas. Pero separé siempre las vocales que no forman diptongo en latín, idioma escaso en diptongos y abundante en sinefais. Mi propósito ha sido instrumentar en esa lengua de odas y epopeyas duraderas la herida inmortal que estremece la lírica de un Virgilio latinoamericano de hoy.

De Veinte poemas de amor y una canción desesperada



12

Para mi corazón basta tu pecho,
para tu libertad bastan mis alas.
Desde mi boca llegará hasta el cielo
lo que estaba dormido sobre tu alma.

Es en ti la ilusión de cada día.
Llegas como el rocío a las corolas.
Socavas el horizonte con tu ausencia,
eternamente en fuga como la ola.

He dicho que cantabas en el viento
como los pinos y como los mástiles.
Como ellos eres alta y taciturna.
Y entristece de pronto, como un viaje.

Acogedora como un viejo camino.
Te pueblan ecos y voces nostálgicas.
Yo desperté y a veces emigran y huyen
pájaros que dormían en tu alma.

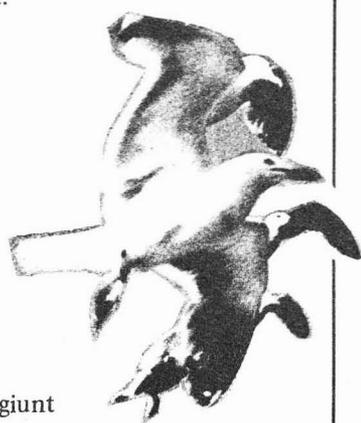


Meo satis est cordi latus tuum,
emancipandae tibi pennae meae.
Ex ore meo caelum tenuis veniet
quod supra animam tuam dormiebat.

In te intuitio est quotidiana.
Pervenis quasi ros super corollas.
Horizontem absentia corrodis,
perenniter effugiens ut unda.

Olim dixi cantare te per auras
pinorum more palorumque ritu.
Celsa tu es velut illi et taciturna
Moestaque fis repente, velut iter.

Receptatrix antiqua tamquam via.
Echus te implent cupidaeque voces.
Expergiscor migrantque aut saepe fugiunt
passeres in tuo animo sopiti.





19

Niña morena y ágil, el sol que hace las frutas,
el que cuaja los trigos, el que tuerce las algas,
hizo tu cuerpo alegre, tus luminosos ojos
y tu boca que tiene la sonrisa del agua.

Un sol negro y ansioso se te arrolla en las hebras
de la negra melena cuando estiras los brazos.
Tú juegas con el sol como con un estero
y él te deja en los ojos dos oscuros remansos.

Niña morena y ágil, nada hacia ti me acerca.
Todo de ti me aleja, como del medio día.
Eres la delirante juventud de la abeja,
la embriaguez de la ola, la fuerza de la espiga.

Mi corazón sombrío te busca, sin embargo,
y ama tu cuerpo alegre, tu voz suelta y delgada.
Mariposa morena dulce y definitiva
como el trigal y el sol, la amapola y el agua.

*Puella agilis fuscaque: sol qui fructus effingit,
qui frumenta maturat, ille qui torquet ulvas,
corpus tuum jucundum, clara lumina fecit
buccamque tuam risum aquarum possidentem.*

*Niger sol anxiusque tibi sese convolvit
in nigrae comae filis, cum brachia protendis.
Tu sole ludis velut quiescentibus undis
isque in oculis tibi duo atra stagna linquit.*

*Puella agilis fuscaque, ad te nil me propellit.
A te procul me omnia ceu a meridie elongant.
Tu es imaginosa apis juvenis aetas,
ebrietas in unda et in aristis robur.*

*Atrum attamen cor meum teipsam quaerit,
corpusque laetum, laxam tenumque amo vocem.
O papilio fusca, compendialis, dulcis
velut seges et sol, ut papaver et aqua.*



Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Escribir, por ejemplo: "La noche está estrellada,
y tiritan, azules, los astros, a lo lejos".

El viento de la noche gira en el cielo y canta.
Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Yo la quise, y a veces ella también me quiso.

En las noches como ésta la tuve entre mis brazos.
La besé tantas veces bajo el cielo infinito.
Ella me quiso, a veces yo también la quería.
Cómo no haber amado sus grandes ojos fijos.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido.
Oír la noche inmensa, más inmensa sin ella.
Y el verso cae al alma como al pasto el rocío.

Qué importa que mi amor no pudiera guardarla.
La noche está estrellada y ella no está conmigo.
Eso es todo. A lo lejos alguien canta. A lo lejos.
Mi alma no se contenta con haberla perdido.

Como para acercarla mi mirada la busca.
Mi corazón la busca, y ella no está conmigo.
La misma noche que hace blanquear los mismos árboles.
Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos.

Ya no la quiero, es cierto, pero cuánto la quise.
Mi voz buscaba el viento para tocar su oído.
De otro. Será de otro. Como antes de mis besos.
Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos.

Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero.
Es tan corto el amor, y tan largo el olvido.
Porque en noches como ésta, la tuve entre mis brazos,
mi alma no se contenta con haberla perdido.

Aunque éste sea el último dolor que ella me causa,
y éstos sean los últimos versos que yo le escribo.

Carmina possum hac tristissima scribere nocte.
Verbi scribere gratia: "Stellifera nox est,
et frigore tremunt caerulea astra procul".

Nocturnus ventus gyrat in caelo canitique.
Carmina possum hac tristissima scribere nocte.
Amavi eam et saepe me amavit illa quoque.

In noctibus ut haec bracchiis tenui eam.
Toties osculavi sub infinito caelo.
Me amavit, ego quoque eam amabam saepe.
Quidni ingentia amare lumina possem fixa.

Carmina possum hac tristissima scribere nocte.
Eam me non tenere; ea(m) amisisse reri.
Innensa(m) audire noctem sine ea immensiorem.
Meamque in mentem cadit versus ut ros in gramen.

Quid, quod mea dilectio tenere eam nequivit.
Stellifera nox est, illa non autem mecum.
Satis id est. A longe quidam canit. A longe.
Non animus obdurat puellam amisisse.

Mea lumina, ut eam apropinquent, inquirunt.
Illam cor meum petit, illa non autem mecum.
Eadem nox eadem albas effingens arbores.
Nos, qui fuimus olim, iidem jam non sumus.

Non amplius sane amo, sed quam eam amavi.
Voce ventum quaerebam ut ei tangere(m) aurem.
Aliena. Aliena erit. Ut prae oscula mea.
Vox ejus, corpus fulgens. Et lumina infinita.

Non amplius sane amo, sed fortasse eam amo.
Adeo brevis amor; adeo oblivio longa.
Similibus nam noctibus eam tenui bracchiis,
non animus obdurat puellam amisisse.

Etsi ultimus hic fuerit mihi ab ea actus dolor,
et haec fuerint ultima carmina a me illi scripta.

**SOL
ARGUEDAS**

**UNA
TEOLOGIA
PARA
ATEOS**

Al enajenarse, y al no ser "pagada" una parte del mismo al trabajador, el trabajo humano se cosifica y puede acumularse: puede convertirse en capital. La separación (la diferenciación) entre trabajo y capital (entre trabajo enajenado y trabajo acumulado) acelera profundamente el proceso de producción en la sociedad. Mediante la acumulación del trabajo de unos hombres y su apropiación por otros hombres (o sea la formación del capital) se crearon los excedentes en la producción y su comercialización; la riqueza y diversidad de la sociedad. Es decir, fue posible la transformación de la primitiva sociedad en la sociedad desarrollada. La sociedad entonces pudo crecer, desarrollarse y volverse más compleja: pudo vivir. Pero vivió, y vive a expensas del individuo, del trabajador, del productor directo que es quien la mantiene viva.

La división antagónica entre trabajo y capital inicia y propicia un doloroso y progresivo empobrecimiento físico y moral de la inmensa mayoría de los individuos, mientras se enriquece técnica, científica y culturalmente la sociedad. Perfeccionamiento del cual disfrutan únicamente los dueños del capital (del trabajo acumulado por otros) y del cual están excluidos los productores directos (los trabajadores desposeídos del producto de su trabajo).

Esta contradicción insalvable entre trabajadores y propietarios; este ininterrumpido conflicto entre el trabajo y el capital, está en el núcleo mismo del desarrollo histórico del hombre social. No se puede negar, por crueles que hayan sido los efectos de este fenómeno histórico, la utilidad que reportó la separación del capital y del trabajo para acelerar el proceso de la producción (de la cultura).

De igual manera se pueden juzgar la separación entre el trabajo manual y el trabajo intelectual, y el divorcio entre la vida instintiva y la actividad inteligente (que aumentó inmensurablemente la riqueza espiritual de la sociedad) por deformantes que hayan sido para el hombre las consecuencias de estos fenómenos prehistóricos. Pero tales fenómenos llegaron ya al final de su misión dialéctica. Su impulso está agotado. Las fuerzas productivas han crecido hasta un grado inimaginable gracias a la ciencia, a la técnica y al aumento de la población mientras que las relaciones sociales establecidas para efectuar el proceso de la producción se vuelven cada día más cerradas, más mezquinas, más paralizantes, en relación con el crecimiento de las fuerzas productivas. El contenido crece más que el continente y no puede constreñirse más. El estallido es inevitable. Y el camino quedará abierto para Fausto.

Margarita, Mefistófeles y Fausto buscan, inconscientemente, restablecer su primera y elemental unidad disuelta: su armoniosa trinidad. No lo logran porque cada uno lucha por separado, repartiéndose, modificando y dispersando así las armas. Fausto dice:



"Pienso, luego soy". Margarita murmura: "Siento, luego existo". Mefistófeles se queja: "Sufro: ni pienso ni siento".

Y se pasan la vida llorando, como huérfanos, su soledad e incomunicación. Sin pertenecer ni pertenecerse. Como huéspedes transitorios en una morada ajena. Sufriendo cada uno lo que el otro. Pero tratando de convencerse de que ése es el precio obligado por el privilegio de constituirse en vestales del fuego sagrado que convirtió al mono en hombre.

No comprenden todavía que la conciencia de la inequívoca, íntima y plena individualidad sólo puede ser extraída de un ser colectivo. Que la individualidad perfecta será la autoconciencia de la sociedad.

Mientras tanto, equivocan los caminos pensando que se es tanto más individuo cuanto se es menos "masa", y que para individualizarse hay que ser distinto: más alto, más bello, más sabio, más astuto, más célebre, más rico.

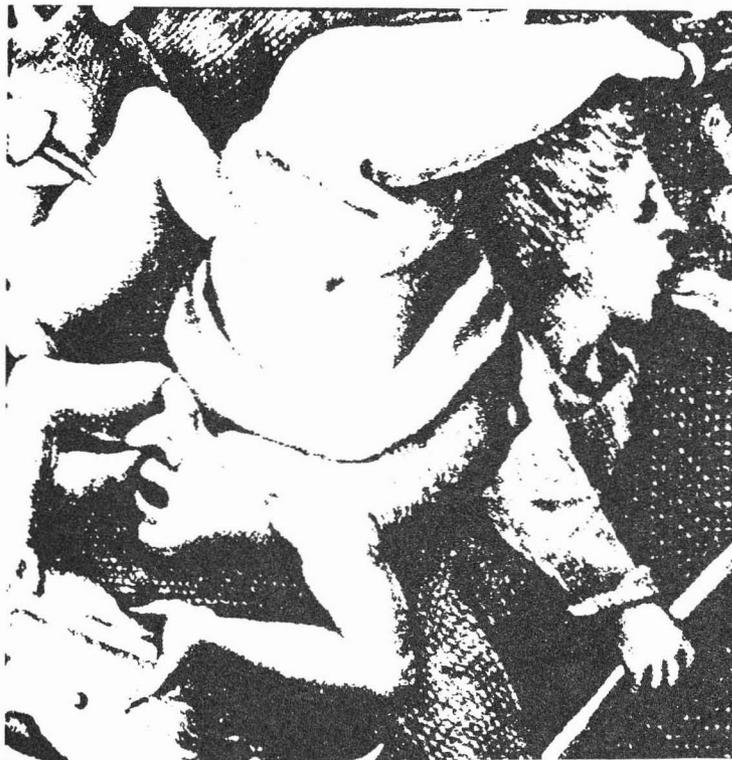
Creen necesario sobresalir en cualquier forma, y a cualquier precio, porque piensan que la individuación no es un impulso que nos deba nacer de adentro, sino una condición que nos imponen los de afuera.

Como pretenden afirmarse en sí mismos negando a los demás, han perdido el vínculo con los otros. Y, por lo tanto, con ellos mismos. Han perdido las fuentes de su humanidad. Están solos e incomunicados. Ellos, cada uno, y los otros se miran como enemigos. (Y el hombre es los hombres, los hombres son su cultura, cultura es sociedad, sociedad es naturaleza y, finalmente, la naturaleza es el hombre. Pero ellos hacen de su unidad un círculo muerto).

Fausto no es, todavía, Fausto. Y, sin embargo, es Fausto: va siendo Fausto. Es un conjunto de dualidades resolviendo sus conflictos, de mitades buscándose y encontrándose y separándose para volver a buscarse en otros planos. Al adquirir conciencia, Fausto (Fausto hembra y Fausto macho) recibió de ésta un mandato: liberarse. (Y la libertad se convirtió, desde entonces, en el camino que emprendió Fausto y que prosiguieron todos los hombres). Recibió el mandato en el sitio en que tuvo que iniciar su marcha: a las puertas del paraíso de donde fue echado. Junto con el mandato se le entregaron sus armas y su plazo.

De la conciencia recibió Fausto la orden de liberarse. Pero la conciencia nació en Fausto precisamente por su necesidad de liberarse. De liberarse, de desprenderse, de separarse de la naturaleza primigenia, de adaptarse a vivir fuera del paraíso original. La conciencia aparece como una cualidad nueva en el proceso acumulativo y selectivo de la vida orgánica.

Para Fausto librarse significa humanizarse: desprenderse, arrancarse de la naturaleza animal. Pero Fausto sigue siendo naturaleza: la lleva dentro de él. Por eso, para acabar de desprenderse de la

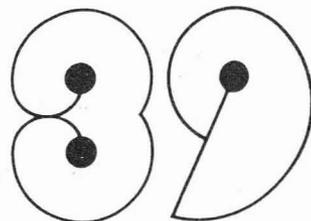


naturaleza, Fausto debe salirse de sí mismo. Debe *expresarse*. Y esto lo logra objetivándose, creándose un nuevo cuerpo distinto al biológico, materializando sus sueños, sus pensamientos, fabricando satisfactores de sus necesidades, en un todo orgánico que se llama "cultura": la cultura material y espiritual de la sociedad (de los hombres, de Fausto). Y para expresarse necesita *comunicarse*. Porque ir hacia otros hombres significa restablecer el vínculo consigo mismo.

Para lograr todo esto, Fausto necesita remover el obstáculo que le impide apropiarse los instrumentos de su expresión y de su comunicación humanas. Ese obstáculo es la propiedad privada. Necesita quitar el freno de su liberación interrumpida: el trabajo enajenado. Necesita rescatar su humanidad robada, al resolver el conflicto antagónico que divide a la sociedad (a los hombres, al hombre, a él mismo) en poseedores y desposeídos, en propietarios y trabajadores (en hombres todos enajenados).

Fausto (el hombre) tiene un plazo (su conciencia lo ha vuelto mortal); obedece a un mandato (crear, producir y utilizar los instrumentos para conseguir libertad), y está provisto de armas que sólo él puede manejar (un cerebro, sus manos y un sexo).

Pero Fausto (los hombres) también es inmortal.



LIBROS

ARIDJIS Y LA AVENTURA POÉTICA

por Juan Carlos Ghiano

En su prólogo de la colección antológica *Poesía en movimiento*, Octavio Paz reconoce a Marco Antonio Montes de Oca y a Homero Aridjis como los adelantados de la audacia renovadora en la generación más reciente, señalando que ambos han escrito los poemas más originales de los últimos libros mexicanos; al diferenciarlos, advierte en Aridjis la condición de usar y consumir la herencia del principio creador, y le indica la necesidad de "recogerse, concentrarse". Advertencia justa para quien vive en estado permanente de creación, según lo compueban los textos que ordenan seis poemarios y dos relatos: *La musa roja* (1958), *Los ojos desdoblados* (1960), *La tumba de Filidor* (1961), *Antes del reino* (1963), *Mirándola dormir* (1964), *Perséfone* (1967), *Los espacios azules* (1969). Como un puente entre poemas y relatos se presenta su libro *Ajedrez-Navegaciones* (México, Siglo XXI) que reúne páginas escritas a lo largo de diez años.

El libro se organiza en cuatro núcleos centrales: "Navegaciones" "El juego de los 4 tiempos", "Ajedrez" y "Cirabel". El primero comprende poemas escritos en Londres, entre fines de 1967 y enero y febrero de 1968, y el último se ha tomado de *Los ojos desdoblados*, cerrando de esta manera un círculo alrededor del tema erótico, cuyo centro debe situarse en *Perséfone*, culminación de una línea expresiva buscada por Aridjis como experiencia total de su creación. "El juego de los 4 tiempos", escrito entre el 15 de octubre y el 15 de noviembre en Nueva York, y "Ajedrez", que suma páginas que van del 61 en adelante, intentan formas distintas de aproximación a la poética del autor, alrededor de las obsesiones vitales y creadoras que testimonian el volumen.

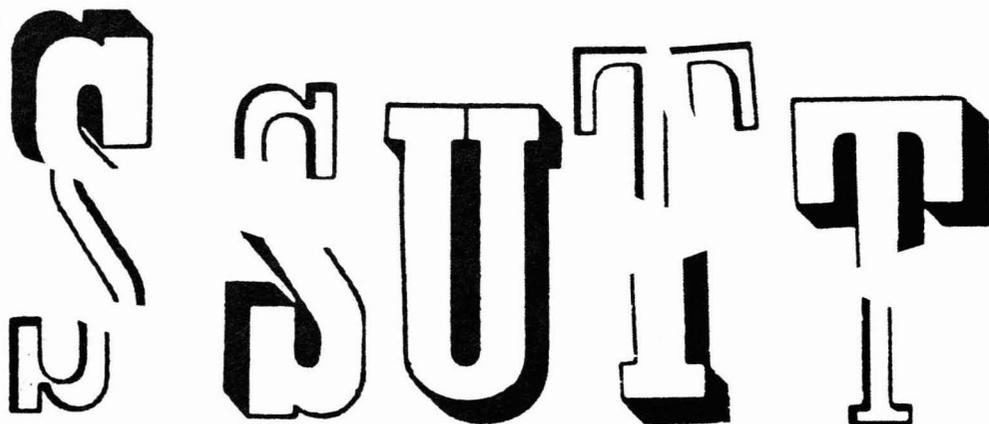
En la página inicial de "Navegaciones" se lee: "Los libros son abiertos y las mujeres amadas/ en la página justa en el círculo henchido"; la coincidencia es aclarada más adelante con las alusiones al "*Diario de Navegación*" de "Christoforo Colombo Genovese homo de alta et procera statura rosso de grande ingegno et faza longa", el Almirante que se aventuró más allá de la última Tule, en experiencia tan llena de sorpresas como el descubrimiento de la amante. De esta manera se proyecta mitológicamente la revelación de la mujer, a partir del reconocimiento físico: "hay un cuerpo en el cuerpo que es el cuerpo de todo"; "el cuerpo entero es instante"; "así en sus apariciones cada vez se muestra distinta para que en la sucesión interminable de sí misma el ser que la acompaña halle la más semejante a sí". Formas distintas de comprender la presencia incitante de Plap, cuya condición dual es confirmada por las letanías del poema que cierra la serie reforzando el motivo que centraliza la relación poeta-amada: "Plap que se va presente/ Plap que se irá mañana/ Plap". El poeta se ha ido reconociendo a sí mismo a medida que daba testimonio de los instantes dispares en que se ha hecho suya la mujer, quien, a su vez, es afirmada y renovada, una y muchas, por la actividad poética. El hombre amante y el objeto de sus celebraciones se van mostrando en reflejos y asimilaciones mutuas, incitantes y excitantes, como si las anotaciones que se suceden fueran el comentario del nacimiento de la poesía, imbricando en el origen de la vida cotidiana; voluntad confirmadora, que necesita el día y la noche, el alba y el anochecer, con el tiempo asumido en vaivén que une lo instantáneo, variable y sorprendente, a un ansia de perduración, proyectada a permanencia memorable. Aunque son más evidentes las alegrías momentáneas, nunca se escamotea el contracanto de lo perdurable, afirmado en las definiciones que se imponen en busca de esencias recordables: "y como mariposas que balancean su peso en ambas alas el cuerpo mutuo que entre los dos se lleva no pesa a nadie, pues libre y propio consigue su esplendor transcurriendo".

Los textos de "Navegaciones" se organizan como una galería de espejos, amante-amada, que desemboca en "Cirabel"; los poemas del último apartado, escritos antes del 60, comentan ya las compenetraciones entre poeta y mujer: "soy lo que eres/ miro por tus ojos/ camino por tus pies/ me levanto sin peso en ti/ y me sumerjo en tus

aguas/ sólo conozco el sentido particular/ que ha dado tu visión del universo"; "Te hago nacer en mí a cada instante/ eres una creación continua/ como el tiempo en mis manos". Se marca así el punto de partida cronológico de una actividad renovada sin variaciones esenciales.

La estructura del apartado inicial del libro y la del que lo cierra se marcan por los desplazamientos entre la máxima tensión del poema en verso, pleno de significados que se centran en una sola imagen, y el poema en prosa, que abre el deslumbramiento de las imágenes hasta los lindes del relato. La brevedad de algunas composiciones —unas pocas líneas, una sola frase— concreta los núcleos irradiantes de las visiones, expandidas en otras páginas hasta el desarrollo de una situación anecdótica, con la asunción de un tiempo, cuyas adormecidas tensiones se revelan de pronto, desarticulando el discurso o dejándolo en suspenso. Una explicación de estas diferencias puede entreteerse en "El juego de los 4 tiempos" o "Ajedrez de los cuatro tiempos", como subtitula el lector atento de tratados y retóricas medievales. Estaciones, elementos, colores, y humores despliegan cuatro series de equivalencia: Primavera-Aire-Verde-Sangre; Verano-Fuego-Rojo-Cólera; Otoño-Tierra-Negro-Melancolía; Invierno-Agua-Blanco-Apatía, reelaboradas en coincidencias complacidas, pero también en retruécanos críticos, con dualidad que escapa al fácil simbolismo, latente en las relaciones. Diferencias de tensión vital y poética que se resumen en la actividad incansable expuesta por la enumeración de términos dispares que intenta "Creación": "abrió los ojos y salió el cuervo, salió el bisonte, salió la luna, salió el viento, salió la nube, salió el árbol, salió la nieve, etc., salió el hombre, salió la estrella, salió la planta, salió el venado, salió la piedra, etc., salió el delfín, y sigue". La serie será siempre incompleta a pesar de los etcéteras y la prometida continuación, porque todo ingresa en la creación y todo se renueva diariamente desde la infinita alegría del nombrar y nombrarse. Esta idea es reafirmada por "Signos", aludiendo a una trascendencia nunca olvidada por los poemas de Aridjis: "las cosas que vemos cada día en su silencio/ los seres que vienen cada día a visitarnos/ la luz que llega para entrar y salir de lo que amamos/ lo que va hacia adentro/ y lo que nos atraviesa para seguir al infinito". Desde tal actividad abarcadora, la estructura dispar de los textos marca las tensiones y las distensiones del creador, con alternancia de la acentuación crítica y la amplificación narrativa.

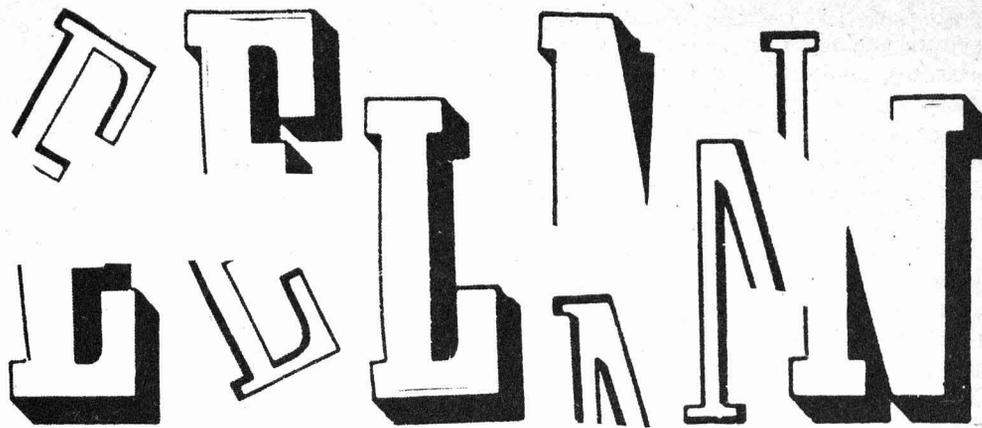
"El juego de los 4 tiempos" introduce el segundo núcleo del libro: "Ajedrez", con sus variantes en prosa y verso. El apartado es abierto por una serie de canciones, la lírica más perfilada en la creación de Aridjis: "mi ser va al canto cada día/ como a una casa de deseo/ que va siendo cada día/ más su casa"; "Boca de Luz/ donde aparece/ blanco/ el Verbo/ di/ tu canto/ lo visible" En el avance de esta sección aparece un subtítulo, "Ajedrez y otros textos", señalado por un epígrafe del Arcipreste de Hita: "Cada vida es juego": definición



que aclara la unidad en que se desenvuelven las experiencias vitales y la poesía, proponiendo una poética que se confunde con máximas para la buena vida. Arte y moral coinciden en los aforismos de esta sección: "en la diversidad está un poema o varios/ en el poema una palabra abierta/ y en la palabra el tiempo"; "Escribo por amor a ciertos nombres, a lo que esos nombres significan, y persisten adentro y afuera de nosotros", "Todo poema es un viaje, una aventura a lo desconocido, una voz hacia el Poema Humano./ Todo poeta quiere ser en el hombre lo que ama y perdura, rescatar lo que vive en toda muerte,/ y no quiere morir, pues ha vivido". Acentuando la coincidencia entre vida y poema, surge un reclamo contra la muerte: búsqueda de perduración terrena en que culminan los compromisos del poeta para remarcar ese anhelo, el romanticismo subyacente en la poética de Aridjis se revela en la apretura de las incitaciones que anotan." "Propósitos": "cantar lo vivo interminablemente en su sustancia, en su espacio y en su nombre"; "la poesía como la sabiduría brota de la cabeza herida"; "haz de tu ser un poema"; "y siempre/ entre soledades/ y nacimientos/ sé poeta"; "di sí al hombre".

El subtítulo "Sobre una ausencia" presenta un desarrollo narrativo, cuya anécdota liga los dos temas sustanciales del libro: el que corresponde a "Navegaciones", con su obsesión erótica, y el que cubre "Ajedrez", con su programa de vida. La base de la historia, el extravío de la amada y los subterfugios de un ajedrecista que demora la revelación de una posible verdad, la que también puede ser una mentira —la acerca al asunto de *Perséfone*; el juego de suspensiones y equívocos se renueva hasta el reconocimiento de la soledad frente a las cosas: "mientras yo constataba que el foco de la lámpara estaba fundido y me quedaba pensando viendo ya las piezas sobre el tablero, ya los vidrios sucios de la ventana, ya el retrato sobre el muro de una muchacha desnuda". En "Sobre una ausencia", aparecen las situaciones intolerables, sin llegar a trágicas, que multiplican los veintidós relatos agrupados por un nuevo subtítulo: "Prosas", muy cerca del cuento fantástico, estas ficciones se desenvuelven en el nivel de las experiencias narrativas a que tantas veces derivó la poesía surrealista. Esta relación es exagerada por notas naturalistas o de feísmo irritante, que Aridjis anota con la misma inocencia con que admite sus celebraciones. Los temas centrales de los poemas son reiterados por los relatos, con marcada atención a las coordenadas temporales; las ejemplifican "Bindo Altoviti", "Continuidad", "El amor que yo habito es una casa angustiada", "Sexo", "Encuentro", "El abuelo", "Breve viaje por un pequeño rostro", "Gambito de caballo en Troya".

La cuidada composición del libro de Aridjis subraya el sentido de la aventura verbal que ha ido registrando el autor desde *Los ojos desdoblados*, con inclusión relevante de la teoría erótica que ahondó desde *Mirándola dormir*; en la totalidad de su obra, abundante por la juventud del autor, las repeticiones aproximativas suelen demo-



rar una búsqueda que por veces se engrana en lo experimental, sin alcanzar el texto definitivo, extraviado entre copias mecánicas de sus hallazgos. Este riesgo domina en muchos momentos de *Perséfone*, su esfuerzo mayor, y se prolonga en páginas de *Ajedrez-Navegaciones*. La forma circular de este libro, con una producción elegida en diez años de trabajo, parece indicar un balance de cierre; tal vez una apertura hacia nuevos temas, o el ahondamiento esencial de aquellos que lo han obsesionado hasta el presente.

"LA CULTURA COMO EMPRESA MULTINACIONAL"

de Armand Mattelart

Serie Popular ERA
México 1974

por Jorge Witker V.

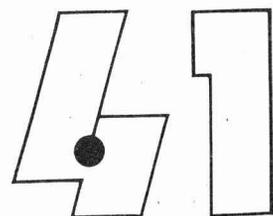
Armand Mattelart agrega a su ya abundante y profunda serie de investigaciones en el campo de la dependencia cultural, esta obra, centrada en el análisis de las empresas electrónicas, aeroespacial y turística, detectando una nítida integración tanto horizontal como vertical a niveles mundiales controladas por capitales esencialmente transnacionales. La utilización de dichas empresas obedece a un claro propósito de dominación cultural, pues a través del dominio de la información, imagen y valores, proyectado a niveles planetarios, es posible canalizar en las conciencias de los pueblos el modo de vida existente particularmente en la sociedad de consumo norteamericana. Sin embargo, Mattelart enfatiza que es legítimo propagar determinadas nociones y patrones de vida en el ámbito de las fronteras interiores de cada país; pero, en cambio, imponer a otros países con culturas diversas y realidades distintas, valores y sistemas de reproducción extraños, es para el autor francamente reprochable. El dominio de la alta tecnología espacial que incluye la industria de satélites, constituye en la actualidad un instrumento de penetración extranjera en todo el ámbito del Tercer Mundo, lo que viene a agregarse a la ya estructural depen-

dencia en el campo económico. En este marco, grandes empresas provistas de sofisticados mecanismos de propagación se abocan a la tarea de estructurar Series Infantiles, televisión educativa, arquetipos de héroes y personajes que, indirectamente, van consolidando y legitimando un modo de producción y apropiación determinado.

Ocupa numerosas páginas para analizar el carácter paternalista e idílico que se proyecta en la Teleserie "Plaza Sésamo" de amplio auditorio en América Latina, en la que aflora en forma natural la propiedad, el comerciante, el artesano y un marcado autoritarismo que impone y reprime toda la espontaneidad y creatividad propias de la niñez. Allí, en esa idílica plaza, los niños encuentran una sociedad sin contradicciones ni problemas, matizadas además de estereotipados animales y monstruos que sólo existen en la mente del libretista. El factor trabajo y su dinámico efecto en toda sociedad están al margen de ese mundo artificial que, según Mattelart, está destinado a adormecer y aislar al niño de la verdadera sociedad y del angustioso mundo del núcleo familiar empobrecido y marginado.

Se agrega, a los documentados cuatro capítulos, uno final, referido a la industria del turismo que ha tomado un inusitado ritmo de crecimiento y expansión en íntima conexión con la industria aerocomercial. La venta del tiempo de ocio, propio de las sociedades altamente industrializadas, penetra en las atrasadas regiones de India, Singapur, Centroamérica y África.

El turista puede recorrer el mundo bajo el estilo de vida americano a través de sus líneas hoteleras y *shopping centers* sin percibir la contaminación y el mundo deprimente de la pobreza y el atraso. Ese estilo de consumo es impuesto al hombre medio del Tercer Mundo que en sus privaciones estructurales ve en ello otro aspecto más para su frustración y alienación. Culmina la obra de Mattelart con una ironía profunda, al constatar, en una Revista infantil de Latinoamérica la muerte de Superman, personaje mezcla de poderes sobrenaturales y



generosidad, que se vuelve innecesario ante la hegemonía de los rayos laser, los satélites televisivos, las lluvias artificiales y lo anti-histórico que es ser generoso en un mundo en que el entretenimiento, la distracción y juegos infantiles, tienen un precio determinado por los controladores de la electrónica, la industria espacial y el turismo.

En resumen, es una obra penetrante, polémica y de extendida y profunda documentación, escrita en un ágil lenguaje periodístico de fácil acceso. Documento de reflexión para maestros y encargados de organizar y proyectar el mundo cultural en nuestras sociedades dependientes y atrasadas.

EL LIBRO MALDITO: NECRONOMICON

por Antonio de Cortado y López

Howard Phillips Lovecraft nació el 20 de agosto de 1890 en Providence, Rhode Island, hijo de Winfield Scott Lovecraft y Sarah Susan (Phillips) Lovecraft. Su padre era un agente viajero, de carácter solemne y pomposo quien fue puesto bajo la vigilancia de un tutor cuando Howard tenía tres años de edad y murió en 1898 víctima de alguna oscura enfermedad neurológica. Su madre tenía carácter excesivamente posesivo, y entre esta circunstancia y las frecuentes enfermedades que el niño padecía, transcurrió la existencia infantil reclusa y solitaria de un niño precoz y sensitivo, quien prefería la compañía de adultos a la de los otros niños. Pasaba mucho tiempo en la biblioteca de su abuelo, Winfield V. Phillips y devoraba los libros que su esposa tenía sobre astronomía.

Esta formación se proyectó en la publicación de *The Rhode Island Journal of Astronomy*, revista editada en mimeógrafo por él en sus años adolescentes y en su entrega mensual de un artículo sobre observaciones astronómicas personales al periódico *Tribune* de Providence. Los juegos físicamente activos y competitivos eran relegados a favor la actuación de sucesos históricos o ficticios, y a los trece años fundó, con otros niños que se asociaron con él, la "Agencia de Detectives de Providence".

Miembro de la United Amateur Press Association desde los catorce, principió a tener sus contactos con el mundo exterior

■ Antonio de Cortado y López nació en Villahermosa, Tabasco, y estudió Derecho antes de especializarse en la investigación bibliográfica. Poeta y novelista, participó en una investigación sobre la figura de Teseo. Napoleón y Beethoven han sido tema de sus estudios, y se ha dedicado a la traducción de diversos textos en lenguas vivas y muertas, antes de volcarse en el análisis de la vida vegetal.

a través de su siempre copiosa correspondencia.

La abuela de Howard había muerto cuando éste tenía seis años, su abuelo falleció en sus catorce y su madre principió a mostrar los crecientes síntomas de la enfermedad mental que la llevó a la tumba alrededor de 1904. El adolescente quedó al cuidado de las dos hermanas de su madre y se encerró, casi en definitiva, en su mundo interior.

Llegó a adquirir una cultura sorprendentemente vasta, pero su material de lectura predilecto tocaba temas científicos (con especial énfasis en la astronomía), historia de Grecia y Roma, historia de la Inglaterra del Siglo XVIII y la tradición de la novela gótica que, junto con las Mil y una Noches, lo llevó a escribir regularmente poesía y prosa desde sus trece años.

El órgano de la United Amateur Press Association, *The United Amateur*, publicó un cuento que había escrito en 1908 (*The Alchemist*) pero su definición profesional como escritor llegó hasta 1923, cuando la revista *Weird Tales* publicó su cuento *Dagon* escrito en 1917. La declinación de la buena estrella familiar y la muerte de su madre, en 1921, le llevaron a ofrecer sus servicios, en un curioso anuncio, como "escritor de historias de fantasmas", crítico y revisor de estilo en poesía y prosa, oficio que lo dejó en el más estricto margen de subsistencia económica.

Entre sus alumnos literarios apareció Sonia Greene, diez años mayor que él, quien vivía en Brooklyn y era el polo opuesto del modo de ser de Lovecraft. Se casaron en 1924, pusieron su casa en New York y dos años después se separaron. En 1927, Lovecraft regresó para divorciarse a Providence. Y no volvió a salir, con excepción de viajes cortos para relacionarse con las reliquias históricas del pasado en New Orleans, Massachusetts, Quebec y Philadelphia.

A partir de 1923, principió a ganar fama y reconocimiento como escritor especializado, a pesar de ser un productor lento en parte debido a su necesidad laboral de efectuar revisiones literarias y en parte por su increíblemente vasta correspondencia. Le gustaba escribir de noche y durante el día cerraba por completo sus ventanas para escribir con luz eléctrica. Su delicada salud fue menguando gradualmente hasta que, después de ocho meses de padecimiento, murió en el Jane Brown Memorial Hospital de su ciudad natal, el 15 de marzo de 1937, víctima de cáncer intestinal y enfer-

medad de Bright. Fue enterrado tres días después, en el lote de su abuelo materno del Swan Point Cemetery y su tumba no tiene lápida que la distinga.

Las narraciones de Lovecraft pueden ser divididas en dos tipos principales. Uno es el fantástico, dentro de la escuela de Lord Dunsany (cuya influencia fue reconocida por Lovecraft desde 1919) y otro es el macabro, relacionado con episodios alrededor de entes moradores del espacio cósmico, que puede, a su vez, tener dos campos básicos, el de los cuentos sobre Nueva Inglaterra y el de las historias de los mitos de Cthulhu.

Los cuentos sobre Cthulhu pertenecen a la última etapa creadora de Lovecraft y su ritmo fundamental representa la vieja y primaria lucha entre el bien y el mal que acompaña a la humanidad desde su nacimiento. Estos cuentos principieron a escribirse sin plan predeterminado, pero posteriormente, Lovecraft principió a crear conscientemente el panteón e invitó a diversos colegas a colaborar en él. A más de que la mitología de Cthulhu terminó dominando la obra de Lovecraft, sus cuentos y los de sus seguidores se enlazaron con trabajos anteriores a ellos, como *The narrative of A. Gordon Pym* de Edgar Allan Poe, *The yellow sign* de Robert W. Chambers, *An inhabitant of Carcosa* de Ambrose Bierce y *The white people* y *The black seal* de Arthur Machen.

Los sitios donde suelen desarrollarse los cuentos están, principalmente, en la Nueva Inglaterra: Arkham (basado en Salem, Mass.); Kingsport (proveniente de Marblehead), y Dunwich (inspirado en la zona de Wilbraham, Monson y Hampden, pequeños pueblos del área).

Como base y trampa del panteón lovecraftiano, aparecieron una serie de libros malditos, reales unos y otros inventados por Lovecraft como *Pnakotic manuscripts*, *R'lyeh text*, *Book of Dzyan*, *Dhol chants*, *Seven cryptical books of Hsan*; o por su escuela como *Book of Eibon* y *Liber ivoris* creados por Clark Ashton Smith; *Unausprechlichen kulten de von Junzt*, invento de Robert E. Howard; *De vermis mysteriis* de Ludvig Prinn, añadido por Robert Bloch; las ficciones de August Derleth *Cultes del goules* del Conde d'Erlette y *Celaeno fragments*; y sobre todos ellos, destaca el genial ente de ficción de Lovecraft, el *Necronomicon* del poeta árabe loco Abdul Al-Hazred, objeto de una reseña publicada en esta Revista.

Es con tal sugestivo y engañoso título, como la Editorial Barral de Barcelona, España, presenta la traducción hecha por Melitón Bustamante Díaz, de una serie de cuentos de Lovecraft, en dos tomos aparentemente enlazados por el hilo común del libro maldito. La primera edición, que vende en este país la Distribuidora Enlace Mexicana, data de Julio de 1974 y aparecen en ella las traducciones de *The color out of space*, *The haunter of the dark*, *The call of Cthulhu*, *The Dunwich horror*, *The whisperer in Darkness*, publicado originalmente en el volumen *The Dunwich horror*, que contiene 16 cuentos y *The Hound* y el estupendo ensayo *Supernatural horror in literature* que aparecen original-

FORUM

mente en *Dagon*, donde hay 38 trabajos. Resulta extraño que de 54 cuentos publiquen 16 y anuncien en las primeras páginas la reproducción de los títulos originales. Tampoco resulta común el que en volúmenes dedicados a la ficción y el cuento aparezca un ensayo que tiene una obvia esencia técnica. El hecho de afirmar que algunos cuentos pertenecen a un libro que no los contiene y algún error tipográfico notable (vol. II, pp. 235 y 236) permiten afirmar un cierto descuido editorial que corresponde a la barata encuadernación, escasa calidad del papel y bajo precio.

El ámbito de traducción entre forma literal y la versión personal es muy amplio y da lugar a diversas deformaciones. De suyo, en vista de la importancia de la lengua en la comunicación literaria, no es posible conocer una obra de arte, como tal, fuera de su lengua original. Siempre se puede conocer el pensamiento del autor, pero la drástica variación de la forma inhibe el acceso a la obra de arte completa. Estos volúmenes han sido traducidos con cuidado, pero el problema de traducir costumbres o instituciones de culturas diversas de la iberoamericana (menos sutil que el otro, pero también más evidente) provoca grandes fallas. Las referencias históricas y los refranes, por no decir más, obligan a la sustitución por equivalentes castellanos y desnaturalizan por completo los trabajos.

De esta forma, el impecable estilo, el dominio de la lengua, el fluido período y la lógica forma de Lovecraft se ven severamente comprometidos y el enfoque artístico es desplazado por una actitud que enmarca lo sensacional, destinada a ensordecir al público en vez de sensibilizarlo y tratar de dar rienda suelta al morbo y no estimular el sentido estético. El título, bajo el amparo de un buen nombre comercial, consagrado, resulta equívoco, pues aparte de la ilógica inclusión del ensayo, los cuentos abarcan muy diversos temas y resulta más razonable tomar a Cthulhu como hilo conductor que al sutil y popular *Necronomicon*. El libro maldito se vuelve una especie de personaje y su presencia constante, enfatizada en el título, puede pasarlo de elemento a héroe, desnaturalizando el pensamiento de Lovecraft, quien pensaba en la narración objetiva de los hechos y en que los héroes eran los sucesos y la oposición entre el mundo interior y los acontecimientos exteriores y no los personajes. La verdad secreta de algún acontecer exterior, o la aclaración de un incidente poco usual, o

la siniestra implicación de un accidente, son más importantes que cualquier personaje o parapersonaje que pueda encontrarse. De acuerdo al pensamiento de Lovecraft (que puede leerse en el ensayo) la raza y la lengua española no se prestan a lo sobrenatural y podríamos añadir que la falta de sutileza y delicadeza del ser social español se transmiten a esta rotunda traducción.

Lovecraft creía que nada era tan básicamente aterrador al espíritu humano como la dislocación del tiempo y del espacio, y cómo la forma normal de presentar un "hecho" nuevo al conocimiento existente es la exposición científica, su tónica literaria está en dicha exposición y no cambia mientras que la narración se desliza gradualmente de lo posible a lo imposible. Siempre pensó que la ficción espectral de sus obras debía ser realista y atmosférica y confinar solamente su alejamiento de la naturaleza a sólo un canal sobrenatural escogido previamente, y que los horrores debían ser siempre originales, pues el uso de mitos y leyendas comunes constituía una influencia debilitante.

La devoción de Lovecraft por lo macabro fue descrita por él mismo como "un sutil accidente de personalidad, que sólo el psiquiatra, el biólogo, el genetista... podría tener la esperanza de rastrear hasta su fuente, y nunca he siquiera soñado con inyectar tan personal predisposición en ningún enfoque crítico general. La función natural de un cuento corto es reflejar poderosamente un humor singular, una emoción o una auténtica situación vital, y cuando consideramos qué débil papel juega lo macabro en nuestros humores, sentimientos y vidas, podemos ver fácilmente cuán básicamente menor debe ser necesariamente el cuento de horror. Puede ser arte, pues el sentido de lo misterioso es una emoción humana auténtica, pero es obviamente una forma de arte restringida y estrecha. Creo que mi amor por lo macabro y misterioso nació de la completa soledad".

Arkham House publicó la primera colección de la obra de Lovecraft en inglés en 1939 (*The Outsider and Others*), y la

segunda en 1943, (*Beyond the wall of sleep*). Después vinieron seis colecciones entre 1944 y 1963. Tras la Segunda Guerra Mundial la popularidad de Lovecraft principió a crecer en medio de la censura de los críticos literarios, quienes pretendían ignorarlo y esperaban que se desvaneciera.

Pero no se desvaneció. Dentro de los límites de la afición por lo misterioso, Lovecraft se ha convertido en el gran señor del Siglo XX y su lugar está junto al de Hoffmann y al de Poe. Sus libros publicados en vida alcanzan precios fantásticos y son robados de todas las bibliotecas americanas. Ha sido traducido al alemán, al italiano, al francés, al japonés y, desde luego, al castellano. Algunas de sus creaciones tienen tal fuego que, al igual que Sherlock Holmes, han principiado a vivir en la imaginación de sus lectores una existencia independiente. El caso más evidente es el del célebre *Necronomicon*, del que muchos lectores rehusan creer que es completamente imaginario y lo buscan por librerías y tiendas de antigüedades por todo el mundo, haciendo elevadas ofertas a los intermediarios que logren conseguirlo.

"DE ALFONSO XIII A FRANCO"

por F.M.S.

Después de "*Contribución a la historia del movimiento obrero español*", obra en tres volúmenes, publicada por Editorial Cañica, de Puebla, y cuyo último tomo apareció hace aproximadamente tres años, el infatigable militante anarcosindicalista español-argentino, acaba de dar a la estampa el libro de que nos ocupamos, y que es una nueva y valiosa aportación a la historia política y social de la España contemporánea. Un libro apasionado y apasionante, pero a la vez sereno y objetivo, que habrá de ser muy leído especialmente por las generaciones españolas posteriores a la guerra civil, deseosas de conocer a fondo la verdad de la reciente historia de España que durante casi cuatro décadas le ha sido deformada por los gobernantes franquistas. Mas como todo tiene su fin, no siempre los vencedores consiguen tergiversar definitivamente la verdadera histórica; y menos ahora, cuando la guerra civil española ya se ha escrito posiblemente más libros que de cualquier otro acontecimiento histórico de la Edad Moderna.

Partiendo de la guerra de Cuba, con la pérdida para España de las últimas colonias del que fuera antaño su gigantesco imperio, y de la generación del 98, tan estrechamente ligada a la famosa frase de Joaquín Costa: "hay que cerrar con doble llave el sepulcro del Cid", Santillán hace un profundo análisis de los principales acontecimientos que jalonan la historia de España del presente siglo, deteniéndose en los hechos de especial significación social y política: la vigorosa reorganización del movimiento obrero a partir de principios de siglo; el decisivo planteamiento del problema de las nacionalidades ibéricas con sus aspiraciones autonómicas por la conjunción de los partidos políticos catalanes (1902-1906); los sucesos de la Semana Trágica en Barcelona (1909), que tuvieron como epílogo el proceso y fusilamiento de Francisco Ferrer Guardia, fundador de la Escuela Moderna, de ideas pedagógicas y sociales avanzadas; la asamblea de parlamentarios de 1916, enfrentándose a los abusos de poder de Alfonso XIII; la huelga general revolucionaria en 1917; la criminal represión del proletariado catalán (1920-22), conocida por la lucha sindical contra el "terror blanco", etcétera.

Después del advenimiento de la Segunda República, Santillán reseña y analiza la denodada lucha del proletariado español por establecer nuevas estructuras sociales más justas, por llevar a término la revolución social, esfuerzo que culminaría y alcanzara su mayor gloria con la revolución de Asturias (1934), cuyos principales protagonistas fueron los trabajadores sindicalizados en la CNT y la UGT, anarcosindicalistas y socialistas, respectivamente. Esa revolución fue salvajemente aplastada por el ejército peninsular reforzado con tercios de moros traídos de Marruecos, acción punitiva que constituye el más rotundo fracaso del liberalismo republicano-burgués español, incapaz de dar paso a nuevas instituciones y estructuras socialmente más justas, cual lo exigía el proletariado organizado. La pugna habría de culminar con la rebelión militar-fascista a la que hicieron frente los trabajadores a pesar de la actitud pusilánime y políticamente suicida de los gobernantes republicanos.

Santillán dedica, como es natural, principal atención al proceso de la guerra civil, durante la cual los sublevados contaron desde el primer momento con el apoyo y

contribución, sin reservas, de los estados fascistas, mientras las democracias, escudadas tras el comité de No Intervención, prepararon el advenimiento del fatídico Pacto de Munich que habría de desembocar en la Segunda Guerra Mundial. Es éste el episodio más trágico de la España de este siglo y, por ende, el más apasionante del libro de Santillán. Ahí expone cómo el proletariado español no sólo hace frente al fascismo en los campos de batalla, sino en la retaguardia trata valientemente de llevar a cabo la revolución social, secundado tíbicamente por algunos republicanos de izquierda, pero que obstaculizan por todos los medios las huestes comunistas a las órdenes de Moscú, "para no asustar a las democracias". Apoyados por la GPU, los comunistas llevaron a cabo en los frentes y en la retaguardia republicana las peores maniobras políticas, (tales como los sucesos de mayo en Barcelona), con el fin de hacer abortar los esfuerzos revolucionarios y conseguir el dominio del aparato estatal, al amparo del chantaje de la controvertida ayuda (?) rusa a la República española, de lo que Santillán se ocupa extensamente.

"De Alfonso XIII a Franco". (Apuntes de historia política de la España Moderna.) Diego Abad de Santillán. Editorial TEA, Buenos Aires, Argentina. 1974. 546 páginas.

EPISTOLAS DE HORACIO

por Roberto Heredia Correa

A poco de habernos dado la traducción del *Arte poética*, Tarsicio Herrera Zapién nos presenta la de las *Epístolas*. Aquella, también llamada *Epístola a los Pisones*, es en realidad parte de esta obra.

Las epístolas —pláticas (*sermone*s) las llama Horacio— son verdaderas cartas, conversaciones a distancia, en que se siente la presencia lejana del destinatario. Dos libros componen la obra. El primero consta de 20 cartas; el segundo, excluida el *Arte poética*, tiene sólo dos.

Este fue su último trabajo literario. En él, Horacio, maduro y reflexivo, discurre plácidamente, desde su retiro campestre, sobre sobre temas de filosofía práctica, sobre

poesía y en general sobre las preocupaciones humanas: importancia de la filosofía, insatisfacción de los deseos del hombre, ventajas de la vida en el campo, la virtud, la amistad, la pobreza y la riqueza. No faltan los comentarios y las preguntas sobre el estado de la salud o del ánimo, sobre el clima, sobre la marcha de los negocios.

Como en las sátiras, que Horacio llama igualmente *sermone*s, abundan en las epístolas las confidencias personales y las divagaciones. Pero, dejando un poco de lado la sonrisa burlona —quamquam ridentem dicere uerum / quis uetat?— y a veces casi bondadosa de aquellas, ahora el poeta, aplicado por entero a la búsqueda de lo verdadero y lo honesto —quid uerum atque decens, curo et rogo et omnis in hoc sum—, siente más hondo su misión de guía espiritual. La intención moralizante corre al parejo de la dedicación del venusino a su perfeccionamiento espiritual; en ningún momento tiene tono magisterial ni choca por una pretensión didáctica patente: fluye casi por sí, y como que se desprende espontáneamente de sus reflexiones.

Como todos los volúmenes de la Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, esta edición de las *Epístolas* consta de una introducción, texto latino y traducción, y notas a ambos.

El estudio introductorio se compone de dos partes: la primera estudia el contenido ideológico de las epístolas; la segunda, algunos elementos del estilo. En un epílogo se señalan algunas influencias de las epístolas horacianas en la literatura de lengua española: la *Epístola moral a Fabio*, Sor Juana Inés de la Cruz, Ignacio Ramírez.

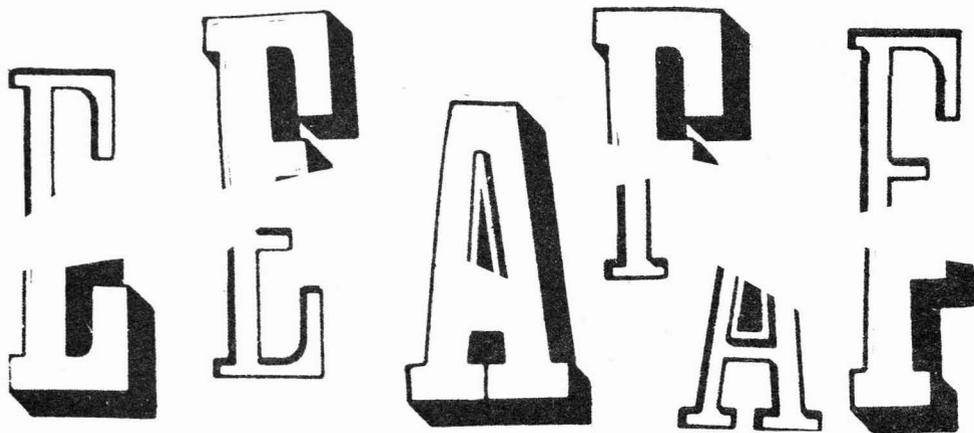
Todos los temas que el doctor Herrera estudia o apunta en la introducción son, sin duda, un gran auxilio para la mejor apreciación no sólo de las *Epístolas*, sino de la obra toda de Horacio. Sin embargo, el capítulo en que se confrontan las ideas filosóficas del poeta con las tesis principales de Epicuro, tiene el valor de ser un estudio sistemático, comprensivo de toda la obra horaciana e ilustrado con abundantes ejemplos.

La conclusión, que alguna vez hemos leído en los textos de historia de la literatura, queda, de este modo, iluminada por la luz de un razonamiento minucioso:

"Ya se ve que, en rigor, Horacio no es un epicúreo, pues unas veces sigue fielmente las teorías de Epicuro, otras veces las interpreta a su manera y otras las rechaza del todo." (p. XLIV). La traducción "primera en hexámetros castellanos", "intenta reproducir en nuestra lengua toda la fuerza y profundidad del decir horaciano..."

"Para traducir los hexámetros latinos el traductor ha hecho uso del respectivo hexámetro castellano usado en España por Sinialdo de Mas y en México por los doctores Méndez Plancarte y por Rubén Bonifaz Nuño. Este hexámetro latinizante castellano... consiste en un número fluctuante de sílabas que va de 13 a 17, con cesura móvil hacia la mitad del verso, y una acentuación que es libre con excepción de las cinco últimas sílabas, de las cuales se acentúa la primera y la cuarta..." (p. cxxx-cxxxi).

En efecto, la versión del doctor Herrera



no sólo es una transcripción fiel del lenguaje de Horacio y un traslado rítmico de sus hexámetros, sino que sigue con apego la sucesión de las expresiones y, en gran medida, de las palabras.

Por otra parte, la traducción es latinizante no sólo en el metro y en algunos aspectos de la sintaxis (hipérbato, particularmente), sino también en cuanto al lenguaje: neologismos, empleo frecuente de nombres sin artículo, uso de términos en acepciones poco usuales. Con esto ha intentado el traductor acercarnos aún más al texto de Horacio. Y por otra parte, en palabras del maestro Bonifaz Nuño, "no hay pérdida para el español en volver a latinizarse y a reconquistar formas y vocablos que empobreciéndolo, han caído en desuso".

Sólo a guisa de muestra, entre los muchos posibles, he escogido unos cuantos ejemplos de la *Epístola I*, que muestran algunas cualidades de la versión: fidelidad de palabra a palabra, apego a la secuencia de ellas, concisión (particularmente notable en el último verso):

*Inuidus, iracundus, iners, uinosus, amator
or
nemo adeo ferus est, ut non mitescere
possit,
si modo culturae patientem commodet
aurem.*

El envidioso, el airado, el inerte, el vinoso, el amante, nadie es tan fiero que ser domado no pueda, con tal que al cultivo acomode paciente el oído.

(versos 38-4)

*per mare pauperiem fugiens, per saxa,
per ignes
por mar la pobreza huyendo, por rocas,
por fuegos*

(verso 46)

*nec sequar aut fugiam quae diligit ipse
uel odit,*

ni sigo o huyo las cosas que él mismo ama u odia,

(verso 72)

Las notas, tanto al texto latino como al español, son abundantes y oportunas. Aquellas, en su mayor parte, tienen carácter gramatical; hay también algunas de índole estilística. Las segundas explican o comentan referencias y alusiones a personas, lugares, costumbres, etc., o bien, aclaran expresiones cuyo sentido requiere una exposición más explícita en español.

A la nutrida tradición horaciana en la literatura de lengua española y de México en particular, se ha sumado este hermoso volumen. Valioso por muchos conceptos, lo es además por el entusiasmo que el doctor Herrera aplica a sus tareas horacianas.

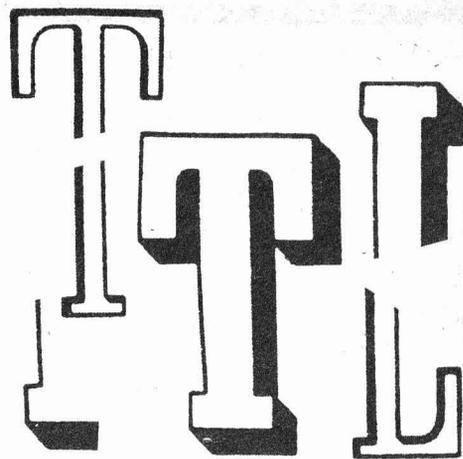
Q. Horatii Flacci *Epistolarum libri I-II*. Quinto Horacio Flaco. *Epistolas. Libros I-II*. Estudio introductorio, versión latinizante y notas de Tarsicio Herrera Zapién. México, Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Humanidades. Centro de Traductores de Lenguas Clásicas, 1972. ccxcix, 63, 63p. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).

"NACIONALIZACION Y RECUPERACION DE RECURSOS NATURALES ANTE LA LEY INTERNACIONAL" *

por Jorge Witker V

El destacado jurista chileno, Eduardo Novoa Monreal, actual Investigador del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, agrega a su abundante producción jurídica esta obra de síntesis que constituye un verdadero aporte técnico a la ardua lucha que dan los países del Tercer Mundo por imponer un criterio de justicia y respeto en materia de relaciones económicas con los países capitalistas dominantes.

El análisis de Novoa Monreal se centra en el concepto jurídico de la nacionalización, entendida como una institución cualitativamente distinta a las "expropiaciones" establecidas en las legislaciones internas de los países que exigen, según la concepción liberal individualista, una indemnización pronta, adecuada y efectiva. Por el contrario, la nacionalización es un acto de soberanía económica que tiene una clara connotación política y en que el Estado, en nombre de una colectividad nacional, pasa a suplantar al propietario privado en aras de proyectos de política económica de interés general. Sólo situando en ese contexto el acto de nacionalización, es posible armonizar los intereses de los países periféricos con una concepción moderna del Derecho Internacional en el cual, por lo demás, hay claras disposiciones que habilitan a los Estados a utilizar el mecanismo nacionalizador, como instrumento recuperador de los recursos naturales. Por otra parte, la práctica política de los Estados demuestra que desde 1917 hasta 1960 se han producido en el



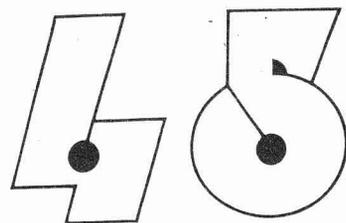
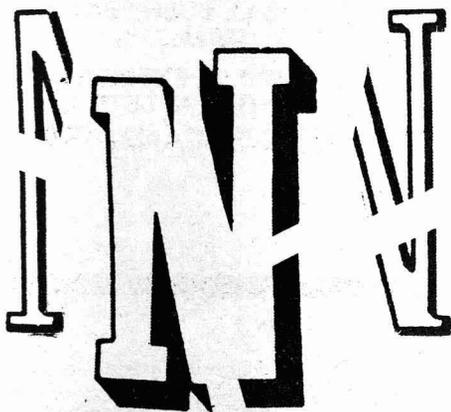
mundo más de 40 nacionalizaciones, todas insertas en movimientos políticos nacionalistas y al amparo de Resoluciones de Naciones Unidas y Jurisprudencia válidamente aceptadas.

Como expresa el autor, el gobierno norteamericano ha insistido en tipificar la nacionalización como una expropiación que debe sujetarse a las limitaciones que emanan de aquel concepto románico de la propiedad en que el titular no puede ser privado sino mediante una compensación adecuada y oportuna. Pretender, por ejemplo, asimilar el derecho de una empresa trasnacional sobre el cobre chileno al derecho que tiene cualquier persona sobre su casa habitación, es comparar situaciones antojadizas e interesadas. Si agregamos que para muchos países sus recursos naturales son el único bien productor de divisas, que por razones de diversos tipos han estado privados de ellos por años, comprobaremos la importancia que tiene sostener una tesis tan unilateral como la de la expropiación.

Novoa Monreal fundamenta su progresista tesis jurídica en una abundante y prolifera bibliografía, jurisprudencia internacional y opiniones de tratadistas no siempre al alcance del jurista tradicional, quien sigue apegado a viejas concepciones. Su lenguaje sencillo, casi periodístico, refleja además la experiencia y sabiduría de un jurista que vivió en la práctica todos los efectos y presiones internacionales que se alzaron sobre Chile cuando, en uso de sus instituciones constitucionales y jurídicas, procedió a la nacionalización del cobre.

En resumen, *Nacionalización y recuperación de recursos naturales ante la ley internacional* de Novoa Monreal es una obra de consulta indispensable para estudiar jurídicamente el problema de las nacionalizaciones. A la calidad científica del autor, se suma la experiencia profesional que le tocó vivir en su calidad de asesor jurídico del Presidente mártir Salvador Allende.

* EDUARDO NOVOA MONREAL.
Fondo de Cultura Económica. México. 1974,
131 págs.



EN **13**
CANAL
TELEVISION

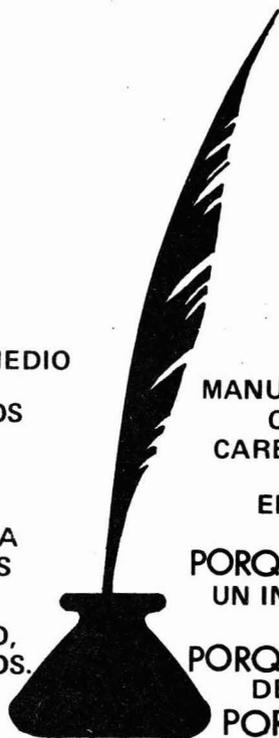
LA ESTRELLA ES... EL ESCRITOR

PORQUE SE HAN INTEGRADO A NUESTRO MEDIO DE EXPRESION LAS OBRAS DE AUTORES NACIONALES Y EXTRANJEROS QUE APORTAN AL ESPECTACULO ELECTRONICO LA ALTURA DE SU PENSAMIENTO Y SU SENSIBILIDAD.

PORQUE SE HAN INCORPORADO A NUESTRA PROGRAMACION OBRAS REPRESENTATIVAS DE VALORES INTERNACIONALES

COMO DOSTOIEVSKI, TOLSTOI, VICTOR HUGO, CHEJOV, GARCIA LORCA Y ROMULO GALLEGOS.

PORQUE HAN DIGNIFICADO NUESTRA PANTALLA TALENTOS NACIONALES



COMO FERNANDEZ DE LIZARDI, MANUEL PAYNO, ROJAS GONZALEZ, JUAN RULFO, CARLOS FUENTES, VICENTE LEÑERO, CARBALLIDO, REVUELTAS, MENDOZA, MAGAÑA, ROBLES ARENAS Y MUCHOS OTROS, ENRIQUECIENDO NUESTROS RECURSOS Y REVALORIZANDO LA TELEVISION.

PORQUE SE HA DESPERTADO EN EL AUDITORIO UN INTERES AUTENTICO POR EL BUEN TEATRO Y EL AMOR A LA LECTURA.

PORQUE SE ESTA FOMENTANDO EL ENTUSIAMO DE LOS NUEVOS VALORES DE LAS LETRAS.
POR TODAS ESTAS RAZONES, CANAL 13 ES:

UN NUEVO ESTILO EN TELEVISION



Usted tiene una oportunidad que otros hombres no tuvieron. Un libro significa acumulación de ciencias y sabiduría. Un libro es una respuesta a muchas incógnitas que usted se plantea sobre la vida. El FONDO DE CULTURA ECONOMICA edita para usted, entre otras, sus colecciones: Popular, Breviarios, Testimonios y Archivo.



FONDO DE CULTURA ECONOMICA

LIBROS: EL FONDO QUE PRESERVA LAS IDEAS.

CUADERNOS POLITICOS



Revista trimestral de Ediciones Era

4

Alejandro Alvarez y Elena Sandoval ▶
Desarrollo industrial y clase obrera en México
⊕ Salvador Hernández ▶ El magonismo 1911:
la otra revolución ⊕ Rossana Rossanda ▶
Reflexiones sobre el socialismo ⊕ Perry
Anderson ▶ Entrevista político-filosófica
con Lucio Colletti ⊕ Tran Van Tra ▶
Vietnam: una nación que supo vencer
⊕ Fernando Arauco ▶ Sobre la Central
Obrera Boliviana

Abril-junio de 1975 ■ \$ 25.00

Suscripción por cuatro números:
México: \$ 80.00 M.N. (aéreo \$ 150.00 M.N.)
Centroamérica, Sudamérica, EUA y Canadá:
US. Dls. 11.00 (aéreo US. Dls. 19.00)
Europa: US. Dls. 12.00 (aéreo US. Dls. 30.00)

Ediciones Era / Avena 102 / México 13, D. F.

XXI siglo veintiuno editores sa

novedades ●●●●●●●●●●

E. Jacoby
**EL CAMPESINO Y LA TIERRA EN LOS PAÍSES PO-
BRES**
392 pp. \$ 80.00

M. Duchet
**ANTROPOLOGÍA E HISTORIA EN EL SIGLO DE LAS
LUCES**
480 pp. \$ 120.00

E. Novoa
**EL DERECHO COMO OBSTÁCULO DEL CAMBIO SO-
CIAL**
212 pp. \$ 42.00

N. Braunstein y otros
PSICOLOGÍA: IDEOLOGÍA Y CIENCIA
436 pp. \$ 92.00

J. Lacan
ESCRITOS II
432 pp. \$ 100.00

C. Guzmán Böckler
COLONIALISMO Y REVOLUCIÓN
288 pp. \$ 50.00

DE VENTA EN TODAS LAS BUENAS LIBRERÍAS O
EN:
SIGLO XXI EDITORES, S. A.
Ave. Cerro del Agua 248 — Tel: 550-2571
México 20, D. F.

jm JOAQUIN MORTIZ **jm**
libros recientes

Sergio Galindo
¡OH HERMOSO MUNDO!

Ana Mairena
CENA DE CENIZAS

Arturo Azuela
UN TAL JOSE SALOME

Eduardo Lizalde
LA ZORRA ENFERMA

Homero Aridjis
QUEMAR LAS NAVES

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

plural
Crítica / Arte / Literatura

Número dedicado a:
Nueva España.
Colaboraciones de:
Octavio Paz
Gabriel Zaid
Jacques Lafaye
Richard M. Morse
Woodrow Borah
Porfirio Martínez Peñaloza
José Pascual Buxó

Libros: José Olivio Jiménez sobre Carlos Bou-
soño y José Angel Valente
Salvador Elizondo sobre Ezra Pound
José de la Colina sobre Juan Gil Albert

Director: Octavio Paz
Jefe de Redacción: Kazuya Sakai
Reforma 12-505, México 1, D. F.

COMEDIA

A. SCHOPENHAUER



LA MORAL

La moral no se enseña, como tampoco el genio. La idea que se tiene de la virtud es estéril, y no puede servir más que de instrumento, como las cosas técnicas en materia de arte. Esperar que nuestros sistemas de moral y nuestras éticas puedan formar personas virtuosas, nobles y santas, es tan insensato como imaginar que nuestros tratados de estética puedan producir poetas, escultores, pintores y músicos.

■ Traducción de A. López White



