



SUMARIO

Volumen XXV, número 11 / julio de 1971

- 1 Nuevas sentencias de amor, por Tomás Segovia
3 Bárbara, por Efrén Hernández
5 Retórica del diablo, por Salvador Elizondo
9 La magia, un intento de explicación científica, por Abraham Fortes R.
16 Religión y mitos según investigadores soviéticos, por Raquel Tíbol
-

I Markheim, por Juan Tovar

- 25 Poe en Quiroga, por Margo Glantz
34 Nigredo, por Elsa Cross
35 Crítica: Argelio Gasca / Alvaro Matute / Miguel Bautista / Humberto
Martínez González / Jorge Olvera / Ramón Xirau

Portada: Francisco Toledo

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Doctor Pablo González Casanova / Secretario General: Químico Manuel Madrazo Garamendi

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

Director: Doctor Leopoldo Zea / Editor: Jorge Alberto Manrique / Dirección artística: Vicente Rojo, Adolfo Falcón

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: \$ 6.00

Suscripción anual: \$ 65.00 Extranjero Dls. 8.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S.A.

Unión Nacional de Productores de Azúcar, S.A.

Financiera Nacional Azucarera, S.A.

Ingenieros Civiles Asociados [ICA]

Nacional Financiera, S. A.



Tomás
Segovia

NUEVAS SENTENCIAS DE AMOR

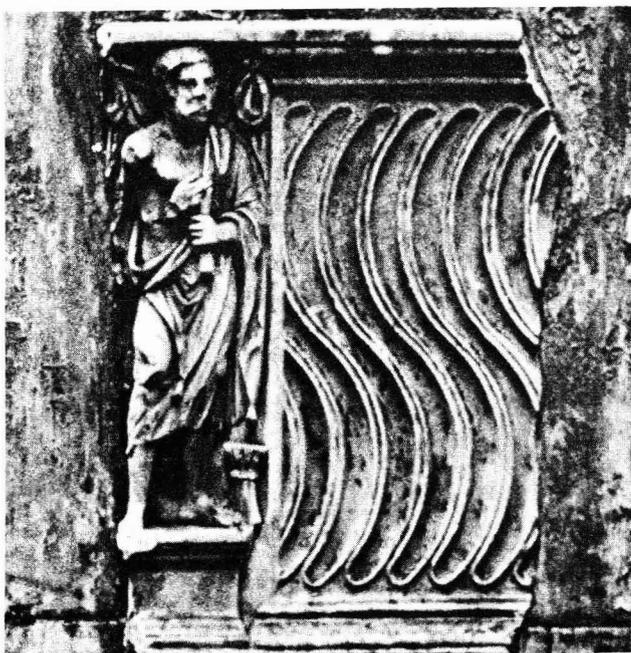
AMOR, MORAR

La nieve a la medianoche
Va a su propio sepelio

Yo cerca de tus pechos
Tengo junta en mis brazos
Toda la pulpa del día
trabajado
Para meter la mano
por su terciopelo

Dulzura
Panal en la sombra
Calor de oro en lo negro
Y tu cuerpo dormido
Donde sueñan los ecos
de tus ricos cornos
Y tu amor como el sol de mañana
Y como en él la limpia llamarada
de la nieve deslumbrada

La nieve a la medianoche
Cierra los ojos y espera
No dice nada para no fundirse
Mientras la noche sucia de abandono
se prepara.





NAVEGACIONES

Tendido al fondo de lo oscuro
Ya en mi interior dormidos
 los turbulentos lenguajes del día
El que fluye por mí
Como agua suelta entre una red de mimbre
Vibración de una sombra en el nocturno espejo
Desnudo de designios
El que es inasignable
Y sin embargo es yo
Ha echado junto a ella un ancla

Dormido entre sus muslos
O bien guardando en sueños
Entre pecho barbilla y brazos
Ese pequeño y detallado cuerpo de ella
O abandonando un brazo cruzado por su vientre
Como una sombra en paz por la pradera
O pegado a su hombro por los sentidos labios
O trenzado a su piel como a una fronda de temperaturas
Sin cesar zarpo y zarpo
Desde ella hacia ella misma
Sin de ella misma despegarme un punto

(Ella misma es el barco)

SUBCICLOS

Recomienza el otoño
 desde otra de sus puntas
No más ni menos cierto o vacilante
Ni más confuso ni más puro
Más fatigado y más lavado de espejismos
Más discretas sus brumas
Pero más hondamente brumas
De ya discretamente haber sido otras brumas
Otoño acumulado
Al que entra otoño mismo por otro de sus lados
El tiempo que navega por girones
Condensa nebulosas
Que luego el tiempo mismo cabalga en pleno vuelo
Recomenzar no copia el tiempo
Lo desdobra y fecunda
Pero el amor no se desdobra
Pone en llamas su vívida envoltura amorosa
Desmorona un carbón de pesados tesoros
Y revive en el núcleo sin fatiga
Amor más cierto y puro mismo.

(Princeton / México, 1970.)



Existió, en un tiempo, una famosa actriz del cine llamada Bárbara Lamarr. Seguramente todos mis contemporáneos recuerdan su terrible belleza. Fue algo así como una flor extraña, negra, de fascinantes reflejos; una tiniebla con arterias de fosforescencia, o no sé qué núcleo infernal envuelto en angélico perfume.

No se sabe, entre las hijas de Eva, de otra reproducción tan exacta de su madre, de la serpiente que se infundió en su madre, y del irresistible fruto aquel, por el cual, a través de las generaciones, el hombre, enloquecido, ha desdeñado a Dios.

Escribir sobre ella, sería, incluso, un buen negocio; más por ahora, la referencia no tiene otro objeto que impedir se caiga en una confusión; pues también existió, bajo el mismo nombre, otra mujer, y es, precisamente sobre esta segunda Bárbara Lamarr sobre quien aquí se hará mención.

Ella, se hubiera casado a los dieciocho años. Así estaba resuelto; se hubiera casado incluso antes, si lo hubiera querido; la primera proposición de matrimonio formal se le hizo cuando apenas contaba doce años. Es decir, partidos, le sobraron. Su caso fue como el de esas casas de departamentos que estando todavía en construcción, son ya muy solicitadas, y gustan tanto a las gentes que sin verse acabadas, ya se ven sin un departamento que no esté comprometido.

Ella estaba ya bastante, pues, digamos, habitable a los catorce años. Sin embargo, consiguió eludir compromisos hasta los dieciocho. Parecía ser que a esta edad sí no se escaparía. Sin embargo se escapó.

Dos días antes de la boda, se presentó ante su padre y le habló con toda claridad.

—Padre, he resuelto no casarme. Mi determinación no es absoluta. Es condicional. La condición que pongo es que antes de casarme debo resolver un problema que se me ha metido en el corazón. Entiéndelo bien, digo que en el corazón porque mi problema no es mental.

—¡Ah, que mi hijita! —le contestó su padre—. Dime tu problema, el problema más difícil que tú puedas tener, te lo resuelvo yo en media hora.

—No lo dudo, padre, y, quizá en menos. No sin méritos, habrías conseguido el renombre de filósofo, de inventor y de artista que has conseguido; pero es el caso que tendrás que esperarme a que yo, con mis menudos pasos llegue a redondear los términos, sin cuya integridad, no podría plantearte mi problema.

—¡Por dónde sales, hija! Es de verdad, eso de tu problema. ¿Cómo puede ser que tengas un problema y que no sepas en qué consiste?

—No vayas muy ligero, padre, por favor no vayas muy ligero. Por ahora te diré, y es lo único que por ahora puedo decir, que me siento desazonada, inconforme, hecha una tonta ante el espectáculo bajo el cual veo el mundo. De hecho, no me gusta.

¿No te parece que este hecho es todo un problema?

—Claro; mas no tuyo.

—Pero es que yo lo veo, que yo lo siento, que no puedo casarme ni seguir camino alguno en estado de inconformidad general, de desazón en redondo, de malestar global.

—Allá, pues, tú. Si realmente sufres incertidumbre, no te cases.

—Gracias, padre. Y además, ¿me harías un favor? ¿No quisieras que cambiara mi alcoba a la pieza abandonada que tenemos, en el ángulo de la azotea?

—Me espantas, hija. ¿Lo haces para retirarte a meditar?

—No, padre. Para retirarme, sí, pero no para meditar, únicamente para ver más lejos y para acabar de sentir esto que siento, y de este modo poder, en seguida, decirte lo que sea.

Bárbara cambió sus cosas a la pieza abandonada de la azotea.

La casa fue vaciándose. Sus hermanitas crecieron, se casaron y fueron a vivir con sus maridos. Sus hermanos también salieron. Su padre murió. Su madre dejó de existir.

Bárbara tenía a la sazón treinta años. El mundo próximo exterior se le había cambiado por completo. Ya no tenía familia y había despedido todas sus sirvientas. No así su mundo interno. Este seguía muy semejante, sólo un poco adelante en el mismo sentido que tomara desde cuando estuvo a punto de casarse. A partir de entonces, lo que ella llamara su problema no había llegado a aclararse, sólo a hacerse más sensible, más interno.

De lo que recogía durante su casi continua contemplación del destino de la humanidad, acabó por sentir dentro de sí una abrumadora responsabilidad.

De la capa de los pensamientos, descendió a la del sufrimiento de sus pensamientos. Más tarde, sus pensamientos fueron acabándose y, al fin, su existencia fue —procúrese penetrar esta expresión— un sufrir puro.

Una de aquellas noches, debo decir, de las noches de esta última época empezó a sentir inesperadamente un extraño consuelo. Ni una gota desbordó de sus ojos, sin embargo, se sintió, inopinadamente, como si hubiera llorado en abundancia. Por primera vez en muchos años —nadie, ni ella misma, la vio— su cara expresaba serenidad, un punto más habría sido sonrisa.

Elevó la luz de las lámparas de su mansión que de ordinario mantenía casi muertas. Y no se hartaba de mirar las llamas. Le hablaban, hubiera dicho ella.

El reloj dio las doce. Se sabe que persona alguna escuchó las campanadas. Por primera vez, todos durmieron: trabajadores, investigadores, enamorados, vulgo, poetas y ladrones.

A la hora cero, empezó a amanecer, aquella noche. Era un amanecer intenso como si se abrieran dos amaneceres, como si en compañía, haciéndole pareja, cogida de la mano del amanecer, se acercara con él, también, la primavera. Situada al oriente, la estrella de la mañana, antes de surgir creció hasta alcanzar, su

diámetro aparente, la dimensión del sol. Así, sus ojos vieron asomar tras la línea purísima del valle un par de soles. Ambas estrellas, la rubia y la de níquel, se elevaban tan juntas que daban la impresión de dos amigos haciendo su camino en compañía, en la edad en que todavía no se interpone entre el amigo y el amigo eso que llaman a veces la ambición y a veces la necesidad de labrarse un porvenir. Cuando acabaron de surgir, la ventana fue como dos manchas luminosas, una blanca como espejo de plata, otra rubia como un espejo de oro, ambas en la pared, cerca una de otra.

Inopinadamente se juntaron, los dos espejos se hicieron uno solo, ni de oro ni de plata, de un metal mezclado, partes iguales, de oro y plata. Y aquel espejo se fue haciendo pequeño y más brillante, hasta quedar convertido en una estrella de palpitante luz.

Bárbara comprendió que aquélla era su estrella. Se quedaron mirándose, las tres estrellas, con contemplación tan íntima que

Su vientre concibió, y la simiente que lo fecundara había sido la del más vil de los hombres.

Los hombres la excecraaron.

—Es una prostituta —decían— sin honra, se ha entregado al más vil de los hombres.

Ella padeció afrentas, hambres, frío.

Al cabo de los nueve meses su panza parecía un saco de trigo reventando de tan lleno. No obstante, no dio a luz. Se opuso a ello. Sabía por el sufrimiento, el amor, la infamia, el hambre y el frío, sabía que dar a luz es egoísmo. Quiso ser del todo consumida por el gran grano de trigo que crecía en sus entrañas, con fuerza agotadora.

Pasaron otros nueve meses. De ella no quedaba más que el pellejo, el esqueleto y una mirada de tal serenidad como nunca el mundo la había visto.



acabaron siendo una sola. Ni azul, ni de oro, ni de plata, sino de una luz como la que resultara de fundir un tanto de plata, un tanto de oro y dos más de zafiro.

En torno todo era tinieblas.

Así, la estrella nueva, fue la única luz de un mundo en tinieblas.

El destino no suspendió su marcha.

Se entregó, Bárbara, al más vil de los hombres.

(Era éste un hijo de Jacob, honrado, no debía muertes, tampoco tenía vicios; pero jamás había sentido en su pecho otro amor que el dinero.)

Aún pasaron otros nueve meses, y otros, y otros. Y allá a las nueve veces nueve meses, el pellejo habíase ido reparando, reforzando bajo la presión del grano de trigo que mantuviera dentro, sin darlo a luz, sin arrojarlo de ella. Ahora no eran dos, era uno solo, uno solo que había acabado de crecer dentro de su madre, y ésta había acabado por convertirse en su hijo sin morir, por pasar de una generación a otra, sin probar la vejez.

Y este ser echó alas. Y los hombres ya se habían olvidado de todo y dijeron:

Esta es la primera criatura celestial que ha crecido en la tierra, el primer habitante celestial que aparece en la tierra, que viene a poner un poco del aliento celestial en esta tierra.*

* Aunque completo en sí mismo, "Bárbara" es el primer fragmento de un complejo relato inconcluso en cuatro partes; el título no se lo dio Efrén Hernández. El texto aquí publicado es el bosquejo de un primer episodio; en el siguiente, los personajes son Coridón y Alexis y con el nombre de éstos ha sido conocida la obra por los amigos del autor.

Salvador Elizondo

RETORICA DEL DIABLO



La literatura se aboca con tanta insistencia al Diablo que esa particular proclividad parece marcar no sólo a las obras sino también a los autores y no es fácil escuchar decir de algún escritor que es un autor diabólico transfiriendo frecuentemente las cualidades de sus personajes a su propia persona. Hay un elemento diabólico que ciertamente se manifiesta en casi toda la literatura de Occidente pero pocos son quienes se hayan ocupado de cernir esa idea y separar ese elemento diabólico en sus dos partes: la que lo contiene como origen y la que lo contiene como tema.

El Diablo como tema, me parece mucho más interesante que como autor. El satanismo de Baudelaire es de poca monta comparado con el de *Las flores del mal*. De hecho, pienso que el Diablo es una figura meramente literaria. Si el Mal es una condición general del universo y de la humanidad es cosa que atañe a los moralistas saber o investigar, lo cierto es que el Diablo es una de las formas más frecuentes y más paradigmáticas, en la literatura, de esta preocupación.

Esa forma está sometida al dominio de un cierto gusto literario que la hace cambiante y materia evidente de una compleja metamorfosis que, en sus etapas más notables cuando menos en su aspecto literario, trataremos a grandes rasgos, de señalar aquí.

El origen de la metamorfosis de Satán se sitúa en Edén, al oriente donde hace su aparición el diablo en forma viperina: "...la serpiente, la más astuta de cuantas bestias del campo hiciera Yavé Dios..." (*Génesis* 3, 1) dotado ya de atributos que no habrán de abandonarlo: en especial el carácter general fusiforme, fállico de su figura, su torpeza locomotora, su proximidad a las mujeres y su temperamento dialéctico y de *sales-talk*: "¿Conque os ha mandado Dios que no comáis de los árboles todos del paraíso? ... No, no moriréis; es que sabe Dios que el día que de él comáis se os abrirán los ojos y seréis como Dios..." (*ibid.* 3, 1 y 4).

A propósito de esta primera aparición de Satán es preciso anotar algunas observaciones acerca del significado de esta figura en la literatura no griega o de raíz no griega en Occidente. El Diablo es la denominación concreta del concepto abstracto "el Mal"; como figura está en la misma relación lógica que el vino con la embriaguez, pero lleva consigo la carga de una connotación completamente especial en el contexto en que alienta: la de pecado o transgresión; es decir la de culpa y castigo que expresan sintéticamente las dos grandes funciones que el Diablo ejerce en el mundo: tentación y tortura, a veces bajo la forma de la fascinación y de la gratificación sensual. Ahora bien, los griegos —eso que nosotros entendemos en su acepción más amplia por "los griegos"— fueron en términos generales, completamente ajenos a este tipo de representaciones literarias y apenas los esfuerzos clericales del siglo romántico fueron capaces de inventar un diablo con nombre griego y con algunos de los atributos pánicos, como la

pata de macho cabrío y los cuernos; razón por la que en cualquier discusión acerca del diablo ese espíritu griego más bien abocado a la persecución y consumación del ideal Eros, brilla por su ausencia.

La Biblia, especialmente en el Antiguo Testamento no hace gala de concepciones particularmente imaginativas acerca del Diablo. El nombre Satán significa "el adversario (de Dios)" y es para establecer un gran antagonismo dialéctico para lo que sirve la personificación del mal no frecuentemente reiterada, y, sobre todo, pocas veces subrayada en el curso del libro para acentuar la importancia de un encuentro fatal: el de Satanás con Cristo.

El relato que tenemos de este encuentro —verboso en San Mateo (4, 1-11) y San Lucas (4, 4-13), lacónico en San Marcos (1, 1-13)— aunque no nos dice gran cosa acerca de la forma que el diablo reviste, sí crea para la literatura la circunstancia exterior característica más propicia a su aparición: el desierto y el límite; el hambre de Jesús en el páramo desolado.

Dada la circunstancia perfecta y el personaje idóneo toda la situación diabólica estalla en la multitudinaria efusión del *Apocalipsis* gran libro de imágenes en el que el diablo toma casi todas las formas habidas y en el que se fija, con variantes mínimas, el aspecto o la forma del mal para la literatura; el escenario ideal y también el personaje congruente. Se define poco a poco la figura en la que el drama está inscrito. Un drama puramente literario, claro. El diablo sofista, magnífico Príncipe del Mundo, tentador impreciso de los Evangelios accede a una condición particular y significativa en su desarrollo como figura: la de símbolo. El primer puente ha sido tendido entre el significado y el significante; un puente precario, por impreciso, entre la idea mal y la figura diablo.

San Agustín, que tan noblemente encarna e inicia la primera gran preocupación filosófica del cristianismo, no deja de asignarle a ese símbolo un valor suplementario: el de falso mediador entre los hombres y Dios: "...Como os buscaban llenos de orgullo, y presentaban con arrogancia su pecho, en lugar de herírsele con humildad, con eso solamente pudieron atraer a sí (por medio de alguna imagen o semejanza) a las *rebeldes aéreas potestades*, esto es, los demonios, compañeros de su soberbia, que los engañaron con la magia cuando ellos buscaban un medianero que les iluminase y purificase; y entre ellos no había sino el demonio, que se transformaba en ángel de luz. Lo que ayudó mucho a que los hombres soberbios y carnales cayesen en semejante desvarío de solicitar al demonio para su medianero..." (*Confesiones*. lib. X, Cap. XLI, 67).

Este fragmento no sólo le asigna un nuevo papel al demonio: el de intermediario, el de falso sacerdote, sino que además señala algunos rasgos clave para descifrar la caracterología descriptiva de este interesantísimo personaje. En primer lugar ha decantado la proliferación imaginativa del Apocalipsis mediante los primeros grados de la abstracción filosófica. Pretende convertir aquello que



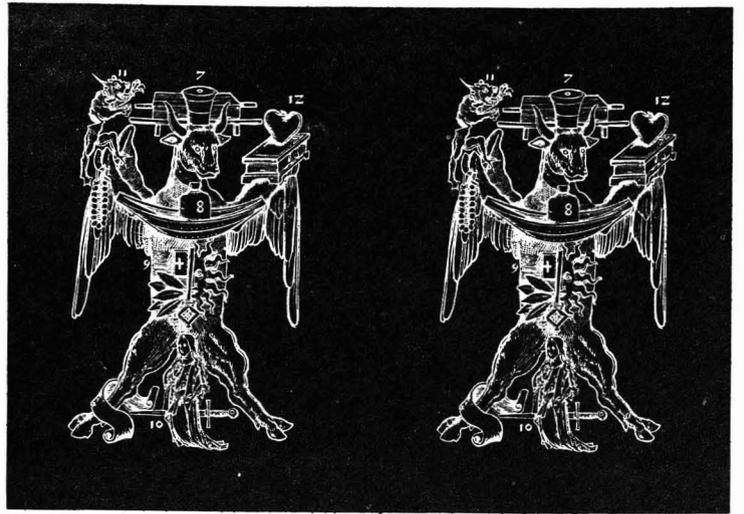
ya es un símbolo, en una noción: las *rebeldes aéreas potestades* cuyo carácter general y abstracto el propio autor subraya y reitera al asignarle también una inteligencia práctica que le sirve para inventar tretas de astucia tal como la de poder engañar a los hombres suplantando a los sacerdotes, y la belleza cuando lo llama "ángel de luz". Al asignarle estas cualidades, San Agustín hace posible concebir, a partir de ahí, al diablo como personaje literario ya que ha sido antropomorfo, "humanizado", en fin. Está listo para iniciar el tortuoso camino de la imagen y semejanza de las que habla el santo y que atraviesa la selva oscura de la imaginación de los hombres.

Dante, inventor de la Lengua, que había poblado el infierno de mercaderes florentinos y politicastro partidarios, es el primero en concretar una simetría significativa. Lo que está arriba es (en cierta manera) igual que lo que está abajo; principio elemental de la alquímica y de las ciencias simbólicas florecientes en su tiempo y que un grabador londinense trataría de trastocar quinientos años más tarde. Como quiera que sea, nos deja el Poeta un retrato solemne y sensual de Lucifer que encarna ese principio de simetría arriba/abajo. En el canto XXXIV se llena de asombro cuando penetra en la Giudecca y contempla por primera vez la imagen del Maligno, tricéfalo y alado como murciélago cuyo torso emerge del hielo en que está aprisionado; de sus bocas penden los cuerpos de Judas, traidor a la majestad divina y de Bruto y Casio, traidores a la majestad imperial. La imagen de Lucifer está construida de acuerdo al principio de esa simetría que quiere que lo de abajo sea la imagen aberrada de lo de arriba. Lucifer es ahora tan feo como antes era bello y el aspecto de este *imperator del doloroso regno* se ve contrapuesta a la de *quell'Imperator che lassú regna* (I, 124.) en una monstruosa parodia del misterio de la Trinidad, y de la corte celestial.

Así como San Agustín le dio inteligencia inmediata y forma humana; como Dante traza una línea ética que divide el mundo en arriba y abajo: un abajo sulfuroso y malo, idéntico en magnitud de majestad al arriba mirífico y celestial; así John Milton confiere al diablo un atributo que también él había dado al verso inglés: el de heroico. El eje moral instaurado por Dante comienza a girar hacia su verticalidad blakeana. El diablo de Milton es, figuradamente, el hombre empecinado en la reconquista de su grandeza angélica primigenia. Lucifer es el héroe de la más alta rebeldía concebible, que se enfrenta a Dios en igualdad de esa majestad que Dante le había conferido como opuesto de la majestad divina. Y no sólo accede con ello a la condición de hombre y de héroe, sino que también, en el poema de Milton, rescata para sí los atributos divinos perdidos por el pecado de la soberbia. Detenta un poder absoluto sobre el Mundo por virtud del libre albedrío humano; es decir: Satán es el otro polo de la dialéctica del universo. Así como Dios es el rey de los cielos, Satanás es el rey de la tierra y de los hombres.

La disposición cósmica instaurada por Dante, que comprendía un "abajo" diabólico y un "arriba" divino divididos por un confín horizontal que el Lucifer miltoniano había tratado de traspasar se verá subvertido por los afanes de un espíritu singular en la historia literaria del tránsito entre el siglo de las luces y el siglo de las





radiantes tinieblas románticas. William Blake, el oscuro contemporáneo londinense del Gran Invocador de Weimar, del poeta de la pata de cabra muerto en Misolonghi, del loco de Tubinga y del Anticristo de Ajaccio, sería el héroe de los 180° del compás. La línea que dividía el imperio infernal del Empíreo se vería volcada, en función de una visión poética, hasta su verticalidad ética. Infierno y Cielo, Divinidad y Diablo no serían a partir de las conmociones interiores de este poeta sino las dos faces que componen el tiempo de una visión del cosmos en la que el Bien y el Mal dejan de ser los componentes dialécticos del Universo para convertirse en la conjunción sintética de una nueva visión del mundo.

Sin Contrarios no hay progresión. Atracción y Repulsión, Razon y Energía, Amor y Odio son necesarios a la existencia Humana.

De estos contrarios surge lo que las mentes imbuidas de religión llaman el Bien y el Mal. El Bien es pasivo y obedece a la Razón. El Mal es activo pues brota de la Energía.

El Bien es el Cielo. El Mal es el Infierno.

El matrimonio del cielo y el Infierno, Plancha 3.

En sentido literario Blake crea una cierta familiaridad con el diablo. Este deja de ser la potestad negativa del infierno dantesco, para desandar un trecho el camino recorrido desde su condición angélica. Ahora, cuando menos, se ha hecho amigo del hombre:

...Este Angel, que ahora se ha convertido en Diablo, es mi amigo particular; frecuentemente leemos la Biblia juntos en su sentido infernal o diabólico que los hombres habrán de conocer si se comportan bien. . .

Por el mismo procedimiento por el que Blake confiere al Diablo la paridad absoluta con Dios, le quita también mucha de la solemnidad heroica con que su compatriota Milton le había investido.

El *Zeitgeist*, dominado por las grandes figuras apocalípticas sobre las que presidía la de Napoleón contribuyó, sin duda a hacer del primer romanticismo una actitud particularmente dominada por la preocupación diabólica.

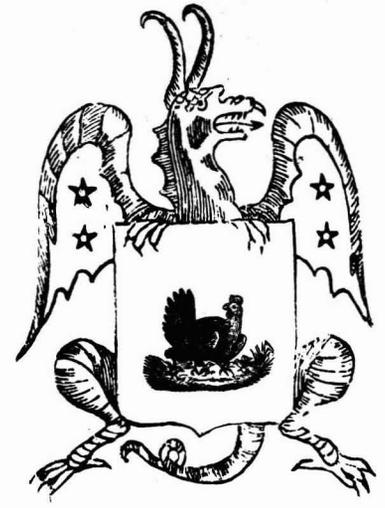
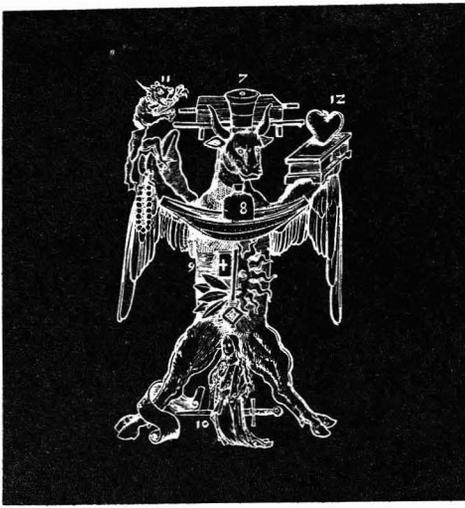
Se vulgariza en la literatura de este periodo la noción muy importante de que es posible "invocar al Diablo". La literatura en que se describen las tentativas prolifera en todos los modos de la novela hasta que culmina en lo que es posiblemente la instauración por la literatura, del único mito poshomérico: el Fausto de Goethe, la leyenda del Doctor Fausto, el hombre que por la ciencia, puede invocar al Diablo.

La leyenda fáustica se derrama por toda Europa durante el Renacimiento tardío; es expresión, en cierto modo, de la Reforma y, también, de la Contrarreforma. Nace el Doctor Fausto hacia 1480 según la leyenda que se origina en el Wurtemberg. Según Melanchton había nacido en Breten, estudió en Cracovia, donde en

esa época la magia todavía formaba parte del curriculum. En 1507 el abate Johannes Trithemius da testimonio de su presencia en Gelnhausen, en donde se presentó a sí mismo como: "... *magister Georgius Sabellicus, Faustus junior, fons necromanticorum, astrologus, magus secundus, chiromanticus, aeromanticus, pyromanticus, in hydra arte* (pronóstico por el análisis de orina) *secundus. . .*" etcétera. Se cuenta en las crónicas de la época que el Doctor Fausto afirmaba que era vano venerar a Cristo ya que él podía realizar los mismos milagros que Jesús, en cualquier lugar y en cualquier momento y en el aspecto filológico y literario se vanagloriaba de poder restituir los textos perdidos de Platón, de Plauto y de Terencio. Tanta fama adquirió con sus patrañas que en 1507 Franz von Sickingen, de Kreutznach le confió la educación de sus pequeños hijos con los que el preceptor se entregó a un "... *turpissimum fornicationis genus*". En 1536 el humanista Joachim Camerarius, profesor de Tubinga, le escribe para pedirle un pronóstico sobre el resultado de la tercera guerra entre Carlos V y Francisco I. Para la literatura, ha nacido el personaje. La primera crónica impresa, realizada por el impresor Johann Spiesz, conocida generalmente como *Das Faustbuch*, fue hecha en Frankfurt en 1588. Su título completo es: *Historia del Dr. Johann Faust, muy célebre mágico y nigromante. Cómo, a término fijo, vendió su alma al Diablo y cuáles singulares aventuras conoció, vivió o provocó antes de recibir su recompensa bien merecida.*

Con ayuda de la imprenta la leyenda no tarda en difundirse por toda Europa. En el mismo año en que fue impresa la *Historia* de Frankfurt el poeta inglés Christopher Marlowe compone su *Tragic History of Doctor Faustus* que fue publicada sin el nombre de su autor en 1601 y con él en 1604. El drama de Marlowe además de asignarle ya al Diablo un nombre literario más o menos fijo: el de Mefistófeles, Señor de las moscas, introduce un elemento de enorme importancia en la leyenda a partir de entonces. A medias antagonista y a medias falso intermediario del hombre con las potestades divinas, enemigo personal de Jesucristo, el Diablo accede a una condición singular: la de mediador entre el hombre y la Belleza. Se convierte, como si dijéramos, en un artista.

Detentador de la posibilidad de contemplación de la más alta belleza se va convirtiendo poco a poco en intermediario amoroso (un papel que volverá a adoptar en el primer *Fausto* de Goethe), en España, donde hace su aparición en las tablas del Siglo de Oro como personaje de y en el contexto todavía de la magia, en un drama de Calderón: *El mágico prodigioso*. Para cuando Quevedo desciende al infierno por vía del sueño, los alguaciles, los sastres siones, los escribanos, los cornudos y las alcahuetas impiden ver al diablo con claridad. En su medida literaria el diablo español se bifurca hacia la abstracción a la vez que hacia la picaresca y dará su fruto único algún tiempo después en la figura literaria de Don Juan, fuertemente impregnado de elementos diabólicos.



La Ilustración verá nacer un nuevo esbozo de la figura del Diablo. Cien años después de su llegada a España el doctor Fausto regresa a Alemania mezclado con el populacho. Gotthold Lessing intentará un drama basado en la tradición popular como parte de un programa racional de dramaturgia. En esta obra el autor confiere al Diablo una facultad pedagógica que nadie había imaginado antes de Lessing. El personaje desea, no ya la belleza o el poder a los que aspiraba el Doctor Faustus de Marlowe, sino que desea el conocimiento. El drama —que nunca fue terminado— se funda en el precepto, enunciado por uno de los diablos menores que tratan de corromper al sabio, de que: “. . . un deseo excesivo de conocimiento es una falta y una sola falta puede engendrar todos los vicios. . .” Para tentar al Fausto de Lessing el Diablo se hace pasar por Aristóteles. Pero por un precepto correlativo se prevé la salvación del protagonista: “Dios no pudo haber dado a los hombres el más noble de sus instintos para hacerlo, por ello, eternamente desgraciado. . .”, palabras que impresionaron profundamente al joven Goethe.

Hay dos Mefistófeles en el *Fausto* de Goethe: el de la Primera Parte o *Urfaust* y el del gran drama filosófico del segundo *Fausto*. Una singular metamorfosis tiene lugar entre la figura del primer Mefistófeles que comporta todavía las características que la tradición le asignaba, tales como la de Burlón, Maligno, Cínico, Seductor, etcétera, y las que obtiene del Segundo Fausto, cumpliendo otra giración de esa magna figura retórica que en la literatura ha sido el Diablo, al identificarlo con el hombre. Goethe le asigna ahí la condición de Compañero, compañero de viaje que va en nosotros (“*Gefährte*”). La relación que en el primero es la que existe entre Tentador y tentado, en el segundo se convierte en un diálogo de Fausto consigo mismo, con su sí mismo que es Mefistófeles.

Aún habrá de girar la rueda en un sentido y en otro, pero sin salir del dominio germánico nos damos fácilmente cuenta de que el Diablo de Thomas Mann en *Doktor Faustus* se particulariza no en uno, sino en muchos sentidos; se define por la diversidad de formas que un género muy particularizado admite. Entre casi todos los diablos de la literatura, el de Thomas Mann se define por su condición *pedagógica*: ¿quiénes son los maestros de teología de Adrian Leverkühn? Nonnenmacher que cree en la supremacía de los números y en la armonía matemática de las esferas; Kumpf (*Kump*, compañero) que cree en el diablo y no en la lógica, como Lutero; Schlepffuss (pie que se arrastra) para quien la psicología de la religión es una demonología que se explica por medio del erotismo y el psicoanálisis. Según él, el mal forma parte del bien y la teología no es, en realidad, sino la ciencia de lo diabólico. Para explicar una tentativa de suicidio del protagonista, Zeitblom, su biógrafo imaginario, nos dice en el epílogo que su conjetura “. . . que equivale casi a una certidumbre es que una idea mística de

salvación se ocultaba detrás de este intento de escapar. Esta idea era conocida de la antigua teología y particularmente del protestantismo primitivo: la de que aquellos que habían invocado al Diablo podían salvar sus almas ‘entregando sus cuerpos’”; idea que no sólo explica ese episodio sino que subyace a toda la novela, y que además, deriva de una idea ampliamente explotada por el romanticismo tardío.

La asociación del cuerpo y del diablo se verá particularmente subrayada durante ese periodo en que la “sensación” se alza en vuelos espectaculares proponiendo el pecado de la carne como su forma más alta. La figura del diablo no solamente se verá asociada a la del hombre mismo, como sucede en el segundo *Fausto*, o a la de un tipo de hombre particular como será el caso en la gran novela de Thomas Mann, sino con la forma misma del hombre: su cuerpo, esa máquina de percibir sensaciones. Para Víctor Hugo el mundo está suspendido entre el Edén y las Tinieblas y en la obra de Baudelaire Satanás es el centro de donde parten las radiaciones del estremecimiento que es el fin de la nueva poesía:

Toi qui, même aux lépreux, aux parias maudits.

Enseignes par l'amour le goût du Paradis. . .

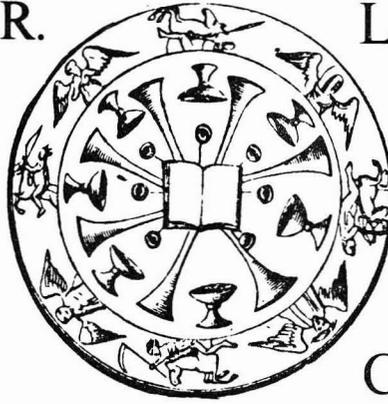
A partir de la segunda mitad del siglo diecinueve Satanás se concretiza como personaje literario; es, en cierto modo, el representante simbólico del espíritu de la literatura. Las obras en que disfrazado o evidente el Diablo es el principal personaje proliferan a tal grado que será fácil encontrarlo en todos los niveles. Se conforma lentamente la base de un gran edificio que conocerá la identificación de las dos grandes negaciones que el hombre ha concebido: el diablo y la muerte. Un siglo después, en América, se creará un poema en el que la giración de la figura diabólica se habrá completado. Identificado nuevamente con las cosas del mundo, el mismo diablo que había surgido de las profundidades de la tierra con forma viperina, que había ascendido a los empíreos heroicos y que se había mezclado al populacho ebrio de ajeno de la agonía romántica, el señor de las espiroquetas tornaría a una condición eficiente y vulgar y de la misma manera que para el gran romanticismo el destino llegaba a la puerta del hombre, el diablo tocará, con la figura de la muerte, en la nuestra:

¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
es una muerte de hormigas
incansables, que pululan
¡oh Dios! sobre tus astillas; . . .

El poema de Gorostiza termina con estas palabras que el poeta, ebrio de impensadas y misteriosas metamorfosis, le dice a la muerte:

¡Anda, putilla del rubor helado,
anda, vámonos al diablo!

como si en esa resignación estuviera cifrada la victoria final de este Antagonista que, en resumidas cuentas, todo se lo lleva.



LA MAGIA, UN INTENTO DE EXPLICACION CIENTIFICA

Existen suficientes pruebas en la literatura antropológica para no dejar lugar a dudas de que la magia es *eficiente*. Con esto queremos decir que produce efectos. Que la magia puede matar o curar según sea la intención del hechicero.

Ahora bien. Si no aceptamos la existencia de los poderes sobrenaturales, ¿qué explicación científica podríamos dar a los hechos producidos por la magia?

Al escribir de magia me viene a la mente el relato que un colega hizo hará unos quince o veinte años. Estábamos en un congreso internacional de psiquiatría y este colega reunió a un grupo de psiquiatras para relatar un caso con el propósito de obtener ayuda para encontrar una explicación lógica a los sucesos que se narran a continuación.

Un mes de agosto se presentó en su consultorio una acaudalada viuda de más o menos treinta años para consultarle sobre un sueño que le predecía que iba a morir el 4 de abril del año siguiente (a pesar de haber pasado tantos años está fresca en mi memoria la fecha). Nuestro colega calmó a la viuda y le mandó hacer exámenes físicos frecuentes y todos resultaron negativos. El 4 de abril la viuda amaneció muerta. La autopsia practicada, ante la sospecha de un crimen, no pudo mostrar la causa del deceso.

Menciono este caso por dos razones; una, por la semejanza con los casos de muerte por conjuración o sortilegio, atestiguados en numerosas partes donde se practica el vudú y, dos, por la explicación que se dio entonces al caso: la muerte se debió a un mecanismo parecido al que obra en la histeria de conversión. Se dijo que en la histeria de conversión en caso de parálisis, el miembro paralizado está eliminado de la imagen corporal del individuo y la parálisis se debe a que tal eliminación hace que el individuo "ignore" que tiene este miembro, y por ende no manda impulsos nerviosos al miembro paralizado; de la misma manera el 4 de abril, bajo una convicción inapelable de la viuda que iba a morir, el cerebro dejó de mandar impulsos a los centros bulbares que mantenían funciones vitales del organismo y así se produjo la muerte.

La hipótesis que siguió a la anterior en popularidad se basaba en experiencias hipnóticas; en ellas las sugerencias de cicatrización o de "no sangrado" se cumplían en mayor o menor grado, lo que indicaba que una parte de la mente humana recibía y ejecutaba la sugestión, aunque no supiera cómo; de la misma manera la sugestión de morirse fue ejecutada paralizando las funciones vitales del organismo. Y por último, la tercera explicación hipotética fue fisiológica y consistía en un pánico extremo que se acompañaba de cambios neurovegetativos, con baja de presión arterial que dejaba de irrigar zonas del cerebro encargadas de llevar al cabo funciones vitales.

Desgraciadamente no hubo ningún dato concreto que pudiera apoyar o rechazar ninguna de las tres explicaciones hipotéticas.

Pero vamos a volver a nuestro tema: la magia.

Para que la magia sea eficaz, es necesario que se cumpla con tres condiciones fundamentales, a saber:

1. Que el hechicero o brujo esté religiosamente convencido de sus poderes sobrenaturales.
2. Que el hechizado también esté completamente convencido de los poderes del brujo, y
3. Que la comunidad o sociedad en la que el hechizado vive comparta estas creencias.

Si existen estas condiciones, un individuo consciente de ser objeto de un maleficio queda íntimamente convencido de que está condenado a muerte. Muerte que no tiene apelación alguna ante jurados, suprema corte, reyes o presidente. La muerte seguirá el maleficio como la noche al día, no hay escapatoria. En las sociedades primitivas donde estas creencias prevalecen, compartidas por toda la comunidad, ésta se aleja del "maldito", lo aísla y lo abandona a su propia suerte. El pánico que "posee" a los malditos es obviamente el terror máximo que un ser humano puede sufrir ante una situación sin esperanza, como si estuviera confrontado con la muerte misma. La integridad física parece disolverse ante la desesperanza psíquica muy parecida a las de los bebés ingleses que durante la segunda guerra mundial, se morían por separación de sus madres, a pesar de la atención impecable que recibían. ¿Qué mataba a estos bebés? La enfermedad se conoce por depresión anaclítica, pero ¿cuáles fueron los mecanismos íntimos que la provocaron y que pudieran explicar su muerte?

Vamos a ver si la teoría psicoanalítica sobre el pensamiento mágico y la práctica del psicoanálisis pudieran darnos alguna luz sobre nuestra interrogación.

Preocupados por demostrar la presencia constante de lo mágico que prevalece en nuestras sociedades modernas, citamos a Numburg, quien afirma radicalmente que el tránsito entre una acción mágica y una conducta adecuada o positiva como diría Levi Bruhle, es frecuente, y añade que se suele observar mucho más cuando se trata de fenómenos verbales. Encontramos una gama mágica que va desde las palabras que nos subyugan por sí mismas en una conferencia, hasta la plegaria estereotipada que, a fuerza de repetirse, llega a ser solamente un signo verbal, sin mayor semántica que su valor mágico. En el "Sésamo ábrete" del cuento, encontramos claramente un sentido mágico otorgado a la palabra tal como estamos tratando de explicarlo. Se le puede interpretar como un sustituto verbal de otro proceso mágico, no verbal, que consiste en un frotar la lámpara de Aladino. En ambos procesos se puede observar la omnipotencia proyectada sobre un gesto o sobre una palabra, simbolizadora del deseo que ha de cumplirse ante el conjuro. El contenido mágico del cuento de Alí Babá tiene para el psicoanalista otras fantasías de riquísimo contenido erótico, como es el hecho de que la palabra "sésamo" le permitiera penetrar en

la gruta donde sólo entraban los ladrones y donde había gran cantidad de dinero en odres.

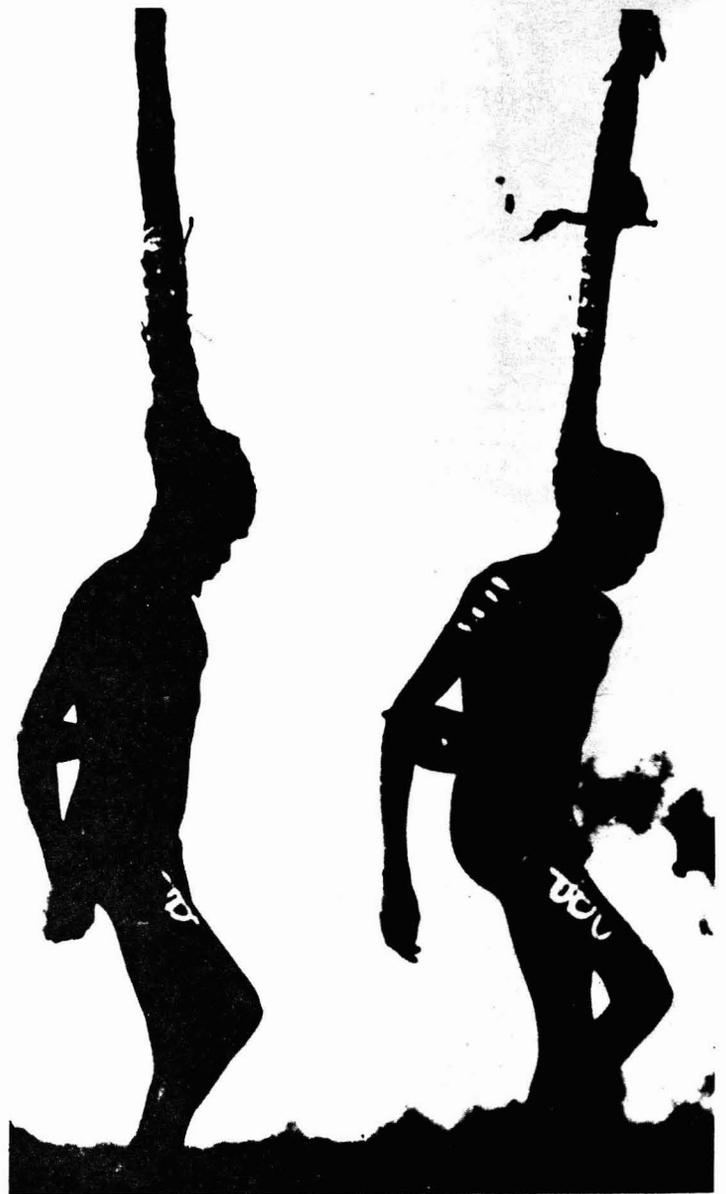
Pero ejemplo perfecto del poder mágico de la palabra es el del esquizofrénico que se niega a pronunciar alguna porque produciría la destrucción del mundo o porque no desea otorgar la fertilización que su palabra produciría. Otro ejemplo nos lo da una enferma obsesiva que permaneció en silencio cerca de un año, porque tenía la seguridad de que cualquier palabra que pronunciara iba a ocasionar la muerte de su hijo. Los mitos indígenas y los de las civilizaciones poderosas encierran contenidos mágicos en las palabras.

Ahora bien, si nos referimos a los rituales, expresiones del pensamiento místico, casi no podemos concebirlos sin palabras. Sólo la danza adquiere emoción en el íntegro movimiento silencioso. Y aún así estamos constantemente tentados a decir que se habla con la danza; lenguaje implícito en la línea plástica que es capaz de contener los elementos esenciales del hablar emocional. Pero que de pronto se hace distinto, introducíble, adquiere poder en sí, se hace superior o inferior a lo verbal, pero no cabe en su plano, y es entonces cuando adquiere un mayor sentido mágico.

En una síntesis psicoanalítica de carácter freudiano se puede afirmar que la magia y la omnipotencia aparecen en estados en que lo externo y el yo tienen límites confusos. Fases en que el yo está todavía poco diferenciado del ello, siendo imposible distinguir los impulsos de éste y las tendencias de aquél. Esto nos da oportunidad de recordar que el impulso de actuación mágica parece proceder realmente del ello (omnipotencia), pero sólo se manifiesta en el yo. Múltiples ejemplos de observación nos autorizan a suponer que la integración yoica del primitivo es elemental y no llega a tener la unidad que alcanza en estadios evolutivos más avanzados.

En el pensamiento llamado racional, cuando se trata del descubrimiento de lo real, los mecanismos de enlace entre lo subjetivo y lo objetivo, tienen un carácter juicioso y previsorio. Mientras que en el salvaje ocurre un fenómeno irreflexivo, de masa, mediante el cual la proyección, tanto como la introyección catalíptica, son la base de la experiencia de lo real. Por lo que a lo mágico se refiere sólo queda por añadir que esta dinámica hace que su realidad puede ser diferente a la nuestra. Nuestro yo, más compacto y formal, sufre variaciones de amplitud, se dilata, pero conserva el límite de contacto con el no yo. De aquí que lo soñado, máxima dilatación anímica, es reconocido como no real o irreal. No así para el primitivo, para quien la realidad del sueño tiene dos connotaciones, una retrospectiva y otra prospectiva, una se refiere a los hechos ya acontecidos y otra tiene un carácter oracular. Ambas categorías de realidad soñada tienen un valor inapelable.

Al insistir sobre los puntos de vista expresados anteriormente, citamos a Numberg (*Teoría general de las neurosis*) para quien la



magia, tratándose de neurosis, puede basarse en una pérdida de límites separativos entre el yo y el mundo externo. No concibiendo una diferencia fundamental entre realidad y fantasía, encontramos un punto de apoyo para hacer patentes nuestras ideas de que no sólo es posible la participación mágica del sujeto en el Universo, sino del Universo en el sujeto. Lo cual implica que hay un mecanismo inconsciente de omnipotencia otorgada y también hay fundamentalmente una antropomorfización del Universo y su energía. Por eso es que se facilitan las transformaciones y participaciones de carácter mágico. Al considerar humanizado al Universo, la dilatación del yo no encuentra fronteras. El hombre primitivo y aun el de cultura evolucionadas, que lo hace muchas veces a través del arte, se difunde en el espíritu de las cosas, sin límite de color ni forma. El hechicero puede convertirse en animal, el muerto está presente y vivo en su cráneo, la montaña tiene poderes maléficos, el azul es milagroso y las mujeres son azucenas. Así queda demostrado el contenido mágico de un pensamiento admitido en la moderna concepción del arte.

Ya convencidos del valor dinámico de la omnipotencia en el acontecimiento dicha omnipotencia puede considerarse basada en la erotización del yo y por lo tanto debe ser estudiada a través de un mecanismo narcisista.

En el dinamismo inconsciente ocurren dos fenómenos fundamentales que atañen a la cuestión que ahora tocamos: en un caso

la conversión de un impulso puede cambiar la dirección de dicho impulso, haciendo que no se realice en el objeto, sino en el propio sujeto. En otro caso, de particular interés para nosotros, el impulso libidinoso no se transforma, sino que conservando su mismo sentido sólo cambia de dirección y acontece en el mismo sujeto, es decir, que en lugar de satisfacerse con un objeto externo se realiza en el mismo yo. La realización del impulso libidinoso en la misma persona, tomando su propio yo como objeto libidinoso, hace que el yo se identifique con el objeto libidinoso y por lo tanto que goce la satisfacción que esperaba de éste. Mecanismo de tal naturaleza tienen las características de un proceso de defensa.

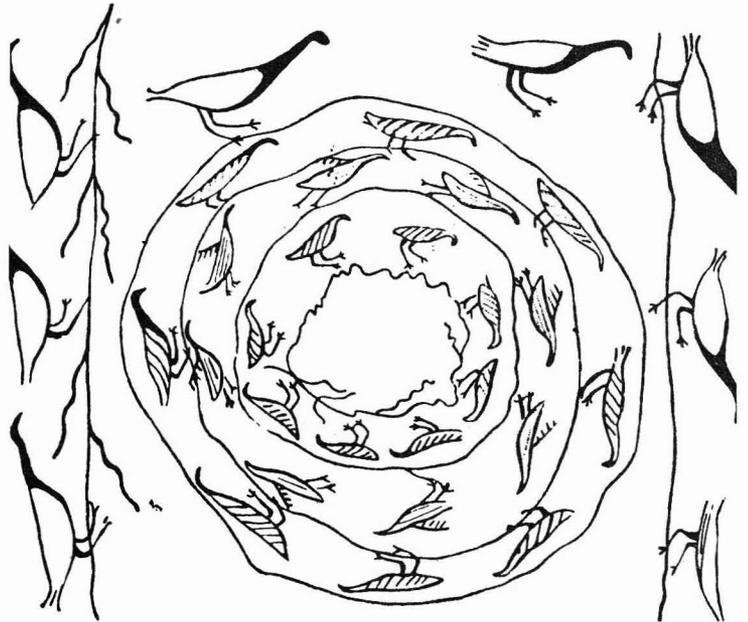
Levi-Strauss traza un paralelismo entre las curas mágicas y el psicoanálisis: a este respecto escribe que la cura shamanística está a medio camino entre nuestra medicina orgánica y las terapéuticas psicológicas como el psicoanálisis. Su originalidad proviene de que aplica a una perturbación orgánica un método muy semejante al de éstas últimas. ¿Cómo es posible este resultado? Una comparación más estrecha entre shamanismo y psicoanálisis (comparación que no lleva en nuestra intención ninguna descortesía para con este último) permitirá precisar este punto.

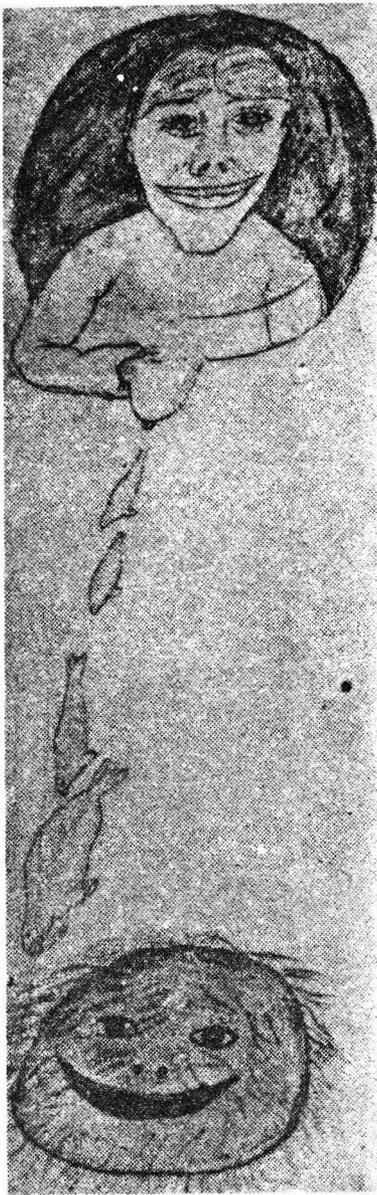
En ambos casos, el propósito es llevar a la conciencia conflictos y resistencias que han permanecido hasta este momento inconscientes, ya sea en razón de su represión por obra de otras fuerzas psicológicas, ya sea a causa de su naturaleza propia, que no es psíquica, sino orgánica, o inclusive simplemente mecánica (parto, estreñimiento, etcétera). También en ambos casos, los conflictos y resistencias se disuelven, no debido al conocimiento, real o supuesto, que de la enfermedad adquiere progresivamente, sino porque este conocimiento hace posible una experiencia específica en cuyo transcurso los conflictos se reactualizan en un orden y en un plano que permiten su libre desenvolvimiento y su desenlace. En psicoanálisis esta experiencia vivida recibe el nombre de "abreacción". Es sabido que tiene por condición la intervención no provocada del analista, quien surge en los conflictos del enfermo por el doble mecanismo de la transferencia, como un protagonista de carne y hueso, con referencia al cual el enfermo puede restablecer y explicar una situación inicial que habría permanecido sin formular.

Todos estos caracteres se encuentran en la cura shamanística. En ella se trata también de suscitar una experiencia, y en la medida en que esta experiencia se organiza, ciertos mecanismos colocados fuera del control del sujeto se regulan espontáneamente para llegar a un funcionamiento ordenado. El shamán tiene el mismo doble papel que desempeña el psicoanalista; un primer papel —de oyente para el psicoanalista, de orador para el shamán— establece una relación inmediata con la conciencia (y mediata con el inconsciente) del enfermo. Es el papel del encantamiento propiamente dicho. Pero el shamán no se limita a proferir el encantamiento; es su héroe, porque es él mismo quien penetra en

los órganos amenazados a la cabeza del batallón sobrenatural de espíritus y quien libera el alma cautiva. En este sentido el shamán se encarna, como el psicoanalista objeto de la transferencia, para convertirse, gracias a las representaciones inducidas en el espíritu del enfermo, en el protagonista real del conflicto que este último experimenta a medio camino entre el mundo orgánico y el mundo psíquico. El enfermo neurótico acaba con un mito individual al oponerse a un psicoanalista real; la parturienta indígena vence su desorden orgánico verdadero, identificándose con un shamán míticamente transpuesto.

El paralelismo, pues, no excluye diferencias. Esto no debe sorprender si se toma en cuenta el carácter del trastorno que se trata de curar: psíquico en un caso, orgánico en otro. En realidad la cura shamanística parece ser un equivalente exacto de la cura psicoanalítica, pero con una inversión de todos los términos: ambas buscan provocar una experiencia, y ambas lo consiguen reconstruyendo un mito que el enfermo debe vivir o revivir. Pero en un caso se trata de un mito individual que el enfermo elabora con ayuda de elementos extraídos de su pasado, en el otro, de un mito social, que el enfermo recibe del exterior y que no corresponde a un estado personal anterior. Para preparar la abreacción, que se convierta entonces en una "ad-reacción", el psicoanalista escucha, mientras que el shamán habla. Mejor aún: cuando las transferencias se organizan, el enfermo habla por el psicoanalista atribuyéndole supuestos sentimientos e intenciones; por el contrario, en





el encantamiento el shamán habla por su enferma. La interroga y pone en su boca réplicas correspondientes a la interpretación de su estado con la que ella debe compenetrarse.

Y sin embargo la semejanza se vuelve aún más sorprendente cuando se compara el método del shamán con ciertas terapéuticas de aparición reciente, derivadas del psicoanálisis. Desoille había ya señalado, en sus trabajos sobre las ensoñaciones diurnas, que la perturbación psicopatológica solamente es accesible al lenguaje de los símbolos. El habla, pues, a sus enfermos mediante símbolos, pero éstos son todavía metáforas verbales. En un trabajo más reciente, la señora Shecheyay va mucho más lejos (*La réalisation symbolique*), y los resultados que ella ha obtenido en el tratamiento de un caso de esquizofrenia considerado incurable, confirman plenamente los puntos de vista expuestos acerca de la relación entre psicoanálisis y shamanismo. La señora Shecheyay ha comprendido que el discurso, por simbólico que pudiera ser, chocaba todavía con la barrera del consciente, y que sólo por medio de actos podía ella llegar a los complejos más profundos. Para resolver un complejo de destete, la psicoanalista debe entonces asumir una posición materna realizada, no por una reproducción literal de la conducta correspondiente, sino a fuerza de actos discontinuos, si cabe decirlo así, cada uno de los cuales simboliza un elemento fundamental de esta situación: por ejemplo, el contacto de la mejilla de la enferma con el seno de la psicoanalista. La carga

simbólica de tales actos les permite constituir un lenguaje: en realidad, el médico dialoga con su paciente no mediante la palabra, sino mediante operaciones concretas, verdaderos ritos que atraviesan la pantalla de la conciencia sin encontrar obstáculos para aportar directamente su mensaje al inconsciente..

Así, encontramos nuevamente la noción de manipulación, que nos parece esencial para comprender la cura shamanística, pero cuya definición tradicional debe ser considerablemente ampliada: porque se trata de una manipulación de las ideas, y también una manipulación de los órganos. La condición común es que se efectúe por medio de símbolos, es decir, de equivalentes significativos del significado, correspondientes a un orden de realidad distinto de este último. Los "gestos" de la señora Shecheyay resuenan en el espíritu inconsciente de su esquizofrénica como las "representaciones" evocadas por el shamán determinan una modificación de las "funciones" orgánicas de la parturienta.

Es la eficacia simbólica la que garantiza la armonía del paralelismo entre mito y operación. Y mito y operaciones forman una pareja en la cual volvemos a encontrar otra vez el dualismo del enfermo y el médico. En la cura de la esquizofrenia el médico cumple las operaciones y el enfermo produce mito; en la cura shamanística, el médico proporciona el mito y el enfermo cumple las operaciones.

La analogía entre ambos métodos sería aún más completa si pudiera admitirse (Freud parece haberlo sugerido en dos oportunidades) que la descripción en términos psicológicos de las estructuras de las psicosis y las neurosis debe desaparecer un día ante una concepción fisiológica e inclusive bioquímica. Esta eventualidad podría hallarse más próxima de lo que parece, puesto que recientes investigaciones han puesto en evidencia diferencias químicas entre las células nerviosas del individuo normal y las del enfermo. De acuerdo con esta hipótesis y con cualquier otra del mismo tipo, la cura shamanística y la cura psicoanalítica se tornarían rigurosamente semejantes; se trataría en cada caso de introducir una transformación orgánica consistente, en esencia, en una reorganización estructural, haciendo que el enfermo viva intensamente un mito —recibido o producido— cuya estructura sería, en el plano del psiquismo inconsciente, análoga a aquella cuya formación se quiere obtener en el nivel del cuerpo. La eficacia simbólica consistiría precisamente, en esta "propiedad inductora" que poseerían unas con respecto a otras, ciertas estructuras formalmente homólogas capaces de constituirse, con materiales diferentes, en diferentes niveles del ser vivo: procesos orgánicos, psiquismo inconsciente, pensamiento reflexivo. La metáfora poética proporciona un ejemplo familiar de este procedimiento inductor; pero su uso general no le permite sobrepasar el psiquismo. Comprobamos así el valor de la intuición de Rimbaud cuando decía que la metáfora puede también servir para cambiar el mundo.

La comparación con el psicoanálisis nos ha permitido aclarar algunos aspectos de la cura shamanística. No puede asegurarse que, inversamente, el estudio del shamanismo sea capaz de aclarar un día ciertos puntos oscuros de la teoría de Freud. Pensamos particularmente en la noción del mito y en la noción del inconsciente.

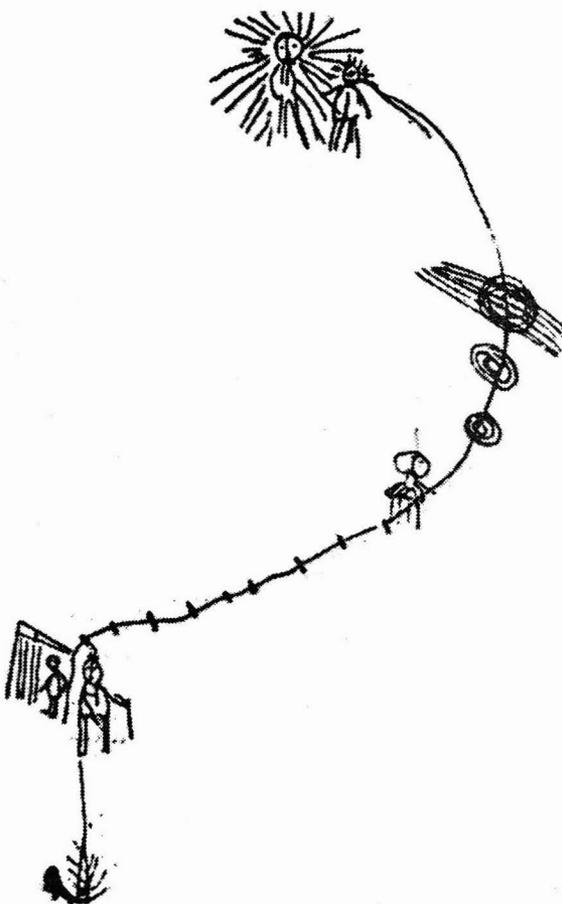
Hemos visto que la única diferencia entre ambos métodos, que seguiría en pie una vez descubierto un sustrato fisiológico de las neurosis, estaría referida al origen del mito, reencontrado en un caso como un tesoro individual, y recibido, en el otro, de la tradición colectiva. En realidad, muchos analistas se negarán a aceptar que las constelaciones psíquicas que reaparecen en la conciencia del enfermo pueden constituir un mito; son, dirán ellos, acontecimientos reales, cuya fecha a veces es posible determinar y cuya autenticidad es verificable por entrevistas hechas a los padres o los sirvientes. Por nuestra parte no ponemos en duda los hechos. Pero conviene preguntarse si el valor terapéutico de la cura depende del carácter real de las situaciones rememoradas o si el poder traumatizante de estas situaciones no deriva más bien del hecho de que, en el momento en que se presentan el sujeto las experimenta inmediatamente bajo forma de mito vivido. Entendemos por esto que el poder traumatizante de una situación cualquiera puede no resultar de sus caracteres intrínsecos, sino de la capacidad que poseen ciertos acontecimientos que surgen en un

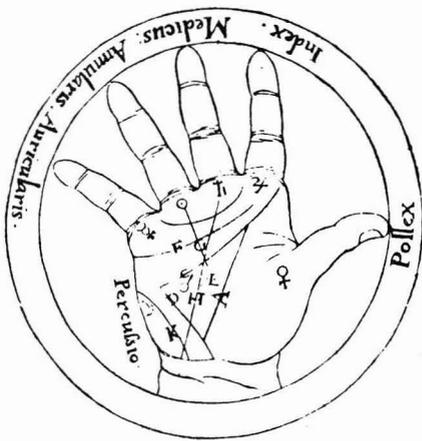
contexto psicológico, histórico y social apropiado, de inducir una cristalización afectiva que tiene lugar en el molde de una estructura preexistente. En relación con el acontecimiento o anécdota, estas estructuras —o para ser más exactos, estas leyes de estructura— son verdaderamente intemporales. En el psicópata, toda la vida psíquica y todas las experiencias ulteriores se organizan en función de una estructura exclusiva o predominante, bajo la acción catalizadora del mito inicial; pero esta estructura y las otras que, en él, quedan relegadas a un papel subordinado, se encuentran también en el hombre normal, primitivo o civilizado. El conjunto de estas estructuras formaría lo que llamamos el inconsciente. Veríamos de esta manera cómo se desvanece la última diferencia entre la teoría del shamanismo y el psicoanálisis. El inconsciente deja de ser el refugio inefable de particularidades individuales, el depositario de una historia singular, que hace de cada uno de nosotros un ser irremplazable. El inconsciente se reduce a un término por el cual designamos una función, la función simbólica, específicamente humana sin duda, pero que en todos los hombres se ejerce según las mismas leyes y que se reduce, de hecho, al conjunto de estas leyes.

El mito, ya sea recreado por el sujeto o sacado de la tradición, es una fuente individual o colectiva en la que se producen constantemente interpretaciones e intercambios y de la que el inconsciente solamente extrae el material de imágenes sobre el cual opera; pero la estructura es siempre la misma y por ella se cumple la función simbólica.

Agreguemos que estas estructuras no sólo son las mismas para todos y para todas las materias a las cuales se aplica la función; son además poco numerosas, lo que nos permite comprender por qué el mundo del simbolismo es infinitamente diverso en su contenido, pero siempre limitado en sus leyes. Hay muchas lenguas, pero muy pocas leyes fonológicas, válidas para todas las lenguas. Una recopilación de los cuentos y mitos conocidos ocuparía una masa imponente de volúmenes. Pero se puede reducir a un número pequeño de tipos simples en los que operan, tras la diversidad de los personajes, unas pocas funciones elementales, y los complejos —esos mitos individuales— se reducen también a unos pocos tipos simples, moldes en los que se acomoda la fluida multiplicidad de los casos.

Del hecho de que el shamán no psicoanaliza a su enfermo, puede concluirse que la búsqueda del tiempo perdido, considerado por algunos como la clave de la terapéutica psicoanalítica, es sólo una modalidad (cuyo valor y resultados no son despreciables) de un método más fundamental, que debe definirse sin tomar en cuenta el origen individual o colectivo del mito. Porque la forma “mítica” prevalece sobre el “contenido” del relato. Pero, en otro sentido, es bien sabido que todo mito es una búsqueda de un tiempo perdido. Esta forma moderna de la técnica shamanística que es el psicoanálisis extrae, pues, sus caracteres particulares del





hecho de que, en la civilización mecánica, únicamente hay lugar para el tiempo mítico en el hombre mismo. De esta comprobación el psicoanalista puede recoger una confirmación de su validez y a la vez de una esperanza de profundizar sus bases teóricas y alcanzar una mejor comprensión del mecanismo de su eficacia, por una confrontación de sus métodos y sus objetivos con los de sus grandes predecesores: los shamanes y los hechiceros.

I. Pavlov, al descubrir las leyes que rigen la actividad nerviosa superior en los animales superiores, evidenció que la actividad nerviosa superior del hombre está sometida a las mismas leyes. Sin embargo, esta última posee un particular suplemento, cualitativamente original. Este suplemento, relacionado con la actividad laboriosa y social, se refiere a la función elocutiva, que introduce un nuevo principio en la actividad de los hemisferios cerebrales del hombre y que constituye el segundo sistema de señalización de la realidad, propia sólo del hombre. Combinándose cotidianamente, en las condiciones de interrelación con el medio, con los diversos estímulos del primer sistema de señalización, la palabra es para el hombre —a consecuencia de esto— un estímulo condicionado omnímodo, que constituye el fundamento de todo el complejo sistema de “señalización interhumana”, de “signalística de la dicción”. Los estimulantes verbales representan, además, una abstracción de la realidad y permiten la generalización, constituyendo las bases del pensamiento, facultad superior específica del hombre. La abstracción de la realidad, característica del segundo sistema de señalización, se consigue gracias a que la imagen de los objetos y acciones, expresada en palabras y conceptos, sustituye la acción concreta sobre el organismo de aquéllas. Tiene también una gran importancia el hecho de que, a consecuencia de la combinación repetida de un estímulo verbal con otro del mismo género, se originan conexiones temporales muy complejas que se estatifican en el transcurso de la experiencia vital del hombre.

El origen y desarrollo de las funciones elocutivas contribuyen a la formación del lenguaje, que es uno de los factores fundamentales de la existencia de la sociedad. El lenguaje, por estar ligado con la actividad compleja llamada pensamiento, registra y consolida en palabras, en conjunto de palabras y oraciones, el trabajo del pensamiento y la labor cognoscitiva del hombre; de esta manera hace posible el intercambio de ideas en la sociedad humana.

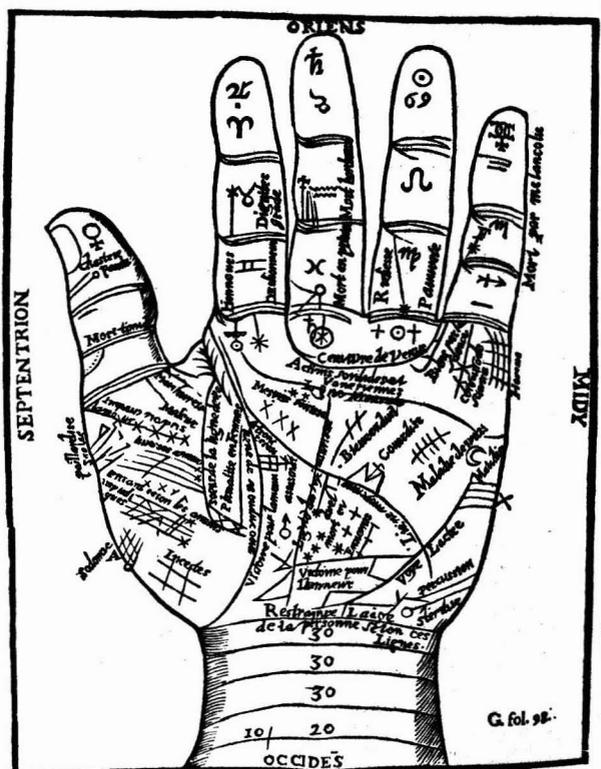
En consecuencia el segundo sistema de señalización está sometido a las mismas leyes fisiológicas que el primer sistema de señalización. Estos postulados de Pavlov constituyen puntos de partida para la aclaración del mecanismo de acción de la palabra sobre el segundo sistema de señalización y, al través de él, sobre el primer sistema y las zonas subcorticales. Otro postulado no menos importante, es que la actividad nerviosa superior del hombre está determinada por las condiciones sociales. Por esta razón, en el trabajo conjunto del primer y del segundo sistema de señalización

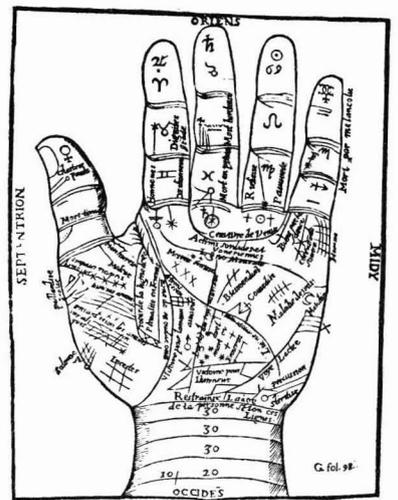
tiene gran repercusión el medio social.

Las investigaciones hechas por Pavlov han establecido que la palabra realmente dista mucho de ser indiferente para el organismo humano y es capaz de provocar, en condiciones determinadas, diferentes alteraciones, dependientes de la significación ideológica de la palabra.

Cada palabra, como estímulo, es indiferente para el hombre hasta el momento en que, en la corteza cerebral, surge una conexión refleja, condicionada entre esta palabra y su estímulo incondicionado o condicionado del primer sistema de señalización. Así por ejemplo, para el niño la consonancia “duele” adquiere un sentido determinado solamente cuando coincide, aunque no sea más que una vez, con un dolor real. Sólo después de esto puede aparecer la reacción condicionada correspondiente al estímulo verbal “duele” y esta reacción reproducirá los elementos de la reacción incondicionada, es decir, la reacción dolorosa. Se ha demostrado además que los estímulos condicionados del segundo sistema de señalización actúan precisamente por la significación ideológica de la palabra estímulo y no por su imagen auditiva; es decir, que la palabra actúa por su sentido semántico y no por su sonoridad.

El carácter de las reacciones corticales al sentido semántico y sonórico de la palabra puede poner de relieve el carácter de las interrelaciones existentes entre el segundo y el primer sistema de señalización. En lo que se refiere a los mecanismos de formación de las conexiones reflejo condicionadas en respuesta a la palabra, sucede que la conexión reflejo condicionada surgida en respuesta a la sonoridad (consonancia) de la palabra, posteriormente *se extingue*, mientras que la manifestada en respuesta a la semántica





(contenido) de la palabra *se refuerza*. La palabra adquiere el carácter de estímulo complejo y omnímodo del segundo sistema de señalización, capaz de ejercer sobre el sistema nervioso una acción muy poderosa. Desde la más remota antigüedad se sabe que en ciertas condiciones la acción verbal es capaz de despertar en el hombre reacciones emocionales intensas con sus concomitantes cambios fisiológicos. De todo esto se deduce que el estudio de las alteraciones fisiológicas provocadas en el organismo humano por medio de la acción verbal, plantea ante el investigador serio tareas importantes.

De todos los datos anteriores podemos concluir que el poder y la eficacia de la magia es explicable por dos poderes (capacidades) del ser humano: su capacidad de simbolización y su capacidad de fe.

La capacidad de simbolización del ser humano forma lo que se conoce por la realidad psíquica de cada individuo. Esta realidad psíquica consta de la abstracción e introyección de la realidad externa y también de su propio yo. Ahora bien, la conducta humana se organiza de acuerdo con la realidad psíquica y no de acuerdo a la realidad absoluta. Con esto queremos decir que un individuo obra de acuerdo con lo que para él "significa" una situación y de acuerdo con la imagen que tiene de sí mismo. Esto se puede ejemplificar con un sueño, en el cual el individuo, pongamos por caso, alucina que está desnudo en la calle o que lo van a fusilar. Estas imágenes alucinadas dan una realidad psíquica al individuo y él siente y actúa en el sueño de acuerdo con esta realidad, es decir, reacciona de la misma forma que lo haría si en realidad estuviera desnudo en la calle o lo fueran a fusilar, a pesar de estar plácidamente dormido en su cama. Entonces las reacciones emocionales y fisiológicas son en el sueño idénticas a reacciones emocionales y fisiológicas de la vida en vigilia, como si lo alucinado en el sueño fuera realidad. De modo que lo único que no es real en el sueño son las representaciones psíquicas de la realidad, pero las reacciones psicofisiológicas y bioquímicas son idénticas en el caso alucinado y en el caso real. Es decir, un símbolo produce reacciones idénticas a las del objeto que simboliza. Otra ilustración de lo que hablamos sería, por ejemplo, el individuo que come con gran apetito una patata cruda bajo la sugestión hipnótica de que es una manzana sabrosa.

La capacidad de fe es una cualidad mental en los seres humanos por medio de la cual creemos sin ninguna duda en algo, sin necesidad de llegar a la convicción por el sistema de percepción. Lo creemos porque nos lo dice una persona o un escrito en los cuales tenemos fe. Todavía nos hace falta esbozar el funcionamiento de la conducta humana normal, para ver lo que pasa en la magia. Normalmente la conducta consiste en la relación de un individuo con su medio ambiente, condicionado básicamente por las necesidades que el organismo tiene para mantenerse en forma

de organismo. Para mantenernos vivos y en forma de seres humanos necesitamos organizar una conducta que satisfaga las necesidades de dicho organismo. Estas necesidades son dadas por la organización de nuestro organismo. Así que nuestra conducta siempre estará relacionada con la manera como nos percibimos a nosotros mismos y como percibimos el medio ambiente. En otras palabras, actuamos de acuerdo con lo que cada situación significa para nosotros y no de acuerdo con la realidad de la situación.

Vamos a aplicar estos conocimientos a la magia. En el caso de una muerte por conjuro o sortilegio, el individuo consciente de ser objeto del maleficio siente que se encuentra condenado irremediablemente, sin apelación, a morir.

La fe en el poder del maleficio lo hace percibir su imagen psíquica como un próximo cadáver, con todo lo que esto significa para él. Antes del maleficio se percibía como hombre "vivo", percibía las necesidades normales que le hacían organizar una conducta para mantenerse vivo; en cambio ahora "abandona" esta conducta y "paraliza" psicofisiológicamente las actividades vitales a través de reacciones neurovegetativas catastróficas. La víctima del conjuro abandona todo intento de escapatoria a su destino, por considerarlo inútil; el destino es ineludible, y la conducta se organiza de acuerdo con este significado.

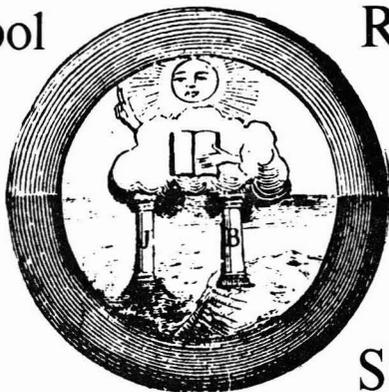
Ahora bien, en caso de curación por hechiceros, debemos considerar dos grupos de enfermedades; las psicósomáticas y las orgánicas. En las primeras, es decir, aquellas enfermedades en cuya etiología hay un factor psíquico, son las que más probabilidades tienen de ser sanadas por la magia. En cuanto a las últimas, debemos recordar las reacciones funcionales que se producen, conocidas por todos, como hipnosis o sugestión. Es sabido (sin que se conozca el mecanismo íntimo) que la palabra en ciertas condiciones puede producir cambios fisiológicos en el cuerpo. Se ha operado por anestesia hipnótica, se ha sugerido el no sangrado o las cicatrizaciones rápidas (uso frecuente entre los dentistas) y se han comprobado resultados por medio de la sugestión que no dejan lugar a dudas.

No es difícil, cuando el shamán, armado con un plumón ensangrentado, escondido en su boca, lo expulsa durante una cura mágica, hacer "ver" a su enfermo que ha sacado la enfermedad. Porque la misma fe que le hace creer en el maleficio le hace creer en los poderes curativos del shamán. Con mucha razón dice Levi-Strauss que un gran shamán no es aquél que cura a muchos enfermos, sino que él sana a muchos enfermos porque es un gran shamán. He aquí un gran secreto de la magia.

En resumen, el hechicero afecta la realidad psíquica del individuo y éste se conduce de acuerdo con ella, siguiendo leyes bien conocidas en psicología.

No en vano se ha dicho que la palabra puede matar al hombre o puede resucitarlo.

Raquel Tibol



RELIGION Y MITOS SEGUN INVESTIGADORES SOVIETICOS

Gracias a la generosa ayuda de José Grigulévich, doctor en Ciencias Históricas y jefe de redacción de la revista Ciencias Sociales Contemporáneas de la Academia de Ciencias de la URSS, pude entrevistar en Moscú, a mediados de 1969, a varios investigadores soviéticos para oír sus opiniones sobre algunos aspectos de la religión y los mitos. A Alexandr Kazhdán, también doctor en Ciencias Históricas y colaborador del Instituto de Historia de la misma Academia, le pregunté: ¿Cuál ha sido según usted la influencia del cristianismo en el desarrollo de la cultura espiritual de la humanidad?

“A semejanza de todos los problemas relacionados con el papel de la Iglesia, esta cuestión no fue jamás objeto de un examen imparcial, debido a que afecta los intereses de diversas fuerzas políticas. Los apologistas de la Iglesia han hecho siempre hincapié en que los monasterios conservaron la herencia de la antigüedad e incluso la escritura, que los monjes copiaban los manuscritos y predicaban el saber. Ponían el ejemplo de sapientísimos papas, obispos, abades; se remitían a la perfección arquitectónica de los templos medievales, a la ingenua belleza de la iconografía, a lo poético de los himnos religiosos, sostenían que los métodos escolásticos de la Edad Media fueron bienhechores y pueden ser aprovechados por la ciencia del siglo XX. Los adversarios del cristianismo recalcan que los frailes eran unos ignorantes: destrozaron las bibliotecas romanas; rasparon los textos clásicos de los pergaminos antiguos para escribir en sus páginas los salmos de David y las epístolas de San Pablo. Los enemigos de la Iglesia hablaban de la monotonía de las imágenes medievales; de que los imagineros oscilando constantemente entre asuntos de esta vida y de la otra; señalaban la hostilidad de la teología hacia los descubrimientos científicos, los deseos de la Inquisición de convertir hoguera y mazmorras en los más fuertes argumentos de la polémica científica. No se puede afirmar de manera rotunda que el cristianismo haya hecho progresar la cultura espiritual o que haya obstaculizado su desarrollo, porque por cualquiera de esas dos vías cerradas tendríamos que justificar la destrucción de la Biblioteca de Alejandría, la condena de Giordano Bruno a la hoguera, el veredicto reprobatorio del sistema de Copérnico. O contrariamente dar por sentado que la catedral de Chartres en Francia, la iglesia de Boyana en Bulgaria, la *Trinidad* del pintor ruso Rubliov, la *Divina Comedia* del Dante, no son fruto de la concepción cristiana del mundo. Ambos criterios se ajustan a modelos convencionales del cristianismo mediatizados por planteamientos apriorísticos. Para determinar el puesto que ocupa el cristianismo en la cultura humana no podemos circunscribirnos a expresar nuestra admiración o a lanzar imprecaciones. El cristianismo debe ser estudiado como un fenómeno nacido y desarrollado en condiciones sociales concretas, sin olvidar que cuando el cristianismo estaba en periodo

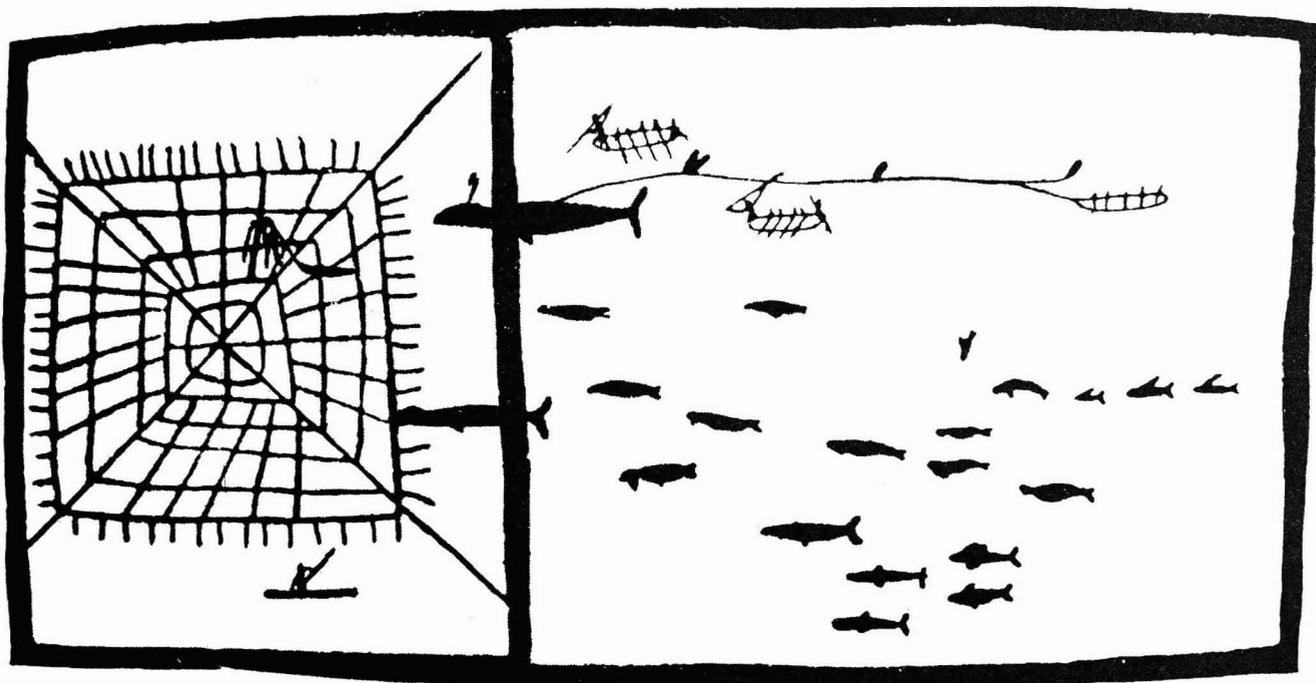
de formación, la cultura cristiana como tal no existía.

“La escuela de Teología de Alejandría de los siglos II y III, encabezada por San Clemente de Alejandría y su discípulo Orígenes buscaba un compromiso con el paganismo (término cristiano). Los teólogos cartagineses —Tertuliano, contemporáneo de San Clemente, y con posterioridad San Agustín, ambos de vastísima erudición— rechazaban el arte de la antigüedad. Hacia el siglo VII esta actitud hostil ante las realizaciones del mundo antiguo tomó resueltamente la delantera. Durante los siglos IV y V pugnaban entre sí tres movimientos fundamentales: el neoplatonismo, el maniqueísmo y el cristianismo. El neoplatonismo, la última gran corriente del pensamiento filosófico antiguo, era una consecuente doctrina monista y entreveía el mundo como el desarrollo gradual del ser Único, y el mal como una insuficiencia del bien. El maniqueísmo, antípoda del neoplatonismo, reconocía dos principios del mundo opuestos y hostiles: la luz y las tinieblas. Los maniqueos relegaban al mundo de las tinieblas las instituciones del mundo terrenal, en particular al Estado con sus impuestos y sus violencias. El cristianismo se colocó entre el maniqueísmo y el platonismo. Reconocía la contraposición de lo corporal y lo espiritual, lo terrenal y lo celestial. Contraponía en principio al Creador con la creación, admitiendo al mismo tiempo la posibilidad de deponer tal contraposición para que el ser humano penetrara en el reino del espíritu y se fundiera con la divinidad. En esa dualidad estriba lo específico del cristianismo y la premisa de su triunfo milenar. Una concepción del mundo dual y, por lo tanto, de gran capacidad. Sostenía la primacía del espíritu sobre el cuerpo, ensalzaba el ascetismo y el desprecio de los bienes terrenales. Mas la Iglesia miraba con sospecha al ascetismo seglar, como si presintiera en él un regusto herético. Pero si el tema del arte antiguo era la belleza del cuerpo, la estética medieval entreveía los valores en un cuerpo flácido, torturado, desdichado. El arte medieval descubrió una nueva temática ajena de hecho al clasicismo antiguo: el sufrimiento humano. La desaparición del límite entre lo espiritual y lo carnal despeja el camino al universalismo cristiano. El universalismo es uno de los rasgos más asombrosos de la percepción medieval del mundo. El universalismo medieval sorprende porque en aquella época el mundo estaba disgregado en una infinidad de células económicas independientes, hostiles entre sí. Quizás el hombre medieval que vivía en un mundo desmembrado política y económicamente se consolaba con la idea de la unidad mundial. El universalismo resultó funesto para la ciencia, no dejó lugar a una verificación de los nexos científicos. De universalidad adolecen también las artes plásticas de la Edad Media; en el templo cristiano está representado el mundo entero, la naturaleza y la historia. El universalismo cristiano se entrelazó con el simbolismo: las cosas reales además de su significado habitual estaban revestidas de un sentimiento recóndito. El simbolismo

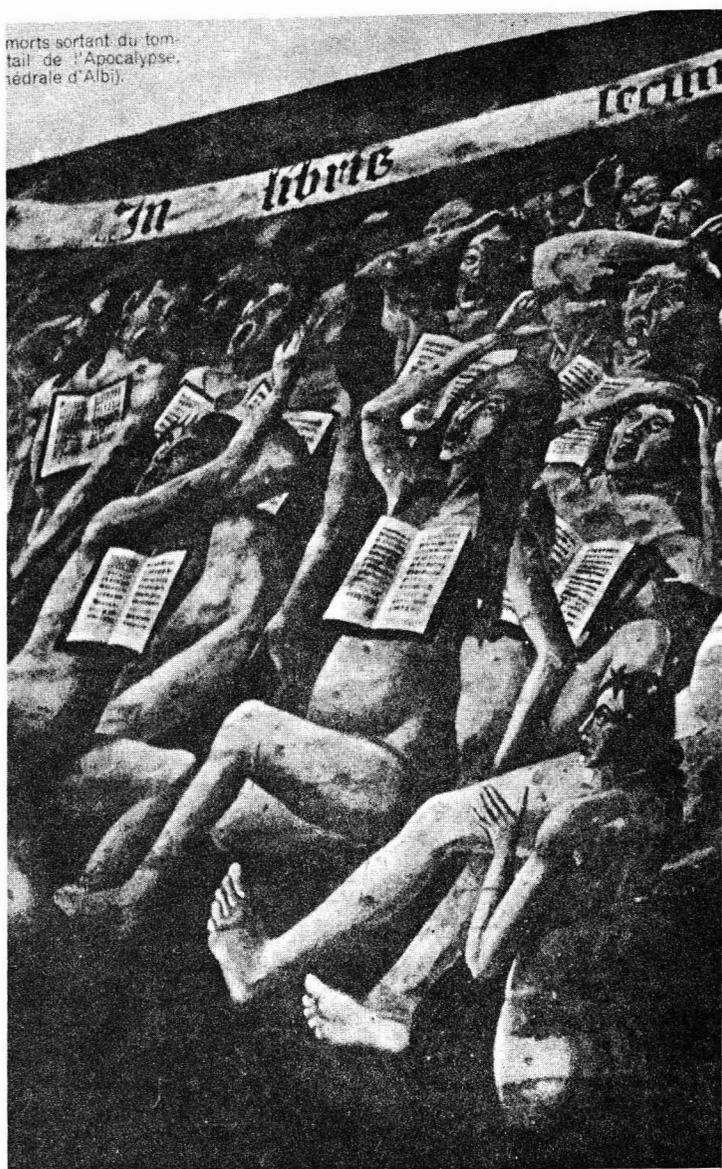
marcó el desarrollo del arte medieval. El pintor de la época no se circunscribía a crear el objeto como tal, intentaba revelar su mundo interior. El objeto artístico no se percibía con los ojos del cuerpo sino con los del alma. La peculiaridad de las artes plásticas medievales no es fruto de un balbuceo infantil ni de bandazos en espera de la aparición de los grandes maestros del Renacimiento. Es una forma particular de conocer la realidad, un deseo de representar no los fugaces y pasajeros elementos del mundo sensorial, sino el invariable y sempiterno mundo espiritual del que son símbolos los objetos de la realidad que se ocultan tras ellos. Lo mismo puede decirse de la literatura medieval: los rasgos concretos, las peculiaridades específicas de un personaje o de un suceso no son tan sustanciales como su significación o su esencia. El escritor del Medievo ansía llegar a una síntesis máxima, trata de transmitir no la pluralidad individual, sino lo más típico. Representar un mundo que iba perfeccionándose gradualmente significaba ofender al Creador, suponer que no creó una variante óptima. Por consiguiente, el tiempo es relativo, accesorio, no produce cambio alguno.

“El cristianismo no es extratemporal. Es una concepción del mundo elaborada en los últimos siglos del mundo antiguo y que predominó inamovible a lo largo del Medievo —hasta el siglo XI en que comienza a ser corroída por el racionalismo—, llegando al

Renacimiento. La religión cristiana debe enjuiciarse por las leyes de su época y no por los ideales del siglo XIX. A la luz de la ciencia moderna resultan ingenuos el universalismo y el simbolismo del pensamiento medieval. El dogmatismo cristiano se convirtió en dogmatismo belicoso que condujo a quemar en la hoguera libros y hombres de ciencia y engendró el fanatismo condicionado por la convicción de que el cristianismo tenía en su poder la suprema verdad y todo lo que contradecía esa verdad era funesto para el linaje humano. Estas circunstancias y el aislamiento económico, el cese del animado intercambio de conocimientos entre el Occidente y el Oriente, el afán de lo libresco que desplazó el saber práctico, condicionaron la decadencia en la Edad Media. La ciencia del Alto Medievo está a una altura inconmensurablemente más baja que la del mundo antiguo. En lo que concierne a las letras y las artes plásticas debe descartarse el juicio bastante divulgado de la inhabilidad de los maestros medievales. Las peculiaridades del arte medieval, son una forma específica de encarnar la realidad. Las artes plásticas y las letras medievales, en virtud de la idiosincrasia de la ética cristiana, abordaron aspectos de la vida humana que no habían suscitado la curiosidad de los antiguos, y ello se debió a la atención dispensada al movimiento espiritual del ser humano. Esto quiere decir que el Medievo dio un paso adelante en comparación con la Antigüedad. Además, los rasgos rudimentarios de la concep-



morts sortant du tom-
tail de l'Apocalypse
nébrale d'Albi).



ción del mundo medieval, la percepción de las ligazones universales en la naturaleza, la animación de la naturaleza confirieron al arte medieval el encanto de la espontaneidad.

“La arquitectura, la pintura, la literatura del cristianismo forman época en la historia de la cultura. No se puede borrar el periodo de mil años de predominio de la concepción cristiana sin empobrecer la historia universal. Las letras, la arquitectura y la pintura medievales constituyen una forma de comprender el mundo, una forma de avance del pensamiento humano y merecen tanta atención como el arte antiguo. En muchos aspectos nos son más afines que las obras de la Antigüedad y, probablemente, muchos elementos del arte contemporáneo los comprenderíamos mejor si estudiáramos más a fondo el arte de los siglos de la Edad Media.

“Hablando del Medievo contraponemos a veces la cultura seglar con la eclesiástica: todo lo eclesiástico lo calificamos de reaccionario, todo lo seglar de progresista. Es un enfoque equivocado. La poesía perfectamente seglar de Bertrán de Born, que instaba a los caballeros a apalear a los villanos, era mucho más reaccionaria que muchas vidas de santos y muchas prédicas eclesiásticas. Por lo demás, la cultura eclesiástica medieval es muy variada y refleja las exigencias políticas y sociales de distintos grupos y capas. No puede hablarse de esa cultura como de un todo unido, a no ser que se implique en esa unidad una significación cronológica: es la cultura de toda una época, aunque de ella resaltan diáfananamente tendencias contradictorias.

“El enfoque histórico del problema del cristianismo nos permite comprender que esa concepción del mundo está ligada en cuerpo y alma a la Edad Media. En la época contemporánea la humanidad crea su cultura espiritual sin acudir al Espíritu Santo.”

Lev Vasíliev, candidato a doctor en Ciencias Históricas y colaborador del Instituto de los Pueblos de Asia de la Academia de Ciencias de la URSS, expresó su opinión sobre el confucianismo en China.

“Al interiorizarnos con la cultura china, con el mecanismo de su influencia sobre la gente, con su orientación y sistema de valores, llegamos a la conclusión de que justamente en el confucianismo se vieron reflejados los principios fundamentales de vida en la antigua China. El confucianismo desempeñó un papel muy peculiar en la historia de China, siendo una de las principales causas del estancamiento y el conservadurismo en la estructura social del país y su evolución. El confucianismo actuaba preferentemente en la esfera de la política social y la ética, pero con el tiempo monopolizó en realidad el control de la vida espiritual del pueblo, ejerciendo un agobiante influjo sobre cualquier pensamiento creador. No es casual que la primera y esencial reacción de los revolucionarios demócratas chinos de principios del siglo XX respecto de la herencia del confucianismo fuera la de querer liberarse de las pesadas trabas del pasado, condenar y desembarazarse de los ‘sacros’ mandamientos del confucianismo y de liquidar el orden de cosas basado en él.

“El anhelo de apoyarse en las antiguas tradiciones para combatir lo actual y, de ese modo, influir sobre los contemporáneos en la dirección deseada es un hecho conocido por la historia de muchas sociedades. Pero la particularidad del confucianismo consistía en que esa aspiración fue hipertrofiada monstruosamente desde los primeros pasos y, en realidad, con el tiempo se convirtió en un fin en sí. El pietismo ante la antigüedad, cuando todos los gobernantes —según Confucio— eran sabios y hábiles, los funcionarios desinteresados y fieles, y el pueblo vivía en la prosperidad, varios siglos después de la muerte del filósofo pasó a ser el impulso esencial y permanente de la vida social del país. Confucio criticó su siglo y encumbró los siglos pasados y, sobre esta base de contraposiciones, creó el ideal del hombre perfecto: el *chun-tsu*, que debía distinguirse por dos méritos esenciales: el humanismo y el sentido del deber. Confucio interpretaba el concepto *jen* (humanismo) con extraordinaria amplitud, y en él incluía la modestia, la justicia, la discreción, el desinterés, el amor por las personas, etcétera. El verdadero *chun-tsu* debía tener sentido del deber (*yi*), dictado por la convicción interna de que se debe obrar precisamente así y no de otro modo, sentido que incluye la fidelidad al gobernante, la obligación de estudiar, de llegar a comprender la sabiduría de los antiguos, etcétera. En la compilación de apotegmas de Confucio



titulada *Lun-Yu*, el *chun-tsu* es descrito como un hombre noble, honrado, sincero, franco, desapasionado, que todo lo ve y todo lo comprende, circunspecto en el hablar, prudente en los negocios; debe buscar la solución ante la duda, cavilar si le ataca la ira, en una empresa lucrativa pensar en la honradez; rehuir las tentaciones en la juventud, las riñas en la edad madura y la tacañería en la ancianidad. El auténtico *chun-tsu* es indiferente a la comida, a la riqueza, a las comodidades y a la conveniencia material.

“Es de suponer que Confucio aspiraba sinceramente a formar un ideal de hombre virtuoso, que luchara por una alta moral y contra la injusticia que reinaba en derredor. Pero cuando su doctrina se hizo oficial, pasó a primer plano no lo esencial sino la forma exterior. En la China medieval se fueron formando y canonizando gradualmente determinadas normas y estereotipos de conducta de cada individuo, en estricta dependencia del lugar que ocupaba en el sistema de la jerarquía oficial. En cualquier momento de la vida, en cualquier caso, ya sea en la ventura como en la desgracia, al nacer o morir, al ser designado para un empleo o al ingresar a la escuela, siempre y en todas partes existían reglas de conducta fijas y obligatorias. Los confucianos consideraban incuestionable la primacía de las tradiciones y del derecho común sobre la ley escrita codificada. Censuraban airadamente los intentos de sus adversarios —los legistas— de crear leyes escritas, y estimaban que la única ley verdadera era el *tao*, o sea, el Gran Camino de la Verdad y las Virtudes. Según Confucio, una de las bases trascen-

dentes del orden social era la subordinación rigurosa a los mayores. Cualquier persona mayor, ya fuera el padre, un funcionario o el propio soberano era una autoridad indiscutible para otra menor, para su subordinado o súbdito.

“El confucianismo, luego de modificar considerablemente el contenido del culto de los antepasados tribales gentilicios, propio de los pueblos de la antigüedad, le comunicó el profundo sentido de símbolo del orden social y convirtió su práctica en una obligación primordial de cada chino, en regla de conducta universal. Con esta finalidad Confucio elaboró la doctrina del *hsiao* (respeto filial), la cual con su solicitud por los antepasados (inclusive los muertos), la satisfacción de sus necesidades y la atención de sus deseos llevó gradualmente a un culto tal de la familia y el clan que no tuvo igual en la historia.

“Los confucianos, poniendo por encima de todo los intereses del sistema social e interesados en su capacidad vital, a lo largo de los siglos, de un modo sigiloso, pero constante, desarrollaron su doctrina a expensas de otras corrientes religioso-ideológicas (el taoísmo, el budismo, y más tarde también el islam y el cristianismo), cuya existencia en el país era admitida con bastante tolerancia por los confucianos. Precisamente la conservación de las formas exteriores contribuía a asimilar rápidamente lo nuevo en los marcos de lo antiguo, lo cual a su vez era importante para mantener la estabilidad conservadora de la sociedad y la situación dominante del confucianismo en el correr de dos milenios.

“La conversión del confucianismo en un esquema conservador rígido, con una respuesta-receta lista de antemano y estrictamente fijada para cualquier caso, resultó muy cómoda para organizar la dirección del enorme imperio. La cubierta paternalista y la primacía de la moral, proclamada a toda voz, camuflaban con habilidad la esencia explotadora del Estado burocrático, con su sistema bien organizado de feudalismo estatal. A los gobernantes del imperio les convenía perfectamente el confucianismo reformado, y ese apoyo oficial contribuía, a su vez, a la difusión por doquier del confucianismo y a la conversión de sus normas no sólo en obligatorias, sino también en símbolo de lo ‘auténticamente chino’. En realidad, eso significaba que cada chino de nacimiento y educación debía ser, ante todo, confuciano. Por supuesto, ello no implicaba en modo alguno que tuviera noción de la suma de verdades confucianas, sino otra cosa: que cada chino percibía desde sus primeros pasos el confucianismo como una norma de vida, como tradiciones legadas por los antepasados. Con el tiempo podía enterarse de otras cosas y convertirse, digamos en taoísta, en budista e incluso en cristiano. Mas ello no impedía que si no en las convicciones, por lo menos en la conducta, los hábitos, la modalidad del pensamiento y el lenguaje, en las relaciones y en muchas otras cosas, con frecuencia hasta inconscientemente, se dejara sentir el confucianismo. Esta es la razón de que hasta hace muy poco, incluso los que se



pronunciaban abierta y airadamente contra el confucianismo, llevarán ellos mismo en sí la pesada carga de la educación confuciana.”

Svetlana Batrakova, candidato a doctora en Historia de las Artes, se refirió a la etapa que siguió a la demolición de las bases de la escolástica medieval.

“Una vez liberado de los cánones mitológicos, el arte puso la mirada en la realidad. Soy del parecer de que el movimiento hacia el historicismo de la mentalidad artística, iniciado en el Renacimiento, constituye en nuestro tiempo el muelle interno del progreso artístico. Cambia y se torna más complicada la estructura de la imagen. A la idealidad divina sucede el psicologismo del carácter real, la leyenda mitológica va cediendo lugar a la historia verídica. El arte de la nueva época empieza a buscar sostén en la rigurosidad del método científico, contacta con la filosofía y la sociología. La relativa sencillez y comprensibilidad de la imagen artística desaparece junto con la mitología, el arte se torna ‘sabio’, menos inteligible.

“El camino de la ‘simplificación’ de la obra artística, de su acercamiento artificial al pueblo a semejanza de como se hacía en épocas remotas, está en contradicción con las leyes de desarrollo del arte contemporáneo y con los principios del verdadero espíritu popular. Del mismo modo que es imposible tornar a la ‘colectividad natural’, que presupone un nivel relativamente bajo de desarrollo del individuo y de la sociedad, tampoco se puede volver al

entrelazamiento orgánico del arte y de la vida del pueblo que había estado relacionado con la ingenua sencillez de la percepción mitológica del mundo.

“La doctrina de los ilustradores del siglo XVIII dejó sentados los ideales progresistas de la burguesía revolucionaria y portaba en sí la fe romántica en la pronta entronización de la Razón y la Libertad. En general, el rasgo característico de la Ilustración del periodo clásico era la idea sobre la alta misión del arte, destinado a transformar las relaciones sociales, a hacer al hombre tal y como debía ser según su naturaleza, la elevada noción acerca de la creación artística que tuvo su más definitiva fundamentación teórica en Schiller. La idea sobre la puesta del arte al servicio del pueblo, en la que teóricamente se eliminaban las contradicciones de la alienación, era tan utópica como la fe en el imperio de la Razón. El arte excelso, por un lado, y la prosa de los ‘actos pequeños’, por otro; el hombre de la cultura espiritual y el trabajador abrumado por la necesidad: la vida agudizó estas contradicciones hasta el extremo, matando la fe en las ilusiones de los ilustradores. La tragedia de la depauperación espiritual de millones no podía sino engendrar la negación ciega y la autonegación del arte. Savonarola, severo profeta, exhortaba a los florentinos del siglo XV, brillante siglo de los Médicis, a destruir las obras de arte, que consideraba engendro de la vida pecadora y ociosa. En la siniestra furia de sus sermones, en la fanática crueldad de sus obras palpitaba la idea de la injusticia del sistema social en que los tesoros materiales y espirituales eran usurpados por una minoría. Pasados los siglos, lejos de Florencia, resonaría la voz de otro Savonarola que también impugnaría el arte, lujo espiritual de unos pocos. La existencia de un arte ‘culto’, hermetizado en su altanería, inasequible al trabajador sencillo, comprado a costa de las privaciones materiales y culturales de otros hombres, la existencia de un arte así es incompatible con los principios del bien y de la justicia: tal es la lógica de la negación tolstoiana. El tolstoísmo fue la etapa conclusiva de la ilustración rusa con su principio de ‘peregrinación al pueblo’, con su patética consagración absoluta y fe en el bien. Pero al entrar en contacto con el enorme talento artístico de Tolstoi, que nunca habría podido adaptarse a la práctica de los ‘actos pequeños’, las ideas de la ilustración pusieron de manifiesto toda su inconsistencia. Repudiar y destruir el arte ‘sabio’ es tan imposible como detener el pensamiento, y mientras Tolstoi pudo arar la tierra y ser un gran escritor, la ‘simplificación’ espiritual hubiera matado su talento. Hacer arte especialmente destinado al pueblo es una idea (alumbrada por la Ilustración) que en nuestro tiempo la lógica del desarrollo histórico ha convertido en farsa. Y la ha rematado la ideología reaccionaria de la ‘cultura de masas’, que representa el fin de las ilusiones puestas en la Ilustración, la conversión de principios en instrumentos de opresión y corrupción de las masas. El pueblo puede recibir todo o



años 30-60 de nuestro siglo, se traslucen con bastante nitidez dos motivos determinantes: la aspiración a emanciparse de la prepotencia extranjera y la lucha por la consolidación nacional de los grupos étnicos dispersos, por su 'reunión' en un Estado único y en una nación única. Se pueden distinguir dos variantes fundamentales en la solución ideológica y política del problema del papel que desempeñan las tradiciones en el proceso de formación de la unidad nacional. Los representantes de la tendencia radical, los demócratas revolucionarios, se orientaban hacia las capas de la población separadas ya, en uno u otro grado, de los vínculos tradicionales. Lo principal para ellos consistía en incorporar a los sectores más amplios del pueblo a la política nacional activa. Esta actividad debía servir, a su juicio, de plasmación viva de la unidad nacional. Justamente en este sentido hablaban a menudo de la 'originalidad africana' los ideólogos del ala izquierda de Ghana.

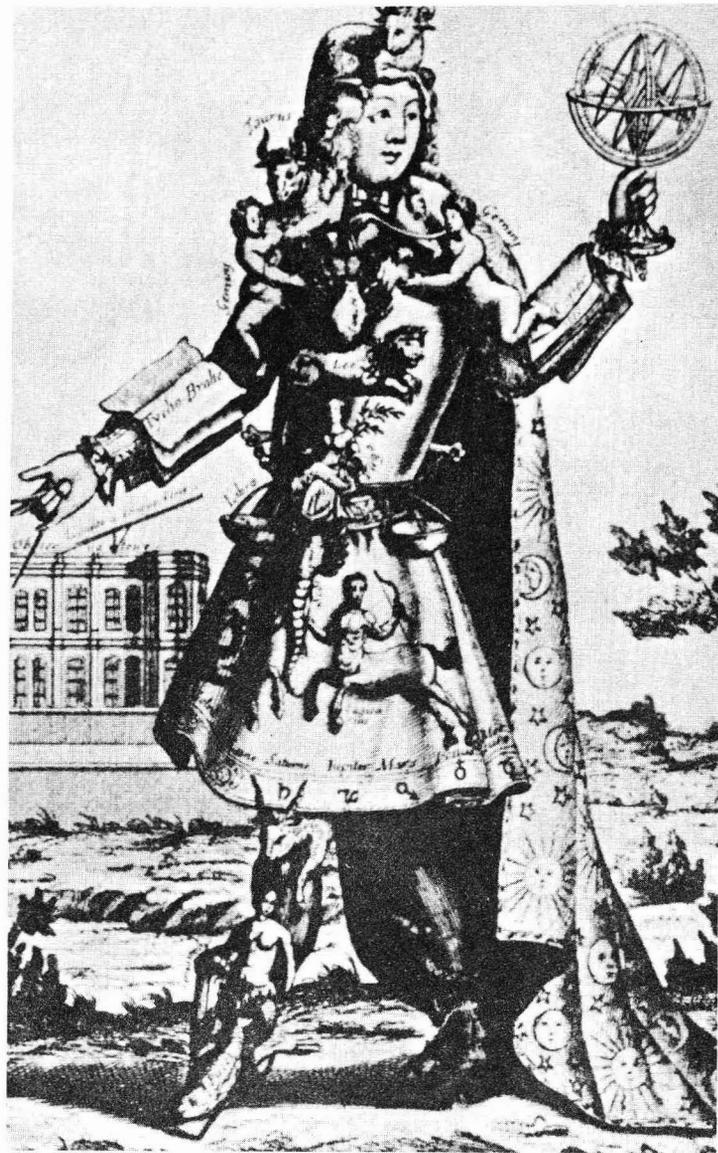
“Al contrario, los ideólogos y políticos de la tendencia conservadora consideraban indispensable utilizar, en primer término, las estructuras y formas tradicionales de la actividad social. Creían que la eliminación del colonialismo es posible exclusivamente mediante la reforma del gobierno colonial y de la 'africanización' de la administración. Todo lo demás, desde su punto de vista, ya 'estaba presente' en las normas, nociones y estructuras sociales que habían sido inherentes a las uniones tribales gentilicias y étnicas. Precisamente esta cultura tradicional y tribal gentilicia les parecía la base para la creación de un Estado que tomase así la forma de una

superestructura por encima de determinados grupos étnicos y comunales y apoyada por cierto sistema de sanciones espirituales y políticas.

“Sin embargo, hay que tomar en consideración la circunstancia de que en las condiciones de los países africanos, donde las formas arcaicas de la cultura con frecuencia eran muy influyentes y viables, el problema de la utilización de la cultura tradicional surgía inevitablemente ante políticos e ideólogos de cualquier orientación (la radical incluida), puesto que ellos aspiraban a dirigir el movimiento social de todo el pueblo. La cultura ya existente es un medio importante de transmisión de la información socialmente significativa, aparece como un intermediario en los vínculos sociales, sus formas deben utilizarse con objeto de hacer los acontecimientos accesibles al pueblo. Todo esto obliga a los ideólogos de la tendencia radical a abordar la herencia nacional de modo diferenciado, a distinguir en esta herencia los elementos que concuerdan con la nueva orientación, y con aquellos que no satisfacen esa exigencia. Al contrario, la vía conservadora de la solución del problema de la unidad nacional presupone formar en la sociedad un vínculo social que proporcionase una base para la coexistencia pacífica de las formas pulidas, modernizadas, de la actividad con las costumbres y creencias primitivas; una base para una coexistencia tal, en la que ni los elementos reinterpretados de la cultura heredada, revestidos con una envoltura europea, ni sus formas primitivas intervienen en la esfera de acción de la otra parte y, al

mismo tiempo, se encuentran en estado de diálogo; donde las capas altas actúan en calidad de dirigentes y representantes naturales de las clases bajas de la sociedad, de portavoces de las costumbres y creencias primitivas. Los mitos y totem, bajo los cuales se tiene presente el sistema de significaciones características de la cultura africana —leyendas, costumbres, lengua, normas, creencias populares—, le parecían a los ideólogos conservadores del nacionalismo una manifestación concreta de la ‘originalidad africana’ y un medio de vínculo social (a través de la palabra y el signo). *El Manifiesto sobre la unidad y responsabilidades de la cultura negro-africana*, aprobado por el congreso reunido en Roma en 1959, llamaba ‘a crear una comunidad de totem culturales, que constituyen los fundamentos y los horizontes de nuestros vínculos culturales’. En los trabajos de Senghor hallamos un cuadro especialmente desplegado de la identidad de las relaciones personales en la sociedad africana, donde, según él, están aseguradas la armonía de las relaciones entre el individuo y el mundo exterior, la solidaridad de la colectividad, la integración orgánica del individuo en la colectividad, y de la colectividad en el mundo circundante, lo que, en última instancia, conduce a la armonía de la actividad humana con el ‘juego de las fuerzas cósmicas’.

“Por cuanto el precario desarrollo de una ideología de masas aún no permitía confiar en prescripciones y normas abstractas, el mito (palabra) y el totem (signo) podían expresar, en forma visible y comprensible, la imagen de la colectividad, del vínculo entre los individuos, devenido ya impersonal. Pero en su forma invariable el mito y el totem podían expresar sólo el viejo contenido, en tanto que el nuevo podía obtenerse únicamente de una forma nueva de actividad, de una unidad social nueva. Así, pues, el concepto de ‘cultura africana’ resulta dialéctico en grado superior. Esto es lo que aún no se halla presente, y al mismo tiempo existe, en cuanto aparece una fuerza, un movimiento que hable en nombre de todas o de la mayoría de las comunidades sociales, que expresa en una u otra forma sus intereses y las incorpora a la participación real en la actividad general. Sólo después de esto empiezan a funcionar los canales del vínculo cultural, que hasta entonces eran únicamente una posibilidad formal. No el renacimiento directo del pasado, sino su reinterpretación precisa a nivel de la autoconciencia nacional, he aquí lo que corresponde con las nuevas tendencias. Justamente por eso adquieren tal agudeza en el continente africano los debates acerca de la confrontación de las tradiciones y la contemporaneidad, la ‘sucesión’ y los ‘cambios’. A medida que se desarrollan los países africanos, se hace cada vez más evidente la necesidad de seleccionar las tradiciones. Ya por su propia definición, la tradición implica una reserva limitada de información social, y el desarrollo de la vida social puede realizarse únicamente rebasando constantemente su marco. Por cuanto la tradición es una cosa objetivamente dada, cierta forma inicial de la actividad social, es necesario

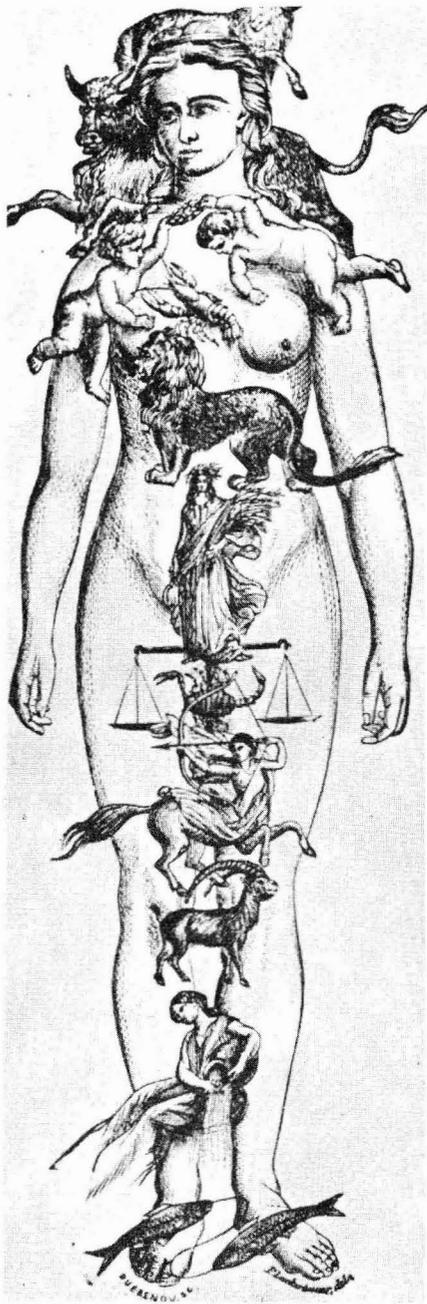


tomarla en consideración al resolver tales o cuales tareas nacionales. Pero la propensión excesiva a las tradiciones puede conducir al estancamiento de la sociedad, a la conservación de las normas, concepciones e instituciones caducas. El intento de atribuir la cristalización ideológica de estos procesos de autoconciencia nacional sólo a las tradiciones puede significar el retardo del ritmo de desarrollo, grandes gastos de tiempo y recursos, y es poco probable que, a la postre, ese intento sea posible.

“La actitud diferente ante la cultura tradicional de los mitos y totem se convierte en un reflejo de la lucha de distintas agrupaciones por la elección de la vía para el proceso de formación nacional y el desarrollo socioeconómico de África.”

Por último, el doctor en Ciencias Históricas Iosif Kriveliov, colaborador del Instituto de Etnografía de la Academia de Ciencias de la URSS, tocó brevemente algunos aspectos del sentido de la conducta religiosa.

“Desde el surgimiento de las creencias y cultos religiosos a lo largo de toda la historia —paralelamente a esa línea y entrelazándose con ella— discurre la línea de la conducta religiosa, basada en la fe en seres y fenómenos sobrenaturales, en las recomendaciones y vetos impuestos por las fuerzas extrahumanas y en la necesidad de apaciguar permanente o periódicamente a esas fuerzas. Un gran número de hechos etnográficos atestiguan que la conducta religiosa es, por lo general, directamente proporcional a la inseguridad y al



a aspirar a las emociones distensivas, experimentadas al practicar diversas ceremonias religiosas.

Con frecuencia los actos de la conducta religiosa se deben a una sumisión a la opinión pública, la cual considera que un mínimo de devoción es índice de decencia y honradez. Este tipo de conducta religiosa no está, en esencia, tan vinculado a la religión como a las normas y criterios de conducta usuales en esa sociedad, con el permanente recelo al qué dirán los vecinos, conocidos y familiares si el individuo se retracta de las normas en uso. La conducta religiosa es el resultado de la interacción de factores sociales y psicológicos propiamente dichos. Por ello su análisis sociológico requiere también una seria investigación psicológica, tendiente al estudio del estado y de las peculiaridades de la conciencia, social e individual en condiciones sociales concretas. La investigación de la conducta religiosa es mucho más esencial, dado que la relación recíproca de la última con la conciencia religiosa constituye un problema muy complejo.

“Por otra parte, la conciencia religiosa no siempre encuentra su expresión en la conducta religiosa. La gente que profesa conceptos religiosos de índole filosófico-idealista puede menoscabar la práctica de los ritos religiosos, considerándolos supervivencias de la magia y la superstición. Es digno de serio interés teórico el problema de la correlación entre la conducta religiosa y la conciencia religiosa en el plano histórico. No todos los ritos y hábitos que integran la conducta religiosa global surgieron sobre la base de las representaciones y creencias religiosas formadas. En la historia de la religión también ocurrió lo contrario: los hábitos y ritos en uso, establecidos bajo el influjo de causas no vinculadas a la religión fueron reinterpretados mediante argumentos mitológicos y religiosos propiamente dichos; algunos de esos argumentos surgen precisamente respondiendo a la necesidad etiológica que ha madurado. Entonces las costumbres y ritos pertinentes resultan asimilados e interpretados por la religión, olvidando gradualmente su origen laico.

En la historia de la religión los ritos y las creencias se desarrollan de un modo paralelo, entrelazándose e influenciándose recíprocamente. En cuanto al surgimiento de la religión, la prioridad les pertenece a las creencias, o dicho en forma más concreta, a la creencia en lo sobrenatural, pues sólo al aparecer ésta los ritos pudieron adquirir un sentido religioso.”

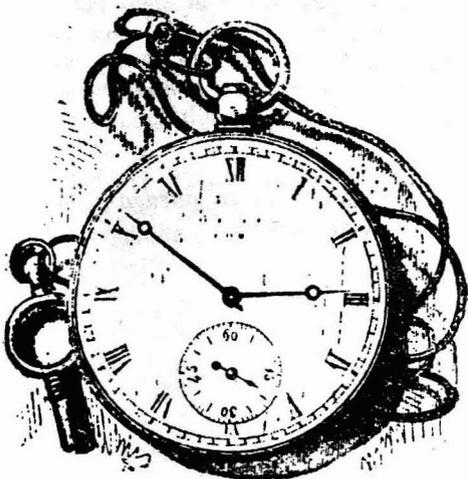
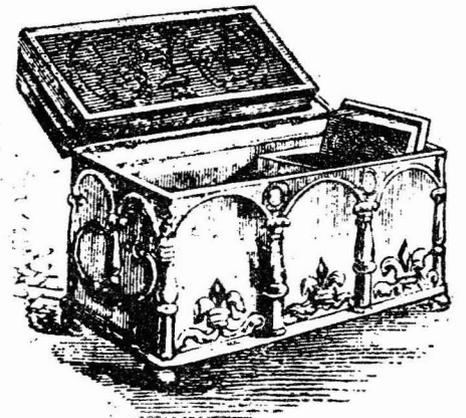
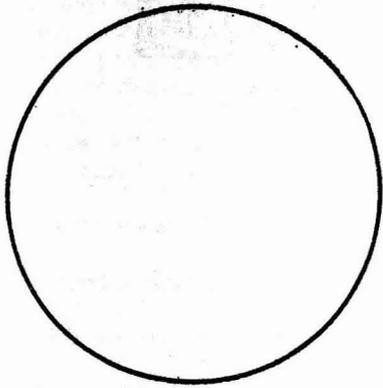
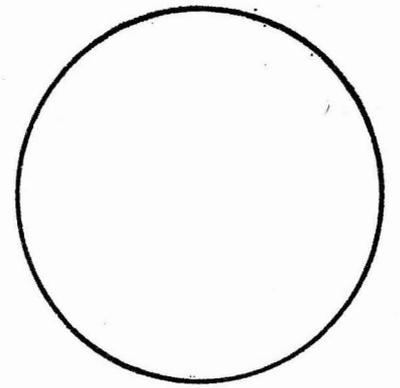
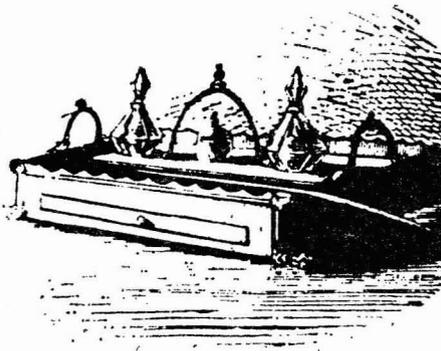
En esta encuesta sobre diversos aspectos de la religión que tuve oportunidad de realizar en 1969 entre investigadores soviéticos, resalta una total ausencia de concepciones jacobinas, vulgares o no; un vigilante espíritu científico, mientras que en el análisis de los variados temas abordados se podría encontrar el común denominador de un marcado interés en la indagación del hombre como ser social.

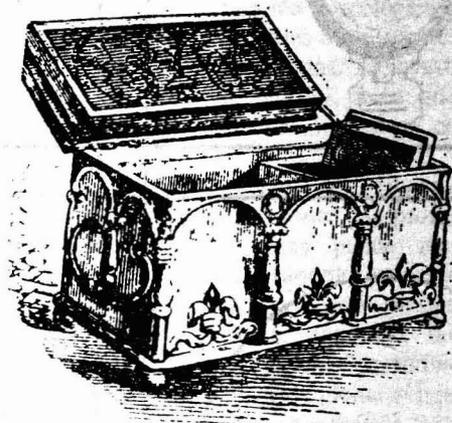
riesgo de la situación por la que atraviesa el individuo en su actividad. En los casos de que en esta última tenga asegurado el éxito, o cuando son suficientes los medios reales para lograrlo, es mucho menos frecuente la necesidad de complementarlos con medios de influjo mágico-religioso sobre el curso de los acontecimientos. El creyente tiene particular necesidad de recurrir a la ayuda de las fuerzas sobrenaturales cuando su situación le parece muy difícil e incluso desesperada. Esto se refiere tanto a un solo individuo como a grandes colectividades, a clases sociales y agrupaciones de clase. Los periodos más difíciles para las masas populares en la historia de la humanidad fueron secundados, como regla general, por una intensificación de los movimientos místicos y una amplia divulgación de la conducta religiosa. Por otra parte, las circunstancias favorables de la vida, y en particular algún éxito esporádico o un giro eventual que mejore la suerte del hombre, pueden provocarle un apasionado deseo de agradecer a los que, a su juicio (en el caso dado Dios u otros seres sobrenaturales), contribuyeron al logro del objetivo anhelado. En ambos casos obtiene cierta distensión emocional. En circunstancias corrientes entre los creyentes existe algo así como un reflejo que los impulsa

Juan Tovar

MARKHEIM

Paráfrasis escénica del cuento de
Robert Louis Stevenson





Personajes:

El comerciante

Markheim

El extraño

[Un bazar de antigüedades y objetos varios, cerrado y oscuro. A un lado, puerta a la calle; otra puerta al fondo; cerca de esta última, un marco de espejo de tamaño natural. Lugar y época son, teóricamente, Londres y el siglo pasado, pero de hecho no importan más que como una de muchas ideas posibles para resolver escenografía y vestuario. En el bazar hay gran número de relojes; aunque no se vean, se oirá constantemente su tictaqueo múltiple, en diversos tonos entremezclados]

[El Comerciante y el Extraño, desde luego, pueden (¿deben?) ser interpretados por el mismo actor]

[A la luz de un quinqué, el Comerciante escribe en un libro de contabilidad. Llamán a la puerta. Hace un gesto y sigue escribiendo. Vuelven a llamar, con insistencia. Se levanta de mala gana y va a la puerta con el quinqué. Atisba por un visillo y abre (afuera hay luz del pleno día). Entra Markheim]



Comerciante:

No es usted muy oportuno, señor Markheim.

Markheim:

[ocultando nerviosismo]

Supongo que usted, en su oficio, ha aprendido a adaptarse a oportunidades e importunidades. Puede ser útil — para aprovechar gangas repentinas, por ejemplo.

Comerciante:

Gangas . . . sí, a veces las hay, de diversas clases. Algunos clientes son ignorantes, y entonces saco dividendos de mi conocimiento superior. Otros son deshonestos—

[Alumbra a Markheim, que rehúye la vista]

y entonces obtengo provecho gracias a mi virtud.

[Ríe levemente mirando a Markheim]

Viene usted a verme el día de navidad, cuando sabe que estoy solo en casa, cierro a piedra y lodo y no atiendo negocio alguno. Bueno, tendrá que pagar por eso; tendrá que pagar mi pérdida de tiempo, pues en estos momentos debería estar poniendo mis libros al corriente. Y también tendrá que pagar por cierta actitud que hoy le noto muy vívida. Soy la esencia de la discreción y no hago preguntas embarazosas, pero cuando un cliente no es capaz de mirarme a los ojos, tiene que pagar por ello.

[Nueva risita; luego, tono de negocios:]

Como de costumbre, sin duda podrá decirme de dónde sacó el objeto que viene a vender. ¿Otra herencia de su tío? Ese caballero era un gran coleccionista.

Markheim:

Esta vez se equivoca. Vengo a comprar, no a vender. Las curiosidades que me legó mi difunto tío se han terminado y, además, acabo de tener una buena racha en la bolsa de valores. El motivo de mi visita es muy simple. Busco un regalo de navidad para una dama. Desde luego, le debo mil disculpas por molestarlo a causa de esa nadería, pero olvidé comprar ese regalo ayer y debo dárselo hoy en la cena. Como usted sabe, no hay que descuidar la ocasión de casarse con una señora rica.

[Trata de reír con complicidad; el Comerciante sólo lo escudriña. Hay una pausa. Entonces, el Comerciante deja el quinqué y asiente]

Comerciante:

Muy bien, señor, muy bien. Después de todo, usted es un viejo cliente nuestro y si, como dice, tiene oportunidad de casarse provechosamente, lejos de mí el ser un obstáculo.

[Toma algo de un estante]

Aquí hay una cosa bonita para un dama: este espejo de mano: siglo XV, garantizado. Procede de una buena colección, pero no puedo decirle de cuál: traicionaría los intereses de mi cliente; como usted, querido amigo, es sobrino y heredero único de un notable coleccionista.

[Tiende el espejo. Markheim se estremece al mirarse en él]

Markheim:

[gutural]

Un espejo . . .

[Aparta la vista, se recupera]

¿Un espejo? ¿Para navidad? ¡Claro que no!

Comerciante:

¿Por qué no?

Markheim:

¿Por qué no? Mírelo, ¡mírese en él!

[El Comerciante obedece]

¿Le gusta verlo? ¡No! Ni a mí, ni a nadie.

Comerciante:

[ríe superando el desconcierto]

Su futura esposa no ha de ser muy agraciada, señor.

Markheim:

Le pido un regalo de navidad y usted me ofrece esto: este maldito recordatorio de años y pecados y tonterías, esta conciencia de mano. ¿Hablaba usted en serio? ¿En qué estaba pensando? Dígame. Será mejor que me lo diga. ¿Qué

piensa? Apuesto una cosa: en el fondo, usted es un hombre muy caritativo.

Comerciante:

¿A qué viene todo esto?

Markheim:

¿No? ¿No es usted caritativo?

[*Sombrío*]

Ni caritativo, ni religioso, ni escrupuloso; sin amar, sin amor: una mano para obtener dinero, un sitio seguro donde guardarlo. ¿Eso es todo? Dios mío, señor, ¿eso es todo?

Comerciante:

[*severo*]

Voy a decirle lo que es... Pero veo que no tiene caso; sin duda ha estado usted bebiendo a la salud de su amada.

Markheim:

¡Ah! ¿Ha estado usted enamorado? Cuénteme.

Comerciante:

¡Yo! ¡Enamorado yo! Nunca tuve tiempo para todas esas tonterías, ni lo tengo ahora. ¿Se lleva usted el espejo?

Markheim:

¿Para qué tanta prisa? Es muy agradable estar aquí platicando, y la vida es tan corta y tan insegura que no debemos cortar en seco los placeres, aunque sean tan pequeños como éste. Más bien debemos aferrarnos a lo que se pueda, como un hombre pendiente del borde de un acantilado. Pensándolo bien, cada segundo es un acantilado: un acantilado de un kilómetro de altura; si caemos, el golpe desintegrará cuanto rasgo humano podamos tener. Así que es mejor hablar placenteramente. Hablemos de nosotros mismos: ¿por qué llevar esta máscara? Digámonos confidencias. Quién sabe; a lo mejor nos haremos amigos.

Comerciante:

Yo sólo puedo decirle: compre o váyase.

Markheim:

Cierto, cierto. Basta de tonterías. Al grano. Enséñeme alguna otra cosa.

[*El Comerciante se vuelve para reemplazar el espejo y examinar el estante. Markheim se lleva la mano al bolsillo. Está temblando*]

Comerciante:

Quizá le guste esto...

[*Markheim saca un cuchillo y lo clava en el pescuezo del Comerciante, que chilla débilmente, patalea, cae, se retuerce un poco y queda inmóvil. Markheim lo mira fijamente. Silencio: sólo el tictaqueo, muy lento. Afuera se oyen voces y risas de unos muchachos que pasan corriendo. Markheim parece despertar. Mira alrededor, vuelve a mirar el cadáver, como con extrañeza*]

Markheim:

Tan pequeño... más mezquino que en vida, curiosamente. Un saco de aserrín. Temías este espectáculo y no es nada, nada. Un mecanismo roto. Las bisagras en su sitio, los engranes, pero ya no funciona, ya no puede moverse. Estará aquí hasta que lo encuentren... y entonces...

[*Todos los relojes, levemente a destiempo, dan la hora: las tres de la tarde. Luego vuelve el tictaqueo, acelerado. Markheim mira con miedo hacia la puerta*]

Las tres. Apurarse. La criada puede regresar... Si alguien se asoma por la rendija...

[*Arrastra el cadáver y lo oculta*]

El charco de sangre, ¿se verá? Pero quién va a asomarse...

[*Coloca un tapete sobre la sangre*]

Quizá... Apúrate, imbécil, apúrate.

[*Empieza a guardarse objetos, frenético*]

Debiste haber elegido una hora más tranquila. Debiste preparar una coartada. No debiste usar un cuchillo. No debiste matarlo; solamente amarrarlo. Debiste haber venido cuando estaba la criada y matarla también. Rápido, idiota, rápido... ¿Pero qué haces con esto?

[*Empieza a tirar objetos que recogió*]

Inservible. Inservible. El dinero, el dinero es lo que — ¿dónde? Cuantos espejos. Y relojes. Lo primero que la gente



vende cuando llegan los malos tiempos: los espejos para que no los reflejen, los relojes para que no los midan. El dinero, el dinero es lo importante. ¿Dónde? Un sitio seguro. ¿Cuál?

[Ruido de pasos que se detienen frente a la puerta.]

Markheim se vuelve aterrado. Lllaman a la puerta]

Allí están. Oyeron sus gritos, el ruido. No hubo ruido. O no recuerdo.

[Llaman de nuevo]

Cálmate, cálmate, Markheim. Lo llaman a él, él no puede contestar. Cálmate.

[Más golpes. Luego, silencio. Pasos que se alejan]

Rápido. El dinero, irse, rápido.

[Va hacia la puerta del fondo. Al pasar se ve en el espejo. Se detiene. Se mira, de cerca y a unos pasos. Decece el tictaqueo]

El asesino, Markheim, míralo. El peligroso asesino. Acostúmbrate a él. ¡Peligroso asesino!

[Ríe meneando la cabeza. El ruido de los relojes se acelera]

Eso será si te agarran: el peligroso asesino. Nadie sabrá... Apúrate, imbécil, no pierdas el tiempo.

[De pronto, la puerta del fondo se abre. Asoma el Extraño, mira alrededor, hace gesto de disculpa y se retira cerrando. Markheim grita ahogadamente. El Extraño vuelve a aparecer. Cuando habla, decrece el tictaqueo]

Extraño:

¿Me llamaba usted?

[Markheim retrocede sin responder]

Supongo que busca usted el dinero.

[Hace una pausa; Markheim no responde]

Debo advertirle que no tiene mucho tiempo. La criada se peleó con su novio, así que no tardará en regresar. Si lo descubren en esta casa, señor Markheim, no necesito describirle las consecuencias.

Markheim:

¿Me — me conoce usted?

Extraño:

Desde hace tiempo es usted uno de mis favoritos. Lo he observado y a veces he tratado de prestarle ayuda.

Markheim:

¿Quién es usted? ¿El diablo?

Extraño:

Lo que yo sea no puede afectar el servicio que me propongo hacerle.

Markheim:

¡Sí puede! ¡Sí lo afecta! ¿Que me ayude usted? No, nunca, ¡tú no! Todavía no me conoces; gracias a Dios, todavía no me conoces.



Extraño:

Te conozco. Te conozco hasta el tuétano del alma.

Markheim:

¡Conocerme! ¿Quién puede conocerme? Mi vida no es sino travestismo y calumnia de lo que soy. He vivido para contradecir a mi naturaleza. Todos los hombres lo hacen; todos son mejores que este disfraz que les crece y los asfixia. La vida los arrastra a todos. Si no fuera por eso — si pudiéramos ver sus rostros, serían distintos por entero, serían héroes y santos. Yo soy peor que la mayoría: mi máscara es más gruesa. Pero si tuviera tiempo podría arrancármela.

Extraño:

¿Ante mí?

Markheim:

Ante ti sobre todo, ya que existes. Supuse que eras inteligente. Supuse que sabrías leer los corazones. Y sin embargo, te propones juzgarme por mis actos. Piénsalo: ¡mis actos! Desde que mi madre me parió entré en una tierra de gigantes que me han arrastrado todo el tiempo: los gigantes de la circunstancia. ¡Y quieres juzgarme por mis actos! Pero ¿no puedes mirar dentro de uno? ¿No puedes comprender que el mal me es odioso? ¿No puedes ver en mi interior la clara escritura de la conciencia, olvidada a menudo pero jamás emborronada por sofismas caprichosos? ¿No puedes ver en mí algo que seguramente es tan común como la humanidad: el pecador involuntario?

Extraño:

Te expresas con sentimiento, pero a mí no me importa nada de lo que dices: está fuera de mi terreno. No me interesa qué compulsión te arrastre, siempre y cuando te arrastre en la dirección correcta. Pero el tiempo corre. La criada se entretiene mirando la multitud y los escaparates, pero así y todo viene acercándose — y recuerda, es como si el cadalso mismo caminara hacia ti por las calles navideñas. ¿Te ayudo? Lo sé todo. ¿Te digo dónde encontrar el dinero?

Markheim:

¿A cambio de qué?

Extraño:

Te ofrezco el servicio como un regalo de navidad.

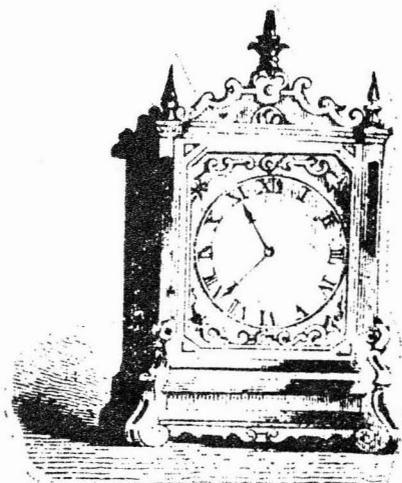
Markheim:

[*sonríe*]

No. No aceptaré nada de ti. Si estuviera muriendo de sed y tú me acercaras un vaso de agua, hallaría valor para rehusarlo. Tal vez sea crédulo de mi parte, pero no haré nada por entregarme al mal.

Extraño:

No pongo ninguna objeción al arrepentimiento de última hora.



Markheim:

¿Porque no crees en su eficiencia?

Extraño:

No digo eso. Lo que pasa es que veo tales cosas con otra perspectiva. Cuando la vida ha terminado, mi interés decrece. El hombre ha vivido para servirme, para sembrar yerbajos en el campo de trigo en el curso de su débil cesión al deseo. Cuando su liberación se acerca sólo puede añadir un servicio: arrepentirse, morir sonriendo, y de este modo instilar confianza y esperanza en los más timoratos de mis seguidores sobrevivientes. No soy un amo tan duro. Haz la prueba. Acepta mi ayuda. Sigue dándote gusto como hasta ahora, vive cómodo, y cuando la noche empiece a caer y el telón esté a punto de cerrarse, te digo, para tu mayor consuelo, que no te será difícil remendar tus pleitos con la conciencia y hacer las paces con Dios.

Markheim:

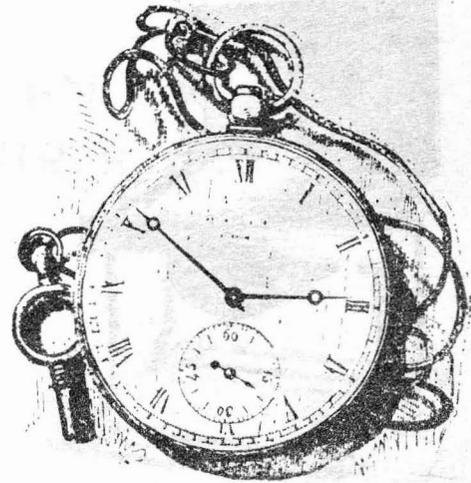
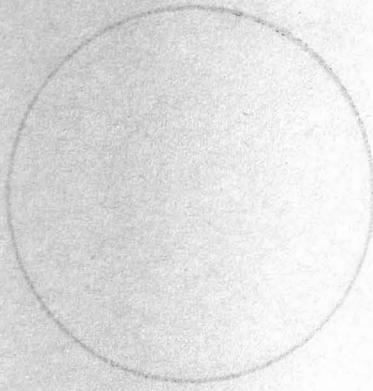
¿Qué crees de mí? ¿Piensas que no tengo aspiraciones más generosas que pecar, pecar y pecar, y finalmente meterme a hurtadillas en el cielo? ¿A eso se reduce tu experiencia? ¿O supones tal baja en mí, sólo porque me encuentras con las manos en la masa? ¿Acaso el asesinato es tan impío como para secar por entero el manantial del bien?

Extraño:

Para mí el asesinato no ocupa ninguna categoría especial. Sigo los pecados más allá del momento en que se cometen; en todos encuentro que la consecuencia última es la muerte, y a mis ojos, la muchachita que engaña a su madre para ir a una fiesta no se sumerge menos en sangre que un asesino como tú. ¿Dije que sigo los pecados? También sigo las virtudes; no difieren de aquéllos sino por una distancia ridícula. Ambos son guadañas para la cosecha del ángel de la muerte. El mal, para el que vivo, no consiste en la acción sino en el carácter. El hombre malo me es querido; no el acto malo, cuyos frutos acaso resulten, a la larga, a través de las edades, más buenos que los de la mejor virtud. No te ofrezco ayuda porque hayas matado a un comerciante, sino porque eres Markheim.

Markheim:

Te seré sincero. Este crimen será el último que cometa. Hasta ahora he sido forzado a hacer lo que no deseaba hacer; he sido un esclavo de la pobreza. Pero hoy, a través de este acto, obtengo una lección y obtengo riquezas: ambas cosas forman el espinazo de mi nueva resolución: ser yo mismo. He ganado la libertad y todo cambia. Algo me llega del pasado; algo de lo que soñé en la iglesia, bajo la música del órgano, o de lo que anticipé al derramar lágrimas sobre libros nobles, o de lo que hablé con mi madre siendo un niño inocente. Allí está mi vida; durante algunos años ex-



travié el camino, pero ahora veo de nuevo la ciudad a donde voy.

Extraño:

Si no me equivoco, invertirás este dinero en el mercado de valores, donde ya has perdido algunos miles.

Markheim:

Pero esta vez tengo algo seguro.

Extraño:

Esta vez perderás de nuevo.

Markheim:

Pero sólo invertiré la mitad.

Extraño:

También perderás la otra.

Markheim:

Bueno, pero — pero ¿qué importa? Digamos que pierdo todo, que me hundo de nuevo en la miseria, ¿acaso una parte mía, la peor, seguirá dominando a la mejor hasta el final? Amo de corazón todo lo bueno y lo verdadero. ¿Por qué sólo mis vicios han de dirigir mi vida mientras mis virtudes yacen inertes y estériles?

Extraño:

Durante los 36 años que llevas en este mundo, a través de muchos cambios de fortuna y variedades de humor, te he visto caer constantemente. Hace quince años te habría escandalizado un robo. Hace tres la idea de un asesinato te habría hecho palidecer. ¿Qué crímenes, qué crueldades y vilezas te repugnarán todavía dentro de cinco años? ¡Te veré caer! Tu camino es hacia abajo, y sólo la muerte podrá interrumpirlo.

Markheim:

He — he cedido al mal en cierto grado, sí. Pero eso pasa con todos, con los mismos santos . . .

Extraño:

Muy bien. Has cedido en muchas cosas, pero eso lo hacen todos. Aceptémoslo. Pero ¿has subido en algún aspecto, en cualquiera? Piénsalo.

Markheim:

[*tíubea*]

¿En cualquier aspecto?

[*Pausa. Derrotado*]

No . . . en ninguno.

Extraño:

Entonces confórmate con lo que eres, porque nunca cambiarás: las palabras de tu papel sobre este escenario están escritas irrevocablemente.

[*Pausa. Markheim se cubre la cara*]

En vista de lo anterior, ¿te enseño dónde está el dinero?

Markheim:

[*alzando la cara bruscamente*]

¿Y la gracia?

Extraño:

¿Acaso no la has buscado ya? Tus visitas a la iglesia, tus emociones al oír el órgano . . .

Markheim:

[*despacio, pensativo*]

Es cierto.

[*Llaman a la puerta*]

Extraño:

¡La criada! La criada ha regresado, como te advertí. Debes actuar rápido. Dile que su patrón está enfermo y hazla pasar, con aire confiado pero grave: nada de sonrisas, no sobreactúes, y te prometo éxito. ¿Tienes el cuchillo?

[*Markheim lo empuña, mecánicamente. El sonido de los relojes vuelve a decrecer*]

Una vez que la muchacha esté dentro y la puerta cerrada, la misma destreza que te libró del comerciante apartará de tu camino este último obstáculo. Luego tendrás la tarde entera, y la noche también, si es necesario, para recorrer la casa y encontrar todo lo de valor. Esto es una ayuda que viene a ti con la máscara del peligro. ¡Vamos, amigo! Tu vida tiembla en la balanza: levántate y actúa.

[*Vuelven a llamar a la puerta. Markheim se incorpora, el cuchillo en la mano. El Extraño lo hace guardarlo en la bolsa, le compone un poco la ropa, le hace seña de "anda". Markheim da unos pasos hacia la puerta, aferrando el cuchillo guardado. Se detiene. Mira al Extraño y meneá la cabeza*]

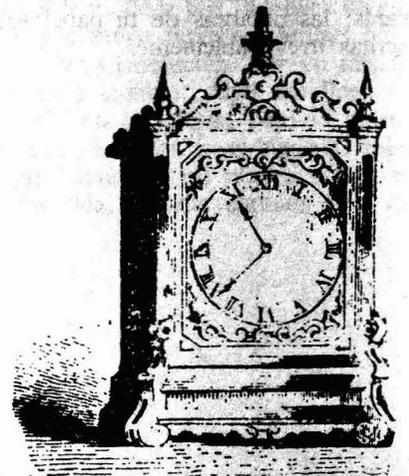
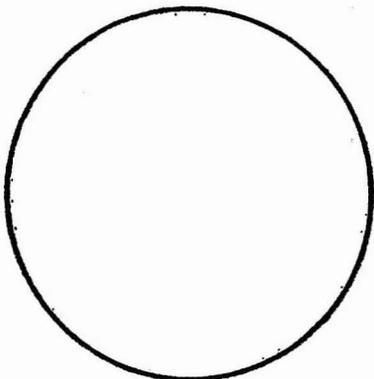
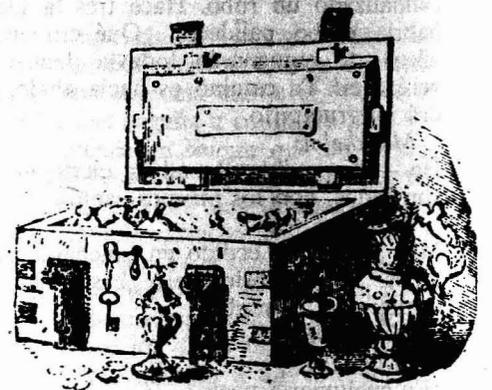
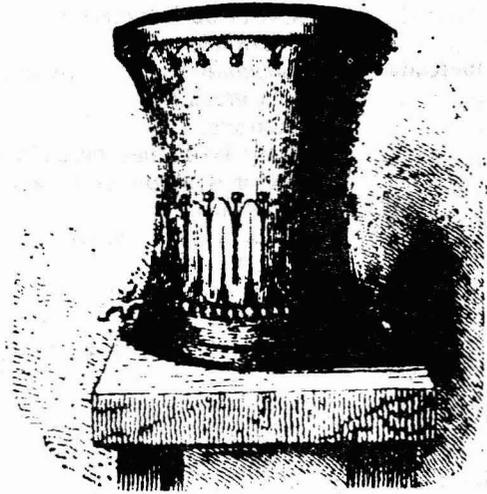
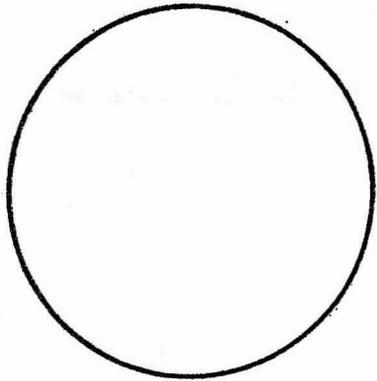
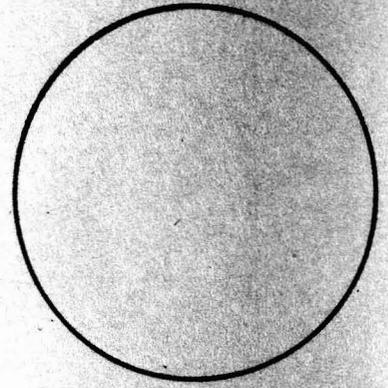
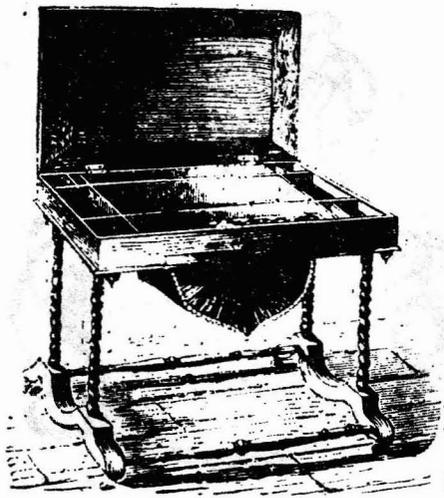
Markheim:

Si estoy condenado a acciones malvadas, queda aún una salida: puedo dejar de actuar. Mi amor por el bien podrá ser estéril, pero tengo todavía mi odio hacia el mal.

[*El Extraño sonríe dulcemente, transfigurándose casi. Asiente, retrocede hacia el espejo y sale a través de él. Markheim mira el espejo fijamente. Llaman de nuevo. Markheim saca el cuchillo, lo mira, lo deja caer y va a la puerta. Abre y dice:*]

Ve por la policía. He asesinado a tu patrón.

[*Los relojes dan la media hora. Markheim entra dejando la puerta abierta y se sienta a esperar. La luz se apaga paulatinamente. Los relojes suenan a ritmo normal*]





Para Luis Mario.

En los innumerables libros que sobre Quiroga se han escrito es frecuente advertir la presencia de Poe. Podría decirse que la mayoría de sus críticos han constatado la relación o el influjo que el escritor norteamericano tuvo sobre el cuentista uruguayo. Así leemos a menudo frases como la que Englekirk pronuncia al abrir su ensayo sobre *La influencia de Poe en Quiroga*: "Ningún prosista hispánico ha expresado tan vivamente el espíritu de los cuentos de Poe como Quiroga",¹ para pasar a la afirmación de Rodríguez Monegal cuando dice que en *El crimen del otro* "La sombra de Edgar Poe se proyecta sobre el resto del libro";² luego, Angel Rama decide en un prólogo a las obras inéditas y desconocidas de Quiroga que "él . . . se redujo a nacionalizar un modelo del XIX siguiendo la orientación, aún más que la lección de Poe,"³ Zum Felde, por su parte, reitera la semejanza y añade: "Como cuentista no es Maupassant quien le atrae sino Poe, con lo raro de sus concepciones imaginativas"⁴ y de inmediato sentimos la presencia de Darío incluyendo a Poe entre los "raros", para terminar finalmente citando la casi despectiva frase con que No Jitrik soslaya la parte "turbia" de la obra de Quiroga: "Coletazos de la herencia de Poe, seguramente".⁵ Estas citas son ejemplos característicos que nos demuestran la necesidad que sienten los críticos de vincular a Poe con Quiroga a pesar de los profundos desacuerdos que por otra parte puedan existir cuando juzgan su obra.

Esa imagen reiterada nos revela apenas una constatación pero no nos define una trayectoria ni nos deslinda una presencia en su sentido más hondo. Los consuetudinarios enlaces entre Poe y Quiroga se quedan, casi siempre, en el simple nivel de la descripción epidérmica de los parecidos, de los parentescos, de las temáticas, de las estructuras elementales, y nos entregan como suma una agregación mecánica y reiterativa de ciertas constantes para dejarnos abandonados en un limbo crítico, terreno imparcial donde aprehendemos una sola verdad esquemática y precisa: en la formación de Quiroga hay una gran deuda con Poe y su relación demuestra la afinidad asombrosa que existía entre ambos. Es imposible negar esa afirmación pero se requiere explicarla y ése será precisamente mi objeto.

La razón de la locura y la "composición"

Es bien sabida la influencia que Poe ejerció sobre Baudelaire y la que éste a su vez ejerció sobre el Modernismo. La trayectoria específica que esta influencia siguió tanto en España como en América está muy bien estudiada por Englekirk, quien proporciona

datos fundamentales para localizarla. Desde 1856 aparecen en Madrid varias reseñas en diversos diarios sobre la traducción baudeleriana de los cuentos de Poe, y en 1858 se menciona la necesidad de imprimir en Madrid y en Barcelona la traducción española de ese autor "mezcla extraña de imaginación, de delirios, de sagacidad científica, provocación violenta a una curiosidad llevada hasta la fiebre".⁶ Poe muere en 1849 y su influjo empieza a manifestarse de manera precisa en Francia hacia 1845, época en la que Alphonse Borghers traduce *El escarabajo de oro* en la *Revue Britannique*; en 1846 Gustavo Brunet adapta, sin mencionar al autor, *Los crímenes de la calle Morgue*; y a finales del mismo año Forgues escribe un largo estudio sobre Poe en la *Revue des Deux Mondes*. En 1847, Isabelle Meunier traduce para la *Démocratie Pacifique*, *El gato negro* que, según Asselineau, primer biógrafo y gran amigo de Baudelaire, llama la atención de éste hacia Poe. En 1852, Baudelaire publica un largo estudio sobre Poe, su vida y su obra en la *Revue de Paris*, en 1853, traduce *El cuervo* y el 25 de julio de 1854 empieza a traducir los cuentos.⁷ En España se manifiesta un interés especial hacia los cuentos, interés que empieza a declinar hacia 1869; sólo hacia finales de siglo aumenta la atención sobre los escritos teóricos y la poesía de Poe. Englekirk demuestra que la llegada de Poe a España viene por la línea francesa y que las traducciones casi siempre son nietas. En cambio, en América Latina, el conocimiento de Poe es directo y la notable traducción que el venezolano Pérez Bonalde hace de *El cuervo* procede del inglés. En América se produce el fenómeno inverso y es la poesía la que interesa primero a los literatos.⁸ Los cuentos se difunden tardíamente más bien por la vía española que sigue los cauces franceses impuestos por Baudelaire,⁸ a pesar de que en 1884 aparezca una traducción directa de los cuentos de Poe en español que habrá circulado mucho por Latinoamérica.⁹ Bécquer muestra muchas afinidades literarias tanto con Hoffmann como con Poe y su formación se inicia hacia la época en que el poeta norteamericano aparece por España, pero coincido con la opinión de Englekirk en el sentido de que las semejanzas que existen entre los dos autores se deben más a problemas de afinidad espiritual y a características esenciales del Romanticismo.¹⁰

Los lazos espirituales, a la vez que los nexos estilísticos que varios poetas fundamentales de América guardan con Poe —Darío, Herrera y Reissig, Lugones— definen, tanto en su filiación modernista como en su procedencia simbolista y decadentista, la vía precisa por la que Quiroga entró en esa estética y en esa moda.

Los arrecifes de coral, de 1901, es netamente modernista, pero

1 John Eugene Englekirk: *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, New York, Instituto de las Españas, 1934, p. 340. Por lo que se refiere al capítulo intitolado "Influencia de Poe en Quiroga" se ha utilizado la versión traducida que ofreció la revista *Número I*, núm. 4 (septiembre-octubre de 1949), pp. 323-339.

2 Emir Rodríguez Monegal: *Genio y figura de Horacio Quiroga*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967, p. 47.

3 Angel Rama: Prólogo a *Obras inéditas y desconocidas de Horacio Quiroga*, Tomo IV, Montevideo, Ed. Arca, 1968, p. 6.

4 Alberto Zumfelde: *Crítica de la literatura uruguaya*, Montevideo, 1921, p. 271. Citado en Englekirk, op. cit. p. 351-2.

5 Noé Jitrik: *Horacio Quiroga, una obra de experiencia y riesgo*, Montevideo, Ed. Arca, 1967, p. 89.

6 Noticia bibliográfica aparecida en la *Sección de variedades-correspondencia de Paris, La Iberia*, julio 9, 1956, cit. en Englekirk, op. cit. p. 17.

7 Charles Baudelaire: *Oeuvres Complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Ed. Gallimard, pp. XX a XXIII.

8 Cf. Englekirk, op. cit. pp. 23 y ss.

9 Edgar Allan Poe: *Novelas y cuentos*, traducidos directamente del inglés por Carlos Baudelaire, París, Librería Española de Garnier Hermanos, 1884.

10 Englekirk, op. cit. pp. 125 a 134.

algunas de las prosas que Quiroga ha incluido en el volumen muestran técnicas y temáticas que surgen de Poe, entre ellas la que se intitula precisamente *El tonel de amontillado*. En la *Revista del Salto*, Rodríguez Monegal ha localizado relatos como *Fantasia nerviosa*, *Para noche de insomnio* y *Episodio* que trabajan con lo macabro. Pero es necesario esperar a *El crimen del otro*, publicado en 1904 para definir de modo más claro la influencia directa que Poe tiene sobre su forma de escribir y sobre la elección de sus temas.

Mucho se ha dicho sobre este cuento que da título al volumen. La mayoría de los críticos cita el famoso pasaje en que Quiroga se declara seguidor del "maldito loco" y acepta el dominio que el escritor muerto tiene sobre él. Englekirk lo considera fundamental, puesto que refleja "la vívida confesión de lo que la lectura de Poe ha significado en el desarrollo del arte de Quiroga", para agregar más adelante "... *El crimen del otro* tiene un significado especial. Los que han leído bien a Quiroga saben que lo que sigue es más que un mero telón para su cuento. Su yo, que usa con tanta insistencia como Poe, es mucho más subjetivo que objetivo y hay razones para creer que en este caso la intensa pasión por Poe es una nota biográfica vital".¹¹ Rodríguez Monegal considera válida la narración sólo "por lo que no tiene de Poe... Toda la primera parte en que el relator quiere convencer a su futura víctima de que es el Fortunato de Poe, resulta laboriosa y al cabo ininteresante. Lo mejor allí son las ocasionales descripciones de la bahía de Montevideo o de las calles de la Ciudad Vieja. El resto es hojarasca".¹² No estoy de acuerdo; creo, sí, que el cuento no es en verdad un cuento logrado, pero su mérito se halla en otra parte: Quiroga trabaja deliberadamente para aprender los métodos de Poe en la práctica literaria misma. Su predilección por el autor norteamericano es más que visible, pero esa preocupación no se limita a dejarse influir por una temática morbosa que los liga a ambos; además de ahondar en esta temática que también es suya por afinidad y por razones obsesivas, Quiroga estudia la estructura del cuento que Poe desarrolla no en sus ensayos críticos en general *-Filosofía de la composición-* o en su artículo sobre los *Cuentos contados dos veces* de Hawthorne, sino en los mismos cuentos, y *El crimen del otro* es una especie de exégesis narrativa de lo que debe ser un cuento de Poe por lo que se refiere a las ideas que en él entran en juego y por su construcción. En efecto, el narrador de Quiroga obra por un acto de crueldad gratuita, siguiendo el impulso que Poe ha descrito en *El demonio de la perversidad* y en *El gato negro*. "La inducción a posteriori hubiera llevado a la frenología - afirma Poe al iniciar el cuento que primero he mencionado- a admitir, como principio innato y primitivo de la acción humana, algo paradójico que podemos llamar *perversidad* a falta de un término más característico. En el sentido que le doy, es, en realidad, un móvil sin motivo, un motivo no motivado. Bajo

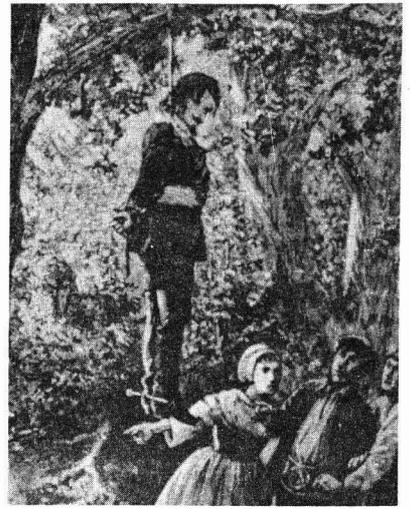


sus incitaciones actuamos sin objeto comprensible o, si esto se considera una contradicción en los términos, podemos llegar a modificar la proposición y decir que bajo sus incitaciones actuamos por la razón de que *no* deberíamos actuar. En teoría ninguna razón puede ser más irrazonable; pero, de hecho, no hay ninguna más fuerte... Esta invencible tendencia a hacer el mal por el mal mismo no admitirá análisis o resolución en ulteriores elementos. Es un impulso radical, primitivo, elemental."¹³ Este demonio de la perversidad no se refiere únicamente a la voluntad de hacer el mal por el mal mismo como en *El gato negro*, en *Ligeia* o en *El corazón delator*, sino que trata de explicar la tendencia irracional que precipita al hombre a los confines en que locura y sinrazón lo hacen acercarse "al abismo" de la muerte. Es la visión dislocada de un ser que se autocontempla en "lo otro" o en "el otro" como se contempla *William Wilson* en el terrible momento en que se ve dormir, totalmente indefenso, expuesto a la perversidad del otro, del yo -que es su propio yo desdoblado- que lo mira. O es el personaje que sólo ama a Berenice cuando puede destruirla, o el que se venga de Fortunato porque lo ha zaherido o, en fin, el que por voluntad irracional -*Ligeia*- domina a la muerte. En Quiroga el desdoblamiento es significativo: el "otro" es a la vez Poe y Quiroga, Fortunato, débil mental, es un homónimo del Fortunato verdugo del cuento de Poe que aquí se vuelve víctima tanto de

11) Englekirk, *op. cit.*, pp. 342-343. He utilizado la versión española de la revista *Número* para facilitar la traducción, p. 324.

12) Rodríguez Monegal, *Genio y figura... op. cit.*, p. 48. Cf. del mismo autor, *El desterrado, Vida y obra de Horacio Quiroga*, Buenos Aires, Ed. Lozada, 1968.

13) Edgar Allan Poe: *Obras en prosa*, San Juan, Puerto Rico, Revista de Occidente, 1956. Traducción, Introducción y notas de Julio Cortázar. Vol. I, Cuentos, p. 126. He decidido utilizar esta versión para todas las citas que de Poe haré en español.



Poe como del "otro", así víctima y verdugo están poseídos a su vez por esa perversidad irracional que los obliga a juntarse en mancuerna sádica y a identificarse a fin de cuentas en la locura. El "yo-otro" de Quiroga reflexiona sobre Fortunato y dice "al lado de ese franco entusiasmo yo me sentía viejo, escudriñador y malicioso" para seguir más adelante "¿Adónde iba a llegar aquel muchacho, tan manso un mes atrás? ... Hablaba con tristeza, tan puro de imaginación que sentí una tibia fiebre de azuzarlo".¹⁴ Esta curiosidad y esta fiebre se combinan para destruir al loco pero determinan también la locura del que azuza, del que mira, del que razona sobre la locura. Poe inicia así todos sus cuentos, explicando con pericia y gran inteligencia los actos más irracionales, la destrucción más perversa, el horror más macabro. Quiroga utilizará siempre este recurso matizándolo luego a su manera y definiendo su propia concepción de la "perversidad" que él definirá como "lo turbio"

Quiroga acaba vistiéndose la piel de Poe en *El crimen del otro*. Es "un nervioso" para empezar, como se autodefinen muchos personajes del cuentista norteamericano; la coincidencia de nombres entre el amigo y el personaje de Poe es al principio chocante, pero luego es acicate para el narrador, también testigo y verdugo, como suelen serlo Montresor en *El tonel de amontillado*, el protagonista de *El gato negro*, el asesino de *El corazón delator* o el narrador en *Berenice*; además, su aparente cordura acaba resolviéndose en locura total como cuando Poe da el golpe de gracia al finalizar su cuentos. "¿Cómo la literatura de Poe llegó a hacerse sensible en la ruda capacidad de Fortunato? Recordando estoy dispuesto a creer que la resistencia de su sensibilidad, lucha diaria en que todo su organismo inconscientemente entraba en juego, fue motivo de sobra para ese desequilibrio, sobre todo en un ser tan profundamente inestable como Fortunato" (pp. 3-4). La literatura de Poe actúa sobre el torpe, sobre el débil de tal suerte que acaba alucinando no sólo a Poe, bipolarizado en actor y personaje, sino a los verdaderos personajes y enamorándose de sus mujeres, a la manera de *La dama boba* de Lope que deja de serlo al influjo del amor. Quiroga trabaja la "composición" del cuento tal como lo preconiza Poe y mimetiza el paisaje hasta hacerlo coincidir con los estados de ánimo de los personajes." Igual fosforescencia, igual olor a gas..."¹⁵ dice Fortunato al narrador, refiriéndose al matrimonio de Egeo con Lady Rowena (*Ligeia*); más tarde, Fortunato nos habla de la frecuencia con que Poe utiliza ciertas palabras clave dentro de sus cuentos (específicamente se emplea 12 veces la palabra locura, dice Fortunato y el narrador no recuerda haberla visto tanto) para pasar luego a repetir sus ideas de manera un tanto informe aunque tratando de explicárselas. "Nuestro caso, concluye el narrador, podría resumirse así en la siguiente situación: en un cuarto dónde estuviéramos con Poe y sus personajes, yo hablaría con éste, de éstos, y en el fondo Fortunato y los

héroes de las *Historias extraordinarias* hablarían entusiasmados de Poe" (p. 16).

El crimen del otro es por eso un cuento clave porque nos revela un proceso: la necesidad interna de Quiroga de definir los elementos estructurales que integran la "composición" de un cuento de Poe: su manera de empezarlos, el contraste agudísimo que se plantea entre razón y sinrazón —la necesidad de explicar la locura o el crimen para luego cometerlos—, la recurrencia de palabras y situaciones clave, el *Yo* subrayado y supremo del narrador-testigo-verdugo-víctima, la mimetización del ambiente a los personajes, la coincidencia de estados de ánimo con los paisajes y los encuadres— la casa de Usher es tan lúgubre, tan melancólica, tan cuarteada como sus personajes, la estancia donde Egeo tortura a Rowena es fantasmagórica y recoge la presencia de Ligeia, el tapiz que contempla Metzengernstein se corporeiza, el paisaje de Arnheim o el de Eleonora repiten el estado interior de los personajes que viven inmersos en ellos— y las ideas fundamentales que mueven a los personajes mismos, su afán de destrucción, su pertenencia a ese mundo de *desterrados* que Quiroga matizará más adelante según su propia y personalísima intuición.

Otros cuentos de Quiroga llevan claramente impreso el troquel de Poe y no sólo durante este periodo temprano de su obra literaria, sino mucho más tarde, pero su intención ya no es receptiva sino dinámica. En *Los buques suicidantes*, en *La lengua*, (publicados en 1906), en *Las rayas* (1907), que siguen cronológicamente a los cuentos incluidos en *El crimen del otro*, donde se advierte clara la presencia de Poe, *Historia de Estilicón* (versión morbosa y delicuescente de *Los crímenes de la calle Morgue*) *La justa proporción de las cosas* (nótese la semejanza del título con algunas frases características de Poe) o *El triple robo de Bellamore* (anéimica reproducción de las aventuras policíacas del escritor norteamericano), Quiroga ya es dueño de su modelo y diseña cuentos que aunque conservan la impronta que los inspiró son ya quiroguianos en esencia. *Los buques suicidantes* logra imitar con intensidad (cualidad que Poe preconizaba como capital en la teoría del cuento) la atmósfera de *Manuscrito hallado en una botella* y ciertos pasajes de *Arturo Gordon Pym* (aunque no logre nunca dibujar esa atmósfera misteriosa y mágica que se desprende de esos extraordinarios cuentos de Poe). *La lengua* es mucho más definitivamente la historia de *El tonel de amontillado* que *El crimen del otro*, el mismo móvil— la venganza del que ha sido escarnecido por un ser más poderoso— el mismo desenlace —la venganza callada que aniquila al verdugo y lo convierte en víctima, invirtiendo la mancuerna— y la ironía subyacente que en Quiroga desemboca en verdadero absurdo.

En 1915 publicó *La llama* en donde vuelve a utilizar recursos que ya había usado en *El crimen del otro*; al personaje, homónimo del cuento de Poe intitulado *Berenice* le confiere los rasgos de ésta

14 Horacio Quiroga: *El crimen del otro y otros cuentos*, Tomo VIII de las obras de H.Q. Montevideo, Claudio García, Ed. 1942, pp. 16 y 17.

15 *Ibid.* p. 15. Rodríguez Monegal afirma que lo mejor de este cuento está en la descripción de la atmósfera de Montevideo, pero en realidad, Quiroga está utilizando su propia visión de su ciudad para identificarla a la mimetización que el ambiente ejerce sobre los personajes de los cuentos de Poe.



y a la vez los de *Morella*, otro cuento de Poe. La misma niña impúber que tanto fascinará a Quiroga, pintada en retrato inolvidable —como la joven del *Retrato oval* de Poe— y destruida por su intensidad pasional hacia la música, como la Morella niña que el narrador —Poe— destruye al identificarla con su madre, esa madre a quien en un momento dado desea la muerte “. . .mas el frágil espíritu se aferró a su envoltura de arcilla durante muchos días, durante muchas semanas y meses de tedio; hasta que mis nervios torturados dominaron mi razón y me enfurecí por la demora, y con el corazón de un demonio maldije los días y las horas y los amargos momentos que parecían prolongarse, mientras su noble vida declinaba como las sombras en la agonía del día”.¹⁶ Como esa misma Morella niña, la niña Berenice envejece en minutos y en su cara se van marcando las huellas del tiempo intensificado, como en la Morella que suplantaré por breve tiempo a la madre que le sobrevive después de muerta. Como *Berenice*, como la Madeline de la *Casa de Usher*, esta Berenice es también cataléptica y su letargo dura en años lo que ha durado un segundo la intensidad de la pasión que ha sentido por Wagner, personaje que Quiroga devela en *Coup de théâtre* al final del cuento.

Vampiros y medusas

El almohadón de plumas se publicó en 1907 antes de ser recopilado por Quiroga en *Cuentos de amor, de locura y de*

muerte. Si se observa con cuidado este cuento guarda muchos puntos de contacto con Poe —advírtase que se escribió el mismo año que *La lengua* y *Las rayas*— sin embargo está construido con tal maestría que aun conservando elementos muy característicos del cuentista norteamericano es ya totalmente de Quiroga.

En su ensayo sobre Hawthorne, Poe explica su teoría del cuento: “Opino que en el dominio de la mera prosa, el cuento propiamente dicho ofrece el mejor campo para el ejercicio del más alto talento. . . Señalaré al respecto que en casi todas las composiciones el punto de mayor importancia es la unidad de efecto o de impresión. Esta unidad no puede preservarse adecuadamente en producciones cuya lectura no alcanza a hacerse en una sola vez.”¹⁷ Esta posibilidad de intensidad y de concentración para lograr un efecto están prácticamente logradas en *El almohadón*. Por lo que se refiere a la ejecución dinámica de una preceptiva extraída de un maestro —y Quiroga confiesa en su decálogo que Poe lo es, y esto es indudable— la intensidad es uno de sus principales atributos y la acción se concentra desde la primera palabra hasta la última para lograr eso que Poe llama la impresión de “totalidad” predeterminada en un tiempo clave de lectura, durante la cual “el alma del lector está sometida a la voluntad de aquél (el autor)”. Poe continúa: “Un hábil artista literario ha construido un relato. Si es prudente, no habrá elaborado sus pensamientos para ubicar los incidentes, sino que, después de concebir cuidadosamente cierto efecto único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayude a lograr el efecto preconcebido. Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso. No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido.”¹⁸ *El almohadón de plumas* podría ser claramente el resultado de esas recetas teóricas aplicadas al pie de la letra: su lectura se termina en un abrir y cerrar de ojos, las primeras palabras están calculadas para lograr de antemano el horror que producirá el descubrimiento del final, etcétera, pero si no bastara la dinámica de la composición para explicar este cuento, confeccionado a la manera de Poe —aquí podríamos decir que hay muchos cuentos que no son de Quiroga que están confeccionados de esa manera—, habría otro punto de capital interés que continuaría vinculándolo con el maestro: la temática y la idea alucinante que persigue a ambos autores a lo largo de toda su vida literaria. *El almohadón de plumas* es un caso típico de vampirismo con la presencia de monstruo y todo, pero antes que nada es el planteamiento de esa sinrazón, de ese caos que debe legitimarse en frases explicativas y serenas, en el que dos seres humanos se aman pero se destruyen. En Poe, Roderick de Usher entierra a su hermana Madeline sabiendo que está viva y al sentir su presencia detrás de la puerta “una sonrisa malsana tembló en

16 Ver: Quiroga, *La llama* en el libro de cuentos *El salvaje*, Buenos Aires, Ed. Lozada, 1963, pp. 88 a 95 y *Morella* en Poe: *ed. cit.* p. 215.

17 Edgar Allan Poe, *ed. cit.*, Vol. II, *Ensayo sobre Hawthorne*, p. 321. Cf. Mario A. Lancelotti, *De Poe a Kafka, para una teoría del cuento*, Buenos Aires, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1965.

18 Poe, *Ibid.* p. 322.



sus labios". Jordán, el de *El almohadón* es frío con su mujer y ésta lo teme, pero acepta complacida como la misma Madeline su destino, entregando su cuello al verdugo monstruoso que la desangra. Esta delectación romántica y mórbida por las heroínas pálidas, de sonrisas evanescentes y dedos delicados, esos amantes que aman a la Byron diciendo "I loved her, and destroy'd her" desembocan de manera sutil en este cuento. El vampirismo concreto de los cuentos sobrenaturales de vampiros que abundan en la literatura gótica —aunque esté la extraordinaria *Carmilla* de Sheridan Lefanu— pasa entre otros autores por Poe y sigue siendo tema fundamental del decadentismo y del modernismo. La herencia es clara en Quiroga. Lo importante no es detectarla porque a fuerza de existir es obvia, sino definir su sentido.¹⁹ Poe declara enfáticamente en su *Filosofía de la composición* que "la muerte de una mujer bella es sin lugar a dudas el tema más poético del mundo", y el amor se presenta dentro de él inserto en los linderos irracionales a los que el demonio de la perversidad lo empuja, hasta obligarlo a amar a sus heroínas sólo cuando están a punto de morir. El vampirismo se expresa no directamente sino en el violento deseo que el protagonista manifiesta de poseer al ser amado para beneficiar en parte de sus atributos. Inclinado sobre el lecho de Morella, el protagonista espera iracundamente endemoniado, su muerte, mientras que Usher siente uno a uno los movimientos de su amada hermana en la tumba en la que la ha enterrado viva, a pesar de que entre "ambos habían existido siempre simpatías casi inexplicables" y Egeo, primo de Berenice confiesa que "en los días más brillantes de su belleza incomparable, seguramente no la amé". La muerte del ser amado detenida un instante en la catalepsia que simula el estado de destrucción total, aunque después devuelva a la vida a los presuntos muertos, es una posibilidad de detener la propia muerte como el vampiro que mantiene su vitalidad alimentándose de la sangre de quien ama.

19 Rodríguez Monegal dice en las pp. 58-59 de su *Genio y figura... op. cit.*, refiriéndose a *El almohadón de plumas*: "Como narración es breve y brillante. Los elementos que en anteriores relatos aparecían separados, incapaces de integrar un solo movimiento creciente acá están dominados por una disciplina rígida que no excluye el énfasis ni la violencia. Hasta el efecto penúltimo, el insecto bruscamente revelado, resulta admirable. Ya en sus dos primeros libros había imaginado Quiroga, con cierta complacencia necrofílica, la agonía de hermosas mujeres acabadas por placeres secretos. En más de un caso sumaba la cohabitación con animales. Hay indudables restos de estas perversiones literarias (tal vez estimuladas por Poe) en el cuento. Pero ahora Quiroga da el salto que transforma la posible historieta de vampirismo o bestialidad en franca alucinación." Yo pienso que Quiroga va mucho más lejos que Poe, quizás movido por esa morbosidad que el Modernismo imprime en los textos. Esas mujeres malditas tanto a lo Barbey d'Aureville (Las diabólicas, con su perversidad ingenua) o esas heroínas pálidas y devoradas por el amante sádico, Clarissa de Richardson, las heroínas de Sade o las de Byron, o mejor, las víctimas inocentes y perseguidas de las novelas de folletón francesas, o la joven Maud de *El tío Silas* y la joven a quien enamora y vampiriza *Carmilla* de Sheridan Lefanu. Poe es muy discreto, casi púdico, diría yo, cuando se refiere a las relaciones carnales entre sus personajes; al hablar de la relación entre el protagonista de Ligeia y su nueva esposa, Lady Rowena, se refiere "a las impías horas en que pasó el primer mes de sus bodas". En Poe lo que cuenta es lo implícito. Quiroga suele ir más lejos en las descripciones y se deleita en definir claramente la relación; véase por ejemplo *Estilicón*. Más tarde, se vuelve púdico y se contenta con mencionar a "los cuervos, los leones o las águilas del deseo" que lo atormentan.

Jordán se transfiere a un monstruoso insecto y la delectación erótica que su mujer no encuentra en la vida cotidiana se transfiere igualmente al acto de succión, pero en el fondo de todas las cosas está ese terrible miedo a la muerte que Egeo, el de Berenice, pretende destruir despojándole de sus dientes "me estremecía al asignarles en imaginación un poder sensible y consciente, y aun sin la ayuda de los labios, una capacidad de expresión moral... ¡por eso es que los codiciaba tan locamente! Sentí que sólo su posesión podía devolverme la paz, restituyéndome a la razón". La posesión de una parte del ser amado —el cuello para el vampiro, los ojos en Bécquer y en Quiroga, los ojos, los dientes y la punta de los dedos (pálidos) en Poe— es un amuleto, un fetiche, es la magia que detiene la propia muerte, es el sacrificio de Alcestes, el canibalismo sagrado que nos mantiene vivos aunque muera lo que amamos. Sin embargo, tanto Poe como Quiroga saben de sobra que la víctima y el verdugo cohabitan en la misma carne, y que la belleza de la joven muerta se asemeja a la de la Medusa²⁰ que petrifica al que la mira. Contemplarse es desdoblarse como William Wilson y *El crimen del otro* se vuelve contra el que lo comete; la perversidad empuja al protagonista a cometer un crimen pero también a confesarlo. El asesino de *El corazón delator* y el de *El demonio de la perversidad* se ven obligados por el contrademonio que habita en ellos a entregarse a la justicia y a expiar su crimen. Crimen y expiación son apenas las dos caras de la moneda, a la vez que la contrapartida evidente de la víctima-verdugo.

La trayectoria del vampirismo así esbozada parece ir perdiendo su efecto a medida que avanza el siglo XX. El carácter sobrenatural de los vampiros del XVIII y del XIX se subraya con su aspecto demoniaco y la barrera entre lo humano y lo diabólico se establece cuando el signo de la cruz es invocado y una estaca se clava, definitiva, en el corazón del vampiro que yace en su tumba. En Poe, el terror se agudiza con el estigma de la locura y la sangrienta presencia del crimen, pero su acaecer se redime en la confesión, puerta abierta a la expiación; es en Quiroga donde aparece más natural, dentro del territorio delimitado por ese naturalismo que exigía "la tajada de vida", el "documento" y donde el monstruo interno parece descartarse con las palabras finales: "En cinco días, en cinco noches, había vaciado a Alicia... Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de pluma."²²

La explicación racionalista parece hundir en el anonimato cotidiano la presencia del insecto-vampiro, pero es justamente esta coexistencia tan cercana, este simolismo de factura tan concreta, lo que produce el terror más hondo. Y se produce al darnos conciencia de su cercanía, al insinuarse como símbolo inmediato, posible siempre, en todas las circunstancias y en todos los lugares,

20 Poe, *Ed. cit.*, *Berenice*, p. 225.

21 Cf. Mario Praz: *The Romantic Agony*, New York, Meridian Books, 1956.

22 Horacio Quiroga: *El almohadón de plumas*, en *Cuentos de amor de locura y de muerte*, Buenos Aires, Ed. Lozada, 1954, p. 64.



adherido a cualquier pareja, presente en la descomposición diaria, en la rutina aparente, en cualquier situación anodina y grisácea, sin el brillo perfecto del terror que causa lo sobrenatural, aunque éste vaya implicado en el territorio del relato.

En *El vampiro*, cuento publicado en 1927 y recopilado en *El más allá*, Quiroga insiste en el tema: el título del cuento lo subraya. Su estructura es la ya señalada: preámbulo en que se define la posición del protagonista, necesidad después de plantearse el problema que surgirá a base de explicaciones científicas, lógica clara y precisa para destacar con mayor violencia el aspecto ahora sí sobrenatural. El desdoblamiento del protagonista en narrador y participante, en testigo-relator de los hechos y explícitamente en ejecutante de los mismos, tan frecuente en muchos cuentos de Poe. El cinematógrafo fascina a Quiroga y le proporciona un punto de partida excelente gracias a su doble perspectiva de ciencia y de ficción, a esa posibilidad que tiene de sugerir fantasías y de provenir de un fenómeno óptico totalmente cuantificable.

Rosales busca al narrador para que lo ayude a corporeizar una imagen femenina, para que le entregue una actriz de cine entrevista como ideal en una pantalla: "Del mismo modo que se imprime la voz en el circuito de la radio, se puede imprimir el efluviio de un semblante en otro circuito de orden visual. . ."²³ Poe se apoya en experimentos de su época; baste como ejemplo aquí *El extraño caso del Sr. Valdemar* en el que coinciden las ideas de Poe sobre la voluntad y su interés por ciertos temas que en su época se planteaban como principio de nuevas ciencias; en este ejemplo se trata de los experimentos mesméricos sobre la hipnosis. Valdemar se mantiene vivo gracias a la hipnosis y al poder mental del que lo hipnotiza; la voluntad del médico es superior a la muerte por un momento, como la voluntad de Ligeia o de Morella les permite sobrevivir y vencer aparentemente a ese "conquistador gusano" que persigue a Poe. Rosales, como nuevo Pígalión, intenta en este cuento rescatar una imagen visualizada y proporcionarle vida; para ello acude a Grant, narrador del cuento y hábil científico. La ejecución de ciertas teorías del segundo permite realizar el deseo, pero el monstruo así creado acaba destruyendo a su creador. Grant sucumbe también porque es el doble del "otro" y participa soslayada, diluidamente, de la pasión de Rosales. Rosales muere desgastado como los personajes a quienes un vampiro desangra y Grant acaba sus días —principia el cuento— en un asilo de alienados.

El "otro" vuelve a presentarse. Uno —Rosales— está dominado por una pasión anormal "Vé entonces pasar por sus ojos fijos en él la más insensata llama de pasión que por hombre alguno haya sentido una mujer . . . Para las dos o tres veces en que sus miradas se encontraron como al descuido, vi relampaguear en los ojos de ella, y apagarse en seguida en desmayo, el calor incontenible del deseo.

Y ella era un espectro" (p. 14).

Este deseo "insensato, incontenible" suele producirse en Quiroga en el terreno natural de la muerte. Sus héroes de *El más allá* —cuento que da título a este volumen— sienten el deseo sobre la lápida de la tumba donde sus padres los han colocado después de su suicidio.

En *El síncope blanco* el narrador se enamora de una muerta; en *El espectro*, los enamorados adúlteros mantienen el triángulo y el deseo ante la imagen diariamente representada del esposo, galán de la pantalla y su castigo —la muerte— se produce cuando el actor se corporeiza —como la mujer de *El vampiro*— y sale de la pantalla con ademán vengador. Egeo ama a Berenice sólo cuando está a punto de morir.²⁴

La visión del "otro" el crimen visualizado desde fuera aunque se lleve dentro o el amor contraído dentro de los vértices cambiantes de triángulos eternos son permanentes en la obra de Quiroga. Mucha de su problemática está conectada con la de Poe, ya lo hemos visto; su pasión por los fantasmas de la mente, su idea incestuosa del amor, la relación con "el otro yo mismo", la aparición reiterada del triángulo.

Para redondear más totalmente estos vínculos de Quiroga con lo "turbio" y para definir más profundamente su concepto del amor, se haría necesario sin embargo estudiar la cercanía que muestra con Dostoievski: Steiner ha mostrado la influencia que sobre éste jugó la novela gótica.²⁵ La fascinación por lo morboso, el incesto, las heroínas niñas está presente en Poe (incesto de Madeline con Usher, relación entre primos: Berenice y Egeo, Eleonora y el protagonista del cuento del mismo nombre; relación de la hija con el padre en triángulo con la madre en *Morella*; la amante considerada como madre en *Ligeia*) pero es en el novelista ruso en donde Quiroga encuentra otras de sus afinidades más representativas para reconstruir el mecanismo del comportamiento amoroso: la veleidad y mudanza de las mujeres, su infantilismo, la curiosa mezcla de lascivia y castidad que muestran, su inmersión en triángulos de doble faceta (*El idiota*, *Historia de un amor turbio*) la seducción de niñas (*Los endemoniados*, *Karamazov*, *Historia de un amor turbio*, *Pasado amor*, *Silviana y Montt*).

En última instancia, como afirma Angel Rama en el prólogo mencionado: "Ya en *Los perseguidos* es evidente que lo múltiple y disgregado de una personalidad en su vigencia interior tiene que ver con una experiencia acorde en las relaciones humanas internas. Pero fue dentro del erotismo donde Quiroga descubrió la función de lo múltiple y a eso le llamó "el amor turbio". Es cierto que el XIX había explorado hasta la saciedad —y el estereotipo— el principio del triángulo amoroso, pero Quiroga avanzó más, sorprendiéndonos repentinamente con una intuición que sólo contemporáneamente puede justipreciarse."²⁶

24 Cf. Emile Lauvrière: *Le génie morbide d'Edgar Allan Poe*, Paris, Desclée de Brouwerx, 1935; y Edmond Jaloux: *Edgar Poe et les femmes*, Gêveve, Ed. du Monde, 1942.

25 Cf. George Steiner: *Tolstoi o Dostoievski*, Trad. de Agustí Bartra, México, Ed. Era, 1968, pp. 154 a 173.

26 Angel Rama, Prólogo a *Obras inéditas*. . . de H.Q. op. cit., p. 14. Angel Rama es quizás, de entre los críticos que se han ocupado de Quiroga, el que ha observado con mayor imparcialidad las distintas facetas que constituyen

23 Horacio Quiroga: *El vampiro* en *El más allá*, Buenos Aires, Ed. Lozada, 1964. Este cuento, como ya se ha señalado, tiene muchos puntos de contacto con *La invención de Morel* de Bioy Casares; sería interesante seguir la trayectoria del vampiro en la novela hispanoamericana.



El descenso a los Infiernos

Un prerromántico germano, Hamann, el “Mago del Norte” advierte: “Toda la taumaturgia estética es importante para reemplazar al más pequeño sentimiento inmediato; sólo el conocimiento de nosotros mismos, ese descenso a los infiernos, nos abre el camino de la divinización”.²⁷ Este viaje interior se produce dentro de los espacios inconmensurables del ser íntimo, como hacia los fantasmagóricos espacios abiertos que la naturaleza ofrece al hombre. Polarizaciones extremas —filos de la navaja— “de este lado el infierno, y del otro infierno; entre los dos: la vía de la vida (Rabí Moshé Loeb)” —sueños e imaginaciones que se precipitan como un simún en la mente del que imagina, del que sueña. Espacios desmesurados semejantes a las visiones del opiómano que De Quincey describió tan minuciosamente y que Poe vinculó sin cesar a su propia visión del mundo.²⁸ Espacios frenéticos, encrespados, precipitados hacia afuera y hacia adentro en dicotomía absoluta y sin embargo en proximidad delirante, alucinada. El enfrentamiento a un mundo en intolerable apertura a un infinito que a la vez se cancela sobre la vertiginosidad del remolino del Maelström o sobre la verticalidad de una pared de hielo blanca e incomprensible en el *Manuscrito encontrado en una botella*, idéntico al de la abismal concentración con que otros héroes de Poe, encarcelados en prisiones construidas por sí mismos, se contemplan

la obra del cuentista uruguayo. Por lo que se refiere a la relación con Poe, este prólogo es muy interesante porque destaca hechos más profundos que los que generalmente llaman la atención a los estudiosos de la literatura. Su brevedad y la necesidad de tratar muchos aspectos de la narrativa de Quiroga, le impiden profundizar.

27 Citado en Albert Béguin: *El alma romántica y el sueño*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 81.

28 Cf. Alethea Hayter: *Opium and the Romantic Imagination*, Los Angeles, Berkeley and University of California Press, 1968.

en la pequeñez de un mundo fragmentado en objetos gigantes y a la vez pequeñísimos: los dientes de Berenice, el ojo venoso y maligno de *El corazón delator*, el oído sensitivo y morboso de Usher, la mirada intensa de Ligeia. Confrontado al mundo exterior, el personaje de Poe se halla expuesto a una soledad y a una destrucción terroríficas; confrontando consigo mismo encuentra su propio caos, su locura; las dos visiones, los dos descansos son igualmente pavorosos, infernales: vuelto hacia sí mismo encuentra “el demonio de la perversidad”, el abismo larvado de lo inconsciente; vuelto hacia afuera, encuentra el desamparo, la nada, el espacio infinito. Igual desdoblamiento en Quiroga: su inmersión en sí mismo le entrega los súcubos de la sinrazón, su sentido de lo “turbio”; la relación con la naturaleza lo enfrenta a la muerte inexorable.

“A los abismos inconscientes pertenece”, afirma Béguin, “... toda la riqueza de nuestra vida; pero ¿cómo percibirla? ¿Cómo realizar el descenso a los infiernos interiores? Por medio de la palabra y de la poesía”, y para reiterarlo agrega otra cita del mismo Hamann, recientemente citado aquí, “Los sentidos y las pasiones sólo hablan por medio de imágenes, nos escuchan más que a las imágenes.”²⁹ En el cuento, Poe y Quiroga deambulan en el campo de “la verdad” según el primero y en el de “la realidad” según el segundo. Sin embargo a pesar de la necesidad que ambos autores encuentran de constreñir con precisión el territorio que pisan mediante un lenguaje específico, a pesar de su afán por delimitar la anécdota y causar un “efecto” en la mente del lector, los dos escritores se ven obligados obviamente a recurrir a las imágenes, como los poetas, aunque éstas se planteen de manera diversa y respondan a lo que su instrumento de trabajo les exige y se proporcione como punto de referencia una explicación racional del mundo. Esta clarividencia se perfila como la única posibilidad de poner de relieve la imagen y trascenderla dentro del ámbito narrativo. En *El manuscrito encontrado en una botella*, Poe parece embarcarse en el relato de una aventura marítima banal; su personaje abre la narración definiéndose estrictamente: “Me ha parecido apropiado hacer este proemio para que el increíble relato que he de hacer no sea considerado como el delirio de una imaginación desenfrenada, en vez de la experiencia positiva de una inteligencia para quien los ensueños de la fantasía son letra muerta y nulidad”,³⁰ para agregar luego y como al desgaire que entre las provisiones que se llevan a bordo hay entre otras cosas “algunos cajones de opio”. La tranquilidad del viaje se interrumpe bruscamente con la aparición repentina de una “nube aislada de extraño aspecto. Era notable tanto por su color como por ser la primera que veíamos desde nuestra partida. . . Pronto mi atención se vio requerida por la coloración rojo oscuro que presentaba la luna y la extraña apariencia del mar, operábase en éste una rápida transformación, y el agua parecía más transparente que de costumbre. . .

29 Béguin, *op. cit.* p. 82.

30 Poe, *ed. cit.* Vol. I. *Manuscrito encontrado en una botella*, p. 39.



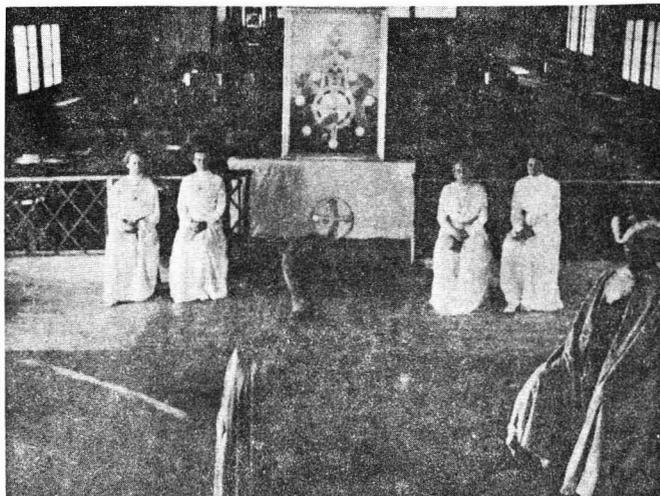
El aire se había vuelto intolerablemente cálido y se cargaba de exhalaciones en espiral semejantes a las que brotan del hierro al rojo” (p. 40). La coloración de la nube va aparejada a la visión de una luz especial que anuncia un presagio. En su *Descenso al Maelström* se produce de repente un cambio en la atmósfera anunciando el vértigo del remolino que arroja al abismo a los pescadores, el anuncio es también “una extraña nube del color del cobre”.³¹ Mircea Eliade al hablar de la experiencia mística³² demuestra que su advenimiento va siempre conectado con la visión de una luz que parece provenir de fuera aunque el visionario se ilumine de inmediato por dentro. El opiómano se enfrenta a visiones semejantes, la iluminación se produce por igual y los contrastes se definen como vórtices de espacios arrancados al abismo en proyecciones que arrojan hacia abajo al visionario o que lo detienen frente a una pared lisa e infinita. Visión del drogado que coincide con la visión del místico, en la aureola deslumbrante con que la luz confunde. La alucinación suele aparecer en forma violenta, como relámpago, y determina la inmersión en otro mundo. Poe subraya el contraste separando cuidadosamente las dos esferas, la de lo natural, entrando en el terreno de la lógica, del análisis cuidadoso, de las explicaciones científicas, para pasar luego en contraste a la esfera sobrenatural frente a la cual el ser humano se aterroriza. La luz cobriza en el presagio y a la vez la entrada a esa realidad otra en la que el narrador vivirá marginado junto a seres fantasmales —*Manuscrito*— que deambulan por un barco antiguo, sin factura ni idioma que defina su procedencia; su porosidad lo convierte en algo surgido del cuerpo mismo de las aguas; sus habitantes son la imagen de la vejez y el símbolo de un descenso mítico a los infiernos, del acercamiento a una suprarrealidad que Poe define así: “seguramente estamos destinados a rondar

continuamente al borde de la eternidad, sin precipitarnos por fin en el abismo. Pasamos a través de olas mil veces más gigantescas que las que he visto jamás, con la facilidad de una gaviota; las colosales aguas alzan sus cabezas sobre nosotros como demonios de la profundidad”, pero para subrayar el contraste vuelve de inmediato a buscar la explicación racional: “Me siento inclinado a atribuir esta continua sobrevivencia a la única causa natural que puede explicar semejante efecto. Supongo que el barco está sometido a la influencia de alguna poderosa corriente, o de una impetuosa resaca” (p. 47). Los tripulantes del barco antiguo son seres añosos, caminan como espectros sin reparar en el narrador que los mira, los instrumentos que utilizan llevan el sello de algo vetusto, las aguas son oscuras, profundamente indefinidas y el capitán del barco produce: “la intensa, la asombrosa, la estremeceadora evidencia de una vejez tan grande, tan absoluta, que dominó mi espíritu con una sensación, con un sentimiento inefable. Aunque poco arrugada su frente parece soportar el sello de una mirada de años. Sus cabellos grises son crónicas del pasado, y sus ojos, aún más grises, son sibilas del futuro” (p. 48). Los dos mundos están así recalcados y la intención de Verdad se anula con el efecto de irrealidad, de estancia en el otro mundo que marineros y capitán evocan. La violencia del cambio se manifiesta en comparaciones apenas sugeridas, en la necesidad de encontrar las palabras, de definir “lo que es por lo que no es”, de tal modo que surja la pregunta última: “¿Cómo no quedar transido de horror frente al asalto de un viento y de un océano para los cuáles las palabras tornado y tempestad resultan triviales e ineficaces? En la vecindad inmediata del navío reina la tiniebla de la noche eterna y un caos de agua sin espuma, pero a una legua, a cada lado, alcanzan a verse a intervalos y borrosamente, gigantescas murallas de hielo que se alzan hasta el desolado cielo y que parecen las paredes del universo” (p. 48) y ¿cómo no preguntarse a la vez la simbología inmediata de esta visión casi mística? ¿Cómo no ver en ella el reconocimiento de la propia Muerte y su alegoría? Al oleaje profundo, al horror supremo se añade como última visión de desgracia y de destino, el hielo; el descenso conduce al despojo, a la cercanía de lo inerte, al conocimiento inexorable de la destrucción total. La dualidad se representa tanto en el apego a la *Verdad* —deducciones científicas para explicar estados anormales de la naturaleza o deducciones policiales para explicar crímenes violentos— como en la calidad de las imágenes, en los colores y en el contraste rabioso de las sensaciones que producen: ébano oleaginoso de las aguas arremolinadas frente a luces deslumbrantes en las que el azul y el blanco se disputan la primacía (*Maelström*, pp. 91, 94, *Manuscrito*, pp. 42, 43).

Así la revelación se vuelve literalmente la iluminación puesto que toda conversión va precedida sin remedio por la luz surgida desde afuera, pero introyectada en el vidente que se transforma

31 Poe, ed. cit. Vol. I. *Un descenso al Maelstrom*, p. 89.

32 Mircea Eliade: *Mefistófeles y el Andrógino*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1969, en *Experiencias de la luz mística*, pp. 21 a 94.



gracias al contacto con lo sobrenatural y la cercanía con una divinidad, aunque ésta se oculte simbólicamente.

En Quiroga la visión se va afinando y sus colores antes modernistas —corales, turquesas, esmeraldas, dorados,— se reducen sabiamente a los blancos enceguedores y difusos que la luz del sol proyecta sobre los objetos (*La insolación*), a los encendidos escarlatas sanguinolentos (la sangre o el sol poniente en *La gallina degollada*) contrapuestos a los tonos grisáceos o negros como la tinta del Río Paraná (*Van Houten*). Así el color cobrizo de las nubes de Poe se tiñe con los rojos del crepúsculo y de la sangre, los desfiladeros glaciales son el equivalente del sol en el desierto y los colores turbios del río se encuentran con las aguas ennegrecidas por donde circulan los barcos espectrales del norteamericano.

La insolación, publicado en 1908³³ y recopilado también en *Cuentos de amor, de locura y de muerte* se sitúa ya dentro de los cuentos de “acción” o de “ambiente” de Quiroga. El desierto del Chaco, enorme, aseado, es su escenario, varios perros son los protagonistas, los “otros” los que ven a la Muerte, los testigos de su propia miseria y la de su amo, Mr. Jones. “El día avanzaba igual a todos los precedentes de todo ese mes: seco, límpido, con catorce horas de sol calcinante, que parecía mantener el cielo en fusión y que en un instante resquebrajaba la tierra mojada en costras blanquecinas (p. 71). El desierto se perfila inmenso, su horizonte confundido por el sol no tiene límite posible. Su finitud sólo determina la Muerte como la Vejez determina el sentido de los pasajeros del barco de Poe: “Reverberaba ahora delante de ellos un pequeño páramo de greda que ni siquiera habían intentado arar. Allí, el cachorro vio de pronto a Mr. Jones que lo miraba fijamente, sentado sobre un tronco. Old se puso de pie, meneando el rabo, los otros levantáronse también, pero erizados.

—¡Es el patrón! —exclamó el cachorro, sorprendido de la actitud de aquéllos. . .

—No es él, es la Muerte”, (pp. 71-2).

Con gran tranquilidad, ya en posesión de su lenguaje sencillo, efectivo, que se integra a un ambiente de campo, de trabajo, el cuento parece no trascender los confines de una descripción realista. El sol fusiona tanto los colores como los límites y al decir límites me refiero no sólo a los concretos, a los enmarcados por el desierto y el sol delirante, sino al de los del mundo de la realidad y el mundo “otro”. El mundo ilimitado, el sobrenatural, el de la Muerte, el que los perros presienten y presagian como símbolos de esa superconciencia que les permite vivir la desaparición del amo y su propia desgracia: “el cachorro, erizado aún, se adelantaba y retrocedía con cortos trotes nerviosos, y supo de la experiencia de sus compañeros que cuando una cosa va a morir, aparece antes” (p. 72). Cuando la Muerte y su fantasma se presentan sin aspavientos, sin palabras desgarradas, sin tragedia demasiado obvia, cuando la intensidad se logra con la sencillez y el efecto se inserta

en el encuadre tranquilo de un realismo de “ambiente” y hasta de “color local” pero trascendiéndolo, hemos trascendido también los confines del Romanticismo y hemos entrado en un universo particular y definitivamente quiroguiano. Los dos extremos se han juntado, la visión interior, ese descenso hacia el infierno y esa salida hacia la muerte, ya no aparecen bifurcados, antes bien, lo de adentro y lo de afuera son una sola cosa, su presencia se advierte de inmediato, en un solo movimiento que unifica. Lo otro y lo uno se confunden. Esta fusión es sólo momentánea y aparece sólo en varios cuentos de distintos periodos de la vida de Quiroga. La “ausencia”³⁴ de armonía la vive Quiroga como una catalepsia que lo divide, que lo separa en hombre de campo y en escritor, pero cuando las dos personas se juntan como en *La insolación*, aunque sea para constatar la cercanía de la muerte y su sentido, su hallazgo lo habilita como si esa búsqueda se detuviera por un rato y la muerte se hiciera tranquila y clara dentro de la vida cotidiana y de experiencia que la contiene, como si sólo ella le diese sentido y definición a la propia vida. La iluminación se produce dentro de los cauces estrictos de la presencia de un sol concreto y diario que desemboca en la luz que irradia el “Más allá”. En este momento las visiones se identifican y el descenso se efectúa, Poe y Quiroga vuelven a encontrarse en algunas de sus técnicas, como en muchas de sus temáticas.

El “Regreso de las carabelas” de que habla en uno de sus últimos artículos Rodríguez Monegal, se produce de nuevo, en ese ir y venir literario que demarca la relación de distintas tradiciones conectadas en un constante fluir que atraviesa varias veces el Océano y nos lleva de los románticos alemanes y el opiómano De Quincey, al turbulento Poe para regresar a Baudelaire, maravillado por sus *Historias extraordinarias* y su *Cuervo* y nos lo devuelve en el decadente y suntuoso ropaje de nuestros Modernismos para que Quiroga lo recoja y lo purifique en la experiencia de sus propios símbolos e imágenes literarias.

34 Cf. *Su ausencia* en *El más allá* Buenos Aires, Ed. Lozada, 1964, pp. 86 a 114. Este cuento tiene mucha importancia no tanto por lo que significa literariamente, sino porque Quiroga confiesa la dicotomía profunda que le causa ser a la vez escritor y hombre de “experiencia”. Esta división se explica apelando a un recurso típicamente poeiano, la catalepsia. El escritor es aplaudido y aclamado como el autor más importante de la Argentina, durante un período de amnesia en el que escribe un libro extraordinario. Cuando vuelve en sí, ha perdido varios años de su vida y no los recuerda en absoluto. Antes y después es simplemente un ingeniero y en resumidas cuentas, el personaje prefiere ser ingeniero que escritor. Su mujer acepta esta decisión y el cuento acaba como cuento de hadas. La pérdida y la recuperación de la memoria están marcadas por intensa luz: “Son las tres de la tarde de un día de verano. A esta hora, a pleno sol, voy a sorprender a mi novia y casarme con ella” y luego agrega “¿Qué súbito impulso me lleva con este paso a pleno sol, el 24 de febrero de 1921, a casarme fatal y urgentemente. . .?” (p. 86). Cuando la catalepsia empieza a desaparecer el personaje está frente a otro tipo de paisaje que se describe así: “Y miro con inmensa sorpresa: un lago, montañas negras y un crepúsculo helado, allá abajo, a miles de metros bajo mis pies. Altas montañas como recortadas en tinta china, contra el cielo frío. . .” (p. 87). La coincidencia con Poe es perfecta. Primero sol intenso, luz; luego, los contrastes violentos, maniqueos, entre blancos y negros, recortados y amenazantes por la altura.

33 Para localizar la fecha de publicación de todos los cuentos de Quiroga he utilizado el artículo de Emma Susana Speratti-Piñero, *Hacia la cronología de Horacio Quiroga*, Nueva Revista de Filología Hispánica, México, IX Núm. 4, 1955, pp. 367-382. *La insolación* en *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, pp. 29 a 77.

NIGREDO

16

Poco a poco
así como se gestan los naufragios,
así como el rocío se filtra
por las hendiduras secretas de una flor
para llegar al corazón
y al centro negro y dolido de los ojos,
descendió el alma
a los confines más distantes de la luz.
Ay, se fue desnudando de sí misma.
Ni siquiera la muerte
la habría tan hondamente despojado.
Los ojos sólo percibían la sombra
—hubieran sido ciegos.
Descendió el alma al fondo del espanto.

17

El silencio momentáneo y tenso.
Y luego despertar.
Y luego no saber que se está muerto.
Rondar sin comienzo ni destinación
repitiendo el mismo nombre sin sonido.

Un dolor toma forma en medio de los ojos.
Dolor que pariría la historia,
algún recuerdo lúcido,
algún rezagado sentimiento
que ha dado vueltas y vueltas por los siglos
mostrando sólo su perfil desdibujado,
produciendo su sombra.

Rasparía mi cara contra un muro
hasta emborronar las facciones y perderlas,
hasta ser sólo una mancha ensangrentada.
No rasparía el alma
hasta quitar de sus contornos y su entraña
la parte más oscura,

la que se destruye a sí misma
sólo cuando ha llegado el tiempo.

18

Uní al azar
las partes del paisaje destrozado,
vine rastreando huellas
dejadas por el paso ciego y desigual.

Estaré en los años de silencio
con la misma soledad
adentro y afuera de los ojos.
Faltan las palabras
cuando no se ha ingresado en la calma
para siempre.

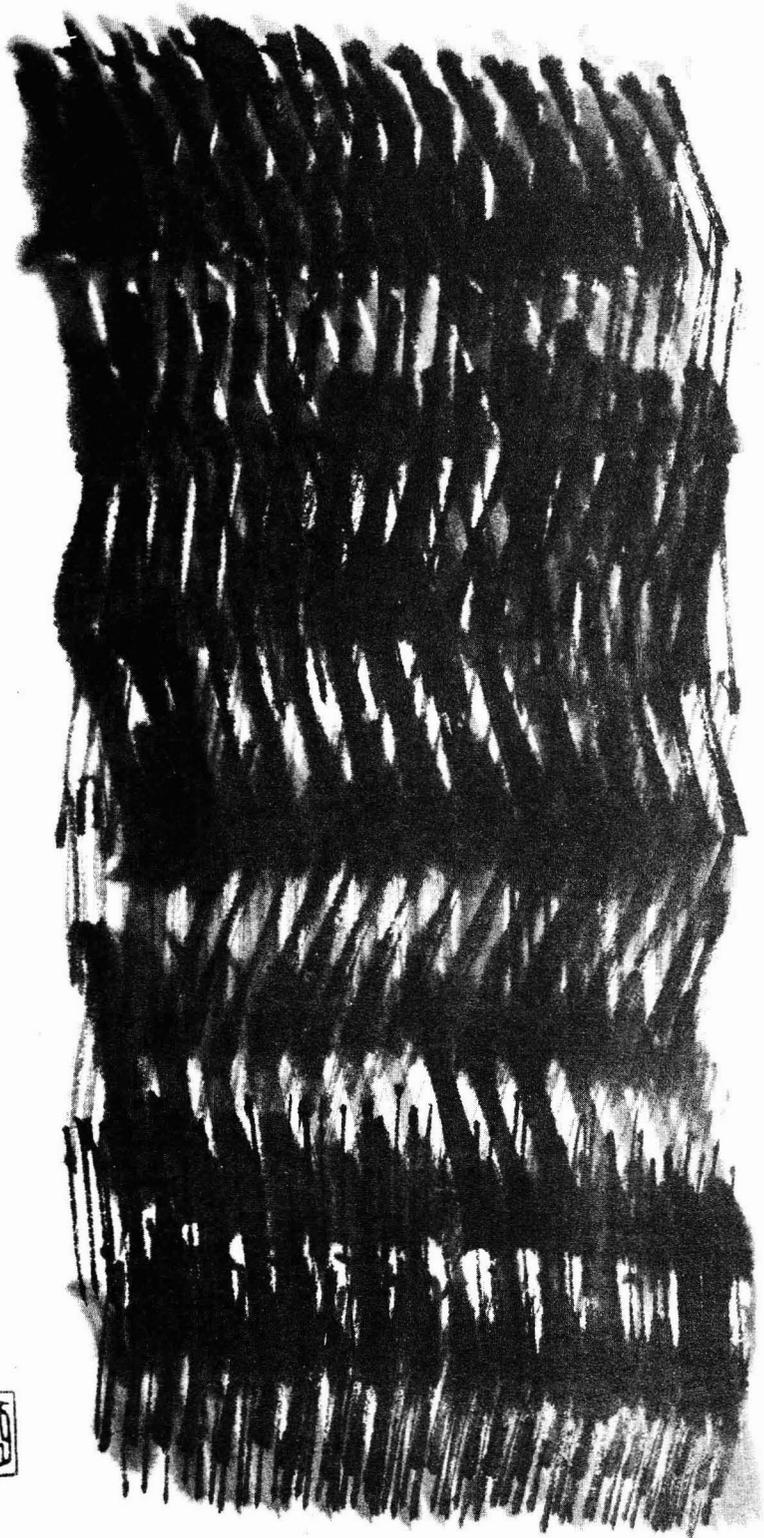
¿En dónde está mi cuerpo?
Manos para acariciar un gato de angora
o para estrangularlo.
Me alimento del olor de las frutas.
Escúchame, te estoy hablando,
te estoy viendo endulzar el café
mientras piensas en mí y en otras cosas
con una tristeza desabrida.

Vendrán por mí de nuevo
las tempestades furiosas y los rayos,
el estruendo de timbales.
Debo ser del color del humo
que nace de una hoguera de hojas frescas.
Debo ser de un color gris, opaco y tenue.
Vendrá de nuevo la gran luz a cegarme,
sentiré que me incendia,
volaré a refugiarme en las tinieblas.
Agonía en las tinieblas.

Sólo he olvidado lo que debía recordar.
Dime en secreto la palabra
que conjura todos los terrores.

ELSA CROSS

crítica



Saka
KASUYA SAKAI

Sumario

Libros

Incitaciones para viajar al extranjero.
Percepción de tres libros, por Argelio
Gasca / 36

Las llaves de Urgell, por Humberto
Martínez González / 44

Historia

Reflexiones mexicanas en torno a la
historia, por Alvaro Matute / 41

Filosofía

Trayectoria de Georg Lukács, por Mi-
guel Bautista / 42

Artes Plásticas

La nueva tradición italiana, por Jorge
Olvera / 45

Francisco Toledo. Naturaleza y ma-
gia, por Ramón Xirau / 49

Ilustraciones de
Kasuya Sakai

literatura

incitaciones para viajar al extranjero percepción de tres libros

por Argelio Gasca

I) EL MIEDO A LA LIBERTAD:

¿Cómo lo dirías, si sólo acuden la inexpressiva anécdota y el adjetivo que mata? ¿Cómo podrás comunicar tu estupor o tu escepticismo o ese grotesco extrañamiento que maneja ahora todos tus actos? Piénsalo bien, aquilata el peso rotundo de la realidad: el país progresa, el país se abre, el país reconoce sus viejas culpas y todos —jóvenes y viejos— trabajan con el país, para el país, por el país. Acepta: (no sales aún de tu perplejidad) tú creías que la Historia suele elegir derroteros visibles, audibles, táctiles; tú creías que la Historia es Revancha. Convéncete: la gente no oye, no ve, no toca. Ese Monstruo sólo piensa, sólo siente: los hechos son demasiado externos para ser vívidos, los acontecimientos y las desgracias colectivas se acumulan en los archivos, son datos para la erudición, rasgos de una época, pormenores. Lo que importa es el aquí y el ahora.

Como dice Aristóteles, cosa es verdadera: el mundo por dos cosas trabaja: la primera por aver mantenerencia; la otra cosa era por aver juntamiento con fenbra plazentera.

Traduce los discursos, la tranquilidad de los rostros, el deseo de esforzarse: esa nueva y juvenil tenacidad, esa vieja y sólida credulidad. Acepta, convéncete, trabaja: preséntate en la oficina muy temprano, elabora informes optimistas, piensa en el porvenir, piensa en tus hijos. No temas: tu libertad está asegurada. Pero no busques venganza: deja que los muertos entierren a sus muertos, deja que otro 2 de octubre borre la huella de aquel otro 2 de octubre. Porque ésta es la hora de soñar. Y mira: el país entero sueña, y el país entero es distinto.

O UN LIBRO DE BUEN ODIAR (:LA NOCHE DE TLATELOLCO)

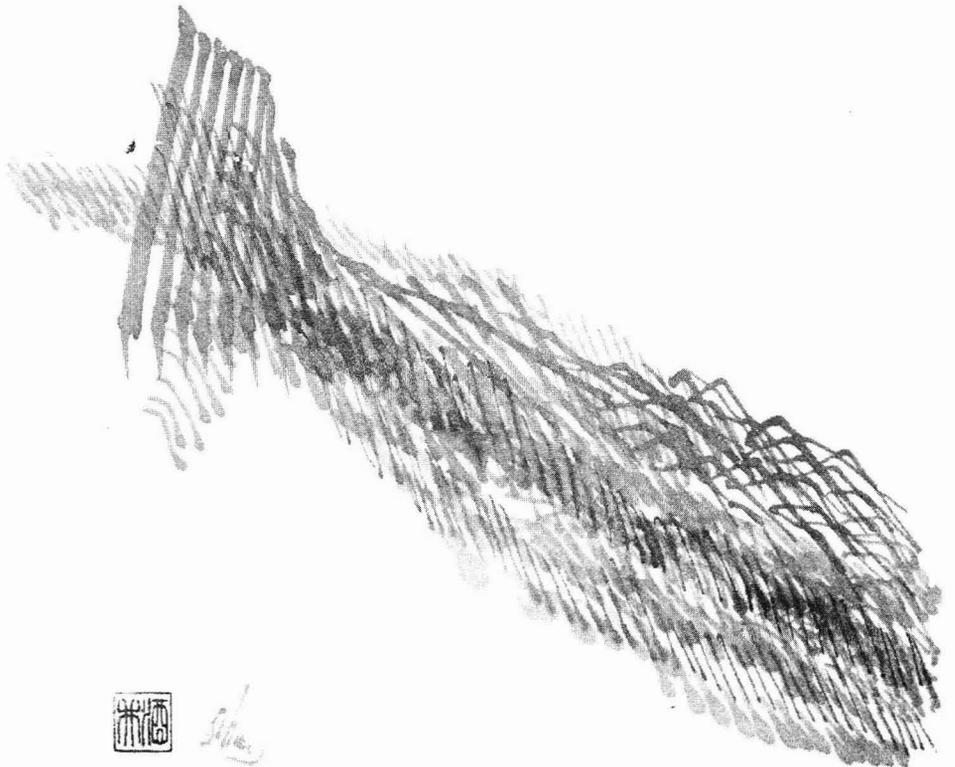
Resulta hartito difícil, por no decir que absurdo, llegar a dilucidar a través de sólo tres libros la paradoja de un país, sea éste un país vivo o un país muerto. O, más barrocamemente, un país paradójico: para nuestra atroz felicidad, México parece haber conquistado para sí (más allá de su imagen, en su reiterada autonominación) la esencia misma de lo contradictorio. Y no porque el país (o su vida pública) se contradiga, supuesto que apenas establecería la flexibilidad de un lugar común. Sino porque México es capaz de contradecir hasta la propia contradicción. México: tierra del

descontento sumo, único lugar del mundo donde la culpa da origen a la autocomplacencia, sitio donde todo es posible, hasta la paz. Y esto último no es mero regodeo gratuito y gozoso: a menos de tres años de distancia, hoy por hoy hacemos ya la crónica de nuestro desengaño, colocamos en el marco de la Historia nuestra tragedia y nuestro crimen. Pero ello para alegrarnos, para tranquilizar a los demonios, para poder decir aquí entre nos que México —después de todo (y en el todo incluimos nuestros peores pecados pues no conocemos las virtudes)—, después de todo México es maravilloso, nuestro amado país, raíz y meta de nuestros esfuerzos unidos y aislados. En torno a. Gracias a la acertada dirección de. Le cambiamos el nombre y borrón y cuenta nueva: México, después de todo, es habitable.

Y he aquí el primer libro: *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska.* Tal vez no sea el libro (ni su título) lo verdaderamente sorprendente. A uno le parece más fructífero observar a su público, a sus lectores. En realidad es esta relación (la que

* Elena Poniatowska: *La noche de Tlatelolco*, México, Era, 1971

se origina al aparecer el volumen en las librerías) la que lo vuelve interesante, la que lo hace merecedor del comentario. Porque a cualquiera le parecerá evidente que el tema (la anécdota, su desarrollo y los accidentes colindantes) es chisme de todos conocido: llegó a ser asunto capital de miles de conversaciones durante por lo menos un año: ya nadie ignora lo que desde 1968 quiere decir Tlatelolco, todo mundo sabe que aquello ocurrió o tuvo su luctuoso o amargo desenlace en una noche, etc. Y etc. (Aunque no estaría por de más investigar lo que cada uno de los que escucharon tan interesante reseña logró integrar en el campo vastísimo de su particular imaginación: ¿cuántos cuerpos destrozados vio?, ¿cómo se representó la expresión de angustia que seguramente invadió los rostros de los miles de personas congregadas allí?) Y etc. Porque en verdad en verdad os digo que somos unos tremendos amadores y, en consecuencia, somos también unos dulcísimos y morosos odiadores. Como buenos mexicanos, nos sabemos de memoria el iris de emociones que se confabula entre los extremos de un sacrosanto péndulo sentimental: busca al objeto de tu amor y descubrirás a quién debes odiar. Pero si acaso te cuesta un poquitín de esfuerzo dar con él, no te preocupes: los diarios, los discursos de nuevo cuño, los recientes vaivenes de una política siempre sabia te lo señalarán, porque él es hijo de sus obras. ¿Verdad? Así, el libro de Elena Poniatowska se estructura a partir de una realidad sustancialmente emocional: no busca despertar el análisis (imposible en un país que no sabe si vive o muere para echarnos a correr), no persigue dar a conocer o hacer visibles los resortes ocultos (un día, un periodista extranjero me preguntó: ¿viste los soldados heridos, los tocaste?), ni siquiera se interesa por ubicar el pavoroso acontecimiento a la luz del espacio político: quiere provocar (provoca), insiste



en enfurecer (enfurece), se desborda en minucias dolientes y dolorosas cercanas a la perversidad de una revista policiaca, concita ese entusiasmo alarazado y lacrimoso que a diario convoca la televisión: en sentido inverso, pero también en los hogares. Hay parcialidad en este enfoque: *La noche de Tlatelolco*, como la derrota del vasconcelismo, como la rabiosa inocuidad del PAN, como las falacias de la prensa, se ha vestido ya con ese resentimiento tan característico de las conversaciones de sobremesa: no es el libro de Elena Poniatowska (con sus madres atormentadas recorriendo la ciudad, con sus hermanos airados endureciéndose, con sus estudiantes programáticos en acto de lucidez) el que produce la indignación: la satisface volviéndola coherente y, por eso, la hace más llevadera, más parte de la costumbre y del olvido: la torna fatalidad, le da el nombre de tragedia. ¿Y qué otra cosa puede ser una demostración tan extrema de autoritarismo e indiferencia? La desazón de Edipo brota de una seguridad: ni siquiera la ceguera pondrá fin a su ignominia, ha quedado ciego y el coro (sus semejantes) sólo puede compadecerlo. Compadecimiento y canto de dolor (acompañamiento y catarsis) es lo único que en las actuales circunstancias una periodista como Elena Poniatowska puede otorgar a sus lectores. Lección de injusticia, invitación al lamento. Porque el país (la suma de seguridades y de asentimientos arrancados al silencio) es, en su totalidad, culpable. Porque la oposición (y esto cualquiera que tenga padres que no son influyentes y que ha vivido con ellos puede decirlo), la oposición no se reduce a la enemistad de una secta: encarna en la totalidad de la población, no es ni de derecha ni de izquierda: es apolítica. Y éste es el crimen.

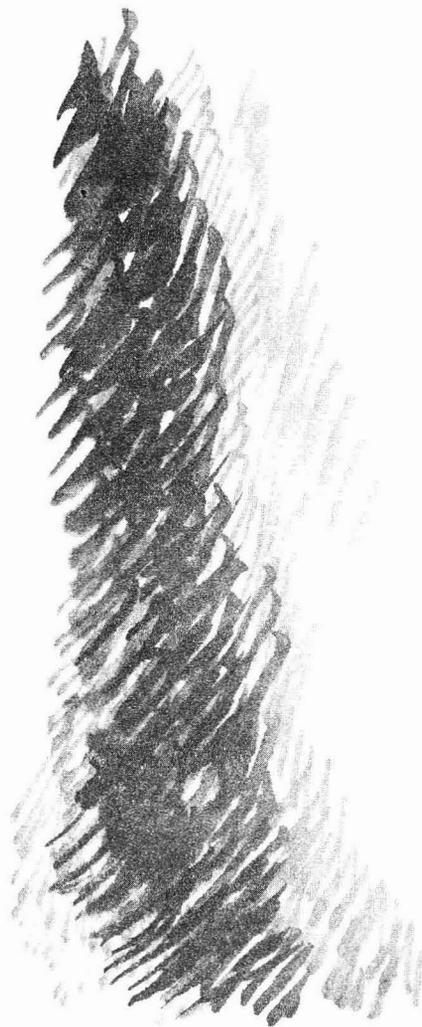
En fugaces instantes, en fragmentos de página que sólo el buen lector llega a aislar, por el libro de Elena Poniatowska cruza y desaparece velozmente el compromiso, un dedo acusatorio: declara un oficial del ejército vestido de civil y encamado en la cruz verde (pertenezco al Batallón Olimpia), declara el secretario de Gobernación... Es el miedo a la libertad dudosamente concedida, el miedo del disidente a perder su empleo y dime qué puedes hacer si no tienes ni para comer, la adecuación táctica que aún espera rescatar algo de la vieja democracia... En el fondo es sólo la indignación, muy humana, muy lógica. Y ha aparecido un libro que testimonia esa indignación. Y nadie lo ha prohibido. Y estoy aquí leyéndolo. Y odio, odio... al causante. Porque ahora, gracias a esa libertad (esa libertad que me hace temer) ya sé quién es el culpable. Y lo odio. Y tal vez lo maldigo: ha llegado la hora de la reconstrucción, reconstruyamos. Mi conciencia está tranquila.

II) ¿AGUILA O SOL?

Cuando llego a las letras fatales, la pluma retrocede: una prohibición implacable me cierra el paso.

OCTAVIO PAZ

¿Y qué puedes decir tú? Detrás de esos trajes bien planchados, detrás de esos títulos



pacientemente adquiriáos, no se esconde ni una mentira ni una necesidad. ¿Tú qué puedes decir? Tú vas a tu oficina, regresas, lees un libro, acaso lo meditas, comes, duermes: nada más. Como un accidente gramatical, como un verbo al que sólo le cambian el tiempo, tú estás ahí, en el libro patrio: un nudo que por inercia aprietas cada día. Rescata: tu amigo íntimo te dijo el jueves pasado que él no va a pasársela esperando, no hizo una carrera porque sí, sus ideas no son fijas y no se puede ir contra la corriente. ¿Qué tienes tú contra todo? Contra todo. Todo se está esforzando. Todo desea el cambio radical de las estructuras. Todo se autocritica. Todo trabaja. Todo piensa. Todo lucha. Todo las 24 horas de todo el día. Claro que hay sujetos irresponsables, malos patriotas, hombres corruptos. Pero todo los liquidará. Todo está decidido a todo... Pero tú. Tú te reconoces negligente, melancólico, típico outsider. Nada de todo te interesa. En realidad no crees. O mejor dicho: no entiendes: ¿cómo es posible? La historia es solamente un disco de larga duración?

—Se acabó la música: vuelve a poner el disco.

Pero entonces los hechos no se ordenan como tu estás acostumbrado: la gente no está cansada, es otra fiesta. Los asistentes se fueron a sus casas, se cambiaron de ropa y ahí los tienes de nuevo: relucientes, bien vestidos, felices.

—Pongan de nuevo el disco.

Y los asistentes bailan otra vez. Ah, lo que pasa contigo es que te aburres:

—Estás hastiado de la vida muchacho, los libros te han confundido.

Siempre es la misma fiesta, siempre son las mismas cárceles, los mismos entusiasmos: idénticos delitos, idénticas palabras.

—¿No lo sabías?

Ni siquiera Dios cambia. Cambia su nombre solamente.

O LA ADOLESCENCIA ES TIERRA ARADA POR UNA IDEA FIJA (:LOS DIAS Y LOS AÑOS)

Daniel Cohn-Bendit ha dicho que todo hombre mayor de 29 años es una porquería o algo así por el estilo. Pero tamaño afirmación (no es fácil perdonársela, no es fácil) fue fácilmente desdeñada por la vieja guardia ortodoxa: no expresa una ideología sino un *novedoso* modo de filosofar, comentaron con sorna (y la cursiva es de ellos). Casualmente, ese *novedoso* modo de filosofar suprime la capacidad demarcadora de las ideologías:

—No me importa tu origen social, chavo: me impresionan tus cuarentaitantos años.

—Estás frito, viejo, perdóname.

Abierta declaración de fe que es impugnada muy a la mexicana:

—Usted no es un universitario. Usted es un irresponsable.

—A mí no me vas a enseñar, soy todo un abogado: córtate el pelo.

La diferencia salta a la vista: ni Cohn-Bendit ni otros jóvenes en otros movimientos buscan mostrar una actitud: no son ejemplares sino renovadores. Basta con observar detenidamente su ansiedad o su cólera (vaya usted a la Universidad e intente hablar en una de sus asambleas) para descubrir

que las palabras no les interesan: les estorban. Su afán no es de definiciones (usted terminará llorando y les confesará su fracaso como profesionalista), ni de actos notables. Buzos de este mundo (que usted les ha heredado), parecen haber tocado fondo y se obstinan en caminar bajo el peso de las aguas: son profundamente descriptivos. Ellos no están dispuestos a mentir ni a dejarse engañar (como usted lo ha estado siempre: ése es al fin su oficio). En ellos las palabras del amor *describen* una fuerte reacción sensorial experimentada con otro (: espántese, espántese). Y lo demás es el mundo: publicidad, periodismo-vendido-deprisa, concentraciones populares programadas. (Pero lo que a usted le molesta es otra cosa:) En su relación con el mundo, los nuevos iconoclastas luchan por imponer sus propias reglas. Lo cual equivale a decir que se empeñan en transformar al mundo. Lo extraño (lo que a usted, desde su puesto de mando, lo irrita) es que no son un partido, no son una organización, no son tampoco una secta: cuando una nueva sensibilidad irrumpe, manifiesta visos de abstracción pura, se alía con los extremos y es incapaz de hablar: para hacerlo tendría que valerse de un lenguaje totalmente contaminado por su peor enemiga: la sensibilidad agónica que impugna. Por eso, ellos nunca expresan nada concreto (y usted se descorazona, pues usted sabe que todo lo concreto lo detenta usted): aluden, recortan, trazan los rasgos de una silueta que el día menos pensado se habrá vuelto tan concreta como nuestra agresiva manera de mirarlos, de enfrentarlos (: oh, antes de que eso ocurra usted los reprimirá, usted tiene el Poder de hacerlo).

Pero toda la anterior caracterización se volverá velozmente vacua si no se registran distinciones. Hoy por hoy manejamos estos precarios instrumentos analíticos (desdentados y canibalescos), más no es lo mismo un chavo de la onda que un líder estudiantil. Vayamos, pues,

HACIA EL POEMA

Para nosotros (los que estamos más allá de los 30, amantes del fracaso como esplendor, de la disidencia como hábito, del poema como una sed al margen), para nosotros la lucha de clases es una ley que se impone o fracasa, pero no reconocemos otra lucha. Divertidos, asistimos a un deplorable espectáculo: cuando de ese dogma se quisieron extraer consecuencias políticas se integró la CTM, se hizo célebre un periódico como *El Día*, los intelectuales asumieron los puestos de mando. Ciertamente, se descubren matices, aclaraciones necesarias, esfuerzos bien intencionados. Más ellas no consiguen salvarnos de las dudas implícitas en la afirmación de Cohn-Bendit: nuestra moralidad se nutre de actitudes, se nutre con definiciones: desbordantes niñerías en las que privan las palabras. Las palabras fácilmente ubicables: *los yo, tú, él, tejedores de tela de araña, pronombres armados de uñas*. Las palabras como escudo: *las divinidades sin rostro, abstractas*. El estar inmerso en el mundo dejándose arrastrar por lo que se dice y lo que se piensa: *El y nosotros, Nosotros y El: nadie y ninguno*.

En cambio, un joven como Luis González de Alba* (calladamente expatriado) encuentra el ámbito de otras aguas: *Por todas partes los solitarios forzados empiezan a crear las palabras del nuevo diálogo*. Y él es uno de ellos. En *¿Águila o sol?* Octavio Paz descubrió hace más de veinte años la luz opaca de esta generación por lo pronto muda. No inexpresiva: muda. Su silencio forma parte de un programa: no pontificar (ni hacer uso de palabras así), no establecer fronteras, no cerrar el mundo. Podría afirmarse que en *Los días y los años* cuaja la visión del poeta: *Hablar por hablar, arrancar sonas a la desesperada, escribir al dictado lo que dice el vuelo de la mosca, ennegrecer*. Luis González de Alba quiere correrse el riesgo de escribir una novela únicamente con lo que tiene a mano: "la mañana de las pláticas, el cuarto de baño, el agua tibia, (...) el color de tu pelo, (...) el rumor de miles y miles de pasos de gente que avanza en silencio, las calles de donde se ha ido la luz, la policía, el ejército, el temor, los reglamentos, y sólo queda el destello breve de la libertad que no conocíamos hasta que vivimos esos días, los regresos irreales por avenidas sin luz, por calles donde no existe el poder, ni la violencia; ni los pistoleros (...), la sensación de estarlo cambiando todo, de colaborar con alemanes, franceses, italianos, checos, argentinos, brasileños, uruguayos, yugoslavos, chilenos, holandeses, japoneses, norteamericanos, polacos, para cambiarlo todo, (...) los números rojos en el elevador, (...) el olor a sal, tus manos en mis hombros..." No se malinterprete: se trata de un libro de intención difícil. Quiere testimoniar: el autor se niega a ser sólo testigo. Quiere ser portador de una nueva verdad: el pensamiento no acaba de nacer,

* Luis González de Alba: *Los días y los años*, México, Era, 1971.

se diluye en inacabables discusiones, el autor balbucea su percepción. Así, en el desorden fluido de la memoria, con el dato elemental de los hechos, es construida una novela que es a su vez preámbulo: "pasadizo secreto que lleva a otra:" novela. La obsesión por un mundo distinto consigue introducirse y se extiende: ya no es un libro, es un sueño, el sueño de la nueva sensibilidad.

Resulta obvio, la realidad por la que Luis González de Alba lucha (por la que lucha en México toda una generación) no es visible. Su perfil sólo se deja adivinar por el contraste: es hija de *Tedevoro* y *Tevomito*, descendiente de *Tli* y *Mundoinmundo*, respuesta a la *Carnaza*, la *Carroña* y el *Escarnio*. La otra cara de la vida: ¿águila o sol? La suerte está echada. La moneda bailando en el aire su mortal danza, el apostador convencido: de cualquier modo él ganará. No porque no tenga nada que perder, sino porque lo perdió todo cuando se inició todo: en 1968. La contracrónica de Luis González de Alba halla útil reconstruir los hechos por vía de la interrogación: ¿hicieron todo lo que podían hacer?, ¿son sus errores remediables? El líder de un movimiento estudiantil insólito para el país, un joven con menos de 29 años en su curriculum y cerca de tres pasados ya en prisión, busca develar, valiéndose de su propia biografía, no el sendero sino la meta: "En México, después de ver, el 10 de mayo, los retratos de Días Ordaz que cuelgan desde las azoteas del Departamento Central hasta el suelo, nadie puede imaginar un espectáculo semejante con otro rostro ¡y en nombre del socialismo!, sin sentir escalofrío". Y a la discusión sucede el monólogo áspero y desesperanzado: "¿Estaremos condenados a ser perpetuamente promiscuos?" Y paralelos a la revisión minuciosa de cada circunstancia ("los primeros días de la huelga...") / "en esos días quedó



integrada la representación de las escuelas...”), de cada humillación aumentando la ofensa de la cárcel (“En la pared de enfrente hay una mancha de sangre”. “En ese momento ya se habían escuchado los primeros disparos”), emergen dos sentimientos luminosos: la soledad y el terror. Una conciencia se abre a la poesía y otro mundo se cierra en la impudicia: 2 de octubre vs el porvenir. Versus la otra cara de la vida: ¿águila o sol?

En 1949, Octavio Paz advertía: *cuando la Historia despierta, la imagen se hace acto, acontece el poema: la poesía entra en acción*. Libro no magnífico, sí dueño de un extraño esplendor, en *Los días y los años* empieza a tomar cuerpo el plan político de la imaginación. Paz concluye:

Merece lo que sueñas.

III) LA VIDA EN MEXICO

El mexicano de hoy anhela ser contemporáneo de todos los demás hombres del siglo XIX. Carlos Monsiváis

Quizá nunca debiste haberte desacostumbrado. Recuerda: tu padre votó siempre por la oposición, pero en realidad le daba igual: siempre ganó el candidato oficial. Tu padre anhelaba que alguno de sus hijos llegara a Presidente.

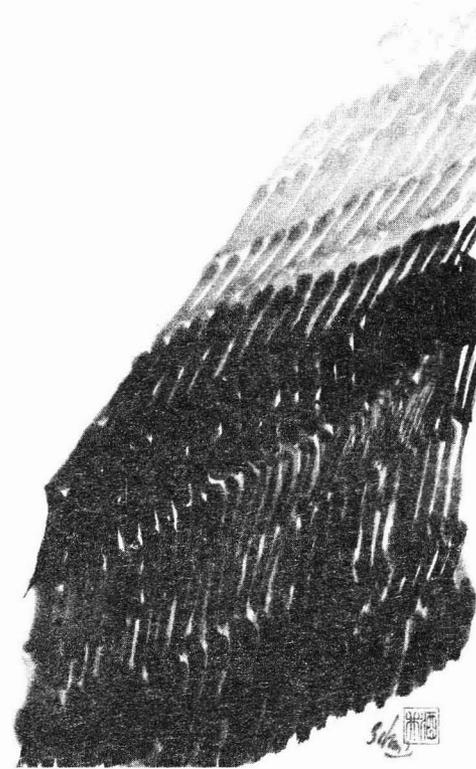
Quizá nunca debiste haberte desacostumbrado. Recuerda: tu adolescencia fue apolítica: lo contrario te habría parecido mercenario y corrupto (pero tú no sabías por qué). Por eso alguien pudo convencerte: la poesía es para el pueblo. Y López Mateos pasó a ser tema de tus conversaciones: tan fino él, tan emocional mano, tan trágico el compañero.

Quizá nunca debiste haberte desacostumbrado. El gobierno insinuó las asechanzas de nuestra vecindad con el Tío Sam. Y todos tus cuates se hicieron populistas. Recuerda: uno de ellos narró sus experiencias en un tremebundo poema sobre las maldades del Don Juan; otro comparó a México con la Rusia zarista (se imaginaba que era la reiteración de Tolstoi) y dijo que nuestros campesinos eran unos mujiks (se imaginaba el alma reencarnada de Dostoyevski): compró camisas de cuello redondo y botones al hombro y se fue al campo.

Quizá nunca debiste haberte desacostumbrado. México resonó en tus oídos. México fue un llamado popular. México: querías irte al extranjero para poder construir la teoría proletaria de la Revolución. Recuerda: te fascinaba Londres, y eras rígido.

En cambio ahora... Las obras maestras ya no te interesan. Ya no atacas a Cristo. Y cuando lees aquellos versos de Cavafis (versión de Lawrence Durrell traducida por Aurora Bernárdez):

¿No comprendes que al arruinar tu vida entera en este sitio, la has malogrado en cualquier parte de este mundo?,



piensas que Cavafis nunca se imaginó que un sitio como México pudiera existir.

INTERMEDIO: A LA MANERA DE ABEL QUEZADA

Padre: ¿Qué quieres ser cuando seas grande, hijo?

Pepito (a los 13 años): ¿Yo? Idiota, papi.

Padre: ¿Idiota? ¡Hijo, destruyes todas mis ilusiones! ¿Por qué?

Pepito: No te la jales, jefe. Quiero ser como todos los idiotas que hay en México. ¿No dices que don Carlos es un idiota? Pues ya ves: ya llegó a diputado. ¿Y a don Fernando no le dices también idiota? Pues él ya tiene su Mustang. *Yo quiero ser como cualquiera de ellos.*

Padre (satisfecho): Muy bien, Pepito: yo sabía que eras un muchacho muy inteligente.

DURANTE UNA ESTANCIA DE 33 AÑOS EN ESE PAIS

(:DIAS DE GUARDAR)

¿Qué es una crónica: qué quiere decir *Días de guardar*? * Y por extensión: ¿qué es un cronista: quién es Carlos Monsiváis? Semejante igualación lógica lleva implícito el riesgo de las generalizaciones: a nadie se le ocurre imaginarse a Bernal Díaz del Castillo corriendo detrás de Cortés libreta de apuntes en la diestra, aunque muy bien podría uno representarse a la Malinche posando (descocada) ante un prematuro fotógrafo. Pero deslindemos: ¿qué tiene que ver la Conquista con Carlos Monsiváis?, ¿acaso halla asilo Cortés en *Días de guardar*? La respuesta finca una unión del sí y del no tan exageradamente bochornosa que por lo pronto vale más postergarla.

Mientras tanto, atengámonos a los con-

ceptos. ¿Qué es una crónica? El maestro de primaria se precipita raudo con su definición: una crónica es un pedazo vivo de la Historia. Y el cuate aclara: más bien es una época de la vida que está a punto de perderse irremediamente. Más existenciales, mucho más solemnes, sospechamos que nuestros cronistas conocían el juego que jugaban: viejos, generalmente en el exilio y en la miseria, su horizonte recuerda el del hombre que inicia un negocio y luego lo abandona sin esperar a que llegue a ser el jugoso consorcio que los inversionistas americanos conseguirán levantar sobre las cenizas de sus sueños. Crónica: evocación. Cronista: reconstructor de lo que ya empieza a ser Historia. Pero advertamos: en México, cada día de nuestra vida ciudadana es Historia. Así lo consagran los encabezados a ocho columnas cotidianos: el ritual de la frase presidencial, la sacralización de todos los actos gubernamentales. La Historia es entonces mecánica: desconoce lo insólito y por ello las escalas de valoración o las orientaciones políticas. Cuando la orientación es unívoca, el matiz es bizantinismo estéril, las escalas reptan en la horizontalidad. Aquí emerge una dicotomía (una oposición no oficializada) obvia: los cronistas han escrito sus pesados volúmenes con afán interpretativo: no se trata de narrar sino de volcar luz sobre los hechos. Un cronista sólo puede ser un disidente: la crónica pretende corregir la versión oficial. El cronista nunca puede ser partícipe: o evoca o se margina: se venga o abandona la fe. Los cruzados egresan de las agencias de publicidad, de los estudios de la televisión, de las publicaciones subsidiadas. El cronista sólo puede surgir del racionalismo, de la muerte de los dioses, de la amargura. Carlos Monsiváis es un periodista que rechaza, un escritor que no puede posponer sus resentimientos, un mexicano que se obstina en no serlo.



Ahora enfrentémonos a otra contradicción: en un país en donde todos los actos son de fe, la disidencia origina otra fe, paradójica y reconcentrada. Una fe fortalecida por su evidente debilidad. De aquí que la crónica pueda parecer *la otra versión*: Carlos Monsiváis y la Mafia, Carlos Monsiváis es la Mafia. Pero los políticos mexicanos carecen de verdadera formación: la crónica no es un sectarismo. A esa falacia, argumentada por un supuesto democratismo polémico, responde la realidad. Casualmente, la crónica nunca es rebatida: se le impugna. La ausencia de argumentos con que gobierna todo autoritarismo puede empobrecer a la crónica, pues arrincona su análisis a un único punto de vista, mas ciertamente no la invalida. Muy al contrario, la autentifica, la hace partícipe, la incluye en un contexto que ella, ya de suyo, rechazaba. La Historia se vuelve así oposición: no se nutre del pasado, sino del futuro; no espera corregir el presente: simplemente lo niega. No es difícil describir el círculo fenoménico originado por esta circunstancia: Carlos Monsiváis es resultado del aislamiento (propuesto "desde arriba") que soporta la Mafia, que a su vez es resultado del aislamiento que sufren todos los escritores mexicanos, que a su vez es la esencia de toda literatura escrita en México, etcétera.

Pero no es tan sencillo. Como bien dice Monsiváis: "la Mafia no existe". Es una entelequia de consumo doméstico, una mojonera. Pues la retórica repetitiva tiene una fe ciega en la abstracción (y en muchísimas otras cosas): no comprende el lenguaje. Obviedad: abolir el presente es asumirlo. El cronista se impregna de su tiempo: nada en él, bebe de él, lo perfecciona. Paradoja: el cronista no piensa jamás en la Historia, su afán consiste en rescatar lo único que le queda del presente: un cronista siempre

escribe en pasado. De ahí el contrasentido de la crónica actual: nada tiene que rescatar, todo está *demasiado* vivo todavía. Lo cual conduce a otra paradoja: el escritor que escribe *fuera del tiempo*, para el breve silencio que en México sigue a toda publicación, está condenado a la crónica: su texto pertenece siempre al pasado. "Qué le vamos a hacer": así es México. Un país en donde la literatura, si lo es, jamás pertenece al presente. Octavio Paz, Carlos Fuentes, Fernando Benítez, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, José Agustín, Gustavo Sainz: todos ellos han hecho Historia primero, después literatura. La Mafia: esa creación oficial, ese reducto, esa disidencia forzosa en el país de la no-inteligencia.

Días de guardar: días en conserva, días que ya están allá, ante los lectores azorados de un siglo venidero. Carlos Monsiváis: cronista por amor a la literatura, cronista para devolver el aislamiento que una constancia semejante logra ganar en México, cronista por haber cedido a la seducción de los libros y descubrir luego perdida la fe. Disidente y amante de la disidencia: historiador irremediable, inmaduro tenaz y confeso convertido al humor. Es absurdo acumular asociaciones. Se ha dicho que Monsiváis ha tenido el talento de provocar significaciones insólitas en nuestro empobrecido lenguaje. Que al habla esclerótica de una falsa unidad nacional ha opuesto la ironía autodestructiva y vivificadora: contra la solemnidad, la chunga, el relajo. En fin, se ha dicho que es un escritor. Pero en realidad —como lo ha puntualizado ya José Emilio Pacheco— Monsiváis es una leyenda. El es la Mafia. El es el silencio mordaz y la cultura en desorden cristalizando en la caricatura despiadada del mexicano hacendoso. El periodista que arma su nota precisamente con sus reticencias. El heterodoxo sumo. El representante plenipotenciario de ese otro poder

autoritario: la cultura nacional. Carlos Monsiváis: el cronista de nuevo estilo: el que opone su difícil frase (sintaxis articulada con adjetivos cotidianos y vergonzosos, conceptualización sartriana disfrazada de desmadre) a la suave ironía complaciente de quien ya se ha ganado el nombre de una calle antes de morir. Carlos Monsiváis: un esnob para unos, un chavo mafioso para otros. En realidad, un escritor fabricado en duros años de trabajo penumbroso y entusiasta. Carlos Monsiváis: el conocido narrador que publica su primer libro en forma tras diez años de fama. Carlos Monsiváis: suma de una simpática lucha librada contra el silencio.

Porque, aunque sea difícil aceptarlo, *Días de guardar* es sólo el resultado de 33 años de estancia en ese curioso país que es México. Estancia, no residencia. Provisionalidad, no decisión tomada. Sólo en semejante actitud resulta tolerable: la estancia proporciona la comprensión de los mitos y la indiferencia ante los hechos desnudos; la residencia, en cambio, asimila, carcome, destruye. No es casual que en *Días de guardar* México sea un inmenso espectáculo merecedor de nuestra asistencia: los colores del México acogido en las páginas de *Días de guardar* se parecen excesivamente a los colores del México que toleramos cotidianamente, pero no son rígidos, no chillan, se comparan más fácilmente con los colores de cualquier otro país. *Días de guardar* o imágenes im-probables: logros, desgracias irreversibles. Crónica entendida como análisis y recreación, *Días de guardar* está más cerca de nuestras posibilidades históricas que todo ese optimismo con el que, pétreos, tratamos de olvidar la más evanescente de nuestras derrotas: no conocernos. Y para construirla, Carlos Monsiváis no ha hecho sino volcar sus referencias, le ha bastado con organizar su difícil escepticismo en un lenguaje fincado en la base de una deficiencia ancestral: en el colmo de la incomunicación, un violento barroquismo clarificador se anuncia súbitamente. La cultura como anacronismo le plantea al escritor la necesidad de un recurso estratégico para sobrevivir en un mundo de pancartas y concentraciones artificiales: al contemplar el auge de un renovado entusiasmo sexual apoteótico, Carlos Monsiváis siente vergüenza y se dispone a rescatar "una frase, que perteneció a Rubén Darío y que Octavio Paz insertó en uno de sus poemas:

Saluda al sol, araña, no seas rencorosa".

IV) EPILOGO O INCITACION SUMA:

Y un día no se leerán más poemas en público. Y tú no tendrás que llevar el cabello largo o corto. Y se escribirán novelas magníficas sin relación alguna con la política. Y verás todas las películas extranjeras que se hayan filmado ese año. Y no tendrás que explicar lo que quisiste decir con esa metáfora. Y... Desengañate hijo mío: estarás viviendo en otro país.

México, mayo, 1971.

*Carlos Monsiváis: *Días de guardar*, México, Era, 1971

historia

reflexiones mexicanas en torno a la historia

por Alvaro Matute

El historiador Juan A. Ortega y Medina ha reunido en un volumen *Polémicas y ensayos mexicanos en torno a la Historia*.^{*} El material es fruto de una acuciosa investigación hemerográfica, ya que la mayoría de los escritos proviene de publicaciones periódicas, cuando no de folletos que hoy en día constituyen rarezas bibliográficas. Está dispuesto en orden cronológico y es representativo de las corrientes intelectuales que aclimataron en México desde 1824 hasta 1936. Las polémicas y ensayos son los siguientes: "Programa, objeto, plan y distribución del estudio de la Historia", por Lorenzo de Zavala (que en realidad es el traductor; el autor verdadero es C.F. Volney); "Discurso y cartas sobre varias reformas que parece deben hacerse en el método de algunos de nuestros estudios epistolar y científicos", polémica entre José Gómez de la Cortina y José María Lacunza; "Algunas ideas sobre la Historia y manera de escribir la de México", por Manuel Larráinzar; "Necesidad y conveniencia de estudiar la historia patria", por José María Vigil; "Polémica acerca del estudio de la Historia Patria en las escuelas primarias, a fines del siglo XIX", entre Guillermo Prieto y Enrique C. Rébsamen; "Los historiadores. Su enseñanza", por Porfirio Parra; "El concepto científico de la Historia", por Ricardo García Granados; y el "Ciclo en torno a Xenopol", polémica entre Antonio Caso y Agustín Aragón, que se complementa con "Lo previsible e imprevisible en el acontecer histórico", por Jesús Galindo y Villa.

Ortega y Medina, obvio es decirlo para quien conoce sus ediciones de Humboldt, Mayer y Prescott, no se limita a reunir e imprimir los textos anteriores. En primer término, en una introducción general plantea sus objetivos y presenta el material; en segundo lugar, cada polémica o ensayo va precedida de una introducción particular en la cual se señalan dos aspectos: el trasfondo histórico dentro del cual surgieron los autores, y un estudio breve, interpretativo y analítico, del ideario de los historiadores incluidos en el volumen. Finalmente, un índice de autores contiene los datos esenciales de todos los citados en los textos. Este índice, elaborado por Eugenia W. Meyer, al parecer no fue revisado debida-

mente, ya que hay en él algunos deslices, fruto sin duda de excesiva premura. Por ejemplo, el hacer a Carlos Marx autor de *Kritik der reinen Vernunft* (1784), *Kritik der Urteilskraft* (1790) y otro par de obras de Immanuel Kant, quien escribió, evidentemente, antes de 1818, año del nacimiento de Marx. Otro desliz notorio es el relativo a Gianbattista Vico, de quien se dan como obras "Principios de filosofía de la Historia" y "De la ciencia nueva" (*sic* en ambos casos). La famosa obra de Vico es *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*, cuyas versiones italianas de 1725 y 1744 están traducidas al castellano, por lo que no es práctico —y menos para el estudiante— consultar las ediciones francesas de 1827 que se recomiendan en la ficha.

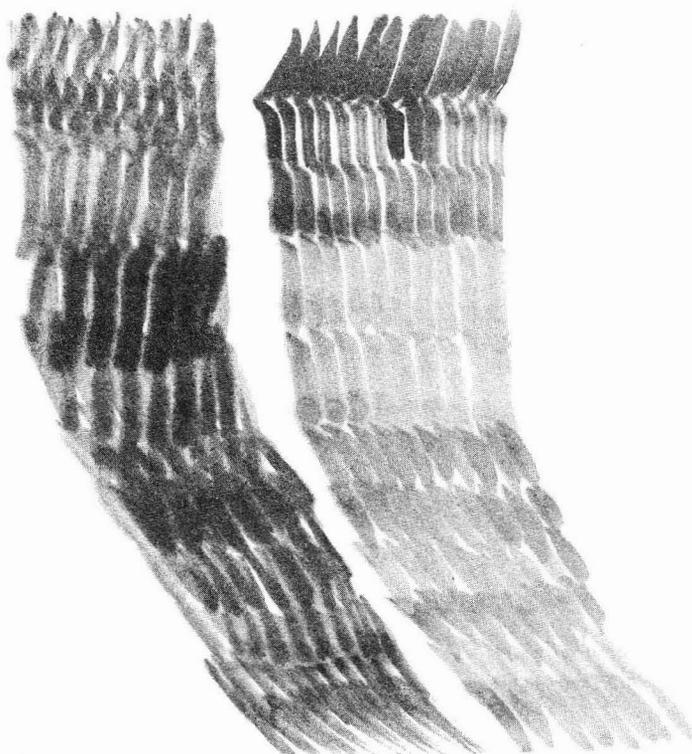
Pero estos errores, en rigor, no menoscaban la calidad de una investigación tan importante como la realizada por el doctor Ortega y Medina. Los estudios sobre la historia de la historiografía han proliferado en nuestros medios, sobre todo a partir de 1940. A pesar de ello, aún no se ha escrito una historia de la historiografía mexicana. Tarea nada fácil, desde luego, pero posible y necesaria. Esta carencia se suple con investigaciones como la presente. A través de las polémicas y los ensayos se puede

conocer una parte muy importante del pensamiento histórico mexicano en el siglo XIX y los principios del XX. Ortega señala que otros historiadores, como Bulnes, presentan su ideario histórico en los prólogos a sus obras. O bien, hay casos como el de Porfirio Parra; éste, además de haber dado a conocer su pensamiento histórico en un brevísimo escrito que forma parte de *Polémicas y ensayos*, abunda sobre el particular en su *Estudio histórico-sociológico sobre la Reforma en México*.

Mas no sólo para la historia de la historiografía es importante este libro. La historia de la cultura mexicana, muy poco explorada por lo que se refiere al siglo XIX, se enriquece con el conocimiento de estos textos. Particularmente, quien quiera tener ejemplos sumamente explícitos de las corrientes intelectuales, aquí se encuentra con muestras del pensamiento ilustrado —en Zavala—, del romanticismo liberal —Vigil—, del positivismo —Parra, García Granados y Aragón— y de la reacción mexicana ateneísta contraria al positivismo, encarnada en Caso.

El nacionalismo mexicano, al cual el conocedor de revisiones sumarias del pensamiento local puede considerar como patrimonio exclusivo del siglo XX, cuenta con exponentes de primera importancia en la centuria pasada, como se aprecia en los textos de Manuel Larráinzar, Vigil y Guillermo Prieto. En los tres casos, la historia —su estudio y su divulgación por medios didácticos— resulta elemento indispensable para forjar patria.

En muchos de los textos se trascienden las circunstancias inmediatas, y las polémicas o los ensayos tratan cuestiones fundamentales para toda filosofía de la Historia. Por una parte, se discute acerca de la objetividad imparcial contra la idea utilitaria y pragmática del conocimiento histórico; por otra, se señala la necesidad —y los grados— de trascender el detallismo y crear un conocimiento científico de la historia a



^{*} Juan A. Ortega y Medina: *Polémicas y ensayos mexicanos en torno a la Historia*, notas bibliográficas e índice onomástico por Eugenia W. Meyer, México, UNAM, 1970, 475 pp. (Instituto de Investigaciones Históricas, Serie Documental, 8).

través de la interpretación de los hechos positivos dentro de generalizaciones de validez universal. Para ello se proponen programas de estudio rigurosos, como el de García Granados, que incluye la influencia del medio ambiente, las razas y la evolución. En suma, se plantean los nexos entre Sociología e Historia.

Todos los escritos son de indudable importancia para el estudioso del pensamiento histórico mexicano. Pero si habría que decidirse por alguno en particular, acaso el de Manuel Larráinzar sea el más valioso, por su contenido. En él parte de consideraciones en torno a la Historia para deducir de ellas lo relativo a la circunstancia mexicana y trazar un plan muy bien detallado de cómo habría que escribir la historia de México. Y no se queda en el puro planteamiento, sino que da a conocer lo que sin duda fue su fichero. Hace una revisión sumaria y completa de los principales historiadores de México (hasta 1865, año en que escribió su ensayo); un repertorio bibliográfico con las principales obras generales y particulares acerca de lo mismo y, para más detalles, un plan de estudio de la historia —para él— contemporánea, señalado en una cronología precisa, anual, de hechos trascendentales del México independiente. Larráinzar no escribió la historia que planeaba y perdió su oportunidad para convertirse en un clásico de nuestra historiografía. Su plan así lo da a entender.

Entre las virtudes manifiestas de Juan A. Ortega y Medina en este libro está la de haber descubierto, haciendo gala de rigor heurístico, lo que él llama “una ligereza intelectual de don Lorenzo de Zavala”. El discutido liberal yucateco publicó una serie de artículos en los cuales planteaba una filosofía de la Historia, en las páginas de *El Águila Mexicana*, en el año de 1824. Editores y estudiosos contemporáneos, como Carlos R. Menéndez, Luis Chávez Orozco y Manuel González Ramírez, cayeron en la trampa que les tendió Zavala. Por referencia, precisamente de Larráinzar, Ortega y Medina encontró familiaridad entre las ideas sustentadas por Zavala en su texto y las de Volney, pensador ilustrado francés, y cotejó los escritos de uno y otro, resultando Zavala un traductor y no un pensador original. Indudablemente que Zavala hizo suyas las apreciaciones de Volney; tan suyas, que olvidó señalar quién era el verdadero autor. Acaso, plantea Ortega y Medina, se deba a que el francés no era bien visto por la sociedad tradicionalista mexicana del año de la Federación y, al firmar él los escritos, podía darlos a conocer sin que los presuntos lectores los rechazaran *a priori*.

Polémicas y ensayos mexicanos en torno a la Historia pone en contacto al lector con un tema de interés permanente tratado por un grupo de autores injustamente olvidados —salvo algunos, como Zavala y Caso— que demuestran tener mucho qué decir a las generaciones posteriores. Por todo esto y por los conceptos vertidos por Ortega y Medina en sus presentaciones y estudios particulares, este libro da un paso adelante en la posibilidad de emprender la revisión global del pensamiento histórico mexicano.

filosofía

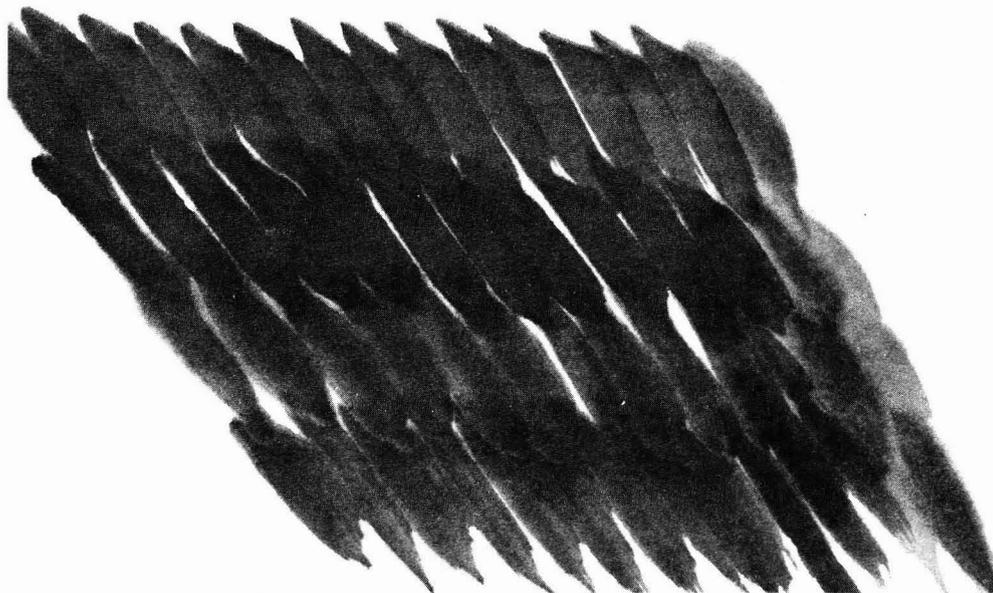
trayectoria de Georg Lukács

por Miguel Bautista

El cuatro de junio muere Georg Lukács, filósofo marxista, figura excepcional en las luchas ideológicas, políticas y filosóficas de este siglo. Lo mismo quienes veían en él un revisionista del marxismo, que para quienes lo canonizaban en actitud dogmática, estarán de acuerdo en que su obra hizo mella en nuestro tiempo y su desaparición deja un vacío difícil de llenar. Este crítico de la filosofía, de la literatura y la política que vivía ya sus años de vejez en su natal Budapest en el número 2 del Beograd Rappart, junto al Danubio, era un espíritu inquisitivo, indagador, un filósofo. ¿Qué es ser filósofo? Preguntar, indagar por la naturaleza de las cosas, la sociedad, el hombre, el pensamiento. Pero el filósofo, aunque a veces así se le presente, no vive en el vacío o en el cielo especulativo de las ideas adonde no llegarían los rumores de la vida y del tiempo. Los filósofos —decía Marx— son el fruto de su época y de su pueblo, cuyos jugos más sutiles, más preciosos y menos visibles se expresan en las ideas filosóficas. Georg Lukács nació el 13 de abril de 1885 en el seno de una familia hebrea ennoblecida en los últimos años del imperio austro-húngaro. En su juventud se interesa principalmente en las cuestiones literarias que agitan su época. Realiza a la vez estudios de filosofía en la universidad de su país y en las de Berlín y Heidelberg, donde traba conocimiento con varios filósofos destacados como Windelband, Rickert, Lask, Dilthey, Simmel y otros. Además, Lukács establece relaciones con el crítico Gundolf y el joven escritor Thomas Mann.

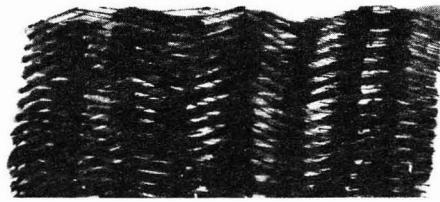
Sus primeros trabajos filosóficos se orientan en la línea de las “ciencias del espíritu” de tradición neokantiana. Su primera obra *El alma y las formas* tiene un carácter místico. Es pues en esta primera etapa de su pensamiento, 1910, un idealista subjetivo. Sin embargo, según confiesa en su autobiografía *Mi camino hacia Marx*, el joven Lukács conocía ya la obra de Marx que le produjo una enorme impresión. “Como estudiante universitario —escribió— leí algunos ensayos de Marx y de Engels (por ejemplo *El 18 brumario*, *El origen de la familia*), pero en especial el primer tomo de *El capital* que me estudié de cabo a rabo. Estas lecturas me dejaron convencido de su verdad en lo que respecta al meollo del marxismo. Me impresionó ante todo la teoría de la plusvalía, la concepción de la historia como historia de la lucha de clases y la división de la sociedad en clases. Pero como es habitual en un intelectual burgués, limité esta influencia a la economía y ante todo a la sociología. La filosofía materialista —por lo demás entonces no distinguía entre materialismo dialéctico y no dialéctico— la consideraba superada absolutamente desde el punto de vista de una teoría del conocimiento. La teoría neokantiana de la “inmanencia de la conciencia” se ajustaba perfectamente a mi situación de clase y a mi concepción del mundo de esa época”. (*Mi camino hacia Marx*, Cuadernos del pasado y presente.)

En su *Teoría de la novela*, segundo o tercer trabajo importante, puesto que ya había escrito unos ensayos sobre el drama moderno, podemos descubrir ya la preocu-



pación con los problemas históricos y sociales. En esta orientación influyó su lectura de Hegel y de Marx y el mismo carácter de la época. Es la época en que traba amistad con un grupo de intelectuales que bajo el efecto de la guerra imperialista se sienten cada vez más atraídos por el movimiento obrero revolucionario. Es esta época de la crisis general del capitalismo, de la primera guerra mundial y de la Revolución de Octubre la que lleva al joven Lukács a adoptar una posición más radical. En 1918 se adhiere al partido comunista húngaro. En 1919 entra al comité central y llega a ser comisario de Cultura Popular en el gobierno de Bela Kun. Es ésta la segunda etapa claramente definida de su pensamiento y de su vida: la de la primera asimilación del marxismo y el contacto con el movimiento obrero. Observamos en esto un rasgo peculiar de su evolución: mientras muchos intelectuales burgueses europeos del principio del siglo no se apercebían de la inminente catástrofe belicista y se sumergían en el subjetivismo de sus concepciones del mundo (Max Scheller, M. Heidegger, etcétera) con las que hacían investigaciones que nada decían al hombre real, sino que fundaban su superioridad en el repudio de "la masa" y del "uno", Lukács tiene su primer contacto con el movimiento obrero, lee a Hegel y a Marx, milita en el movimiento obrero revolucionario.

Su experiencia de esos años se plasma en *Historia y conciencia de clase*, ensayos sobre problemas de la táctica y la estrategia del movimiento obrero. Esta obra le resultó a la postre insatisfactoria pues no había asimilado verdaderamente el método y la concepción del mundo de Marx. Fue sin embargo pródiga en planteamientos y suscitó discusiones y, por cierto, la crítica de Lenin. Un eje de la discusión de esta obra de transición es la teoría de la reificación, la enajenación del obrero o sea el hecho de que en el proceso de la producción capitalista juega el papel de una mercancía, lo que debe llevarle a tomar conciencia de clase en su lucha social y política contra los opresores, y determina a la vez serias cuestiones de la lucha política. Giovanni Piana escribe a propósito de *Historia y conciencia de clase*: "En el prefacio de 1967, Lukács definía a *Historia y conciencia de clase* como una obra aparecida en un periodo de transición y de crisis interior" (p. XV). En efecto, en ella se reflejan no sólo esperanzas, sino también incertidumbres sobre las tendencias de la Tercera Internacional. En este sentido, *Historia y conciencia de clase* es un ejemplo de discusión marxista insertada en un punto crítico de la revolución europea, en un punto de transformación que es también fundamentalmente, un momento de incertidumbre. El debate actual y los juicios pronunciados por el mismo Lukács sobre su obra tienden a marcar el "extremismo" de *Historia y conciencia de clase*, y no importa aquí que ello se conecte a residuos utópicos o a excesos hegelianos. El primer libro de Lukács escrito bajo la influencia del marxismo estuvo ligado a la práctica política revolucionaria (Cf. *Mi camino hacia Marx e Historia y conciencia de clase*, Editorial Grijal-



bo). Después de la derrota de la revolución húngara y de la represión del movimiento obrero por el prefascismo alemán y húngaro, Lukács vive en Austria y Alemania donde continúa participando en la discusión del movimiento comunista y el estudio de la obra de Marx. Fue así como después de diez años de contacto con las ideas y la práctica del movimiento obrero alcanza la tercera etapa de su evolución: la de la comprensión correcta del marxismo, que rendiría sus frutos a partir de la década de los treinta, comprensión que sin embargo le fue discutida hasta nuestros días como revisionista. En *Mi camino hacia Marx*, 1933, escribió: "Sólo ahora, casi después de una década de trabajo práctico, y desde luego después de más de una década de forcejeo teórico con Marx se me hizo claro, de un modo concreto, el carácter totalizador y unitario de la dialéctica materialista. Pero esta claridad trae también consigo la convicción de que el verdadero estudio del marxismo, sólo entonces podía empezar, y que no podía asignársele un término, pues, como dice Lenin muy acertadamente, 'el fenómeno es más rico que la ley... y por ello es la ley, cualquier ley, estrecha, incompleta, aproximativa'. Esto quiere decir: quien pretenda de una vez por todas haber comprendido, sobre el fundamento de un conocimiento del materialismo dialéctico, aún en este sentido amplio, ancho y profundo, los fenómenos naturales y sociales, en realidad ya ha recaído por necesidad de la dialéctica viva en la rigidez mecánica, ha pasado del materialismo totalizador a la unilateralidad del idealismo."

Con el asalto al poder por la ola negra del fascismo, Lukács se instala en la Unión Soviética donde prosigue su tarea filosófica. En este periodo producirá sus grandes libros sobre Balzac, *La novela histórica*, Goethe y su tiempo, Thomas Mann, *El realismo ruso en la literatura universal*, etcétera. Es característico que en estas obras enjuicie literatura y literatos en relación con el contexto histórico y los problemas de las luchas clasistas.

De este periodo y el de la segunda guerra mundial va a surgir un libro fundamental: *El asalto a la razón*. La amenaza del fascismo hitleriano que se vuélca sobre los pueblos, lleva a Lukács a concretar sus investigaciones sobre la raíz social e histórica de los filósofos del irracionalismo. Aquí aclara cómo de las condiciones políticas y económicas atrasadas de Alemania y de la falta de un proceso de democracia avanzada, van a surgir las filosofías del irracionalismo negadoras de la razón, de la ciencia y del humanismo. Y cómo filósofos como Schopenhauer, Nietzsche y Spengler, al negar el progreso, al exaltar la fuerza bestial y dar versiones irracionalistas de la historia prepararon, dieron bases a un clima como aquél en que surgió el fascismo. El asalto a

la razón es una crítica del atraso histórico, de la falta de maduración sociopolítica y de las filosofías que niegan la capacidad humana de conocer el mundo y cambiar la realidad. Es también un libro clave de la filosofía marxista por su intento de abarcar un periodo muy interesante de la filosofía alemana poco estudiado con sentido crítico e histórico, antes bien considerado casi siempre al margen de la problemática social, política y económica. En 1944, después de la derrota del fascismo, Georg Lukács vuelve a Budapest. Es entonces que se publican muchos de los libros escritos durante su permanencia en la Unión Soviética, donde ejerció su actividad en el seno del Instituto Filosófico de la Academia de Ciencias de Moscú. Y es cuando su obra alcanza una época de mayor reconocimiento, lo que le vale, por sus trabajos de estética, el calificativo de "Marx de la estética". Por el mismo tiempo es nombrado miembro de la Academia de Ciencias y entra en el parlamento de su país. (En 1951 su desacuerdo con la política staliniana le lleva a renunciar a toda actividad política.)

Durante la insurrección húngara de 1956 se pone al lado de ésta y participa en el gobierno de Nagy. Su actuación en esa crisis fue muy discutida y lleva a considerar si su posición política al igual que ciertos aspectos de su posición teórica fueron revisionistas o si representó en algún grado la posición del marxismo abierto, no dogmático e impregnado de la visión humanista de la sociedad del futuro. Esta discusión está abierta y no hay duda de que muchas ideas de Lukács en política y en estética son discutibles. (Ver al respecto el excelente volumen *El joven Lukács*, Cuadernos de pasado y presente.) Sin embargo no hay duda que con la desaparición de Lukács el marxismo y en general el pensamiento avanzado de nuestra época perdió a un extraordinario pensador. Haber mostrado en sus libros la importancia del pensamiento marxista ante concretos y complejos problemas de nuestra época: papel de los intelectuales como críticos de las ideologías (falsa conciencia) en obras como *El asalto a la razón*, avocados a lograr una imagen certera de la problemática actual; papel de la rebelión humanista ante la barbarie del imperialismo y la guerra, rebelión ejemplificada y estudiada en los casos de Thomas Mann, Heinrich Mann, Romain Rolland, Gorky, etcétera; papel del arte como reflejo y crítica de la realidad; construcción del socialismo como modificación de la ética de la vida además de la fundamentación económica; este horizonte de problemas y de soluciones es sin duda su más valioso aporte como filósofo. Sus obras son testimonio de la cultura progresista de nuestro tiempo, del papel de la inteligencia en la lucha por el progreso.

libros

las llaves de urgell

por Humberto Martínez González

En *Las llaves de Urgell*,* “conforme se van relatando las cosas, los recuerdos se derraman, se hacen palabras, se pierden”. Pero aquí, las cosas que se relatan no son propiamente cosas, sino sucesos, sensaciones que las palabras arrastran en su formación sintáctica con un rico contenido de relaciones vivenciales cuya profundidad resulta sorprendente, innumerable para cada experiencia, por tanta experiencia.

Las llaves de Urgell no son una colección de cuentos en el sentido tradicional, que, acostumbrados, pretendemos ver y esperar. La invitación de la obra es volver a sentir a través de la memoria y, claro, de las palabras, del lenguaje. La anécdota, dada antaño en forma sencilla e ingenua, y ocultada, dificultada después conscientemente por la astucia, por una distinta visión en la expresión literaria, desaparece en la obra de Carlos Montemayor. La anécdota, la historia, el contenido, pura y simplemente se esparce en el fluir de la forma y el estilo de la prosa. No es posible deslindar los dos. El estilo es la experiencia, el estilo es el contenido y la forma del texto; así, el contenido y la forma forman una unidad indisoluble con la experiencia histórica del autor, con su historia personal y, podemos agregar, con la de cada lector. Es la recreación o enriquecimiento de nuestros mundos mediante la creación de un mundo que el escritor vivió, vio, sintió, quizá soñó, y que nosotros, en la lectura, revivimos, volvemos a sentir, a ver o quizás a soñar. Un modo de vida, un modo de experimentar que el escritor estética y estilísticamente presenta. ¿No es ésta la función del verdadero artista?

La obra me sorprende por la sensación de madurez que destila, por esa sensación de las muchas experiencias, tanto empíricas como intelectuales, del autor. No hay una sola frase al azar, a la que no se le pueda encontrar una previa meditación o que no dé la sensación de tener detrás una vivencia específica. De ninguna manera se presenta la frase por la frase; su verdadero sentido queda expresado por su correlación en el texto completo, en el fluir del estilo creador y característico del autor. Se podría argüir que uno se pierde entre los árboles sin ver el bosque, pero esta idea implica en el lector la necesidad de una trama, de leer para obtener un dato para la mente, el

archivo. La literatura de Carlos Montemayor es otra cosa, no es para obtener datos manipulables intelectualmente, sino para vivir algo, asombrarse con algo, asomarse a algo —mediante el estilo, un riguroso estilo— que, notémoslo bien, no puede decirse, no puede encerrarse en un esquema. Hay un contenido ciertamente, pero un contenido de tipo vivencial, de experiencia personal, de un peculiar impulso anímico. Hay que ver el bosque, la trama, que no es sino lo que sucede *en ese instante*, no desde afuera, sino en los árboles mismos, las frases; sentirla a través de su compenetración como una experiencia vivencial que por sí sola da unidad y legitimidad al texto. En éste, sencillamente tenemos que recordar haber sentido o, en su caso, sentir por primera vez imaginativamente como posibilidad. Desde este punto de vista el texto exige del lector disposición y apertura para cumplir su cometido, la lectura requiere ser doble y múltiple para la recreación. Un cuento, se ha dicho, debe



contener una trama, un asunto con un principio y un fin, un hecho, un pasado que se hace presente en la narración pero con un orbe cerrado y finito. En los “cuentos” de Carlos Montemayor hay todo un pasado, pero además hay todo un futuro; el principio y el fin están fuera del texto, más bien no existen, no hay límite hacia atrás o hacia adelante. Montemayor nos recorta un trozo de la realidad, su realidad, en constante fluir y así la deja, nos la muestra. Aclaremos esto. En el orbe escritural o estrictamente literario el texto es finiquitado y así individualizado. Desde este punto de vista es cerrado, acabado, pero abierto, infinitamente abierto en el orbe del tema, del contenido de la expresión propiamente dicha. Aquí no hay conclusión posible porque es la experiencia o visión de algo que sucede... que sucede, que no puede terminar porque sucede, porque si dejara de suceder no sucedería.

Los textos, pues, son cerrados pero sin límites, como el Universo, como la vida. Sus consecuencias son irregulares, desordenadas si se quiere; están planeadas para que no concluyan en ese orbe, sino para que lo dejen abierto, por siempre abierto. Es una prosa lineal sin fin que parte de un punto central registrando lo que en su derredor encuentra. Es lo que uno alcanza a ver, lo que uno puede ver en ese momento y en ese sitio, es la mirada hacia el exterior y el exterior no tiene límites. Tienen que leerse desde adentro porque desde adentro están escritos. No es historia exterior-terminada; el pasado, el presente y el futuro se confunden, los recuerdos se vuelven deseos y las acciones presentes se vuelven nostalgias del pasado. “Cuando se es viejo”, nos dice el personaje de *El labro*, “las cosas cambian de lugar. Todo sigue igual, pero todo ha cambiado. No se distingue un recuerdo de una esperanza, por ejemplo. (...) Algo me parece extraviar; el recuerdo lejano lo poseo, el próximo lo olvido quizá por hallarlo después, con el tiempo” (p. 138). Dentro de este sentido, las narraciones podrían tener la extensión que quisieran y si se detienen en un determinado momento es por la personalísima marca del autor. Pero más pareciera dar la sensación de que podrían continuar, porque “es como estar aquí todavía, como saber que no podemos terminar”. Tal vez el ejemplo más preciso y corto sea “Restaurante”, pero pienso en “Amiga mía” o “Nora” —la única excepción del libro la constituye “De Cielo et Inferno”—, donde no se concluyen las cosas; *dice*, solamente dice, que está sucediendo eso. No le interesa concluir nada porque, pensamos que el autor advierte, quizá hasta la muerte se concluye algo, pues en la vida no se concluye nunca, siempre se es irregular e incesante.

Los textos se distinguen por esa apertura, por dejar todo abierto a todo. Si el texto nos puede producir en ocasiones angustia o desazón por no sentir que el tema está cerrado a pesar de que en el orden estilístico y escritural lo está, se debe probablemente a no querer ver esa ventana abierta a la idea misma que nos muestra. A veces quisiéramos, como uno de los personajes, buscar la urdimbre que muestre algo,

* Carlos Montemayor: *Las llaves de Urgell*, México, Siglo XXI Editores, 1970.

artes plásticas

la nueva tradición italiana

por Jorge Olvera

que lleve a algún sitio y, en otros momentos, creer "haber encontrado una explicación, un hilo conductor, la trama que quita angustia y complicaciones a quienes de- sean pensar, el barandal para vivir, para caminar, para salir a salvo de un recuerdo o de una sensación" (p. 43). Pero esto, en última instancia, no es más que la incapacidad de entrar solo, de entrar en la plenitud de esa sensación y en el desorden que supone recibirla en su totalidad. La pereza mental, por el contrario, nos impulsa a vivir una sensación o un recuerdo unido a una trama o una anécdota. En forma análoga, tal vez indique el autor, nos engañamos en la vida tratando de obtener el resultado sin hacer la suma.

El sentido literario de los textos se encuentra en la experiencia total de una sensación, una mirada, una vida o una tarde que, precisamente por suceder, no puede concluir, porque lo importante es que se vive. El texto, y aquello en lo que el texto mismo se introduce, se debe a la búsqueda de una experiencia específica. La integración o compenetración de lo que en cada instante, en cada emoción o en cada tarde sucede, es el ejercicio de la visión interior o conciencia de esa vida, de ese instante, pero de una manera que pretende ser tan íntegra que no puede rebasar su experiencia porque si no ciertamente no la viviría, no estaría en ella. Así, el texto del sueño ("El laberinto de Faug") debe terminar con quien sueña y debe, puede comenzar con el despertar de Pau-Yen, que dice: "¿Quién sueña? ¿Quién ha soñado que me permitió mirar?" Antes de la conclusión escritural del texto sólo estaba la compenetración en la vida, en la experiencia del sueño, del soñar. Después de la pregunta con que el texto termina es imposible que ni el sueño mismo ni la pregunta ni la experiencia del sueño concluyan, sino que se mantendrán inasibles, independientes de nosotros, incesantes, ilógicos. Lo que se quiere no es concluir, sino entrar, porque precisamente el texto no concluye sino entra. Nosotros sentimos que el sueño se quedó ahí, en una corriente o en un flujo que no tenemos, que no dominamos, pero del que nos restó el malestar de que precisamente quedó ahí, incesante, continuando no sabemos en qué otros hombres ni en qué otros sueños.

En ocasiones hay un orden humorístico ("El dilema o tres maneras de discurrir de los señores Morley & Ross") por un intencionado lenguaje antiguo. Vicios estilísticos que posiblemente hicieron reír mucho al autor cuando redactaba el testamento y que a mi parecer lo trasmite sin dificultad alguna.

La obra de Montemayor es de un tipo de literatura distinta, que persigue un tipo de lectura distinta. Su lenguaje estilístico es preciso y lógico, formal y acabado, y desde ese punto de vista concluyente; pero su contenido, su sentido, es sensual e inconcluso porque está referido a la realidad misma. Esta combinación de intelecto y sensación, de finitud e infinitud, como la misma vida, lo logra Montemayor de una manera magistral. Por su calidad, su obra lo coloca en lo más alto de la joven narrativa mexicana.

La exposición "20 artistas italianos", presentada por el Museo de Arte Moderno de México en días pasados, bajo los auspicios del Instituto Nacional de Bellas Artes y el Instituto Italiano de Cultura, constituyó una pequeña grande antología de algunos de los principales artistas contemporáneos de Italia; seleccionada por el crítico italiano Roberto Sanesi.

La exposición se sitúa en el doble contexto de una visión actualizada y evolutiva a la vez; por cuanto permite ver lo que dentro del momento actual se ha logrado en desarrollo, a partir de esa formidable "eclosión" que, a principios de siglo, dio lugar a corrientes renovadoras que revolucionaron la tradición artística occidental; tales como el dadaísmo, el neoplasticismo, el surrealismo, el futurismo, la pintura metafísica (éstas dos últimas genuinamente italianas).

En general, se observa una nueva floración de aquellas inquietudes, ya tradicionales para el momento. Pero esta nueva proyección surge, si bien completamente renovada y actualizada hasta las más recientes explosiones del *pop art*, del *op*, de la "nueva figuración", del "nuevo realismo", etc., dentro de un impulso que se antoja retroactivo; aunque sumamente depurado, que se manifiesta como continuador de una tradición con hondas raíces en lo étnico.

Esta continuidad en la corriente de la tradición es el común denominador del conjunto, acentuado todavía más por la gran unidad que le da la selección del poeta Sanesi. Sin embargo, en dicha selección se echa de menos la obra más representativa de Adami: la más inquietante y dramática. Aquella que Alain Jouffroy llama justamente "la guerra de cada instante", en donde el artista nos da una visión angustiosamente fragmentada de la encarnizada lucha por la supervivencia; en donde la vida del hombre actual se fragmenta y se hace añicos, como un espejo, ante el impacto del torbellino que representan las gandes urbes deshumanizadas.

Para los espíritus más afines al gusto por las secuencias tradicionales del arte, dicha continuidad se revela como un acierto, como una cualidad y un signo inequívoco de la supervivencia del genio artístico italiano. En cambio, para las generaciones más jóvenes y rebeldes, surgidas ya dentro de las disonancias y conflictos de una época como la actual de los medios masivos de comunicación, la selección, particularmente en lo que se refiere a las derivaciones del *pop art*,

puede parecerles —en este último aspecto— como una cualidad negativa; ya que la fuerza salvaje del *pop*, con toda su secuencia de vulgaridad banal —exaltada al máximo en el *pop* norteamericano— aparece aquí como atenuada por un refinamiento extraño a la génesis de dicha corriente. Pero nosotros pensamos que, aparte de ser el *pop* un movimiento no "exclusivo" como el dadaísmo, sino al contrario, plenamente "inclusivo", que abre una nueva visión sobre el mundo y acepta todo lo que se presenta, los artistas italianos, al no seguir al pie de la letra a los modelos norteamericanos en esa sensibilidad transmitida, re-crean, por lo mismo, un lenguaje totalmente original, que se expresa no solamente con acento propio, sino a veces con sorprendente sabor étnico y local.

Pozzati es un buen ejemplo de ello: en *Los paradientes son distintos* subyace toda una tradición de la antigüedad: los blancos mangos de los cepillos dentífricos, colocados verticalmente sobre una gran área igualmente blanca y horizontal, no pueden menos que evocar la serenidad clásica de una columnata de mármol, y los haces de paja (puestos en sustitución de las cerdas), la límpida y transparente campiña italiana; antítesis de la gran urbe norteamericana con toda la agresividad de los *mass media* de la sociedad de consumo en explosión de banalidad.

Dentro de este común denominador que implica una continuidad de la tradición que cristaliza a principios de siglo en el futurismo y la pintura metafísica (versión italiana del surrealismo), se advierte desde luego, y lógicamente, una tendencia "narrativa" así como una preocupación especial por los elementos de orden literario y metafísico; sin que éstos, por otro lado, lleguen a menoscabar en ningún momento las cualidades intrínsecas de la pintura. Al contrario, estos elementos parecen insertarla dentro de una nueva dimensión.

Esto se advierte en muchas de las obras expuestas; pero principalmente en Tadini, como es evidente; más un fino sentido del humor y de la sátira, como en el objeto *Fuente* de Lucio del Pezzo, en que el artista comenta toda una época, con sus formas de "modernismos" y *art-nouveau*, con todas sus implicaciones cursis: el chorro de agua "en cascada" y la metáfora del arco iris en el agua. En esto cumple perfectamente su cometido de *pop art*, destinado a la ironía y al comentario humorístico y mordaz.

Ya no se diga de la obra de Baj, humorísticamente subversiva, con sus generales condecorados que culminan en el *Punching general*: un general de plástico, tapizado de condecoraciones y montado sobre un resorte (metamorfosis significativa del costal o del *punching bag* de los púgiles), contra el cual los espectadores (actores potenciales) podrían descargar toda su ira antimilitarista. Por cierto que debieron haberlo puesto K.O., pues ya no se le volvió a ver después de la inauguración. O quizá fue guardado por otras razones. En México la burocracia siempre trata de ponerle el saco a alguien. No tenemos sentido del humor.

A veces Del Pezzo, un artista sumamente versátil, se muestra más ortodoxo, como en *El tigre*: un tigre derivado del lenguaje gráfico de las historietas, que está más dentro del *pop* norteamericano; pero en *Fábrica geométrica*, una composición totalmente blanca, rematada por un trozo de pilastra, vuelve al estímulo de las tradiciones romanas.

Piero Dorazio es un artista que va más allá de los tonos imperativos del *pop*: emplea el color como descarga cromática, en yuxtaposiciones de espectro, a grandes franjas horizontales o cruzadas de colores casi puros, exaltados a su máxima intensidad y grado de saturación; pero finalmente atenuados por esa misma división o seccionamiento en bandas, mediante las cuales logra dominar la fuerza salvaje del color.

Hay obras que parecen escapar de todo intento de asedio y que definitivamente se insertan en el campo de lo insólito: tales las mariposas de Mario Ceroli, llenas de inusitadas y escalofrantes sugerencias. El artista ha logrado insuflar espíritu al material de que dispone; en este caso la madera de una caja de empaque, a la que logra dotar metafísicamente de un sentido de ingravidez. Así, la materia inerte de la madera, trocada en mariposa, puede levantar el vuelo con sus propias alas. . . pero las mariposas de Ceroli no tienen meta, son mariposas ciegas que van al encuentro del misterio.

Pero hay también otro tipo de poesía, como en las configuraciones blancas y geometrizarantes de Castellani; alejadas de toda referencia a la naturaleza y depuradas hasta lo máximo en lo que se refiere a su potencial emotivo. Las superficies de sus telas —absolutamente blancas— son animadas por leves relevamientos y depresiones en geométrica alternación y progresión, que el artista consigue gracias a la condición elástica de la tela, y este resultado, que pudiéramos llamar de una orografía idealizada o imaginaria, juega sutilmente con la luz.

Proyecciones renovadas y muy depuradas de tradiciones italianas de principios de siglo, se advierten fácilmente en obras como las de Gianfranco Pardi y Luigi Parzini: el primero con sus construcciones de madera laqueada sobre acero o de acero y latón, de hermosos acabados y relaciones estructurales que se interpenetra, y el segundo con la perfecta geometría de sus grandes óvalos de tipo celular.

Dentro de esta tónica de los materiales industriales, hay también obras que se escapan o se proyectan de movimientos como

el neoplasticismo y que a veces evocan fuertemente algunas obras del *De Stijl*; pero siempre dentro de un lenguaje diferente, expresivo de las nuevas inquietudes, como en Alviani: *Superficie y textura vibrátil progresivas* y *Relieve en reflexión ortogonal*, con las que el artista nos lleva a resultados directamente relacionados con el factor ambiental; toda vez que las superficies estructurales de sus obras, con sus cualidades refractivas entran en un estado de mutación, a medida que el espectador (ya no pasivo y estático sino activo) se desplaza para uno u otro lado de la obra.

Hay modalidades, enteramente nuevas también, de viejas tradiciones italianas como en Perilli: *El hada Morgana* y *Teorema*, pinturas de gran formato en donde el artista desarrolla configuraciones prismáticas de cierta intención antropomorfa. Estas grandes figuras, animadas de un movimiento de desplazamiento excéntrico parecen querer rebasar los límites de su espacio existencial, como en la primera de las obras mencionadas, y que otras veces de hecho lo rebasan, con en *Teorema*; pero hay en ellas una sensación de angustiado impulso que se petrifica, de cristalizado movimiento que, como en la pintura metafísica, plantea una situación de ambigua irrealidad.

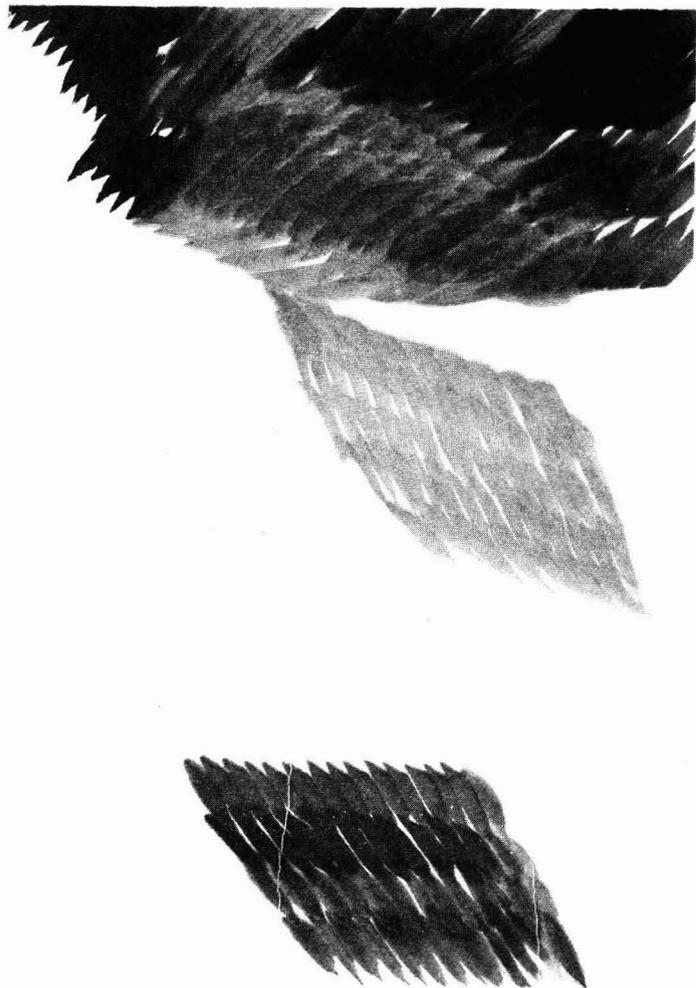
En Emilio Escanavino: *En espera de*, encontramos de nuevo los blancos puros: la cal, puesta a flor de tierra, de la tradición mediterránea; la madera aparente con su hermoso acabado natural y —sobre todo— una obra llena de inquietantes sugerencias: un prisma triangular (parecido a un módulo lunar), prisionero dentro de un armazón de empaque, con todas sus implicaciones poé-

ticas y metafísicas.

En *Imagen*, vemos una pintura de fuertes contrastes dramáticos; blanco puro sobre el gran espacio blanco de la tela; dos fajas de laca bermellón que dividen el cuadro, y una magna central en negro. Hay algo que acerca la pintura de este artista a la de Millares y Saura: su agresividad (y tal vez un acento mediterráneo); pero el tono, en comparación con el de los españoles, particularmente con Saura, es atenuado; lleno de clasicismo, sin la truculencia y pasión desenfadada de éste.

Todo indica en la pintura de Marialuisa de Romans una voluntaria inmersión en las regiones misteriosas del inconsciente, en donde las actividades psíquicas y emocionales se dan cita para producir una obra en donde aflora a la vez lo poético y lo metafísico. En ese proceso de elaboración, naturalmente estético, la artista opera principalmente con dos elementos claves: lo insólito y lo inquietante. En *¿Quién sabe?*, por ejemplo, en esa perspectiva económica de líneas que parten de un espacio sombrío y convergen en una puerta abierta a la plena luminosidad del día, dos flores blancas —mitad ingravidas y mitad petrificadas— parecen desplazarse desde un primer plano hacia esa puerta. . . ¿o ingresan acaso procedentes de aquel exterior como tratando de refugiarse en el umbroso ámbito interior? No lo sabemos.

Es precisamente en ese terreno precario, de inquietante ambigüedad, de duda y desconcierto, donde se mueven insólitamente los personajes de su pintura: una silla verde, un paño solitario y un torso dentro de una extraña habitación. . . ¿lanzada al espa-



cio frente a un módulo lunar o simplemente ante una ventana donde se asoma la luna? Un guante y una luna. Una mesa de noche, de cuyo hueco —dejado por una gaveta ausente— escapan blancas banditas serpentina, ¿o pequeñas y delgadas serpientes amenazantes?

La pintura de Marialuisa de Romans lleva al espectador de la mano, por insólitos pasadizos, al misterioso taller de lo desconocido. Puede lograrlo en virtud de no tener que recurrir a un lenguaje tradicional: a un realismo visual dominado por el viejo mundo de los fenómenos externos, ajenos al lenguaje propio de la pintura. Su pintura resulta así, dotada de una mayor agilidad, de una mayor libertad para ingresar a esa dimensión enrarecida de lo metafísico. Con la gramática y la sintaxis del realismo pictórico actual (desprovisto en gran parte de sus implicaciones representativas), más cerebral y abstracto, puede su pintura —liberada de viejas trabas— apelar más directamente a las zonas poéticas o metafísicas de la sensibilidad y del intelecto.

Esas flores extrañas y de cierta manera espectrales (cuya sustancia es también un enigma); ¿huyen de un mundo tenebroso hacia la luz? , ¿o heridas por la intensidad cortante de esa misma luz, buscan acaso refugio en el ámbito de la oscuridad?

Curiosa o significativamente y por un acto de convergencia (el arte y la filosofía suelen coincidir), esta misma interrogante ha sido ya planteada en otro campo o por algunos filósofos actuales: ¿Es Dios una meta luminosa? , o ¿reside, por el contrario, en una región de oscuridad y silencio?

Estos inusitados despliegues del inconsciente, en la pintura de Marialuisa de Romans, reciben a menudo una especie de complementación con los esfuerzos de la conciencia, mediante comentarios escritos *a posteriori* que se dejan ver en los títulos de sus obras: verbigracia en el de la pintura que hemos venido comentando, en donde el inconsciente emerge a la región analítica de la conciencia, como sorprendido de sus propios descubrimientos.

Lo que diferencia fundamentalmente la obra de Marialuisa de Romans de la de los surrealistas italianos de la época de la *scuola metafisica*, es su lirismo poético, su delicada sencillez, su falta de gradilocuencia oratoria. “La obra de arte en su estado de pureza máxima —dice Mallarmé— implica la desaparición de la presencia oratoria del poeta. El poeta deja la iniciativa a las palabras [en este caso líneas, formas y colores], al impulso de sus diversidades puestas en movimiento. Las palabras se encienden a través de reflejos mutuos como lo hace una llama al caer sobre piedras preciosas.”

Tras la aparente facilidad de la pintura de Marialuisa de Romans, está todo un proceso; todo un concepto de la “difícil sencillez”, fincado en el conocimiento cabal de las nuevas posibilidades y recursos del lenguaje artístico contemporáneo.

Su pintura no sólo habla diversos y múltiples lenguajes; sino que está cargada de símbolos, de oscuros enigmas que inquietan la mente y el espíritu angustiado del hombre actual.

Novedades de Ediciones Era



El hombre y su tiempo

Isaac Deutscher Los sindicatos soviéticos

148 pp. / \$ 34.00

Cine club Era

Pierre Leprohon

El cine italiano

428 pp. / \$ 47.00

Enciclopedia Era

Nelson Reed

La Guerra de Castas de Yucatán

298 pp. / \$ 40.00

Ediciones Era, S. A.

Avena 102 / México 13, D. F. ☎ 582-03-44

De venta en las buenas librerías

naturaleza imágenes de la ciencia



PRECIOS

Ejemplar:		
Rep Mexicana	\$ 10.00	
Extranjero	1 dl US	
Suscripción anual (correo ordinario)		
Rep Mexicana	\$ 100.00	
Extranjero	12 dls US	
Números atrasados:		
Rep Mexicana	\$ 15.00	
Extranjero	1.20 dls US	

Envío aéreo y servicios especiales:
dirigirse a nuestra oficina

Haga sus pedidos enviando cheque o giro postal,
a nombre de **naturaleza**, al
Apdo Post 69-607
México 21, D F

Correspondencia:
Apdo Post 69-607
México 21, D F

Oficina:
Arquitectos 55, 1er piso
México 18, D F
Tels: 515-12-96 / 516-68-94

Aclaraciones a los teléfonos:
515-12-96 / 516-68-94
(9.30 a 13.30 hrs)



dirección
general de
difusión
cultural
departamento de ciencias



FONDO DE
CULTURA
ECONOMICA

**NOVEDAD EN
FILOSOFÍA**

Gaos, José
DEL HOMBRE
592 pp. \$ 65.00

Este libro póstumo recoge las lecciones del último curso que el doctor José Gaos dictara en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. *DEL HOMBRE* desarrolla en otras direcciones temas que ya *DE LA FILOSOFÍA* había desarrollado, y expone otros temas que el libro anterior ni siquiera toca. Ambos libros se complementan y resultan la exposición más cabal de la filosofía del ilustre maestro desaparecido.

DE VENTA EN EL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA,
AV. UNIVERSIDAD 975, MÉXICO 12, D. F., Y EN TODAS LAS BUENAS
LIBRERÍAS. PIDA INFORMES SOBRE NUESTRAS MAGNÍFICAS
CONDICIONES DE CRÉDITO AL TEL. 524-43-76



NOVEDADES

M. FOUCAULT
Arqueología del saber
368 pp. \$ 36.00

F. FRANCK
La iglesia en explosión
408 pp. \$ 48.00

S. LECLAIRE
Psicoanalizar
200 pp. \$ 24.00

S. J. STEIN
La herencia colonial de
América Latina
\$ 24.00

P. JALEE
El imperialismo en 1970
296 pp. \$ 32.00

En todas las librerías
o en Gabriel Mancera, 65 / México 12, D. F.



Editorial
Joaquín Mortiz

Novedades

HANNAH ARENDT: *Sobre la
violencia*, \$ 15.00

**ULALUME GONZÁLEZ DE
LEÓN:** *A cada rato lunes*,
\$ 25.00

RENÉ AVILÉS FABILA:
La lluvia no mata las flores,
\$ 25.00

MANUEL ECHEVERRÍA: *Las
manos en el fuego*, \$ 30.00

JAIME LABASTIDA: *A la in-
temperie*, \$ 20.00

En todas las librerías o en
Avándaro, S. A.,
Ayuntamiento 162-B
Tel. 5-13-17-14

Libros Académicos

CILA

Sullivan 31 bis



Francisco Toledo. Naturaleza y magia.

No se ha insistido bastante sobre un aspecto —a mi modo de ver crucial— de la obra de Toledo: su aspecto natural y aun naturalista.

¿Qué entender aquí por naturalismo? Primero, y ante todo, que las obras de Toledo surgen de un mundo físico, encarnado, cuasi-biológico. Caballos, tortugas, peces, son presencias. Hay que decirlo con una necesaria redundancia: se trata, en efecto, de caballos, de tortugas, de peces. Pero, además, estos seres de la naturaleza se transforman y se convierten en imagen. Son, también, imágenes de peces, caballos, tortugas. Así su presencia es doble: la doble presencia de una realidad imaginada o, si se quiere, de una imaginación *realizada*.

Con mucha frecuencia me ha intrigado la relación entre la obra de Toledo y la de Klee. Las semejanzas son muy claras: sentido de la ironía, sentimiento mágico, desplazamiento de las imágenes. Pero no es menos claro lo que separa a ambos pintores: Paul Klee es, principalísimamente, un pintor de la vista y aun de la vista refinada en intelecto; Francisco Toledo es un pintor del tacto y de la tierra. Todos recordamos aquellas palabras de “realismo mágico”. En el caso específico de Toledo me gustaría hablar de naturalismo mágico.

Nada de lo dicho niega la calidad mítica de la obra de Toledo. Surgida de una tierra de leyendas —de su Juchitán natal precisamente leído como deben leerse las leyendas— esta obra nos conduce al mundo de los juegos que son ritos, de las copulaciones que son metamorfosis y ciclos de espacio y de tiempo, al mundo de lo sagrado nacido de la sensualidad misma. Doble sensualidad —doble sensibilidad— dirigida al ser y a su reflejo, a la imagen y a su sombra, a un mundo espejeante donde los opuestos se convierten en complementarios.

Con delicadeza y furia, con ironía y violencia, animales, colores, hombres, casas, ríos, mujeres, fuentes y árboles se entrecruzan, se mezclan, se embisten, se conjugan, para poseerse. La realidad leída —naturaleza y leyenda— es también doble: realidad toda hecha, tejida y entretejida de una voluntad que es seña de unión.

La obra de Francisco Toledo se difumina en los mapas aéreos de Juchitán —calles serpientes, rojos fantasmas, soles que son plazas—; encarna en figuras hechas de vida en sus telas y en sus tapices; se hace precisión y limpieza de línea en sus dibujos y en sus litografías. La obra de Toledo es obra de presencias naturales. Es también obra de indicios y de indicaciones.

¿Qué nos indican estos indicios?

El carácter sagrado de la naturaleza; el sentido sagrado del instinto erótico; los signos carnales de las comuniones; la magia que, acción a distancia, une y reúne a todos los seres para que el pez, la tortuga, el hombre, el caballo, sean pez-hombre, pez-hombre-tortuga, tortuga-pezhombre-caballo. Todo es disparidad, pero a su vez, las disparidades se unen y se unanizan; todo parece buscar su ser tanto en el ser propio como en el ser de todos los demás.

Francisco Toledo no es un pintor que siga modas. Tal es su signo característico. Tampoco sigue escuelas. Se sigue, únicamente, a sí mismo. No se trata aquí de un querer ser auténtico y original. Se trata, sencillamente, de que Toledo es, naturalísimamente, original y auténtico. El lenguaje pictórico de Toledo, es un lenguaje que nadie había hablado antes y es, sin embargo, tan intensamente real, que nos sorprende que nadie antes lo haya hablado. ¿Estilo propio? Mucho más que estilo. Hay que hablar —las palabras están para ser dichas— de genio: un genio gracias al cual, Francisco Toledo, descubre en las entrañas de su tierra los dioses que son suyos, de su tierra, y, ya vistos, nuestros dioses.

Ramón Xirau

