

# Revista de la Universidad de México

Jorge Luis Borges, Carlos Montemayor, Roberto Arlt,  
Juan García Ponce, Marco Antonio Montes de Oca,  
Beatriz Garza Cuarón, Humberto Martínez,  
Carlos Isla, Carlos M. Rama, Luis González Obregón,  
Jorge Alberto Manrique, José Antonio Alcaraz, Julio Estrada,



# Sumario

Volumen XXVII, número 11 / julio de 1973

- 
- |   |  |
|---|--|
| 1 Algunos pareceres de Nietzsche, por Jorge Luis Borges   |  |
| 4 Una presentación de Roberto Arlt, por Carlos Montemayor   | I Eneas en el infierno, por don Enrique de Villena.<br>Texto presentado por Antonio Alatorre |
| 6 Odio desde la otra vida, por Roberto Arlt   |  |
| 11 Lawrence: 500,000 dólares. ¿Y Rafael de Nogales?, por Roberto Arlt   | 25 Cuatro textos fantásticos   |
| 13 Pierre Klossowski: una vocación suspendida, por Juan García Ponce  | 29 La experiencia revolucionaria chilena en su segundo año, por Carlos M. Rama               |
| 19 Pequeño Larousse Ilustrado, por Marco Antonio Montes de Oca  | 35 Tres relatos de Luis González Obregón   |
| 20 Filolopolitología, por Beatriz Garza Cuarón  | 38 La crítica de arte. (El juicio a la torera), por Jorge Alberto Manrique                   |
| 22 Ejercicio borgiano. Epicuro y la magia, por Humberto Martínez  | 43 Stockhausen: "Stimmung", "Interval", por José Antonio Alcaraz                             |
| 23 Tres poemas de Carlos Isla: La nieve es un gato blanco que se lame al pie de nuestra puerta. Acto de memoria. ABC. | 45 Stimmung, de Stockhausen, por Julio Estrada   |
|   | 49 Benjamín, por Juan Acha   |
- Portada: *Composición óptica*, de Benjamín
- 

Universidad Nacional Autónoma de México  
Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo / Secretario General: Lic. Sergio Domínguez Vargas  
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organó de la Dirección de Difusión Cultural  
Director: Diego Valadés / Jefe de Redacción: Carlos Montemayor / Editor: Armida de la Vara  
Dirección artística: Vicente Rojo, Bernardo Recamier

Torre de la Rectoría, 10o. piso,  
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.  
Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124  
Franquicia postal por acuerdo presidencial  
del 10 de octubre de 1945, publicado  
en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año.  
Precio del ejemplar: \$ 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.  
Instituto Mexicano del Seguro Social

**Jorge Luis Borges**

# Algunos pareceres de Nietzsche

Siempre la gloria es una simplificación y a veces una perversión de la realidad; no hay hombre célebre a quien no lo calumnie un poco su gloria. Para América y para España, Arturo Schopenhauer es primordialmente el autor de *El amor, las mujeres y la muerte*: rapsodia fabricada con fragmentos sensacionales por un editor levantino. De Friedrich Nietzsche, discípulo rebelde de Schopenhauer, ya observó Bernard Shaw (*Major Barbara*, Londres, 1905) que era la víctima mundial de la frase "bestia rubia" y que todos atribuían su renombre y limitaban su obra a un evangelio para matones. A pesar de los años transcurridos, la observación de Shaw no ha perdido en validez, si bien hay que admitir que Nietzsche ha consentido y tal vez ha cortejado ese equívoco. En sus años finales aspiró a la dignidad de profeta y sabía que ese ministerio es incompatible con un estilo razonable o explícito. El más famoso (no el mejor) de sus libros es un "pastiche" judeo-alemán, un "prophetic book" más artificial y harto menos apasionado que los de Blake. Paralelamente a la composición de su intencional obra pública, Nietzsche apuntaba en otros cuadernos los razonamientos capaces de justificar esa obra. Esos razonamientos (y toda suerte de meditaciones afines) han sido organizados y editados por Alfred Bacumler y componen dos tomos de cuatrocientas y quinientas páginas cada uno. La obra general se titula —algo torpemente— *La inocencia del devenir* y ha sido publicada en 1931 por Alfred Kroner, "En los libros publicados", escribe el editor: "Nietzsche habla siempre ante un adversario, siempre con reticencias; en ellos predomina el primer plano, como lo ha declarado el mismo autor. En cambio, su obra inédita (que abarca de 1870 a 1888) registra el fondo de su pensamiento, y por eso no es obra



secundaria, sino obra capital.”

Este fragmento —el 1072 del primer volumen— es un testimonio patético de su soledad: “¿Qué hago al borro-  
near estas páginas? Velar por mi vejez; registrar para el  
tiempo, cuando el alma no puede emprender nada nuevo,  
la historia de sus aventuras y de sus viajes de mar. Lo  
mismo que me reservo la música para la edad en que esté  
ciego.”

Es común identificar a Nietzsche con las intolerancias  
y agresiones del racismo y elevarlo (o denigrarlo) a  
precursor de esa pedantería sangrienta; veamos lo que  
Nietzsche —buen europeo, al fin— pensaba hacia 1880 de  
tales problemas. “En Francia —anota— el nacionalismo ha  
pervertido el carácter, en Alemania el espíritu y el gusto:  
para soportar una gran derrota —en verdad, una definitiva—  
hay que ser más joven y más sano que el vencedor.”

La reserva final no debe impulsarnos a creer que las  
victorias de 1871 lo regocijaban con exceso. El fragmen-  
to de 1180 del segundo volumen declara: “Para entusias-  
marnos por el principio, “Alemania, Alemania encima de  
todo”, o por el imperio alemán, no somos lo bastante  
estúpidos”; poco antes observa: “Alemania, Alemania  
encima de todo”, es quizá el lema más insensato que se  
ha propalado jamás. ¿Por qué Alemania —pregunto yo—  
si no quiere, si no representa, si no significa algo de más  
valor que lo representado por otras potencias anteriores?  
En sí, es sólo un gran Estado más, una bobería más en la  
historia”.

El antisemitismo lo mueve a las siguientes observacio-  
nes: Encontrar un judío es un beneficio sobre todo cuan-  
do se vive entre alemanes. Los judíos son un antídoto  
contra el nacionalismo, esa última enfermedad de la ra-  
zón europea. . . En la insegura Europa son quizá la raza



más fuerte: superan a todo el \*occidente de Europa por la  
duración de su proceso evolutivo. Su organización pre-  
supone un devenir más rico, un número mayor de etapas  
que el de los otros pueblos. . . Como cualquier otro  
organismo, una raza sólo puede crecer o perecer: el  
estancamiento es imposible. Una raza que no ha pere-  
cido, es una raza que ha crecido incesantemente. La  
duración de su existencia indica la altura de su evolu-  
ción: la raza más antigua debe ser también la más alta.  
En la Europa contemporánea los judíos han alcanzado la  
forma suprema de la espiritualidad: la bufonada genial.

“Con Offenbach, con Enrique Heine, la potencia de la  
cultura europea ha sido superada: las otras razas no  
tienen la posibilidad de ser ingeniosas de esa manera. . .  
En Europa son los judíos la raza más antigua y más pura.  
Por eso la belleza de la mujer judía es la más alta.”

Examinando con alguna imparcialidad, el párrafo ante-  
rior es muy vulnerable. Su propósito es refutar (o  
molestar) al nacionalismo alemán; su forma es una afir-  
mación y una hipérbola del nacionalismo judío. Este na-  
cionalismo es el más exorbitante de todos; pues la im-  
posibilidad de invocar un país, un orden, una bandera, le  
impone un cesarismo intelectual que suele rebasar la  
verdad. El nazi niega la participación del judío en la  
cultura de Alemania; el judío con injusticia igual, finge  
que la cultura de Alemania es cultura judía. Por lo

demás, el pensamiento de Nietzsche debe haber sido más imparcial que sus afirmaciones; sospecho que se dirigía, "in mente", a alemanes incrédulos e indignables.

En otro lugar escribe proféticamente: "Los alemanes creen que la fuerza debe manifestarse por el rigor y por la crueldad. Les cuesta creer que puede haber fuerza en la serenidad y en la quietud. Creen que Beethoven es más fuerte que Goethe; en eso se equivocan."

Este fragmento —el 1168— no carece tal vez de actualidad y aun de futuridad: "Todos los verdaderos germanos emigraron; la Alemania actual es un puesto avanzado de los eslavos y prepara el camino para la rusificación de la Europa." Inútil agregar que esa doctrina puede congrega escasos prosélitos en la Alemania de hoy. El país está regido por germanistas que preconizan la anexión de ciertos vecinos porque son de raza germánica y de ciertos otros vecinos porque son de raza inferior. Esos peligrosos etnólogos afirman un predominio germánico en Escandinavia, en Inglaterra, en los Países Bajos, en Francia, en Lombardía y en Norteamérica: hipótesis que no les prohíbe atribuir a Alemania la exclusiva representación de esa ubicua raza.

En otro lugar dice Nietzsche: "Bismarck es un eslavo. Basta mirar las caras de los alemanes, emigraron todos los que tenían sangre varonil, generosa: la lamentable población que no se movió; el pueblo de alma servil se mejoró después con alguna adición de sangre extranjera, principalmente eslava. La mejor sangre de Alemania es la sangre aldeana: por ejemplo, Lutero, Niebuhr, Bismarck."

Movilizar contra Alemania el párrafo que acabo de trasladar sería una ligereza y una injusticia. Una de las capacidades geniales del intelectual alemán —no sé si del

francés— es la de no ser accesible a las supersticiones del patriotismo. En trance de ser injusto, prefiere serlo con su propio país. Nietzsche —no nos dejemos desviar por su nombre polaco— era muy alemán. Una de las amonestaciones que hemos leído nos exhorta a no confundir la mera violencia y la fuerza: así no hubiera tenido presente esa distinción.

En el fragmento 1139, Nietzsche condena con plenitud la obra de Lutero; en el fragmento 501 escribe, sin embargo: "El hombre hace que un acto sea meritorio, pero es imposible que un acto dé méritos a un hombre." También es imposible formular con menos palabras la doctrina que opuso Martín Lutero a la doctrina de la salvación por las obras.

En aquel ruidoso y casi perfectamente olvidado volumen "Degeneración" —que tan buenos servicios prestó como antología de los escritores que el autor quería denigrar— Max Nordau vio en el carácter fragmentario las obras de Nietzsche una demostración de su incapacidad para componer. A ese motivo (que no es lícito excluir y que no es importante) podemos agregar otro: la vertiginosa riqueza mental de Nietzsche. Riqueza tanto más sorprendente si recordamos que en su casi totalidad versa sobre aquella materia en que los hombres se han mostrado más pobres y menos inventivos: la ética.

Excepto Samuel Butler ningún autor del siglo XIX es tan contemporáneo nuestro como Friedrich Nietzsche. Muy poco ha envejecido en su obra salvo, quizás, esa veneración humanista por la antigüedad clásica que Bernard Shaw fue el primero en vituperar. También cierta lucidez en el corazón mismo de las polémicas, cierta delicadeza de la invectiva, que nuestra época parece haber olvidado.

## Una presentación de Roberto Arlt

Es tal el olvido de los escritores que de una manera real, efectiva, han sentado las bases de un ámbito específicamente latinoamericano en la novela o en la creación literaria, que su desconocimiento se va tornando en ellos casi una condición sine qua non. Aunque se les conoce de nombre, no hay una suficiente lectura, digamos, de Vicente Huidobro, de Juan Carlos Onetti o de Adolfo Bioy Casares. Pero otros son totalmente desconocidos: por ejemplo, Macedonio Fernández y Roberto Arlt. Nuestra vaga memoria nos aleja de las fuentes, de los elementos u obras que debemos volver a valorar, que debemos someter a su balance crítico. La lectura de otros escritores latinoamericanos, menos importantes, aglutina un mayor número de lectores o, al menos, el mayor esfuerzo de los lectores de nuestros países. Deberíamos extendernos más allá de escritores como Cortázar y Fuentes, hasta los que de una manera ya definitiva son nuestras bases reales: Onetti y Roberto Arlt, por ejemplo (y Macedonio Fernández, y Bioy Casares, y El hijo de ladrón, por ejemplo). La idea de Octavio Paz de que en México no tenemos memoria, creo que puede hacerse extensiva a Latinoamérica en estos márgenes literarios. Sin embargo, la relectura de estas obras proporciona el placer adicional del descubrimiento, del hallazgo que nos sitúa ante caminos en que nuestra literatura ha incursionado de una manera libre y, en ocasiones, como en Roberto Arlt, espléndida.

Junto con Borges, Bioy Casares y Onetti, Roberto Arlt es uno de los cuatro grandes escritores sudamericanos con una obra que nos expresa y nos transforma con nuestras ciudades y nuestras innumerables circunstancias (fantásticas, demenciales, metafísicas, políticas, etcétera).

Su literatura penetra en nuestras ciudades, sus gentes, sus fantasías, sus lecturas o desvaríos. En un Buenos Aires nítido como un recuerdo, vasto y limitado a la vez como las palabras, en la obra de Borges. En un Buenos Aires abierto y oculto, denso como una larga literatura, poderoso como un desvelo fantástico y aterrador por ser cotidiano, en Bioy Casares. En una Santa María fantasmal poblada de cada uno de los movimientos concretos de Montevideo, laberíntica y desolada como el alma del hombre, en Onetti. Hasta los Aguafuertes porteños y la incontenible imaginación de un tipo de vida que se repite arduamente en nuestros países, de una desafortada respuesta a la vida de cada día, a la invención y reinención, en Roberto Arlt. En ellos encontramos algo definitivo, algo que nos logra arrancar por fin las arterias que nos seguirán invadiendo con el pensamiento y la literatura.

Roberto Arlt rescata una virtud —o vicio— que en nuestras tierras suele prevalecer: la permeabilidad, el mimetismo. Esta rara facultad nos lleva a imitar, a calcar o a aceptar necesidades culturales que provienen de otros países. Hablamos con palabras que oímos, pensamos con pensamientos que recibimos. Este condicionamiento casi siempre francés, casi siempre del ordenamiento o síntesis cul-

tural franceses, nos hace volver infatigablemente los ojos a determinados círculos y publicaciones mediante los cuales nos atrevemos a ver la literatura o las ideas. Nuestros contactos con los clásicos latinos o griegos, digamos, está mediatizado por las lenguas francesa e inglesa. Nuestro contacto con los alemanes, a menudo despide también un aroma francés. Nuestro mimetismo nos lleva de un autor a otro y de una publicación o una corriente europea a otra, y no tenemos memoria suficiente para mirarnos, para volver a encontrar las primeras fuentes que nos dan de hecho una realidad literaria independiente. Esto lo dan Macedonio, Borges, Bioy Casares, Onetti y Roberto Arlt en la literatura sudamericana. Arlt es el primer escritor que se preña de su medio, que se mimetiza en su medio, su ciudad, su gente: desatan su imaginación, su furor de ficciones. Este mimetismo persiste cuando vive en España, en sus Aguafuertes españolas, y en sus artículos de Chile cuando vive en ese país, o cuando viaja a Marruecos. En cada uno de estos países, su incontenible imaginación se dejó marcar por esa vida. Del viaje a Marruecos nos quedaría un libro publicado en vísperas de su muerte: El criador de gorilas, del cual hemos tomado el cuento que aparece enseguida. Esta capacidad de ser permeable, significó en él la de ir más allá de estructuras preconcebidas, de bases extraliterarias que hoy nos abrumen. Pero nunca he sentido más presente al hombre y su imaginación (sin estar en palabras), que en los cuentos de Roberto Arlt.

Esto se acompaña en él de un desaliño de palabras, de una crudeza de narrador prosístico, ocupado en su imaginación pero no en su lenguaje. No hay un lenguaje nuevo artificioso (en el buen sentido) para hacer literaria su literatura: no ve esto. Su desaliño brota por el hombre, por su exploración, por su abandono a la fantasía y la ficción, dentro de su fuerte presencia humana. No es el "desaliño" poético de Onetti, por ejemplo (menos el de Evaristo Carriego o el de Almafuerte, al que Borges ha prestado oídos). No es el lenguaje artificiosamente rescatado en la literatura, como tipicidad de personajes o hábitos argentinos que vemos en Borges o Bioy Casares. Es otra cosa: la literatura abierta a lo que en ella se desencadena o se abre paso, a su desatada capacidad de ser y de hacer (y no sólo de "traducir" o "comunicar"). Mas, para decirlo parafraseando a Borges, en Roberto Arlt esto ocurre porque así es él, es por "naturaleza su forma normal de ser. Su falta de estilo es un estilo de la imaginación, de la urgencia o prisa que la ficción produce en un narrador, y que pocas veces se aprecia claramente. Todos los escritores sudamericanos contemporáneos cuyo lenguaje es desenvuelto, coloquial, cotidiano, aprendieron a hablar en Roberto Arlt.

Así nació en Buenos Aires el 2 de abril de 1900, a sólo un año de diferencia con respecto a Borges. Su madre era austriaca y el padre alemán. De imaginación incontenible desde temprana edad, Arlt se ocupó en varios oficios durante su pubertad y publicó un

cuento por vez primera en una revista a los catorce años. El juguete rabioso es su primer libro, marcadamente adolescente. El trabajo periodístico lo acoge desde fecha temprana y, con el paso de los años, del 29 al 32, muestra su gran capacidad de trabajo que podía tolerar en sus series de Aguafuertes porteñas, cuya selección publicada en un volumen es una de sus mejores obras. Después vie-



nen dos obras emparentadas: Los siete locos y Los lanzallamas son, a fines de la tercera década y principios de la siguiente, novelas en que hace su ingreso la ciudad de Buenos Aires y una clase social específica. Publica otra novela en 1932 y sólo hasta 1933 publica una colección de cuentos: El jorobadito. Poco antes de su muerte, publica en Chile El criador de gorilas, narraciones espléndidas de donde hemos seleccionado un cuento. En sus cuentos y en sus aguafuertes, la imaginación incontenible de Arlt es más libre, más vigorosa, más abierta a todas las fluctuaciones de su ímpetu y su capacidad. Se comunica una incontenible capacidad de pensar, de imaginar, de dar todos los padecimientos de la fantasía, la gente, la ciudad, los hombres.

Junto con la mesa para sus invenciones literarias, poseía un taller y laboratorio para inventos. Su imaginación que lo rebasaba, que lo llevaba a inventos y a narraciones, lo envuelve en nuestros países como un escritor aislado, desafortadamente entregado a la fantasía, más allá de nuestras fronteras usuales. Trabajando en un invento en su laboratorio, con soluciones de goma benzoica, murió el 26 de julio de 1942.

Nueve años después de su muerte, en una cervecería de la calle Corrientes, Juan Carlos Onetti aguardaba el retraso de Emir Rodríguez Monegal y Jorge Luis Borges. Onetti le había pedido a Emir que lo presentara con Borges. Después de haber conversado un poco, algo alterado por la cerveza, Onetti preguntó rudamente qué veían en Henry James. La conversación de esa noche giró así en torno a James, sus libros, sus tramas, sus personajes, la crítica sobre él. Después de esas horas, cuando Emir Rodríguez Monegal acompañaba a Borges a su apartamento de la calle Maipú, le preguntó qué le había parecido Onetti. Borges contestó que le había agradado, mas agregó: —¿Por qué habla como un compadrito italiano?

“Toda la noche —dice Emir Rodríguez Monegal—, y sin que mi oído lo hubiera registrado, Onetti estuvo censurando a Borges al arrastrar las sílabas más que de costumbre, deliberadamente, como un acto fonéticamente agresivo y suicida. Comprendí sólo entonces que Onetti había sido esa noche una personificación de Roberto Arlt, aquel genial y loco narrador porteño, contemporáneo estricto de Borges... y al que Borges también había ignorado. Ese mismo Roberto Arlt que, antes que Onetti, Marechal, Sábato y Cortazar, había colonizado algunas zonas profundas de la triste Buenos Aires. Ahora comprendo que debimos haber hablado de Roberto Arlt y no de Henry James, aquella noche. Pero de todos modos, aunque la conversación giró en torno del maestro anglosajón, Onetti se las ingenió para que Arlt estuviera también presente.”

De manera semejante, Arlt está presente en los escritores latinoamericanos contemporáneos. Era tiempo de encontrarlo nuevamente. Es tiempo de repasar, de revalorar los principales escritores que en verdad tenemos.

# Odio desde la otra vida



Fernando sentía la incomodidad de la mirada del árabe que, sentado a sus espaldas a una mesa de esterilla en el otro extremo de la terraza, no apartaba posiblemente la mirada de su nuca. Sin poderse contener se levantó y, a riesgo de pasar por un demente a los ojos del otro, se detuvo frente a la mesa del marroquí y le dijo:

—Yo no le conozco a usted. ¿Por qué me está mirando?

El árabe se puso de pie y, después de saludarlo ritualmente, le dijo:

—Señor, usted perdonará. Me he especializado en ciencias ocultas y soy un hombre sumamente sensible. Cuando yo estaba mirándole a la espalda era que estaba viendo sobre su cabeza una gran nube roja. Era el Crimen. Usted en estos momentos estaba pensando en matar a su novia.

Lo que decía el desconocido era cierto. Fernando había estado pensando en matar a su novia. El moro vio cómo el asombro se pintaba en el rostro de Fernando y le dijo:

—Siéntese. Me sentiré muy orgulloso de su compañía durante mucho tiempo.

Fernando se dejó caer melancólicamente en el sillón esterillado. Desde el bar de la terraza se distinguían, casi a sus pies, las murallas almenadas de la vieja dominación portuguesa; más allá de las almenas el espejo azul de agua de la bahía se extendía hasta el horizonte verdoso. Un trasatlántico salía hacia Gibraltar por la calle de boyas, mientras que una voz morisca, lenta, acompañándose de un instrumento de cuerda, tañía una melodía sumamente triste y voluptuosa. Fernando sintió que un desaliento tremendo llovía sobre su corazón. A su lado el caballero árabe, de gran turbante, finísima túnica y modales de señorita, reiteró:

—Estaba precisamente sobre su cabeza. Una nube roja de fatalidad. Luego, semejante a una flor venenosa, surgió la cabeza de su novia. Y ya vi repetidamente que usted pensaba matarla.

Fernando, sin darse cuenta de lo que hacía, movió la cabeza, confirmando lo que el desconocido le decía. El árabe continuó:

—Cuando desapareció la nube roja, vi una sala. Junto a una mesa dorada había dos sillones revestidos de terciopelo verde.

Fernando ahora pensó que no tenía nada de inverosímil que el árabe pudiera darle datos de la habitación que ocupaba Lucía, porque ésta miraba al jardín del hotel. Pero asintió con la cabeza. Estaba aturdido. Ya nada le parecía extraordinario ni terrible. El árabe continuó:

—Junto a usted estaba su novia con el tapado bajo el brazo —y acto seguido el misterioso oriental comenzó con un lápiz a dibujar en el mármol de la mesa el rostro de la muchacha.

Fernando miraba aparecer el rostro de la muchacha que tanto





quería, sobre el mármol, y aquello le resultaba, en aquel extraño momento, sumamente natural. Quizá estaba viviendo un ensueño. Quizá estaba loco. Quizá el desconocido era un bribón que le había visto con Lucía en Cashba. Pero lo que este granuja no podía saber era que él pensaba en aquel momento matar a Lucía.

El árabe prosiguió:

—Usted estaba sentado en el sillón de terciopelo verde mientras ella le decía: “Tenemos que separarnos. Terminar esto. No podemos continuar así”. Ella le dijo eso y usted no respondió una palabra. ¿Es cierto o no es cierto que ella le dijo eso?

Fernando asintió, mecanizado, con la cabeza. El árabe sacó del bolsillo una petaca, extrajo un cigarrillo, y dijo:

—Usted y Lucía se odian desde la otra vida.

—...

—Ustedes se vienen odiando a través de una infinita serie de reencarnaciones.

Fernando examinó el cobrizo perfil del hombre del turbante y luego fijó tristemente los ojos en el espejo azul de la bahía. El trasatlántico había doblado el codo de las boyas, su penacho de humo se inmovilizaba en el espacio, y una tristeza tremenda le aplanaba sobre el sillón, mientras que el árabe, con una naturalidad terrorífica, proseguía:

—Usted quiere morir porque la ama y la odia. Pero el odio es entre ustedes más fuerte que el amor. Hace millares de años que ustedes se odian mortalmente. Y que se buscan para dañarse y desgarrarse. Ustedes aman el dolor que uno le inflinge al otro, ustedes aman su odio porque ninguno de ustedes podría odiar más perfectamente a otra persona de la manera que recíprocamente se odian ya.

Todo ello era cierto. El hombre de la chilaba prosiguió:

—¿Quiere usted venir a mi casa? Le mostraré en el pasado el último crimen que medió entre usted y su novia. ¡Ah!, perdón por no haberme presentado. Me llamo Tell Aviv; soy doctor en ciencias ocultas.

Fernando comprendió que no tenía objeto resistirse a nada. Bribón o clarividente, el desconocido había penetrado hasta las raíces de su terrible problema. Golpeó el gong, y un muchachito morisco, descalzo, corrió sobre las esteras hacia la mesa, recibió el duro “assani”, presto como un galgo le trajo el vuelto, y pronto Fernando se encontró bajo las techadas callejuelas caminando al lado de su misterioso compañero que, a pesar de gastar una magnífica chilaba, no se recataba de pasar al lado de grasientas tiendas donde hervían pescado día y noche, y puestos de té verde donde en amontonamiento bestial se hacinaban piojosos campesinos descalzos.

Finalmente llegaron a una casa arrinconada en un ángulo del barrio de Yama el Raisuli.



Tell Aviv levantó el pesado aldabón morisco y lo dejó caer; la puerta, claveteada como la de una fortaleza, se entreabrió lentamente y un negro del Nedjel apareció sombrío y semidesnudo. Se inclinó profundamente frente a su amo; la puerta, entonces, se abrió aún más, y Fernando cruzó un patio sombreado de limoneros con grandes tinajones de barro en los ángulos. Tell Aviv abrió una puerta y le invitó a entrar. Se encontraban ahora en un salón con un estrado al fondo cubierto de cojines. En el centro, una fontana desgranaba su vara de agua. Fernando levantó la cabeza. El techo de la habitación, como el de los salones de la Alhambra, estaba abombado en bóveda. Ríos de constelaciones y de estrellas se cuajaban entre las nebulosas, y Tell Aviv, haciéndole sentar en un cojín, exclamó:

-Que la paz de Alá esté en tu corazón. Que la dulzura del Profeta aceite tu generosidad. Que tus entrañas se cubran de miel. Eres un hombre ecuánime y valiente. No has dudado de mi amistad.

Y como si estuvieran perdidos en una tienda del desierto, batío tan rudamente el gong que el negro, sobresaltado, apareció con un puñado de rosas amarillas olvidado entre las manos:

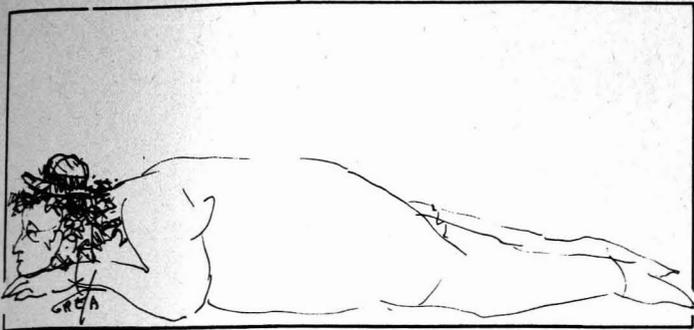
-Rakka, trae la pipa- y dirigiéndose a Fernando, aclaró: -Fumarás tu entrada en el plano astral. Se te hará visible la etapa de tu último encuentro con la que hoy es tu novia. La continuidad de vuestro odio.

Algunos minutos después Fernando sorbía el humo de una droga acre al paladar como una pulpa de tamarindo. Así de ácida y fácil. Su cuerpo se deslizó definitivamente sobre los cojines, mientras que su alma, diligentemente, se deslizaba a través de espesas murallas de tinieblas. A pesar de las tinieblas él sabía que se encaminaba hacia un paisaje claro y penetrante. Rápidamente se encontró en las orillas de una marisma, cargada de flexibles juncos. Fernando no estaba ni triste ni contento, pero observaba que todas las particularidades vegetales del paisaje tenían un relieve violento, una luminosidad expresiva, como si un árbol allí fuera dos veces más profundamente árbol que en la tierra.

Más allá de la marisma se extendía el mar. Un velero, con sus grandes lienzos rojos extendidos al viento, se alejaba insensiblemente. De pronto Fernando se detuvo sorprendido. Ahora estaba vestido al modo oriental, con un holgado albornoz de verticales rayas negras y amarillas. Se llevó la mano al cinto y allí tropezó con un pistolón de chapa.

Un pesado yatagán colgaba de su cinturón de cuero. Más allá la arena del desierto se extendía fresca hasta el ribazo de árboles de un bosque. Fernando se echó a caminar melancólicamente y pronto se encontró bajo la cúpula de los árboles de corteza lisa y dura y de otros que por un juego de luz parecían cubiertos por escamas de cobre oxidado. Como Tell Aviv le había dicho, la paz estaba en él. No lejos se escuchaba el murmullo de un río.





Continuó por el sendero, y una hora después, quizá menos, se encontró en la margen del río. El lecho estaba sembrado de peñascos y las aguas se quebraban en sus filos en flechas de cristal. Lo notable fue que, al volver la cabeza, vio un hermoso caballo ensillado, con una hermosa silla de cuero labrado. No se veía al dueño del caballo por ninguna parte. El caballo inmóvil, de pie junto al río miraba melancólicamente pasar las aguas. Fernando se acercó. Un sobresalto de terror dejó rígido su cuerpo y rápidamente llevó la mano al alfanje. No lejos del caballo, sobre la arena, completamente dormida, se veía una boa constrictor. El vientre de la boa, cubierto de escamas negras y amarillas, aparecía repugnantemente deformado en una gran extensión. Por la boca de la boa salían los dos pies de un hombre. No había duda ahora. El hombre que montaba el caballo, al llegar al río, desmontó posiblemente para beber, y cuando estaba inclinado de cara sobre el agua, probablemente la boa se dejó caer de la rama de un árbol sobre él, lo trituró entre sus anillos y después se lo tragó. ¡Vaya a saber cuántas horas hacía que el caballo esperaba que su amo saliera del interior del vientre de la boa!

Fernando examinó el filo de su yatagán —era reciente y tajante— se aproximó a la boa, inmóvil en el amodorramiento de su digestión y levantó el alfanje. El golpe fue tremendo. Cercenó no sólo la cabeza del reptil, sino los dos pies del muerto. La boa decapitada se retorció violentamente.

Entonces Fernando, considerando el atalaje del caballo, pensó que el hombre que había sido devorado por la boa debía ser un creyente de calidad, cuya tumba no debía ser el vientre de un monstruo. Se acercó a la boa y le abrió el vientre. En su interior estaba el hombre muerto. Envuelto en un rico albornoz ensangrentado, con puñal de empuñadura de oro al cinto. Un bulto se marcaba sobre su cintura. Fernando rebuscó allí: era una talega de seda. La abrió, y por la palma de su mano rodó una cascada de

diamantes de diversos quilates. Fernando se alegró. Luego, ayudándose de su alfanje, trabajó durante algunas horas hasta que consiguió abrir una tumba, en la cual sepultó al infortunado desconocido.

Luego se dirigió a la ciudad, cuyas murallas se distinguían allá a lo lejos en el fondo de una curva que trazaba el río hacia las colinas del horizonte.

Su día había sido satisfactorio. No todos los hijos del Islam se encontraban con un caballo en la orilla de un río, un hombre dentro del vientre de una boa y una fortuna en piedras preciosas dentro de la escarcela del hombre. Alá y el Profeta evidentemente le protegían.

No estaban ya muy distante, no, las murallas de la ciudad. Se distinguían sus macizas torres y los centinelas con las pesadas lanzas paseándose detrás de los merlones.

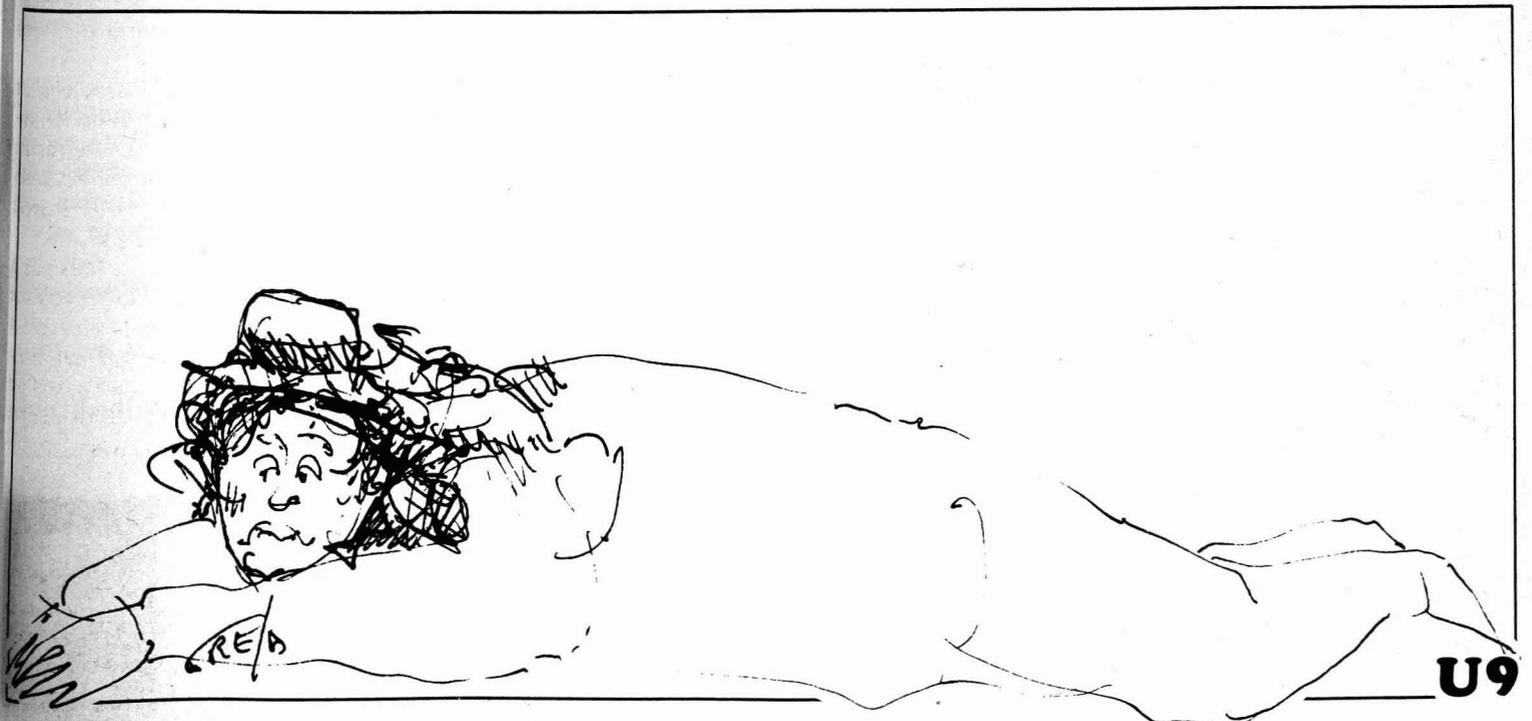
De pronto, por una de las puertas principales salió una cabalgata. Al frente de ella iba un hombre de venerable barba. El grupo cabalgaba en dirección de Fernando. Cuando el anciano se cruzó con Fernando, éste lo saludó llevándose reverentemente la mano a la frente. Como el anciano no le conocía, sujetó su potro, y entonces pudo observar la cabalgadura de Fernando, porque exclamó:

— Hermanos, hermanos, mirad el caballo de mi hijo.

Los hombres que acompañaban al anciano rodearon amenazadores a Fernando, y el anciano prosiguió:

— Ved, ved, su montura. Ved su nombre inscripto allí.

Recién Fernando se dio cuenta de que, efectivamente, en el ángulo de la montura estaba escrito en caracteres cúficos el posible nombre del muerto.



—Hijo de un perro, ¿de dónde has sacado tú ese caballo?

Fernando no atinaba a pronunciar palabra. Las evidencias lo acusaban. De pronto el anciano, que le revisaba y acababa de despojarle de su puñal y alfanje ensangrentado, exclamó:

—Hermanos... hermanos..., ved la bolsa de diamantes que mi hijo llevaba a traficar...

Inútil fue que Fernando intentara explicarse. Los hombres cayeron con tal furor sobre él, y le golpearon tan reciamente, que en pocos minutos perdió el sentido. Cuando despertó, estaba en el fondo de una mazmorra oscura, adolorido.

Transcurrieron así algunas horas; de pronto la puerta crujió, dos esclavos negros le tomaron de los brazos y le amarraron con cadenas de bronce las manos y los pies. Luego a latigazos le obligaron a subir los escalones de piedra de la mazmorra, a latigazos cruzó los negros corredores y después entró a un sendero enarenado. Su espalda y sus miembros estaban ensangrentados. Ahora yacía junto al cantero de un selvático jardín. Las palmas y los cedros recortaban el cielo celeste con sus abanicos y sus cúpulas; resonó un gong y dejaron de azotarlo. El anciano que le había encontrado en las afueras de la ciudad apareció bajo la herradura de una puerta en compañía de una joven. Ella tenía descubierto el rostro. Fernando exclamó:

—Lucía, Lucía, soy inocente.

Era el rostro de Lucía, su novia. Pero en el sueño él se había olvidado de que estaba viviendo en otro siglo.

El anciano lo señaló a la joven, que era el doble de Lucía, y dijo:

—Hija mía: este hombre asesinó a tu hermano. Te lo entrego para que tomes cumplida venganza de él.

—Soy inocente —exclamó Fernando—. Le encontré en el vientre de una boa. Con los pies fuera de la boa. Lo sepulté piadosamente —y Fernando, a pesar de sus amarraduras, se arrodilló frente a “Lucía”. Luego, con palabras febriles, le explicó aquel juego de la fatalidad. “Lucía”, rodeada de sus eunucos, le observaba con una impaciente mirada de mujer fría y cruel, verdooso el tormentoso fondo de los ojos. Fernando, de rodillas frente a ella, en el jardín morisco, comprendía que aquella mirada hostil y feroz era la muralla donde se quebraban siempre sus palabras. “Lucía” lo dejó hablar, y luego, mirando a un eunuco, dijo:

—Afcha, échalo a los perros.

El esclavo corrió hasta el fondo del jardín, luego regresó con una trailla de siete mastines de ojos ensangrentados y humosas fauces. Fernando quiso incorporarse, escapar, gritar otra vez su inocencia. De pronto sintió en el hombro la quemadura de una dentellada, un hocico húmedo rozó su mejilla, otros dientes se clavaron en sus piernas y...

El negro de Nedjel le había alcanzado una taza de té, y sentado frente a él Tell Aviv dijo:

—¿No me reconoces? Yo soy el criado que en la otra vida llamé a los perros para hacerte despedazar.

Fernando se pasó la mano por los ojos. Luego murmuró:

—Todo esto es extraño e increíblemente verídico.

Tell Aviv continuó:

—Si tú quieres puedes matarla a Lucía. Entre ella y yo también hay una cuenta desde la otra vida.

—No. Volveríamos a crear una cuenta para la próxima otra vida.

Tell Aviv insistió:

—No te costará nada. Lo haré en obsequio a tu carácter generoso.

Fernando volvió a rehusar, y, sin saber por qué, le dijo:

—Eres más saludable que el limón y más sabroso que la miel: pero no asesines a Lucía. Y ahora, que la paz de Alá esté en ti para siempre.

Y levantándose, salió.

Salió, pero una tranquilidad nueva estaba en el fondo de su corazón. El no sabía si Tell Aviv era un granuja o un doctor en magia, pero lo único que él sabía era que debía apartarse para siempre de Lucía. Y aquella misma noche se metió en un tren que salía para Fez, de allí regresó a Casablanca y de Casablanca un día salió hacia Buenos Aires.

Aquí lo encontré yo, y aquí me contó su historia epilogada con estas palabras:

—Si no me hubiera ido tan lejos creo que hubiera muerto a Lucía.

Aquello de hacerme despedazar por los perros no tuvo nombre...



# Lawrence : 500,000 dólares. ¿Y Rafael de Nogales?



El avión cruza Nueva York hacia el noreste. Ruta Boston. Cuatro aviones armados de ametralladoras escoltan el pájaro de aluminio. En los asientos de los aviones hombres fríos, perfil de bulldogs y colillas salivadas de nicotina en el vértice de los labios. A la cintura, pistolas automáticas. Hablan de cosas diferentes, mientras custodian el avión que conduce el tesoro. El tesoro es el segundo ejemplar de un libro. El primer ejemplar se encuentra en un cofre de acero del Banco de Nueva York. El segundo ejemplar va aquí metido en una liviana caja de acero, sellada, destinada a la Exposición del Libro de Boston. Por eso la flotilla vuela en dirección al noreste.

El libro se titula "The Mint". Ha sido escrito por un hombre que formaba parte de un grupo de hombres del que ha dicho: "Teníamos siempre las manos manchadas de sangre. Eso nos estaba permitido." Ese hombre se llamaba Tomás E. Lawrence.

Tomás E. Lawrence ha muerto misteriosamente. Estropeado por una motocicleta. Por disposiciones testamentarias su libro no podrá ser vendido al público hasta el año 1950. En tanto, por el segundo ejemplar que la casa editorial Doubleday, Dorant y Compañía envían a la Exposición del Libro de Boston, cuesta la suma de MEDIO MILLON DE DOLARES. O no puede ser vendido a menos que ese precio.

Se explican los cuatro aviones custodiados con su brigada de pistoleros legalizados. Y nuevamente se piensa en el hombre que tenía "siempre las manos manchadas de sangre".

¡Qué historias terribles contendrá el nuevo libro del hombre que de sí mismo cuenta: "Me mandaron a Arabia con el propósito de fomentar cualquier movimiento de rebelión que fuera provechoso para Inglaterra en contra de los turcos."!

¡Oh, qué curioso, qué curioso!

En los mismos días que Lawrence sale para Egipto, un venezolano cara de mono tití, que habla sospechosamente el francés, el inglés, el alemán y el italiano, se pasea por las callejuelas de Sofía. Curioseosa en las mezquitas y entra a la embajada alemana donde sostiene reiteradas conferencias con el mayor Von der Goltz, agregado militar, y el ministro turco Fethi Bey. Finalmente, después de tantas diligencias sale para Constantinopla, a luchar al servicio del gobierno turco y hacer todo el daño posible a Inglaterra.

El 15 de septiembre de 1918, los diarios de Berlín dirán, refiriéndose a este caballero llamado el general don Rafael Nogales y Méndez:

"Para todos los latinoamericanos será una verdadera satisfacción el saber que el general Nogales, único oficial neutral que lucha como tal en las filas de las Potencias Centrales, ha logrado obtener durante los tres años y medio que se halla combatiendo bajo las banderas del Profeta, laureles que llenarán indudablemente de satisfacción y orgullo, no sólo a su patria venezolana, sino a las

repúblicas latinoamericanas en general.”

Lawrence y Nogales.

¿Por qué se recuerda a Lawrence y se olvida a Nogales?

Los dos han sido temerariamente aventureros, los dos “han trabajado con las manos tintas en sangre” durante varios años en el desierto; los dos fueron escritores. Es decir, han dejado memorias. Memorias donde los hombres aparecen bocetados, no en el léxico oficial de los aduladores de la historia, sino en un idioma vigoroso y punitivo.

Lawrence y Nogales, ambos militares profesionales, desnudan tan despiadadamente a los militares profesionales, que éstos terminan causándonos horror.

Escuchemos al general Nogales:

Por sus memorias desfilan Dyemal Pachá, un “ladrón desvergonzado”; Andranik, “archiasesino y jefe de guerrilleros envalentonados”; Dyeveded Bey, culto y cortés cual verdadero osmanlí, era en el fondo, sin embargo, una “pantera humana”; Ahmed Bey, “vestido con un correctísimo traje de sport inglés, era nada menos que bajo otro nombre el célebre bandido Tcherkess—Admed, jefe de una cuadrilla de guerrilleros circasianos que mató después en la quebrada del Diablo y por orden del gobierno a los diputados armenios. . .”

“Cuatro años bajo la Media Luna”, el libro del general Nogales, o del aventurero Nogales (condecoración de la Cruz de Hierro, etcétera), tiene la misma grandeza sombría que “Los Siete Pilares de la Sabiduría” de Tomas E. Lawrence.

Lawrence os dice:

“Algunas de las atrocidades que contiene mi libro se comprenderán al considerar las circunstancias en que vivíamos, una vida al azar en el desierto desnudo, bajo un cielo indiferente. . .”

Nogales, a su vez, os narra:

“Y para ilustrar la indiferencia con que las autoridades civiles otomanas contemplaban el martirio y el suplicio de medio millón de cristianos, que pereció durante dichas matanzas, creo que basta recordar la siguiente frase que profirió el Gran Visir Talaat Pachá, durante cierta entrevista con el ministro americano Mr. Morgenthau:

— ¡Las matanzas! . . . qué va. Aquello sólo me divierte. . .”

¡Oh! Es sumamente curioso. Nogales y Lawrence. Merodeando por el desierto con las manos tintas en sangre, quizá baleándose mutuamente desde una duna, y los dos al caer la noche, a la lumbre incierta de una tienda de campaña escribiendo las memorias del día, mientras los esclavos hierven en leche agria una pata de camello o se reparten un puñado de arroz.

Creo que era un deber de justicia evocar el libro del aventurero Nogales, agotado en castellano, mientras que en estos momentos se recuerda tan vivamente la obra de Lawrence.



De  
pro  
ki  
cap  
un  
que  
arri  
de  
osci  
apa  
deja  
I  
excl  
mue  
mov  
en  
sent  
exis  
un p  
debe  
reali  
pone  
posil  
desd  
cont  
que  
vocal  
T:  
que  
final  
la ne  
la voi  
otorg  
que e  
del a  
centr  
vida  
como  
que e  
Ha  
prota  
fracas  
Jérorr  
religio  
se tra  
en ju  
iglesia  
expres

\* Capí  
obra. t

Juan García Ponce

# Pierre Klossowski: una vocación suspendida\*

Detenida sobre la imposibilidad de la que nace y creando su propio espacio mediante esa detención, la obra de Pierre Klossowski gira fascinada alrededor de la necesidad del arte como forma capaz de dar sentido a la vida y su dificultad en tanto que unido a un pensamiento que ha perdido el centro de coherencia sobre el que puede organizarse. Obra tensa y ambigua, poblada de ascensos arriesgados y vertiginosas caídas, desarrollada en la tierra de nadie de la pura comedia mental de la que muestra su continua oscilación entre la extrema lucidez y la locura, disimula bajo una apariencia siempre brillante sus cimas y sus abismos y al final nos deja exactamente ante ellos.

En tanto que puro espectáculo, sin ningún sentido, sostenido exclusivamente por su incesante despliegue, la vida sólo se afirma, se muestra a sí misma, cuando el arte, fijándola, detiene su caída, el movimiento dentro del cual se constituye. Pero si el arte, idéntico en esto al pensamiento, no puede obtener su coherencia y su sentido de la vida que representa, ¿cómo podrá a su vez hacerse existir a sí mismo? Su única posibilidad de encontrar un centro, un punto de partida, se halla en el artista que quiere hacer arte y debe buscar y hacerse dueño de los medios que le permitan realizar su tarea. A través del artista, el problema se desplaza y pone en él su centro. En el principio aparece la urgencia de hacer posible una "vocación". La obra de Klossowski empieza a moverse desde esta exigencia. No es extraño, si tenemos oportunidad de contemplar desde afuera el espectáculo que esa obra nos entrega, que la primera novela de Klossowski se titule precisamente *La vocation suspendue*.

Tal vez sería conveniente tratar de ver a la luz de esa novela, que nos cuenta las peripecias de una vocación religiosa que finalmente no puede realizarse y se queda "suspendida", el origen, la necesidad y por tanto el punto de partida de esa otra vocación, la voluntad de hacer arte, la vocación de artista, cuya realización le otorga una identidad, disuelta finalmente en la obra misma, en la que encuentra la coherencia de su vida y por tanto la posibilidad del arte que se hace coherente al tomar esa vida como falso centro. Juego de identidades que se apoyan entre sí: arte y vida, vida para el arte, arte para la vida, y que finalmente se muestra como un tejido de relaciones que no se apoya en ningún lado sino que encuentra la verdad en su propio despliegue.

Hay que empezar por el principio. El fracaso de la vocación del protagonista de *La vocation suspendue* tampoco se realiza como fracaso, tampoco libera a ese protagonista del objeto que busca. Jérôme, el héroe del relato, espera realizarse dentro de la vida religiosa y finalmente se ve obligado a rechazar esta solución. No se trata, sin embargo, de una crisis de fe. No es la fe lo que está en juego en la novela, sino la posibilidad de vivir dentro de la iglesia como organización social en la que esa fe encuentra su expresión en el mundo. Siguiendo las luchas internas que se

presentan dentro de la iglesia misma para determinar la forma que debe tomar el culto, en tanto que expresión de esa fe, es como Jérôme se encuentra ante la imposibilidad de aceptar la obediencia que resulta indispensable para permanecer dentro de la iglesia. La obediencia y la fe son las que entran en conflicto. Ante la imposibilidad de obedecer, de sacrificar la fe a la obediencia, hay que salir de la iglesia. Entonces se muestra el verdadero problema: la fe, la necesidad de la divinidad y la confianza en ella, permanece, lo que se ha perdido es el lugar donde puede expresarse, el organismo dentro del cual la divinidad se haría visible en el mundo y que permitiría organizar la vida alrededor de ese principio divino. No es el objeto del culto sino el culto en sí el que se ha hecho inalcanzable para Jérôme. Pero el problema es que, sin el culto, tampoco el objeto del culto puede hacerse visible. Es en la representación que gira alrededor suyo donde se le encuentra, es precisamente la imagen que ese culto crea la que lo hace aparecer. Por eso, en la novela, se subraya tan insistentemente la importancia de la representación pictórica de las jerarquías de la divinidad que uno de los grupos en lucha ha encargado y en la que se muestran las peripecias de esa lucha. El objeto del culto debe aparecer convertido en imagen en esa representación plástica. Y precisamente ese cuadro queda inconcluso porque la lucha no se resuelve.

Sin embargo, si al hacerse imposible el culto la posibilidad de representación y por tanto de aparición se muestra inalcanzable, en el curso de la acción la necesidad de Jérôme se ha visto sometida a un desplazamiento inevitable que, significativamente, tiene un ambiguo carácter sexual. La vida dentro de la iglesia es imposible para Jérôme, pero los miembros de la iglesia siguen siendo la expresión visible de una relación directa con la divinidad. Sin advertirlo tal vez, Jérôme busca la permanencia del contacto con la iglesia y por tanto con la divinidad a través de una monja, llamada para mayor precisión Sor Théo, de la que se descubre enamorado y a la que le propone matrimonio. Entonces entra en juego una definitiva ambigüedad: ¿es el deseo sexual el que acerca a Jérôme a Sor Théo y por tanto a la iglesia y por tanto a la divinidad, o es la necesidad de permanecer en relación con lo divino a través de la iglesia la que despierta el deseo? Jérôme le propone a Sor Théo, incapaz de poseer sexualmente a la imagen en la que encarna el objeto del culto, hacer un matrimonio blanco, recurso inhumano y absurdo mediante el cual la tensión de la relación se mantendría como tal sin llegar nunca a un término. Pero este recurso ya tampoco es válido. Jérôme sale de la iglesia pero el matrimonio no se efectúa y él pierde a Sor Théo. Al final del libro sabremos, sin embargo, que la relación con la iglesia no se ha roto por completo: Jérôme se ha casado con una falsa viuda cuyo marido desaparecido ha entrado a la Trapa y la Iglesia lo sabe. Desde su ignorancia Jérôme permanece en el círculo de la relación con lo divino a

\* Capítulo primero del libro: *Teología y pornografía. Pierre Klossowski, en su obra. Una descripción.*



través de su mujer. Su vida sexual, erótica, humana a través de otra institución, la institución del matrimonio, tiene una realidad social que asegura la permanencia de su relación con lo divino. ¿La vocación de Jérôme se ha frustrado o sin que él lo advierta permanece suspendida y se prepara a realizarse en otro terreno?

Característicamente, la novela que es *La vocation suspendue* no nos cuenta de un modo directo esta historia, sino que es la novela de esa novela: el relato crítico que hace alguien que ha leído la novela. La transposición, el método narrativo indirecto y oblicuo que abre el paso a la ambigüedad y la diversidad de niveles es desde el principio parte indispensable de la literatura de Klossowski. ¿Cuál es en verdad la vocación que para Klossowski mismo permanece suspendida en *La vocation suspendue*? En las páginas que preceden al relato, hecho en forma de descripción crítica de la supuesta novela titulada *La vocation suspendue*, que el narrador ha hallado y leído en una edición limitada y anónima y con la que forma a su vez su novela, Klossowski nos dice que "el artista, si lo es verdaderamente por necesidad interior, demuestra y prueba siempre una realidad anterior a toda estética pero también a toda moral y no puede dejar de atestiguar una vida superior a la vida". Esta vida superior a la vida, que es la vida del arte, excluye del arte tanto al creyente como al ateo, en tanto ellos partan de la toma de partido con creyentes o como ateos y no de la posición de artista. Desde su incredulidad, el artista ateo crea inevitablemente, si toma posición como tal, una moral de la vida que descansa en su fe en la vida y se convierte en moralista pero se anula como artista porque "el arte no puede vivir mucho tiempo con la pura y simple moral sin caer en el más vulgar pragmatismo. Pues además, si la moral no es más que una regla de juego de la existencia, no es por tanto de nuevo más legítima que el arte; ¿dónde está entonces la seriedad de la existencia?" Por su parte, el artista creyente, si reconoce la verdad de la fe, y se toma como representante de esa fe y se aplica a probarla mostrando como fin de la vida la "disminución de las huellas del pecado original" y el acercamiento de la santidad, no puede ignorar que el que se demora escribiendo, aunque sea para describir la llegada de la santidad, no alcanza él mismo esa santidad sino que está en sus antípodas, preso del hecho de pensar en el santo en vez de hacerse santo. "Si el novelista cristiano dice humildemente: soy un obrero inútil, eso no es más que hipocresía, porque entonces no entregaría todo su tiempo a sus libros y entraría a la Trapa por el camino más corto."

"No se lee impunemente", dice Klossowski, haciendo aparecer un tercer espacio colocado fuera tanto del ateísmo como de la fe. Este espacio que la lectura encuentra y al que el lector le da cuerpo y trae al mundo, es el de la literatura. No está en el mundo; su realidad es la que el lector le da al entregarse a él, y por tanto no tiene ningún compromiso con la existencia, está libre de toda moral que busque encauzar y darle sentido a esa existencia, como



tien  
sup  
crey  
trasc  
ema  
trasc  
fuer  
dedi  
graci  
cará  
en l  
tarea  
crey  
cum  
mora  
pape  
Dios  
volu  
novel  
del r  
despe  
el est  
pued  
nes,  
medi  
camir  
El  
hasta  
sus c  
que,  
permi  
mos a  
Sin e  
camir  
de qu  
culto.  
sólo s  
camir  
person  
la gra  
camir  
mundo  
La au  
lo ha  
vocaci  
este c  
voz d  
la voc

tiene que hacerlo el escritor que se declara a sí mismo ateo y supone que no hay más realidad que la del mundo. Para el creyente, en cambio, la realidad obtiene su sentido de un orden trascendente y la existencia está libre de toda necesidad moral que emane directamente de ella; obtiene su sentido moral de ese orden trascendente y en tanto existencia pura permanece como una fuerza absolutamente amoral. Cuando el novelista cristiano se dedica a mostrar la existencia, al permanecer en ella, no busca la gracia sino que la contraría, acepta permanecer dentro de ese carácter amoral de la existencia y puesto que como cristiano cree en la gracia, al renunciar a ella acepta la condición amoral de su tarea. La única libertad posible en tanto artista es la del novelista creyente que renuncia a la Santidad, la cambia por el arte y cumple su tarea como artista, que ha renunciado a toda función moral, conoce y acepta la amoralidad de la vida y sabe que su papel es el del "falso profeta de Belén que seduce al hombre de Dios de Judá y que no ejecuta menos mediante su engaño la voluntad divina sobre el verdadero elegido de Dios". Pero si el novelista reconoce que "es un falso profeta, que todo lo que dice del reino de los Cielos no es más que una contramanera que debe despertar los apetitos más carnales de sus lectores para ponerlos en el estado de recibir el gusto de la santidad porque no es él quien puede donarla y él sólo puede distraerlos mediante sus fascinaciones, tendrá al menos el mérito de permanecer consciente de los medios de su trabajo, que consiste mucho más en contrariar los caminos imprevisibles del Señor que en imaginarlos.

El narrador de *La vocation suspendue* nos dice que él no sabe hasta qué grado el autor de la novela que nos cuenta al ofrecemos sus comentarios de ella era consciente de esos problemas, pero que, en todo caso, no los ha resuelto. Tal vez, por esto, la novela permanece también "suspendida" y nosotros, los lectores, no tenemos acceso a ella sino a un relato de ella que guía nuestra opinión. Sin embargo, en ese relato, lo que conocemos es la historia de un camino hacia la dedicación al culto que muestra la imposibilidad de que ese camino llegue a su meta, encuentre la posibilidad del culto. No hay en la historia una negación de Dios, sino que tan sólo se hace ver la ausencia de Dios en el mundo al cerrarse los caminos que llevan a El. Por el carácter del mundo, el viaje del personaje hacia la santidad se ha hecho impracticable. El poder de la gracia desaparece y queda el de la novela, que tal vez abrirá el camino de la gracia contrariándola, mostrando la realidad del mundo. Pero esto no se nos entrega en la obra que se nos narra. La ausencia de Dios en el mundo, la imposibilidad en la que éste lo ha colocado de mostrarse, determina la suspensión de la vocación de Jérôme y abre la necesidad del arte, incluso en tanto este camino sólo puede encontrarse por oposición, contrariando la voz de la gracia. Pero la novela que narra la historia del fracaso de la vocación de Jérôme busca la gracia, equivoca su objeto y es





imposible como novela. También en este sentido la vocación de narrador permanece suspendida; la obra no se nos entrega como tal sino como un comentario crítico sobre ella que, al provocar la reflexión del comentarista, lo lleva a encontrar también las exigencias del arte, exigencias que no se cumplen en la obra que narra más que como juicio crítico sobre ella. Del mismo modo que la vocación de Jérôme permanece suspendida, y él gira alrededor de la iglesia en la que debe hallarse el objeto que le dé un centro a su vida, pero sin poder entrar a ella, ni alcanzar, por tanto, ese centro, la vocación de artista de Pierre Klossowski permanece suspendida, girando alrededor del arte, sabedor de que los caminos directos hacia la santidad están cerrados en el mundo y sin poder entrar al arte en tanto no tome la ausencia de centro del mundo con centro del arte, que abandonando el apoyo de toda verdad trascendente, se realiza mediante el poder de fascinación que

encierra al mostrar el puro despliegue de la vida, que no tiene ningún sentido sino que encuentra su sentido al realizarse como obra de arte.

Las figuras y conflictos que alimentan *La vocation suspendue* siguen presentes en la obra de Klossowski como los fantasmas cuyos problemas sin solucionar permanecen pendientes y así, suspendidos sobre sí mismos, miran desde el pórtico el desarrollo de una obra deslumbrante en la que precisamente esos problemas, que ellos representan y en ellos se muestran fijándose en el movimiento de un libro imposible, que sólo puede aparecer como la sombra de otro libro que lo encierra, encuentran solución al sufrir una transformación definitiva que permite contemplarlos bajo otra luz.

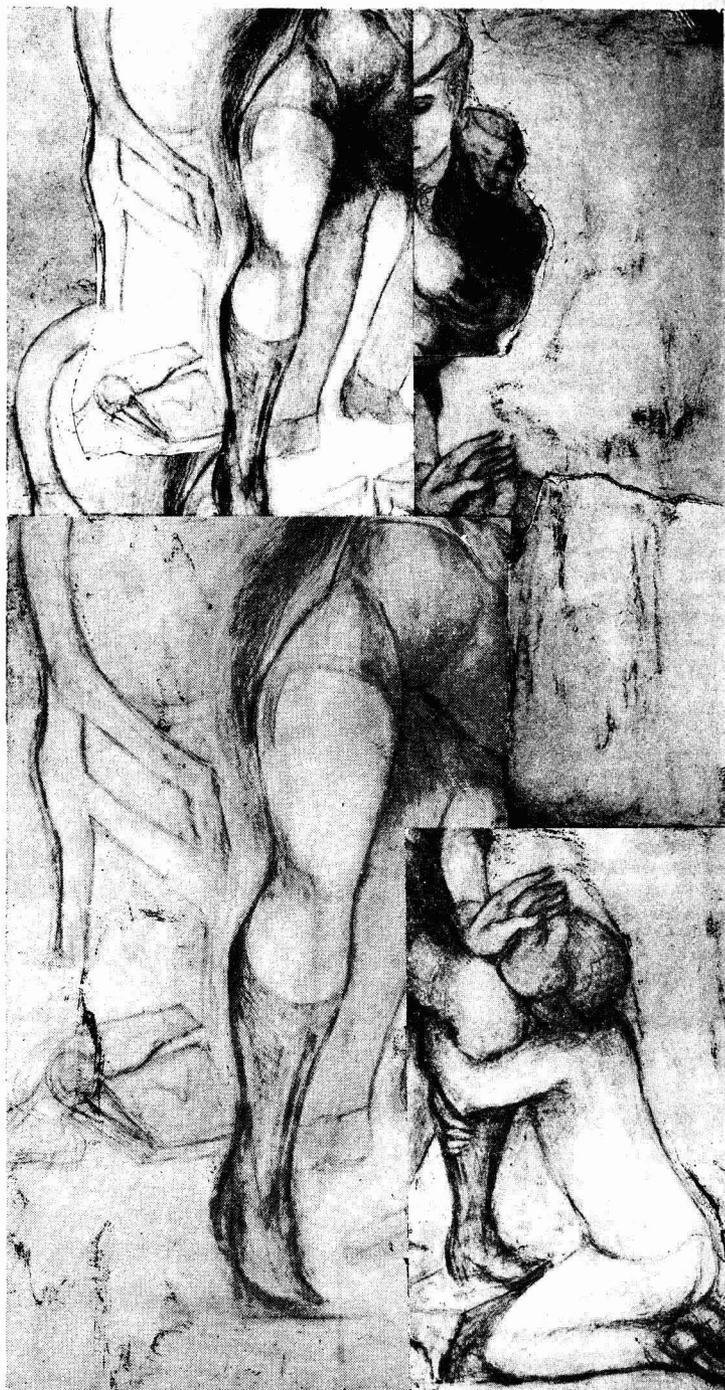
En su siguiente libro, Pierre Klossowski ha asumido por completo el papel del artista como el falso profeta que enseña el

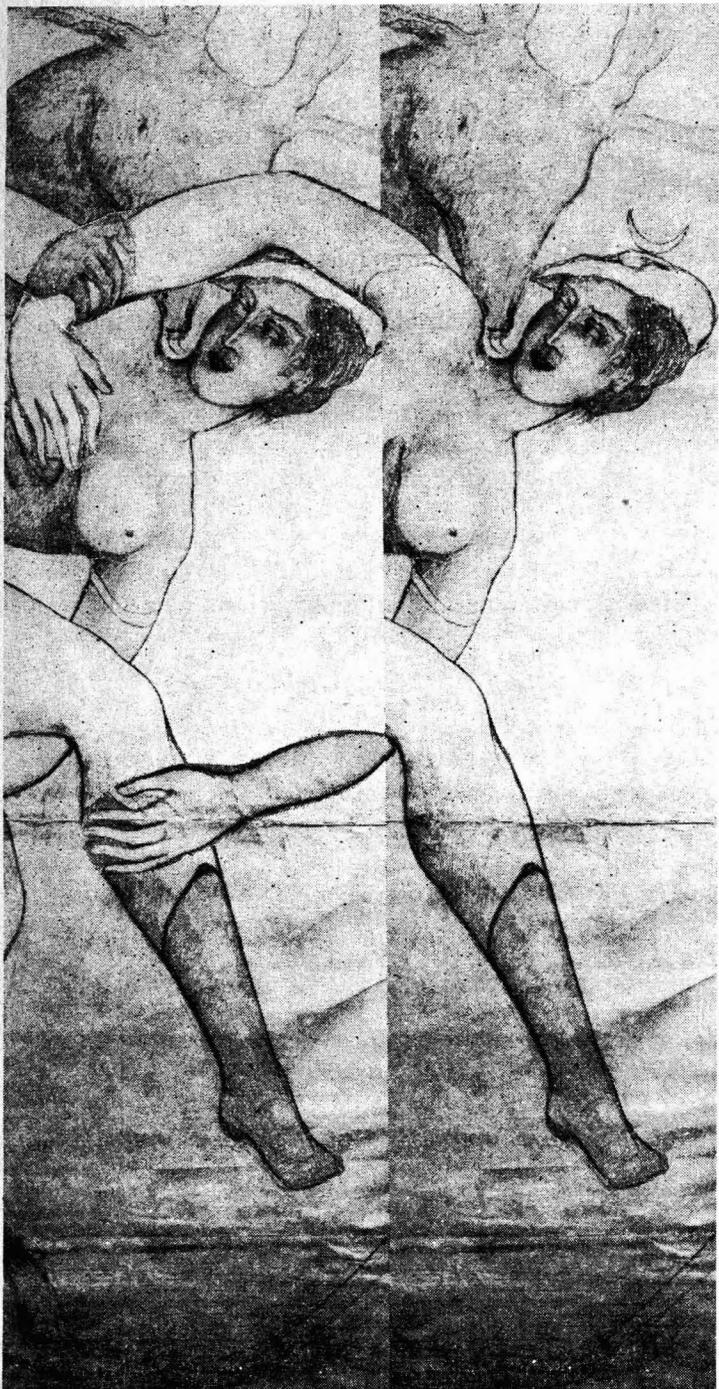


espe  
ese  
soir,  
fasci  
repre  
la v  
inter  
Robe  
defin  
encon  
debe  
creac  
méto  
mani  
tanto  
y afir  
Es  
ha he  
metaf  
avanc  
ponié  
En es  
en lo  
Heide  
recurr  
Dios.  
Ligado  
realiz  
tambi  
la voc  
y a a  
reconc  
que r  
anacró  
lidade:  
reque  
das m  
el prin  
en *Le*  
amplia  
precisa  
culpa  
época  
Crucifi  
épocas  
los sie  
los jue  
del tru

espectáculo de la vida, olvidado del Cielo, prisionero él mismo de ese espectáculo y cuya tarea es fascinar. Y ese libro *Roberte ce soir*, es, antes que nada y por encima de todo, eso: un libro fascinante; Si en *La vocation suspendue* el objeto del culto que la representación que ese culto crea debe mostrar se ha ausentado de la vida al hacerse imposible la representación por las luchas internas que destruyen la unidad del culto y la dispersan, en *Roberte ce soir* la ausencia se ha convertido en una desaparición definitiva. Perdida la meta de la teología, la posibilidad de encontrar el sujeto trascendente al que debe revelar y en el que debe descansar, queda, sin embargo, la teología misma como creación del hombre que, despojada de su fin, se convierte en un método y un sistema de razonamiento: una forma en la cual se manifiesta el lenguaje que la constituye y a través de la cual, por tanto, se muestra y se hace posible el lenguaje en sí, descansando y afirmándose en su propio movimiento.

Es muy importante recordar que *La vocation suspendue* ya nos ha hecho sentir que ésta no es la consecuencia de una realidad metafísica, sino la manifestación de un problema histórico. Es el avance de la historia, su propio movimiento, el que ha sobrepasado poniéndolos fuera de ella, los fines de la especulación metafísica. En este aspecto, *La vocation suspendue* nos ha dejado justamente en los umbrales de la puerta que abre Nietzsche y que traspone Heidegger. Dios ha muerto, lo matamos nosotros, el pensamiento recorre el desierto sin límites que ha inaugurado la ausencia de Dios. Ese desierto es nuestro mundo: el tiempo de nuestro mundo. Ligado inevitablemente a la realidad del pasado en la que busca realizar su vocación, Jérôme, incapaz de desprenderse de ella pero también de entrar a ella, Klossowski hace surgir su otra vocación, la vocación de artista, que se sabe condenado a vivir en el mundo y a afirmar el mundo como un falso profeta, el sentimiento y el reconocimiento de vivir fuera de su tiempo, de estar en un tiempo que no le corresponde, cuando las circunstancias han hecho anacrónico su temperamento y han hecho inalcanzables sus posibilidades de realización dentro de las formas que ese temperamento requiere. "Has nacido demasiado tarde, Théodore, no tienes miradas más que para un mundo desaparecido", le dice al doble de K. el primer marido de su imposible Roberte, que tal no es Roberte, en *Le souffleur*, y en *Le Baphomet* esta afirmación se hace más amplia aun dirigida a otro doble de K. y puesta en labios precisamente de la figura andrógina que es el Baphomet: "¿Es su culpa si ha nacido demasiado pronto o demasiado tarde, en la época del Anticristo en vez de en la de los ídolos, cuando el Crucificado y los ídolos de todas las naciones y de todas las épocas enriquecen a los comerciantes, después de la abolición de los siervos en vez de la trata de esclavos, antes o después de la de los juegos de circo, de los misterios o de la pantalla panorámica, del trueque o de las vacaciones pagadas, de las jacas o del sleeping,





del zológico, del zen o del atomizador insecticida —en 1264 o en 1964—? Le es indispensable crearse una razón.”

Crearse una razón. Desprovista de su motivo, la teología encuentra otro en su capacidad para poner en acción el lenguaje, para proporcionarle un sistema. Pero, entonces, el propio razonamiento teológico deviene un mero espectáculo, un juego perverso en el que incesantemente se ponen en acción las reglas del juego sin esperanza de llegar a un fin. En esto consiste su perversidad: el motivo del juego ha desaparecido o se ha hecho a un lado, queda tan sólo el juego en sí, el espectáculo. Al apartarse de su fin, el juego es entonces un juego pervertido, un juego perverso, y la perversidad misma pasa a ocupar el lugar del fin: se convierte en el fin. Esto ocurre en el campo de la experiencia mental, donde las palabras tienen un contenido espiritual, son la expresión del ejercicio de la mente. Pero, al exteriorizarse, el lenguaje que ha surgido de ese juego mental esencialmente perverso adquiere también un contenido material, lleva el juego mental al campo de la existencia física, lo hace aparecer dentro del espacio en el que se desenvuelve la vida. ¿Dónde puede encontrar su reflejo en la vida esa fuerza espiritual que ha encarnado como apariencia material, cuál es la materia en la que su acción puede reflejarse para transformarla en fuerza espiritual y restablecer el equilibrio que asegure la continuidad del juego en el campo de la vida, que es el único lugar en el que puede mostrarse, dado que la posibilidad de trascendencia se ha perdido?

La expresión exterior del movimiento de la vida se encuentra en el cuerpo. Es en él donde la vida halla su continuidad a través de la reproducción, cuya necesidad se cumple por medio de la sexualidad. Para crear un paralelismo entre el lenguaje cuyo despliegue se hace posible a través de la perversión de la teología que se desprende de su fin y el cuerpo en el que se muestra la vida, hay que pervertir la fuerza de la vida apartándola de su fin: la sexualidad deviene perversa apenas se desvía de la reproducción y se convierte en un fin en sí misma. Entonces, la representación de la sexualidad se hace pornográfica: aloja los puros gestos del cuerpo que le da vida, que la expresa. Perversos, la teología, que se convierte en el agente por medio del cual el lenguaje se muestra y en el que se manifiesta el espíritu, y el cuerpo, que convertido en objeto pornográfico aloja los puros gestos de la vida desprovistos de su fin, entran en relación para reflejarse entre, sí y mediante ese juego de reflejos crear un nuevo espacio: el espacio del arte.

Ya sabemos que el arte sólo puede hacerse a sí mismo manteniendo su independencia tanto de la existencia como de la trascendencia. Carente de lugar, el individuo incapaz de encontrarse en su tiempo histórico, incapaz de entrar a la trascendencia que el tiempo histórico ha borrado, tiene que “crearse una razón”: esa razón es el arte.

# Marco Antonio Montes de Oca

## Pequeño Larousse Ilustrado

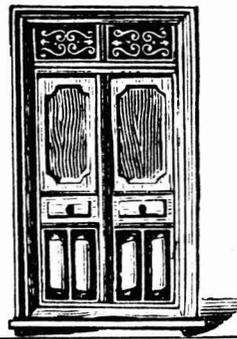
Hay lo que quieres que haya:  
Un garrotazo, un hoyo cariazul  
Un cuerpo fijo  
En la enredadera del silencio.

Hay niños jugando  
A sajones y normandos,  
Niños buscándose el ser en los bolsillos,  
Solos como el diablo,  
Un diablo azorado  
De caber en cárcel tan escasa.

Hay cartas,  
Tercas y maldecidas cartas  
Que se las arreglan para llegar  
No importa cómo:  
Sin timbres ni destinatario,  
Sin alas ni cabeza:  
Palomas prensadas  
Subterráneamente arribando  
Como topos de agua  
O pensamientos que no se atreven  
A pensarse.

Hay lo que se obstina  
En su expansión perpetua,  
La pierna crecida  
Al sur del mar que lo embotella,  
Hay mi camisa hinchándose de ausencia  
Mientras cada mientras  
Origina un estallido  
A cien leguas de la nave bombardeada  
Mientras la sandía  
Es devorada por sus propios dientes  
Y lo cierto se diluye  
Sin agua ni alberca ni clavado.

Hay por fin  
El vacío que insufla en la tierra  
Su transparencia abrumada,  
El vacío cargado  
De la intención de no tenerla:  
Puerta condenada,  
Puerta condenada a abrirse  
Sin el menor motivo.



# Beatriz Garza Cuarón

## Filolopolitología

Santiago se fue a vivir a la muy noble y cosmopolita ciudad de Agarralajarra. Quería hacerse político. Pero se encontró con un problema: los políticos tienen que decir muchos discursos, y él era un hombre de pocas palabras. Buscando en el directorio telefónico la dirección de su amiga y colega, Verbalina Pérez Sosa, para ver si podía ayudarle en su discurso, encontró —ahí mismo en la letra *p* un anuncio de una gran empresa que decía:

¿Problemas con las palabras?

No se PreocuPe. Nosotros se los resolvemos.

Somos especialistas en Piezas para formar todas las Palabras Posibles: palabritas, palabruchas, palabrejitas, palabrazas, palabrotas, y palabrerías. También apalabramos y despalabramos. Llámenos hoy mismo.

*Unión codificadora y descodificadora de diccionarios universales poco ilustrados, S. A.*

*Ucydddupisa (para abreviar)*

Teléfono 5-01-02-ON  
Calzada del Mudo No. 384

Su problema se había resuelto. Era un milagro. Llamó enseguida, y una empleada contestó:

empl Ucydddupisa a sus órdenes. Buenos días. Feliz Navidad. ¿En qué puedo servirle?

S — Señorita. Perdóneme usted. Buenos días. Gracias. . . Oiga: necesito algunas piecitas para formar unas palabras para mi discurso de mañana

empl — Ah ¿quiere usted unos morfemas?

S — ¿Qué?

empl — Sí, son esas piecitas con significado con las que se forman las palabras.

S — Sí, sí. Eso, quiero, morfemas.

empl — ¿De qué tipo, señor? ¿Quiere usted lexemas o quiere gramemas?

S — ¿Qué, qué? ¿Qué son lexemas?

empl — Ay, señor, los usa todos los días ¿y no sabe lo que son? ¿Pues dónde vive?

S — Mire, señorita, no sé qué quiere decir lexema. Pero no tengo por qué saberlo. Lo que pasa es que ustedes en esta ciudad se la pasan inventando nombres raros para todo.

empl — No los inventamos. Existen. Lo que sucede señor, es que somos “especialistas” (¿sabe usted lo que quiere decir eso?) y los “especialistas” sabemos cómo se llaman las cosas que manejamos.

S — Bueno, bueno. Dígame qué son los lexemas.

empl — Eh, bueno, sí... Los lexemas son las partes de las palabras —los morfemas— que tienen o que llevan el significado... eh, como más importante de la palabra. Por ejemplo, *sill-* es el lexema de silla, o *viej-* es el lexema de viejo o vieja, o *pajar* es el lexema de pájaro-a.

Sin embargo, señor, lo que sí puedo decirle con toda seguridad es que lexemas tenemos muchísimos, miles y miles y constantemente nos llegan más, de aquí mismo de nuestro país o de otros países de habla española, y por supuesto, nos llegan muchísimos importados de todo el



mundo. En los últimos años nos ha llegado una gran cantidad de lexemas del inglés; tenemos ahora unos nuevecitos que son la última moda, debería verlos; todavía no los acomodamos bien en nuestros empaques, pero ya lo haremos.

S — Oiga, ¿y no tiene lexemas franceses? Esos quedarían bien en mi discurso.

empl — Sí, tenemos bastantes; pero esos tuvieron más éxito en el siglo pasado.

S — ¿Y los gramemas?

empl — ¿No tiene usted prisa?

S — No. Quiero entender, porque quiero encontrar algo muy especial para mi discurso.

empl — Los gramemas son un problema para nuestra empresa. Le voy a confesar una cosa: nuestra "Unidad gramemas" está en quiebra. Hay muy pocos gramemas y todo el mundo los conoce y los usa constantemente. Por eso no nos los piden. Son esos que van pegados a los lexemas: los de género y los de número en los sustantivos y en los adjetivos; los de tiempo, persona y modo en los verbos.

S — ¿Nada más?

empl — Ah no, también esos otros que sirven para relacionar palabras como las preposiciones y las conjunciones.

S — Pues no. De esos no necesito. Los conozco casi todos.

empl — Oiga: hay unos gramemas que sí nos piden de vez en cuando. Los que si uno quiere los pega a la palabra y le varía o le cambia el significado.

S — ¿Como *des en des-hacer* y *des-componer*? ¿Y como *ero* en *ropero* y *librero*?

empl — Sí, sí. Tenemos uno fabuloso que nos piden bastante: *-itis*.

S — ¿*-itis*? ¿el que significa 'inflamación'? No, yo voy a hablar de política, no de enfermedades.

empl — Ah, yo creía. . .

S — No, señorita, déjeme decirle lo que quiero. Quiero unos lexemas de esos que sean estupendos para levantar y hacer vibrar a las masas.

empl — Sí, déjeme ver, aquí hay unos. Se los voy a leer con todo y gramemas:

levadura

homo

S — No, no. No esas masas. Es a las masas de gente a las que me refiero. Quiero lexemas para levantar, para hacer vibrar, para mover a las personas, a la gente. . .

empl — Bueno, bueno. Aquí están:  
Para levantar a la gente: despertador, timbre, campanas, cohetes. . .

Para hacer vibrar a la gente: rocanrol (de importación reciente), chachachá, cumbia. . .

Para mover gente: grúa, ferrocarril, automóvil. . .

S — No, no, no. ¡Dios mío ¿quién me ayudará en este mundo?! Ay. . .

# Humberto Martínez



## Ejercicio borgiano

En algún lugar (que hoy no localizo) de sus obras, sé que Borges testifica, no sin inmodestia, su escasa erudición. Lejos de refutar semejante tesis la confirma una misma frase atribuida, en dos lugares, a dos autores distintos y cuyas referencias no proporciona. En el prólogo a su *Introducción a la literatura inglesa*, Editorial Columba, Buenos Aires, 1965, escribe que "Novalis escribió que cada inglés es una isla". Hacia 1967, en París, Borges dice en una entrevista con Georges Charbonier que "Heine decía que todo inglés es una isla". Ante este hecho de aparente anarquía se suceden varias explicaciones. Una primera y sencilla es aceptar que el autor mereció un ligero olvido; otra, conociéndolo, es la de que las buenas ideas ya no son de nadie sino del lenguaje o la tradición, siendo indiferente que se atribuyan a uno u otro autor; otra, a menos de creer el plagio entre ellos, sería que los dos autores dijeron independientemente lo mismo y el conocimiento de esto probaría, después de todo, la erudición en Borges y, de alguna manera ineludible, su falso testimonio. Me atrevería a conjeturar, por mi parte, que la mentira y el descuido son ajenos a Borges y sí íntima la argucia intelectual. Tan sólo habría que admitir, para probarlo, "una ficción improvisada por la modestia. . . para justificar una frase".

Por lo demás, el mismo Borges se burló ya, en el prólogo a *El informe de Brodie*, de esta policía de las pequeñas distracciones.

*Posdata de 1973.* Después de cambiar tres palabras del texto ("escasa" por "vaga", "refutar" por "desmentir" y "afirmación" por "tesis"), a nadie le parecerá una imprecisión o una hipérbole calificarlo de perfecto, de perfectamente borgiano.

## Epicuro y la magia

Supongo que vengo practicando desde hace algún tiempo la ataraxia epicúrea, tal vez pirrónica. Una ausencia total de afectos, un desprendimiento, una insensibilidad e indiferencia concurren en mí moldeando mi nueva personalidad. Recuerdo vagamente el comienzo que trato obcecadamente de alejar, pero me es indiferente cuándo, cómo y por qué. Algo, sin embargo, me atormenta. No puedo olvidar que esta postura es contraria a lo que para muchos es la vida; acaba también, creo, con mi última pasión: la magia. Lo que verdaderamente ésta significa me fue dado encontrarlo en el *Liber sextus naturalium* del filósofo y médico persa Avicena. Avicena mismo nos dice que por largo tiempo no lo quiso creer, pero después de haber leído libros nigrománticos y otros sobre signos mágicos y magia, encontró que la emocionalidad (*affectio*)

del alma humana es la raíz principal de los numerosos sucesos mágicos que componen la realidad. Esto es debido, explica, a que en el alma mora una cierta facultad (*virtus*) de cambiar y de subordinar a ella las cosas, en particular cuando es arrebatada por un gran exceso de amor u odio o algo semejante. El alma hállase entonces tan ansiosa de las cosas que quiere realizar que espontáneamente aprovecha la *hora sideral* más significativa y más favorable. Cualquiera, nos confirma Avicena, puede influir mágicamente en todas las cosas si llega a ser presa de un gran exceso.

Di con Avicena por casualidad. Huía de las embarazosas teorías de Lavallo, de su rencor, quizá inconsciente, por sus frustradas esperanzas de iniciado. Lavallo, ferviente autodidacta del esoterismo y la cábala, tratando de encontrarle sentido a su vida había gastado años en la búsqueda de los secretos más indescifrables. Celoso, su amistad empezó lenta, cautelosa ante mi insistente escrutinio y juvenil interés. Me indicó libros, datos; en ocasiones sendas no del todo correctas, pistas no equivocadas, pero lejanas, vagas, inalcanzables, cuyo camino, arduo, terminaba en decepción. Pensé que debería ser la prueba de todo iniciado y que nada es gratuito en este mundo, pero un fastidio momentáneo me hizo meditar y reflexionar por mi cuenta.

Solo comprendí que palabras ejemplares, en un primer libro que la necesidad (no el azar) nos depara, son despreciadas por volúmenes de confusión; también, que la simplicidad, aunque a cierta altura nos esté vedada, no es tal si no se entiende a través de lo complejo, pues no hay nada en este mundo que no lo sea. Comprendí que "la Naturaleza es inalterable", que "todo es insustituible" y que "no hay saber que cuente mientras no contribuya al arte de vivir feliz"; lo aprendí en los estoicos y los epicúreos, en noches llenas de San Agustín y en melifluas páginas de Dios. Pero lo aprendí, más sustancialmente, en el instante en que una tarde, frente al rostro de Judith, percibí su rechazo, gentil, a través de sus ojos, y en su cautivadora esbeltez.

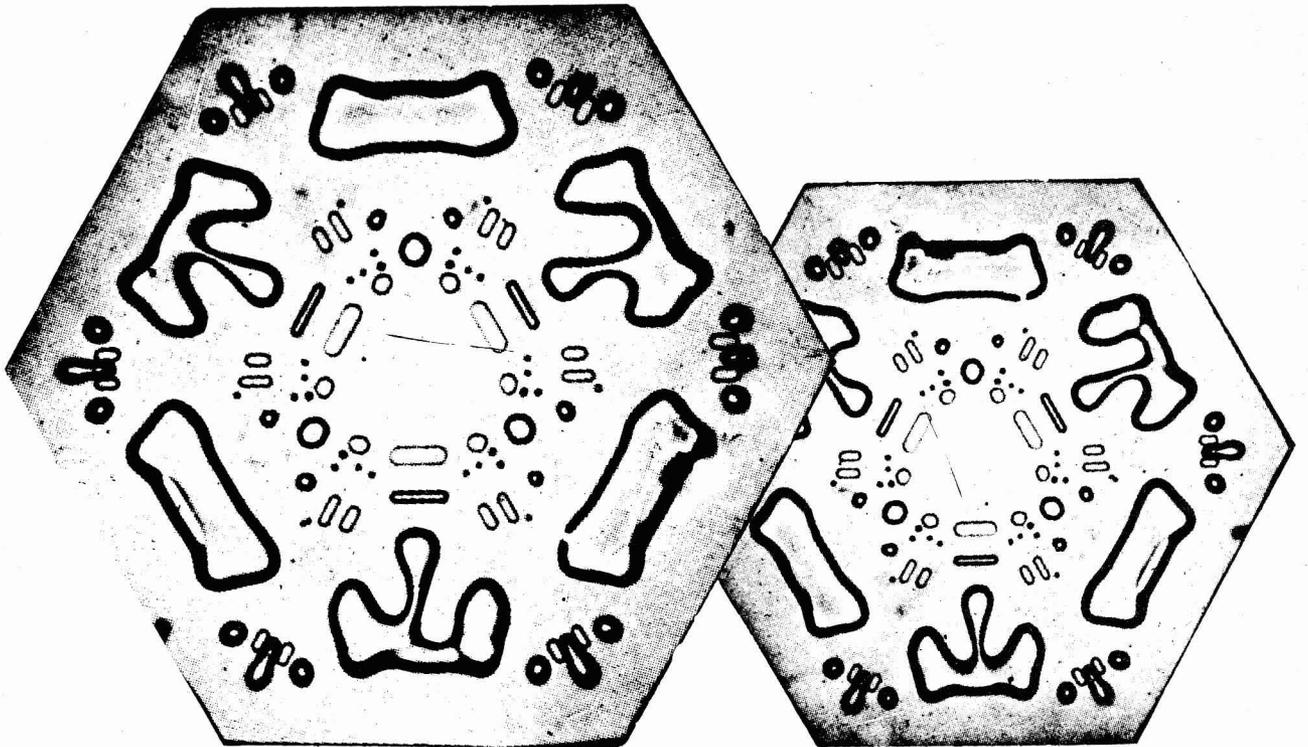
Desde entonces sé que no hay imposibles, pero también que lo bueno y lo malo son igualmente justificables porque están en nuestra naturaleza que, afortunadamente, controla nuestros propios deseos.

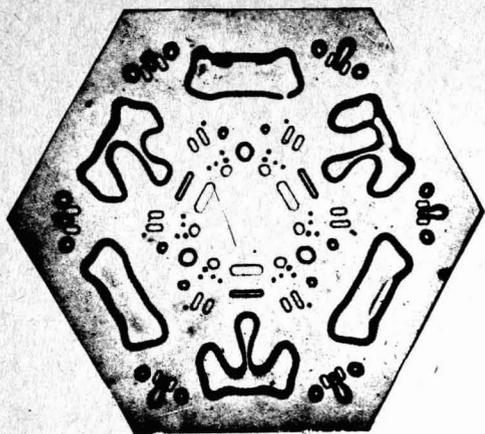
La magia es siempre algo que una persona posee, produce o vive; en ocasiones ajena a propósitos conscientes, como la lluvia que cae en un jardín o las luces del atardecer, destruyendo un amor, una amistad, o la vida misma.

## La nieve es un gato blanco que se lame al pie de nuestra puerta

para Linda

La nieve no es un lugar  
en tu tocador es la polvera  
y en mi memoria es una jícama  
o el corazón del coco  
El paisaje es una fecha  
un mapa que se inventa  
para integrar nuestra realidad  
un punto de referencia para sabernos  
dentro de unos instantes  
que no son ni tuyos ni míos  
Te veo  
    entre tú y yo  
hotel de blancos  
tú eres la nieve  
y el paisaje es solamente un plato  
donde se ha volcado una azucarera...





## ABC

1

En esta página  
hay dos ojos que te espían  
y quizá  
algún micrófono oculto

2

Deliberadamente  
escribo  
tú que me lees  
¿puedes confesarte mis motivos?

3

Lo que hay aquí  
está a la mano  
los encuentros dependen  
del pie con que te levantaste

2

El significado de estas pocas palabras  
está  
en  
su  
día  
de  
asuetto

1

Mi máquina de escribir  
es una princesa encantada

## Acto de memoria

1

El jaguar bebía felinidad  
en sus movimientos

2

A insistencias del sol  
sus ojos eran dos monosílabos negros

3

La ronda de las sombras  
desenlazaba su cuerpo  
en pastos cerreros

4

Las letras de su nombre  
eran insectos en celo

5

Hace sólo seis o siete meses  
nos encontramos  
en mi tímpano izquierdo

6

Mi primer crimen lo cometí  
cuando mi soledad  
dijo que la conocía al revés y al derecho

7

Y al cabo de estas líneas  
¿Usted qué piensa, doctor?

# Eneas en el infierno

por don Enrique de Villena

Texto presentado por Antonio Alatorre



El texto que aquí ofrezco al lector me parece muy valioso; tan valioso, que por un momento pensé ofrecérselo sin ningún comentario, para no embarazar su atención con monsergas históricas y filológicas, cuando lo mejor es que la tenga despejada y la dedique toda a encontrar por sí mismo el extraño encanto que el texto tiene. Yo, desde luego, le encuentro ese extraño encanto. Y además, se trata, en un sentido, del primer intento de prosa "artística" que se hizo en lengua española. (En otro sentido, se dirá que el primer intento fue el de Alfonso el Sabio; y, todavía en otro sentido, se podrá decir también que el primero fue el de don Juan Manuel en El Conde Lucanor. Pero no voy a pelear con nadie sobre esto.)

Llegué a pensar, pues, que bien valdría la pena publicar el texto sin introducción alguna. Pero temí que un título como "Fragmentos de la traducción de la Eneida por don Enrique de Villena" fuera un trampolín muy poco invitador para que el lector se arrojara sin más al agua de una prosa que de buenas a primeras le podría parecer por lo menos enigmática. Este temor me hizo cambiar de idea. (Pero prometo no dar mucha lata con prólogos, y estorbar lo menos posible.)

La Eneida de don Enrique de Villena (o de Aragón) es, quizá, la primera traducción propiamente dicha del poema de Virgilio que se hizo en una lengua moderna. Villena la inició el 28 de septiembre de 1427 y la concluyó un año y doce días más tarde. Nunca se ha publicado. (Estos fragmentos del libro VI son uno como "estreno mundial".) Y nunca se ha publicado por una razón muy sencilla: porque la crítica "oficial" la ha tratado con mucho desdén. Los españoles, que suelen adolecer de miopía, la han tachado de ruda, pedantesca, infiel, torpe, artificial, enrevesada; y eso no sólo los flojos y que hablan de oídas, sino hasta quienes parecían haberla leído de veras, como don Marcelino Menéndez Pelayo y don Pedro Urbano González de la Calle. Demasiada saña para con un texto al que no se ha dado oportunidad de defenderse solo.

¿O será que estoy encariñado con esta vieja traducción, copiada por mí hace más de veinte años de un manuscrito de

la Biblioteca Nacional de París que perteneció al Marqués de Santillana? Algo habrá de eso, sin duda, pero no creo que el cariño me ciegue. La prueba es que cuando le enseñé algunos pasajes a un poeta amigo mío, un poeta joven, exigentísimo con las palabras, él los leyó con verdadero gozo, porque los leyó de veras, entregándose honradamente a su realidad, aceptándolos, sin pedirles lo que sería anacrónico pedirles, y haciendo de su artificiosidad, de su evidente arcaísmo y no sé si hasta de su esporádico dialectalismo aragonés, un encanto más en lugar de un motivo de rechazo, de manera que su gozo y su entusiasmo me convencieron de que sería bueno publicar una parte, aunque sólo fuera a título de experimento.

Ojalá la lectura de todos se parezca a la que hizo ese joven poeta. Ojalá todos sean capaces de leer de veras, de entregarse sin miedo y sin pereza al experimento que les propongo, de dejarse llevar por este lenguaje, vetusto, sin duda, pero que, como fue elaborado con evidente amor, conserva aún su capacidad de transmitir, en muchos lugares, la melancólica belleza de los versos de Virgilio, su temblorosa poesía. La lengua española tiene la particularidad (ventajosa en este caso) de haberse alterado muy poco, mucho menos que la inglesa o la francesa, desde la Edad Media hasta nuestros días. La barrera lingüística que rodea a la Eneida de Villena no es, pues, cosa terrible. De hecho, un lector que acepte no sólo sin sonrisas de superioridad, no sólo sin escándalo, sino además con no sé qué deleite, la lengua olvidanza en vez de "el largo olvido", o los prados recientes por el curso de los ríos en vez de "prados frescos, cruzados por arroyos", o incluso las vengadrices Curas en vez de "los Remordimientos vengadores", está ya preparado para recibir lo que este lenguaje es capaz de darle. Podrá quizá sentir el terror causado por los monstruos infernales, "las fieras de Lerna haciendo sonos espantosos, las Quimeras guarnecidas de llamas, las Gorgones, las Harpías y las Sombras que tienen tres cuerpos". Podrá compadecer a los miserables que, expulsados de la patria, "fueron por la ventosa mar traídos, y los sumergió el viento austral en el agua.

envolviendo la nave con la gente della en las aguas tempestuosas". Podrá maravillarse ante la muchedumbre de seres aún no nacidos, que pululan y revolotean en el reino de la nada "así como en los prados las abejas en el sereno verano están sobre diversas flores, y recercan en derredor los blancos lirios, y todo el campo suena del murmurio". O bien, podrá sentir el patetismo de la escena en que el héroe ve confusamente (como se ve la luna a través de la bruma) el fantasma de la hermosa reina africana que vaga por "secretas calles" y por "selvas recercadas de mirto", y él le habla "con dulce amor", "llamándola con lágrimas", mientras ella lo escucha, "ardiente e indignada", en una inmovilidad aterradora, como "si de pedernal duro fuese, o de peña marpesia", hasta que, sin romper con una sola palabra su helado silencio, desaparece "inimigablemente en la espesura sombrasa".

Es increíble que Menéndez Pelayo, tan fino crítico a veces, haya escrito un juicio tan destemplado, tan de dómine gruñón: "Insensatez sería buscar en esta versión rastro ni sombra de la poesía del original". Yo he cometido esa "insensatez", y he encontrado algo más que rastros y sombras de poesía. Que no es la poesía del original, de acuerdo: el original está en latín, en hexámetros, etcétera; la traducción está en español de principios del siglo XV, en prosa, etcétera. Pero al lenguaje de Villena no le falta ni precisión, ni gracia, ni hermosura. No es que yo quiera igualar a Villena con Góngora, pero es oportuno recordar que Menéndez Pelayo tampoco tuvo oídos para la poesía del Polifemo y de las Soledades. Creo que en el caso de Villena (como en el de Góngora) fue él un pésimo lector: leyó de prisa, o leyó demasiado poco, o leyó estando de muy mal humor, o algo debe haberle pasado. Censura cosas que son puras niñerías: a Villena le encanta el hipérbaton ("de ricas compuesto vestiduras", "desta respondió manera", "tales dijo palabras"), mientras que don Marcelino lo encuentra espantoso; Villena escribe punctas, y don Marcelino prefiere puntas. Pero en fin, dejemos esto.

A algunos les parecerá tal vez que debí hacer una presentación más formal y una edición crítica y anotada. Yo a esto no le hallo mucho sentido, ahora al menos. ¿Para qué estropearle al lector su oportunidad, interponiendo entre él y el texto unas explicaciones y disquisiciones que bien podrán venir más tarde? A lo largo de los años he ido coleccionando un modesto arsenal de datos para un erudito estudio introductorio y para una decente anotación filológica de esta Eneida española. No sé si un día pondré en movimiento ese arsenal. (Está a la disposición de quien se interese de verdad en el asunto.)

Lo que sí creo necesario es decir dos palabras acerca de la materialidad del texto que presento. En estos tiempos en que no es cosa del otro mundo tener ante los ojos, en microfilm, aun el manuscrito más raro del mundo, no cabe justificación para las ediciones paleográficas, que son las que transcriben el manuscrito tal cual. Todas las ediciones serias hacen (poco o mucho) algo más: intervienen en el texto, se comprometen con él; corrigen, restauran, añaden puntuación y signos diacríticos, eliminan determinadas cosas superfluas y aun se arriesgan a meter, a título de conjetura, palabras que obviamente hacían falta. Pues bien, yo digo que ésta que ofrezco es una edición seria. Si un filólogo demasiado conservador me toma a mal ciertas libertades, yo le prometo cumplida satisfacción, en cuanto haya oportunidad para ello, con una edición en regla, que

tendrá el mismo texto que ahora doy, más una serie de notas en que podré explicar por qué doy ése y no otro. Pero a los lectores de esta revista no los quiero fastidiar. Y no es que desdeñe la erudición (incluso hay quienes me tienen por erudito): lo que pasa es que ahora me parece aburrida y que no sé qué hacer de bueno con ella. (En fin, una cierta erudición no me parece mal; y de hecho, ¿qué es toda erudición sino "una cierta erudición"?)

Algunas advertencias, a guisa de "pise con cuidado" o watch your step (o, para ponernos virgilianos, cave!). Muy al principio del texto, en el segundo escalón, está la palabra deyuso. Ojo, pisar con cuidado, no tropezarse: deyuso (o deyús de) significa "debajo". (Pero tampoco asustarse: en general, la escalera es segura y descansada). Tampoco atorarse con la ortografía. En las breves citas que antes hice, la modernicé un poco mañosamente. Pero, hablando con honradez, no creo que sean tan duras de penetrar palabras como Sebilla en vez de Sibila, o dehessa en vez de deesa ("diosa", "mujer divina"), o rreçercar en vez de recercar ("rodear"), o salepne en vez de solemne, o sutil (y suptil) en vez de sutil. Última advertencia: si el lector está familiarizado con Virgilio, no vaya, por favor, a pedirle a Villena una fidelidad rigurosa que, por razones que sería tedioso explicar, no se conocía en el siglo XV. (Y por si alguien quiere tener a la vista el texto latino: los fragmentos que aquí publico son traducción de unos 450 hexámetros, o sea la mitad de los que tiene el libro VI; son los versos 253-476, 628-766 y 851-898, más algunos pasajes de 767-843).

#### SINOPSIS DE LO QUE PRECEDE

Divinamente forzado a cumplir su destino, Eneas ha salido con su flota de Cartago (donde la reina Dido, su amante, se ha dado la muerte en un paroxismo de desesperación) y ha llegado a Sicilia. Aquí celebra el primer aniversario de la muerte de su padre Anquises con regatas, luchas, carreras de velocidad y otros deportes fúnebres. En sueños, Anquises se le aparece y lo invita a visitarlo en el reino de las sombras, el Orco o Averno ("el Huerco", traducirá castizamente Villena); la empresa es ardua, pero la Sibila de Cumas podrá darle ayuda. La flota zarpa entonces de Sicilia, con las proas hacia Cumas. En una noche de insólita bonanza, el viejo piloto Palinuro (¡el siempre vigilante!) se duerme y cae al negro mar, agarrado todavía a un pedazo de timón. Eneas, que demasiado tarde se ha dado cuenta, guía él mismo, melancólicamente, su nave. Llega así a Cumas y sin pérdida de tiempo va a hablar con la Sibila. Poseída por el dios, entre clamores y espumarajos, la Sibila le anuncia guerras, calamidades, bodas de sangre. Humildemente, Eneas le suplica que le sirva de guía a través de los recintos subterráneos. La Sibila acepta. Pero antes hay que disponer las honras fúnebres del trompetero Miseno, que acaba de morir, para que su cadáver no inficione una atmósfera que desde el principio debe estar bañada en una pureza sagrada; y, además, hay que conseguir absolutamente la rama de oro, para llevarla de ofrenda a los dioses infernales. Mientras sus hombres, en el campamento, celebran las exequias de Miseno, Eneas, guiado por el vuelo de dos palomas hermosísimas, llega a la boca misma del Averno y ve un copudo roble del cual brota, resplandeciente, la rama de oro. Corta sin ninguna dificultad la rama y pasa la noche en vela, purificándose con sacrificios y abluciones para el viaje que va a emprender.



De toda compañía a la rribera apresurada corrían: las madres, e los varones, e los cuerpos pasados de la vida, los nobles magnánimos, e los niños, e las no casadas moças, e los mançebos puestos en los fuegos en la presençia de sus padres. Así como las muchas fojas caen derribadas en las selvas en la friedad primera del otoño (e mira ell árbol desde alto en la tierra su despojo), e así como aves muchas se juntan quando el año es frío e pasan allende la mar e van a la tierra delectable, así estavan los primeros rrogando que los allende passassen, e tendien las manos por deseos de ser en la otra orilla. E aquel triste mareante agora rreçibe a éstos, agora a aquéllos, e otros alexos desviados desecha dell arena.

Eneas, maravillado de aquel tumulto e movimiento, tales dixo palabras:

—¡O virgen! ¿Qué quiere el concurso desta gente al rrió? ¿E qué piden las almas? ¿E por cuál departimiento e culpa desemparan la orilla desta parte, e aquéllas con los rremos passan la cárdena paluda?

A esto brevemente la antigua saçerdotissa desta rrespondió manera:

—¡O fijo de Anchises, del linagge de los dioses engendrado ciertamente! Tú vehes agora el grant lago Coçito e la Estigia paluda, la qual en sus juras los dioses temen e dubdan fallerçer por la su divinidad a lo prometido por ella. E toda esta gente que pobre vehes, no soterrada compañía fue. (Aquel llevador Charón éstos que lleva son los sepultados). No les es dado pasar estas orillas ne ir por ell agua rronca corriente fasta que los sus huessos en sus sillas (es a saber sepulturas) ayan rreposito: andan errabundos çient años en tanto por esta rribera, fasta que son admetidos e rreçebidos al paso.

Estovo Eneas fijo de Anchises en aquel detenido paso, muchas cuydando cosas, aviendo piedad de la mala suerte en su voluntad. E allí vido los tristes que no alcançaron las honrras complideras a su muerte ni devida sepultura, Leucaspin e aquel guidor de la flota natural de Liçia, Oronte, los quales en uno con él sallieron de Troya, e fueron por la ventosa mar traídos e los submergió el viento austral en ell agua, embolviendo la nave con la gente della en las aguas tempestuosas. E luego se mostró Palinuro, el governador de su navío, que pocos días pasados, en el mar de Libia, mientras catava las estrellas por considerar el tiempo, cayó del navío, derribado en medio de las ondas. E quando este triste conosçió entre las muchas sombras, tales Eneas dixo palabras:

—¿Cuál de los dioses, o Palinuro, te quitó de nosotros e en medio de la mar te sumerjió? Dilo agora: ca antes desto non me fallerçió, e agora en una rrespuesta el ánimo mío es engañado de Apollo, que dixo a mí salvo iría e seguro por la mar, viniendo con mi gente a las de Italia partes. ¿Es esto la ffe prometida, que tú así pereçieses?

Palinuro, rrespondiendo a las palabras por Eneas dichas, así dixo:

—Nin te fallerçieron los secretos e rrespuesta de Phebo, duque Anchisiade, nin me submergió dios en la mar, mas el gobierno de quien yo cuydado tenía, e con cuyo ministerio fazía el curso, se bolvió e me levó consigo, e así cahí con él. E júrote por las ásperas mares que non ove tanto cuydado e temor de mí quanto de ti ove, que'l tu navío despojado de guarnición, e desechado de sí el que l' governava, non fallerçiesse o peligrasse en tantas ondas que levantar se començá-

[ . . . . . ]

Luego en la mañana, saliendo el sol, paresçió qu'l suelo de la tierra mugiese deyuso de los pies, e los collados de la selva començados d'andar fue visto moverse, al sentido presentándose auditivo ladrido de canes por aquella sombra.

La deheffa prophetissa viniendo Sebilla, estas sentido cosas, tales dixo palabras:

—¡Alexos, alexos estad vosotros, profanos, e sallid de toda la espessura! E tú, Eneas, continúa tu camino, e saca de la wayna tu espada, qu'n esta es menester sazón tu esfuerço, en esta hora conviene que sea tu propósito firme.

Esto dicho, en la cueva se puso abierta, guiando a Eneas, el qual la siguié con temerosos passos.

(¡O dioses que avés imperio e señorío sobre las almas e sobre las callantes sombras, e Caos e Flegetón, lugares çilençio guardantes de la grant noche! ¿Sea lícito a mí dezir las oýdas cosas, e por la vuestra divinidad pueda yo manifestar las escondidas cosas deyuso de la tierra en las tiniebras altamente obscureçidas!)

Ivan escuros deyús de la noche por las sombras e por las casas vacuas de Ditis e rreynos vazíos, así commo en la espessura de los árboles se va con la no çierta luna deyús de la maligna luz, en do Júpiter cubrió el çielo de sombra, e la noche obscura quitó el color a las cosas, denegando que no fuessen vistas.

Delante de aquella entrada primera, en la boca del Huerco, el Llanto e las vengadrizes Curas pusieron su cama e su estada en ella fizieron. Allí falladas fueron las amarillas Enfermedades, la triste Vegez, el Miedo e la malpersuadida Fambre, la suzia Pobreza, el Trabajo, e con fea figura terrible la Muerte, e los malos Gozos e Deleytes de la vida, e la mortal Batalla sobre'l lindar de la entrada de la cámara ferreña de las Euménidas, e la Discordia loca, con sangrientas ataduras apretados sus serpentinos cabellos. En medio d'aquel logar un olmo de muchos años, muy grande, tejido de rramas e muy oscuro, que tiene sus braços tendidos por todo, cubriendo aquel logar, en el qual la vulgar gente dizen que'l Sueño faze su morada, fallado deyuso de cada una foja. Allende desto, varios monstrros de figuras, Çentauros en la entrada e las Çillas de dios cuerpos allí tienen establo, e aquel Briareo que tiene dozientos entre braços, e ojos, e las fieras de Lerna faziendo sones espantosos, las Chimeras guarnesçidas de llamas, las Gorgones, las Arpiás e las Sombras que tienen tres cuerpos.

A este llegado Eneas logar, temeroso, con rreçelo, súbitamente sacó ell espada, offresçiendo el tajo más estrecho de la puncta faza aquellos que contra él venían. E si la enseñada compañía de la Sebilla no la aperçibiera de non ferir las sutiles almas e sin cuerpo vidas, firiera las cavas ymágenes deyús de rrepresentada forma, e por demás con el fierro fendiera los vientos.

Desde allí entró por el infernal camino que va al rrió de Accheronte, turvió de çieno e de grant fondura, por cuya profundidad fierva e faze sallir arriba ell arena de todo el Coçito. Estas aguas aguarda aquel llevador de las almas, terrible e inmundo escamoso Charón, con espesa e luenga barva cana, no peynada ne limpia, e sus ojos bermejós de llama, con vil manto inmundo colgado de sus ombros. Este rrige la barca con rremo, e ministra con velas la flaca barca de color ferreño, traída para llevar los cuerpos. E ya elviejo se mostrava, e la cruda a Dios e verde vegez.



van. Tres noches ivernales me traxo el viento Noto por la grant mar, yo forçando ell agua; e malabez començava el quarto día, que vy la tierra de Italia, mirando de las altas ondas, e poco a poco nadé a tierra. Ya era en logar seguro, si la gente cruel non me premia con sus uñadas manos. Yo, con la vestidura mojada, non ove deffensión por el su peso, e desde'll altura del monte descendieron, a mí envadiendo con armas, cuydando que alguna presa tomassen descuydada e gananciosa. E agora tiénneme las ondas, moviéndome en la rribera los vientos. Onde rruégote por el tu padre, e por la fermosa lumbre del cielo, e por las estrellas, e por la esperança que se levanta de Yulo tu fijo: líbrame destos males, ¡o varón no vençido! e me pon en tierra (ca fazer lo puedes), o rrequiere puertos navegables si has de fazer algún camino e si t'es mostrado por la creadriz divina (ca non creo sin divinal ayuda e ministerio te apparejas de passar tanto rriío e nadar por la Estigia paluda). ¡Pues da la tu diestra mano al miserable, e llévame contigo por las ondas! ¡Al menos en la muerte en silla e sepultura plazible aya rreposito!

Acabado este dezir, tales la prophetissa a él dixo palabras:

—¿D'ónde veno a ti, o Palinuro, esta cruel tanto cobdiçia, tú no soterrado? Acuérdate que vehes las aguas Estigias e el rriío de las crueles Euménidas. ¿E admitido en las rriberas serás pasado a otra parte? Dexa d'esperar que por tus rruegos los ffados de Dios se muden. Empero, toma mis dichos acordándote dellos, e seráte solaz en los duros casos: sepas que los vezinos del lugar do el tuyo está cuerpo lexos e apartado, por los pueblos vexados de señales e maravillas çelestiales, sepultarán tus huessos por que çessen; farán grant sepultura e monumento solepne, e aquel logar será, por ti, nombrado eternalmente Palinuro.

Esto dicho, algún poco desechado el cuydado e quitado de su corazón el dolor, del triste sobrenombre se gozó de la tierra.

Continuando Eneas su camino con la Sebilla, llegáronse al rriío por pasar. E desde los vido desde la onda Estigia el mareante Charón ir por la espessura callante e con los pies trastornar la rribera, así primero los començó envadir con sus dichos e increpar adelante:

—¡Quienquier que seas, que vienes armado al nuestro rriío! ¡Faz, di a qué aquí vienes! ¡Detén tus pasos! Ca este logar es de las sombras e adormimiento del Sueño e de la Noche, e no es lícito que los cuerpos bivos sean pasados por l'estigia barca. E no pienses me plogo Érchules por aquí pasasse, si quiere andoviesse por este lago, nin Theseo, nin Peritheo, maguer que fueron engendrados de los dioses e de virtudes no vençidos: porque'l guardián infernal fue por aquél atado e [arrancado] de la silla rreal temedera; éstos la señora de la çibdad Ditis, Proserpina, de su tálamo sacaron a fuerça.

E contra esto la Amfrisia prophetissa tales dixo palabras:

—No pienses, Charón, aquí sean tales açechanças. Dexa con estorvo así de moverte. No cuydes que las armas deste trahen violençia, maguer el portero de la grant cueva, Çerberero, tras-pasado eternalmente, ladre e amedrente las sombras, e aunque la casta Proserpina guarde la casa del tío infernal. E sepas que'l troyano Eneas, en piedad señalado e no menos en armas, descende a las más baxas sombras del Imfierno por ver a su padre. E si te non mueve la ymagen de tanta piedad, este rramo (descubre el rramo que tenía escondido deyuso de la vestidura): ¡pues conóçelo!

Estonçes, aquél visto, el corazón de Charón finchado de ira fue amansado, aquél maravillándose del venerable don e de la verga ffadal, vista después de luengo tiempo. Non añadió más rrazones, antes luego la obscura bolvió barca, allegándola presto a la rribera. E dende las otras almas, que por aquellos collados luengos estaban sentadas sperando'l paso, appartar fizo. Aquella ocupación dexada, tomó en uno en el grand rriío a Eneas, so cuyo peso gimio la delicada e sotil barca, e aquélla, fendida por muchas partes, bevió grand parte d'agua de la paluda. Con todo esso, allende'l rriío saños e seguros la prophetissa e aquel varón Eneas Charón puso en tierra, en la yerva del linillo de color luzio e ferreño.

Pasado Eneas allende del memorado rriío, falló a Çerberero echado en la grant cueva, que fazie rresonar los rregnos del Imfierno, estando muy grande echado en la cueva, ladrando por tres bocas contra él. E la prophetissa, visto'l cuello serpentino levantar de Çerberero, lançóle'n la boca la dormidera sopa con miel e farina medicinada. E aquél, con rraviosa fambre las tres abriendo gargantas, la ofresçida rreçibió vianda, los grandes resolviendo miembros diffundidos por la tierra, todo estendido por la grant cueva.

Ocupó Eneas la entrada del guardián sepultado en el sueño, delibrándose aína de la rribera e ondas que se non pueden rrepetir.

E luego bozes oyó e grant llorido de moçuelos, almas llorantes en la entrada primera, a quien el negro día les quitó, arrebatados de la teta, la suerte de la vida, e los submergió en amargo mortuorio.

E çerca éstos, los comdepnados a muerte con falsa culpa, sin justo mereçimiento: e non a ellos es dado logar de pena sin juez e suerte, antes Minos mueve las suertes e llama la congregación de los Callantes e rreçibe información de las vidas e culpas.

E çerca éstos tienen los tristes logar que a sí mesmos, sin culpa, con sus manos se dieron la muerte; aborresçiendo la luz, desecharon sus almas por ser libres de la pobreza e duros trabajos, que agora querríen antes pasar en ell ayre descubierto, e los ffados non lo consienten, teniéndolos atados la Estigia paluda no nadable: nueve vezes entrebuelto los costríne.

Non lexos d'aquí, a todas partes estendidos, se muestran los Campos Llorantes, e así los llaman por nombre. En aquel logar están los que'l duro Amor con tajamiento cruel acabar fizo. Las secretas calles las encubren, e las selvas rreçercadas de mirto las abrigan. E no dexan los cuydados, los allí estantes, por la mesma muerte.

En este logar era Phedra, e Pocris, e la triste Eoriphile, que mirando mostrava las llagas del cruel nascido; allí estava Eudamia, e Pasife, e Laudomia, compañera destas, e aquel que fue mançebo en algún tiempo, dicho Çeneo, e agora es muger otra vez, en la figura rretornada antigua por los ffados.

Entre los quales Phenisa Dido, rreziende de las llagas, andava en la grant selva. Çerca de la qual quando primero estovo el varón troyano Eneas e la conosçió por la escura sombra, así commo quien vehe o veher cuyda por la niebla la luna levantar en el mes primero, dexó caher las lágrimas, e tales con amor dulce le començó a dezir palabras:

—¡O desaventurada Dido! ¿Pues verdadero fue el mensajero a mí, e çiertas me llegaron nuevas que tú eras muerta con fierro? ¿Seguiste los postrimeros obsequios e diste la muerte?



¡Guay, que yo fuy a ti causa! E júrote por las estrellas e por los dioses celestiales, si alguna ffe ayuso es en la tierra fallada, ¡o rreyna!: forçado me partí de las tus rriberas; empero el mandado de los dioses que por estas sombras agora e por logares sin camino en la profunda noche me fazen ir, me costringieron. ¡E no pude cuydar ni creher que la mi partida tanto te traxiesse dolor! ¡El postrimero de los ffados que yo te fablo esto es!

Con tales e dulçes palabras amansava Eneas el ánimo de Dido, que ardiente e indignada lo mirava, llamándola con lágrimas. E aquélla, los ojos fincados en el suelo, los tenía bueltos e desviados, e non se movió más su rrostro por las comenzadas palabras que si de pedernal duro fuese, o de peña marpesia. E a la fin partiósse, tornándose inimigablemente en la espessura sombrosa, onde le rrespondían los cuydados primeros egualados all amor de Siccheo. E non menos Eneas, lastimado del maligno caso, lexos la siguió con lágrimas, aviendo merçed de aquella que se tornava.

[ . . . . . ]

Desde las antedichas cosas la saçerdotissa de Phebo antiga ovo a Eneas mostrado, tales dixo palabras:

—D'oy más toma'l camino e cumple el don comenzado. Aquexémonos d'andar, que yo veo los muros de los Çiclopes çercados de fuego, e contra nós ya paresçen las fórnices o bóvedas de las puertas onde los mandados e encomendaças mandan que dexemos los dones del rramo que trahe.

Esto dicho, luego andar comenzó por los escuros caminos, e pasaron el espaçio mediano, allegándose a las nombradas puertas. Eneas empero ocupó la entrada, lavando su cuerpo con agua rreziente, e dexó e puso el dorado rramo en el lindar de la puerta ante sí fallada, a los de la Sebilla obediente consejos.

Las antepuestas después de complidas cosas, el don dexado de la deheça, vinieron a logares alegres e habondantes e deleytosas verduras de los Ffortunados Campos e sillas bienaventuradas. E más largo que los campos ya dichos el su ayre vestido de lumbre de colores, e su sol, las sus estrellas conosçieron.

Parte de los allí estantes luchavan, exerçiendo sus miembros en la pradería e contendiendo en juegos en la amarilla arena; parte dellos con sus pies alegrávanse en dança e corro, e dizien cantares. Allí estava el saçerdote de Traçia, Orfeo, con luenga vestidura, fablando en versos, e con siete bozes departidas, ya con sus dedos, ya [con el plectro], la lira tañía de marfil. Aquí el linagge antigo de los Troyanos e la fermosa generaçión e los grandes varones nascidos en mejores años, Yulo e Asarico, e Dardano, fazedor de Troya, las armas lexos e los carros vazíos, maravillándose estavan, las astas en el suelo fincadas, e los cavallos sueltos pasçían por los campos paso a paso. E qual fue por graçia de carros o de armas quando fueron bivros, o quien ovo cura de criar fermosos cavallos, tal mesmo estado sigue a ellos en aquella tierra guardados.

Vido esso mesmo otros de la diestra e ysquierda mano asentados por la yerva, comiendo, alegres en dança, solares diziendo cantares en la espessura del laurel oliente, onde por ençima el habundante rrio Eridano se buelve por la selva. Aquí están los que sufrieron feridas e con sus manos pelearon por deffension de su patria, e todos los saçerдotes castos mientras duraron en vida, e todos los piadosos pohetas que dixeron cosas

dignas de ser aprovadas por Phebo, e los que fallaron las artes o por ellas compusieron su vida, e todos los que fizieron rrecordar a los otros, doliéndose dellos. Todos estos eran coronados d'olivo, ceñidas sus sienas de blancas fojas.

Desde que la Sebilla en derredor andovo de la gente allí fallada (e principalmente entr'ellos vido Museo, de mucha rrecercado compañía, mostrando entre todos sus altos ombros), tales ella les dixo palabras:

—Dezid, bienaventuradas almas, e tú, poheta muy bueno, ¿quál rregión o parte Ancchises tiene, e dónde es el logar suyo? Ca por su causa aquí venimos e los grandes rríos del Infierno pasamos.

A cuyo dezir en pocas el poheta rrespondiendo dixo palabras:

—Alguno de nós cierta casa o habitación aquí no tiene: en las espessuras de los árboles es nuestra morança, en las sombras dellos, e las rriberas deste logar son a nosotros camas, e habitamos en los prados rrezientes por el curso de los rríos. Pero si tanto vuestro coraçón ha talante de lo antedicho, este collado que es ante vós sobrad, subiendo en él, e yo os porné ençima fácilmente.

Dixo, e púsose ant'ellos andando fasta qu'ençima fueron. Desd'allí les mostró rresplandesçientes campos. Así desçendiendo dexaron ell altura, el suyo continuando camino.

En esa sazón el padre Ancchises solamente en el verde valle las almas inclusas (que speravan de hir a la luz mundana d'ençima a infformar ciertos cuerpos venideros) mirava, rre-

çercándolas, con estudio rrecordando. E quiçá de todos los suyos rrecordava o numerava la cuenta, e de los caros nietos que dél avien de sallir, entr'ellos principalmente los ffados e las ffortunas del varón Eneas, sus virtuosas costumbres e loables obras por sus manos complidas.

Esto así pensando, como viesse venir contra sí por aquella pradería Eneas su fijo, ambas las manos alegres tendió e dulçes effundió lágrimas, e tales dezires en perçeñible boz de la suya salieron boca:

—¿Veniste a la sperança, e tanto de tu padre vençió la piedad el duro camino? ¿E fue otorgado que yo viesse tu rostro, fijo mío, e las conosciças oír e rrendir bozes? Así lo traía en mi pensamiento e cuydava ser venidero, contando en mí mesmo los tiempos. ¡E no fallaçió en mí la mi cura, nin fue discorde al fecho el interior pensamiento! ¡Por cuántas e quáles tierras, e por cuántas traído mares yo te rreçibo, e por cuántos, fijo, traído peligros! ¡E cuánto temí que'l rregno de Libia te noziesses!

A esto Eneas rrespondiendo, dixo:

—La de ti, padre, triste ymagen muchas vezes me ocurrió e forçó a mí a este viniessse logar. Está la flota mía en los itálicos puertos. Pues da logar que la tu diestra me tenga mano, e a mí te da, ¡o padre!, e de los mis abraçamientos no te sotraygas.

Así rrecordando, con largas lágrimas ambos los suyos rregavan rostros. Tres vezes s'esforçó con los sus braços allí rreçercar su cuello: tres vezes, por demás abraçando las manos,





fuyó la ymagen del abraçado Ancchises, así commo los vientos livianos, o ansí commo el volante sueño.

En tanto, Eneas vido en el rreçercado valle, d'espessura de árboles çerrado, las sonantes plantas por el ferimiento del viento en la grant arboleda, onde'l rrió de Letheo se le demostró, e casas plazibles por donde'l rrió passaua.

Allí, en derredor dellas, innumerables gentes e pueblos bolavan. Así commo en los prados las abejas en el sereno verano están sobre diversas flores e rreçercan en derredor los blancos lirios, e todo'l campo suena del murmurio, desa manera la muchedumbre de gente allí fallada ell ayre rresonar fazía.

Turbósse Eneas súbito esto veyendo. Él, no sabidor las causas dello, pregunta qué rrió aquél fuesse, después por qué tantos varones aquellas finchían rriberas. Estonçes el padre Ancchises tales le dixo palabras:

—Las almas a quien por los fados son devidos otros cuerpos, a este rrió de Letheo e a las sus aguas seguras llegados, beven de aquellas ondas, e con ellas la luenga olvidança. Destas almas deseo yo contar a ti e mostrar delante. Ya en los días pasados cobdiçié contarte de los níos e generación tuya, por que te más alegres conmigo, vista la gente que se levantará en Italia.

Oído Eneas lo antepuesto, así dixo:

—¡O padre! Si es de cuydar que algunas de las almas nobles aquí falladas al çielo ayan de sobir, e otra vez a los tardinosos tornar cuerpos, ¿qué cobdiçia tan cruel de la luz mundana es a estos miserables?

A esto el padre dixo:

—Non terné yo a ti ¡o fijo! suspenso, mas dirélo.

Por eso començó Ancchises; e cada una cosa de lo que a esto pertenesçia discurriendo, tales començó continuar palabras:

—Desde'l comienço, çielo e tierras e los manifiestos campos e el luziente globo de la luna e las orientales estrellas espíritu dentro nudre, e la intelligença toda, difundida por los miembros, mueve la grandez del mundo e se mezcla con el grant cuerpo: de allí el linage de los hombres e de las volantes aves, e los monstros que so el agua marina la mar trahe. De fuego es aquella fuerça e çestial nascimiento en las simientes. Quanto los cuerpos non nozibles tardan, en los terrenos es ebetada o embotesçida miembros en los moridores cuerpos: de allí les viene que temen, cobdiçian, deleytan e gozan, e no desprecian los ayres, ençerrados en las tiniebras e çiega cárcel. E quando la d'ençima lumbré con la vida dexan, no del todo empero los miserables sus males desechan, ni acabadamente todas las corporales miserias de sí desechan, mas del todo es neçessario se amollienten por mavarillosas maneras muchas cosas incorporadas en luengo tiempo. Pues pasan penas, e de las antiguas culpas sufren castigo: unas están colgadas al viento, manifiestadas e vazias; otras deyús del grant lago pagan la imffecta culpa, o son quemadas de fuego; toda vía padescen sus penas, e desde allí, purgadas, a los Campos grandes son embiadas Elisios. E pocos estamos en los alegres campos fasta que'l luengo día cumplido acabadamente, la cometida culpa de nós ha purgado e avemos el tiempo cumplido que nos fue deputado, dexándonos puro e çestial entendimiento e rreçibir el simple fuego. Todas estas almas, después que han buelta la rrueda por mill años, andando çerca del Letheo rrió, llámalas Dios a mayor compañía, por que pierdan la primera memoria,

rrevean con deseo las cosas d'ençima, e otra vez comiençen d'aver cobdiçia de tornar a los cuerpos.

Desde las antepuestas ovo dicho Ancchises cosas, tiró al fijo Eneas, en uno con la Sebilla, de en medio del allegamiento de aquella sonante muchedumbre, e subiólos en un collado d'onde pudiessen ver a todos por luengo orden, e de los vientes devisar sus rostros. Estonçes Eneas a su padre Ancchises tales dixo palabras:

—Cuenta agora la grant generación troyana e la gloria que de aquélla se deve seguir: qué nietos, qué posteridad queda por venir de la itálica gente, de las muy nobles almas que han de sostener el nombre nuestro.

Luego el padre así le rrespondió:

—Acuçiaré mis dichos e a ti mostraré tus fados.

E, así lo faziendo, dixo:

—¿Vehes aquel mançebo que se prueba o esfuerça con la asta? Tiene la más çercana suerte del lugar de la luz, e çercano a los çelestiales ayres se levantará, mezclado de la sangre de Italo; al qual llamarán Silvio, e tomará el nombre de Alba: será fijo tuyo, nascido después de tus días, e aquél criará luengo tiempo tu muger Lavina. Será tarde rrey e padre de rreyes, onde'l nuestro linage produzido señoreará luengamente la çibdad de Alba. Çerca deste es aquel Procas [. . .]. E Rómulo se junctará al su avuelo [. . .]. Éste con buenos agüeros començará aquella muy noble Roma, la qual ygualará ell imperio e los ánimos de sus varones con el çielo. Aquélla será fecha bienaventurada por la tu posteridad. Siete montes en uno rreçercará con sus muros, bienaventurada de generación de varones. E ansí commo la madre Bereçintia era traída en el carro con la corona turrta por las çibdades de Frigia, alegre del parto divino, abraçando çient nietos, todos habitadores del çielo e todos posehedores de las cosas altas, será la Romana çibdad. Acá buelve ambos los ojos, e a esta mira gente e los tus Romanos. Aquí es Çésar, e toda la generación de Yulo venidera so el grant axe del çielo. Éste es el varón que muchas vezes oyes serte prometido, Augusto Çésar, del linage de los dioses, que fundará los siglos dorados, que allende d'Italia e campos señoreados antiguamente por Saturno acresçentará poderoso su imperio fasta los Garamantes e Indianos, e a tierra que yaze fuera de las estrellas e de los años e caminos del sol, onde'l tenedor del çielo, Athalante, buelve el axe en el su ombro, conveniente a las ardientes estrellas [. . .]. ¿Quieres ver los rreyes Tarquinos e la sobervia alma del vengador Bruto? [. . .] E aquellas almas (concordes agora, en tanto que son premidas de la noche), que tú vehes rrelumbrar en armas iguales, ¡guay, cuánta guerra entre sí farán! Éstos serán Julio e Ponpeyo: el suegro, de los amontonamientos de las Alpes e de la fortaleza de Menete desçendiente; el yerno, enseñado de los adversarios orientales. ¡No, mançebo! ¡No usés vuestras voluntades a tantas batallas! ¡Las fuertes manos vuestras no bolváes en las entrañas de la patria! ¡Tú primero, que lievas tu linage al çielo, de çierto perdona! ¡Lança las armas de tus manos, o sangre mío! [. . .] ¿Quién fará callado a ti, o grant Cathón, o adónde se dexará a ti? ¿Quién el linage de los Gracos e los dos Çipiones, dos rrayos de batalla, destruyimiento de Libia? [. . .] Tú rrecuédate, Romano, rregir los pueblos con imperio. Estas artes serán a ti en poner costumbres de paz: perdonar a los que te fueren humildes e subjectos, e domar e apremiar los sobervios por batalla o castigo.



Así dicho fue por Ancchises, de que se maravillaron Eneas e la Sebilla. E después de poco intervalo, añadió a sus dezires esto:

—Mira el que entra con los aseñalados e rricos despojos. Ése, Marçello será. Sobrará este vencedor en fuerças a todos. Éste la cosa pública romana, turbada de grant tumulto, deterná o fará aquedar, a cavallo derribará e subjugará los Penos e los Gallos rebeldes, e, las terçeras armas tomadas, suspender las ha al padre Quirino.

E mirando Eneas aquella muchedumbre de ánimas a él mostrada, una entr'ellas vido de un fermoso e appuesto mançebo, de rresplandesçientes guarnido armas, pero su gesto alegre poco, e los ojos e rostro decaídos. Por eso al padre Ancchises tales dixo palabras:

—¡O padre! ¿Quién es aquel varón que así acompaña al andante?

Respondió Ancchises:

—El fijo.

E dixo Eneas:

—¿E si es de algún linagge grande de nietos? Que mueve estrépitos çerca de los compañeros quanto en él es. Mas la negra noche rreçerca su cabeça con triste sombra.

Estonçes el padre Ancchises con lágrimas de sí lançando tales rrespondió palabras:

—¡O fijo! El grant duelo e planto no quieras saber de los tuyos. Mostrarán los ffados éste a las tierras tan solamente, e no l'dexarán más adelante ser o más durar, vista a los dioses la vuestra generación romana ser muy poderosa si éste oviesse e fuesse sus propios dones. ¡Quántos gemidos fará aquél dar a los varones en el campo a la çibdad marçial! ¡O, cuántas tú, Tiberino rríó, verás muertes quando pasares por el rreziente sepulcro! E nunca fue mançebo de la troyana gente que tanto exalçase la esperança de los avuelos latinos, ne se podrá gloriar de alguno antes dél la romana tierra de tanto criado. ¡Guay de la piedad! ¡Guay de la primera ffe e de la diestra no vençida por batalla! No se ofresçería qualquiera contra él armado sin punición, siquiere quando fuese a pie en los enemigos, siquiere quando al espumante cavallo con las espuelas cavasse los costados. ¡Guay de ti, miserable mançebo, si rrompieres algunos de los ásperos ffados! Tú Marçello serás llamado. ¡Pues dadme las manos llenas de lirios! ¡Esparzire purpurinas flores! ¡Al menos a la alma del nieto estos le allegaré dones e usaré de vazías rretribuciones!

Ansí toda aquella región passo a passo en los anchos campos al ayre descubiertos e todas las cosas que ende eran, buscaron siquiere miraron.

Después que Ancchises su fijo Eneas por cada una de las cosas allí falladas traxo e su voluntad ençendió con amor de la venidera ffama, començóle de contar las batallas que avie de fazer, e los pueblos le mostró Laurentos e la çibdad de Lathino, e por qué manera s'apartaría de los trabajos e soffririe aquéllos.

Son dos puertas del Sueño, de las cuales la una se dize sea cómea (siquiere puerta de cuerno), e por aquélla se da fácil sallida a las verdaderas sombras; la otra rresplandesçiente, perfecta, acabada de blanco marfil, mas por ella las almas embían al çielo los falsos no çiertos sueños. Estonçes allí Ancchises al fijo, en uno con la Sebilla, prosiguió con estos dichos, e la puerta de marfil los admite o rreçibe a la salida. [. . . .]

# Cuatro textos fantásticos

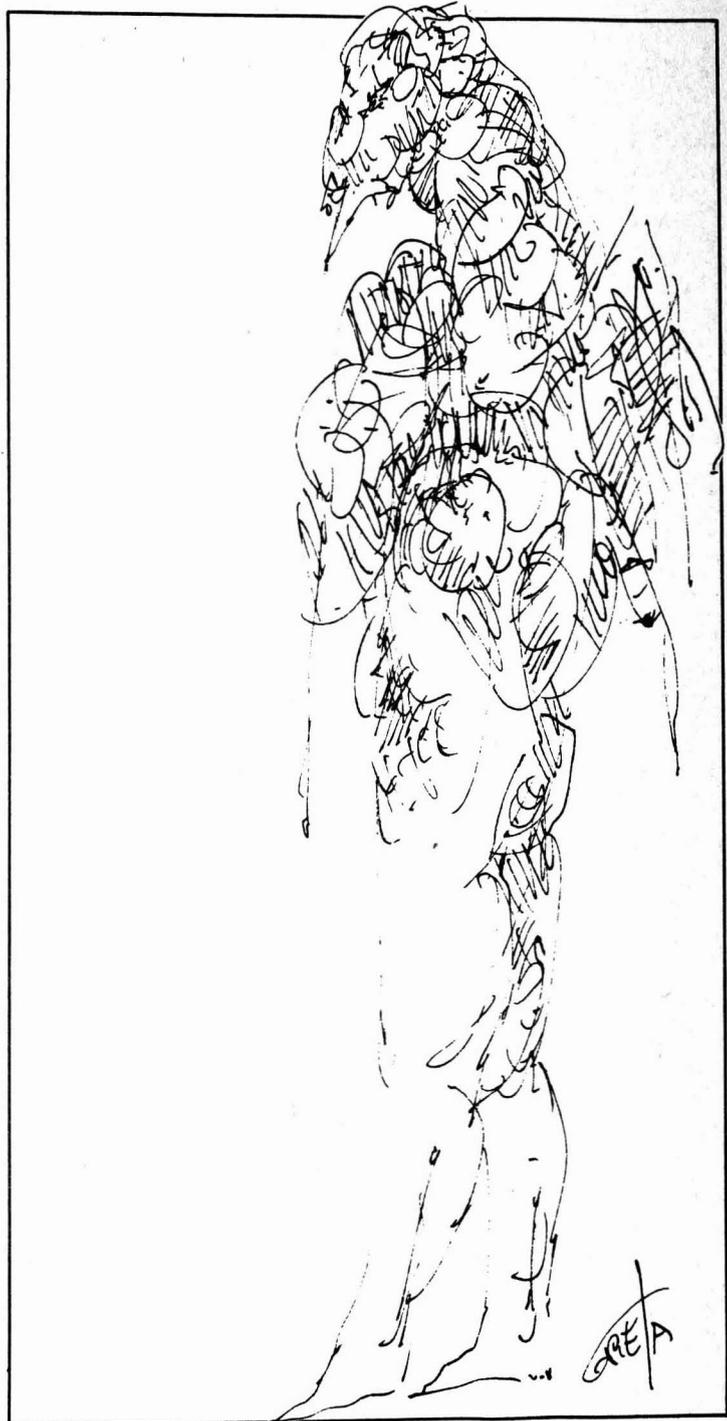
## De prodigios

En cuanto á la Obra, las Maravillas de Simon Mago, y de otros sus Iguales son, por la mayor parte, meras Ilusiones de los Sentidos, que duran poco: *Phantasmas, que cessan al instante*, como las nombra S.Ireneo; las Maravillas de los Santos tienen fondo sólido.

Las de los Magos no sobrepujan las fuerzas de la Naturaleza superior, mas sólo las de la Inferior, esto es, las Humanas, como era el levantarse volando por el Ayre, hazer aparecer de repente Jardines, Palacios, Perspectivas, Bosque de Plantas de muchos años: tajar por medio una Piedra de amolar con una navaja (como lo hizo aquel Agorero, que celebra Cicerón) hallar Theoros sepultados, saber Tratados secretos, hazer ladrar altamente á un Perro de Piedra, y otros semejantes embelecocos, ordenados al mero pasto de la Curiosidad Popular. Mas los Milagros de los Santos, demás de vencer muy de ordinario absolutamente, ó en la sustancia, o en el sujeto, todo Poder natural, se ordenan siempre todos al bien de los Pueblos, ó Corporal, ó Espiritual, que traen sin sombra alguna de logro propio.

Y esto mismo nos haze discernir llenamente los Obradores de semejantes Maravillas, y su Fin. Porque los Hechiceros, como son Instrumentos de los Espiritus malignos, así son también todos rebeldes al Cielo, impuros en sus personas, infestos a las agenas. Sus Artes tienen por única mira apartarlos á todos del Culto del Verdadero Dios: meterlos en el Cielo de horribles fealdades: afligirlos con torbellinos, con tempestades, con enfermedades; que por eso los intitulan Maléficos. Y, si, tal vez, vuelven por algún poco tiempo la salud, no por eso los pueden llamar Beneficios; porque, si la vuelven, es para derribarla después más gravemente, como lo haze quien se retira atrás para empujar mas fuerte: o no teniendo el Demonio, su asistente aquella grande facultad, que cree alguno de aplicar las Causas naturales, a su gusto; o, si la tiene, no valiéndose de ella más que para desfogar el Odio que desde los primeros Siglos tienen al Hombre: mas los Santos, unidos á Dios por Amor, son también semejantisimos siempre á su Magestad, en el beneficiar al Genero Humano, ó aliviándole los llantos ó colmándole de todas las Virtudes, más agradables á Dios.

Señeri, Pablo. *El incrédulo sin excusa*. Traducido de la lengua toscana a la castellana por D. Juan de Espinola, Baeza, Echaburu. Madrid 1696.



## El origen del lago Tiis

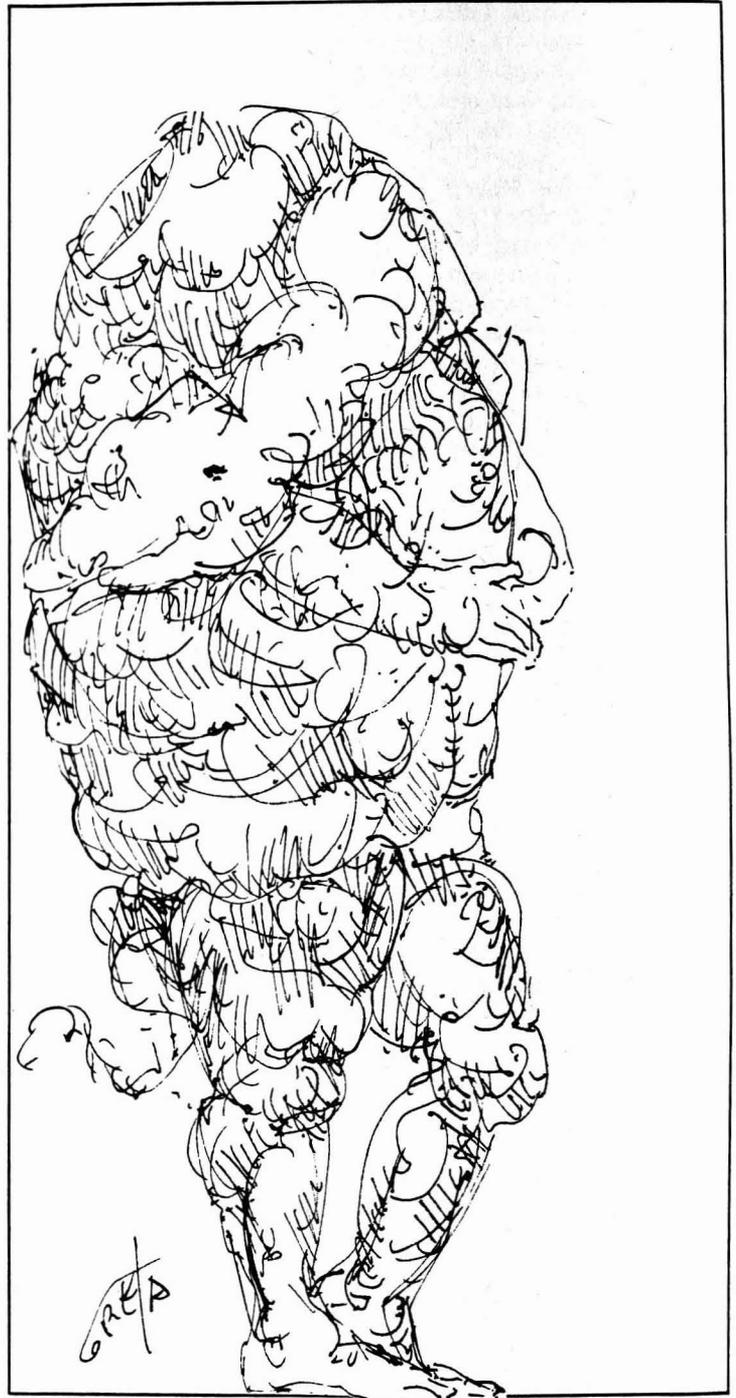
Poco después de predicarse el cristianismo en Zelandia se erigió una iglesia en Kund y se oyó a menudo el alegre tañir de las campanas, esparciendo su sacra música y provocando devoción. Pero las campanadas, como todas las demás cosas vinculadas con el ceremonial cristiano, eran muy desagradables para un gnomo que rondaba por la vecindad: y, finalmente, su fastidio se tornó tan intenso que se trasladó a Funen y se instaló allí.

Algún tiempo después se encontró con un hombre de Kund e hizo algunas averiguaciones sobre los vecinos. Finalmente, pareciendo recordar algo en forma repentina, cambió de tema y le dijo a aquel hombre:

—¿Tendrías la bondad de entregar esta carta que te pongo en el bolsillo sin mostrarte la dirección? Hay en esto un pequeño secreto, y te agradeceré mucho que arrojes la carta por sobre la pared del cementerio de Kund, donde mi amigo la espera ya.

El hombre prometió hacer lo que deseaba el gnomo, pero al regresar lo olvidó. Después, estando cierto día en la baja pradera que ahora forma la cuenca del lago Tiis, recordó súbitamente la carta y, olvidando la prohibición, la sacó del bolsillo y la miró. Observó con sorpresa que de sus esquinas caían gotas de agua. Pero el terror sucedió a la sorpresa al abrirse la carta y al brotar de ella un poderoso torrente. Tuvo tiempo de huir, con todo, antes de que la tierra en que estaba se llenara de agua. El vengativo gnomo había encerrado todo el lago en aquella pestilente carta: y si el perverso designio hubiese tenido éxito, se habría inundado la iglesia y quizá toda la ciudad de Kund.

[Leyenda irlandesa]



La

Un  
sur  
tro  
gra  
alg  
cár  
Per  
pol  
l  
pas  
de  
sac  
igu  
cor  
era  
me.  
lab  
cor  
gua

I  
hec  
que  
hab  
dos  
con  
litig  
tod  
cia  
del  
bus  
dici  
rab  
hor  
no  
ver:

Y  
dad  
min  
ech  
dine  
incl  
sac  
sac

## La cántara mágica

Un pobre labrador araba su campo. Al terminar un surco, la reja del arado —que era de madera— tropezó contra un objeto duro y se rompió. Era una gran cántara de barro. Queriendo compensar con algo la avería del arado, el labrador se llevó la cántara a su casa. Le contó la desgracia a su mujer. Pero ésta empezó a gritar y a denostarle, como si el pobre hombre tuviera la culpa de aquel accidente.

El aldeano se preparaba para ir al mercado. Al pasar delante de la cántara, dejó caer en ella un hilo de monedas. Fue a recogerlo, y cuando lo hubo sacado vio que en el fondo había otro exactamente igual. Sacó este otro hilo de monedas, y se encontró con que quedaba otro. Comprendió que la cántara era mágica y tenía el poder de reproducir constantemente lo que se sacaba de ella. De este modo el labrador se hizo rico. Mandó a su mujer que no contara a nadie nada de lo sucedido, y la mujer juró guardar silencio.

Pero no pudo contenerse, y contó la historia. El hecho llegó así a a oídos del propietario colindante, que puso pleito al labrador, diciendo que la cántara había sido hallada en su heredad. El juez oyó a las dos partes, y, habiéndose enterado bien del asunto, confiscó el objeto del litigio y despidió a los dos litigantes. El labrador y su vecino anduvieron por todo el pueblo quejándose amargamente de la codicia del juez. En esto, el padre del juez, al regresar del campo oyó lo que decían de su hijo. Fue a buscarle y lo reprendió duramente por su conducta, diciéndole que no comprendía cómo por una miserable cántara de barro echaba por los suelos su honra y fama. Entonces el juez le contestó: “Es que no se trata de una cántara cualquiera. Ven y lo veras.”

Y llevó a su padre ante la cántara, cuyas propiedades milagrosas le explicó. Pero apenas había terminado su explicación cuando ya estaba el padre echado sobre la cántara, vertiendo en ella todo su dinero y sacando monedas a puñados. Tanto se inclinó el viejo que se cayó dentro. Acudió el hijo a sacar a su padre de la cántara. Pero cuando lo hubo sacado, vio en el fondo a otro anciano exactamente

igual. Lo sacó también, y al punto apareció un tercer viejo, un tercer padre, a quien el juez tuvo que rendir el mismo tributo de respeto y cariño. Mas no bien estuvo fuera este tercer padre, cuando ya un cuarto padre se agitaba quejumbroso en el fondo de la cántara. Y el mal juez, desesperado se encontró con que tenía que pasarse la vida sacando padres de la cántara o dejar incumplidos sus más sagrados deberes filiales.

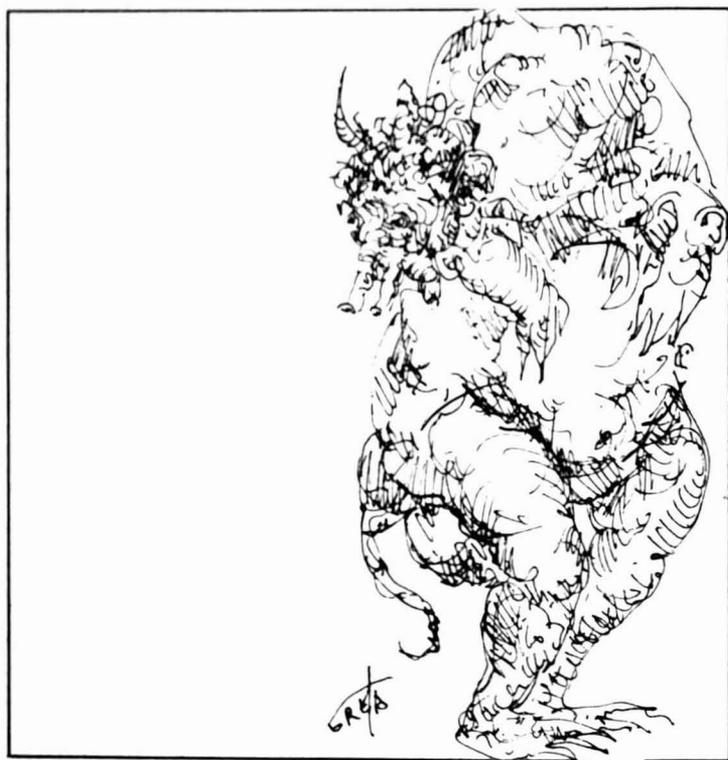
[Cuento chino]



## El paraíso de Valhalla

El Valhalla es la gran sala donde Odín celebra festines con sus selectos héroes, con todos los que murieron luchando valerosamente en el campo de batalla —pues los que mueren pacíficamente están excluidos de él. Allí se les sirve la carne del jabalí Schrimnir, que alcanza para todos, pues aunque este jabalí es cocinado todas las mañanas, cada noche vuelve a integrarse y a quedar completo. Como bebida, se escancia en abundancia hidromiel de la cabra Heidrum. Los héroes, cuando no están sentados a la mesa del festín, se divierten luchando. Cada día salen a cabalgar por el patio o el campo y luchan hasta despedazarse mutuamente. Tal es su pasatiempo. Pero cuando llega la hora de comer, todas sus heridas desaparecen y, sanos, vuelven al festín del Valhalla.

[Mitología nórdica]



Ca  
Li  
re  
en

Hemos  
latinoam  
XX, es  
Inici  
Urugua  
Cuba, l  
Repúbl  
por sier  
La r  
son los  
tos coi  
imperio  
que las  
reinjert  
a pesar  
dad.  
Aun  
tanto  
insólito  
assume  
través  
cuenta  
damos  
Así  
pacífico  
el plan  
cial, lo  
episodic  
El p  
Excelsio  
precisad  
evoluci  
social r  
Chile.”  
socialist  
sociedad  
Suces  
en ejer  
regular,  
de poca  
hecho u  
tos y  
pueblos  
Para  
obviar  
cios y  
desde l  
regupad

# La experiencia revolucionaria chilena en su segundo año

Hemos sostenido en otras oportunidades que la revolución social, latinoamericana, por lo menos durante el curso de nuestro siglo XX, es un fenómeno único a lo largo y ancho de *nuestra América*.

Iniciada en México en 1910, continuada con las experiencias de Uruguay, Paraguay, Bolivia, Guatemala, y ante todo triunfante en Cuba, hoy alienta en el país más meridional del continente, en la República de Chile, a la cual Simón Bolívar augura en Jamaica, ser por siempre un ejemplo de libre y altiva república.<sup>1</sup>

La revolución es un único fenómeno histórico porque comunes son los problemas, y también idénticos resultan los enfrentamientos con las oligarquías locales, pero ante todo con el control imperial exterior. Las ideas concebidas al nivel latinoamericano, en que las experiencias y las elaboraciones teóricas se trasplantan o reinjertan en el tejido vivo de nuestros pueblos de una zona a otra, a pesar de la represión y la ignorancia, mantiene esa internacionalidad.

Aunque la revolución social latinoamericana es una sola, y por tanto el episodio chileno iniciado en 1970 no es justamente insólito, se debe reconocer, y el caso justamente lo aprueba, que asume en cada país características particulares, pues se expresa a través del prisma de una historia nacional local, y teniendo en cuenta una estructura socioeconómica única, que termina por darnos manifestaciones en cada caso originales.

Así a muchos ha sorprendido, y seguirá sorprendiendo, el carácter pacífico de este episodio revolucionario, y ante todo su ascensión al plano gubernamental a través de un episodio electoral presidencial, lo que aparentemente cuestionaría justamente el carácter del episodio.<sup>2</sup>

El propio Salvador Allende, en una entrevista publicada en *Excelsior* de Ciudad de México el 1 de diciembre de 1972, ha precisado que: "Chile no vive una revolución sino un proceso revolucionario... lo hemos caracterizado como un movimiento social revolucionario dentro de los marcos de la Constitución de Chile." En otra parte insiste: "Mi gobierno no es un gobierno socialista, sino un gobierno que se abre al socialismo sin la vieja sociedad, y con la nueva sociedad."

Sucede que Chile tiene una tradición institucional republicana, un ejercicio continuado de la legislación, y una vivencia política regular, envidiable para el resto de los latinoamericanos. Este país de pocas constituciones, la ha respetado y las clases sociales han hecho un aprendizaje de política a través de los partidos, sindicatos y asociaciones patronales que los convierte en uno de los pueblos más politizados no sólo de América sino del planeta.<sup>3</sup>

Para llegar a las elecciones de septiembre de 1970, no hay que olvidar que la izquierda chilena pasó por muchos años de sacrificios y persecuciones. Los obreros tienen combativos sindicatos desde los años 60 del siglo pasado, y también en el XIX se han agrupado en el Partido Democrático, del cual surgieron posterior-

mente los actuales partidos Socialista y Comunista. Que los sectores ilustrados e independientes de sus clases medias tienen en el *radicalismo* una experiencia política muy rica en luchas contra la oligarquía terrateniente, el clericalismo y el militarismo.

Antes de 1970 ya hubo dos episodios históricos en que la izquierda chilena intentó controlar el aparato estatal. En 1931 el breve instante de la República Socialista de Chile que orienta el socialista Brigadier de Aviación Marmaduke Grove. En 1938 el Frente Popular, hermano de los también triunfadores en Francia y España, unía a los partidos radical, socialista, comunista y democrático.

De aquellos episodios resultaron experiencias, se adelantaron pasos significativos, para expresar su ascenso, las masas confiaron en la vía electoral.

En las dos elecciones presidenciales inmediatamente anteriores a 1970 ya la izquierda intentó una coalición, siempre encabezada por Salvador Allende. Fue necesario para asegurar su triunfo el fracaso de la derecha dirigida por la famosa figura del Dr. Alessandri, y más todavía de la Democracia Cristiana, la más precoz y organizada en esta corriente del continente, con la presidencia de Eduardo Frei. A pesar del firme sostén internacional y financiero de los EUA y también de otros países controlados por la D. C., Frei y sus partidarios no resolvieron ninguno de los grandes problemas chilenos, pusieron sobre los hombros de Chile una deuda gigantesca, y dejaron la producción en ruinas, desacreditándose ante las masas.<sup>4</sup>

Es notorio el bajo nivel de vida de la masa del pueblo chileno, el más deprimido del cono sur americano, como resulta de las estadísticas más imparciales. Para 1968 se calculaba que más del sesenta por ciento de los hogares tenían ingresos inferiores a dos sueldos vitales, o sea prácticamente la mitad del promedio nacional que era de 3.3 vitales por familia (fuente: ODEPLAN, Oficina de Planeamiento). A fines de 1972 la situación había cambiado, pero todavía se estimaba que un millón y medio de trabajadores (el 85% de los encuestados) recibían entre un sueldo vital nuevo y cinco sueldos vitales (fuente: Ministerio de Hacienda).

Explicablemente el déficit en materia de sanidad, vivienda y alimentación es marcadísimo. Chile tiene el nada envidiable récord de una de las tasas más altas del mundo en mortalidad infantil (127 por mil niños nacidos vivos), e incluso en la capital una cuarta parte de los habitantes viven en tugurios (poblaciones llamadas *callampas* hongos). Según el Servicio Nacional de Salud de Chile, hay un médico por dos mil habitantes, mientras que EUA tiene uno cada 700 habitantes. Se estima entonces que se necesitan 2 600 médicos para llegar a una cifra óptima de 9 000 médicos, siempre inferior porcentualmente a la norteamericana.

Por efecto del pasado de luchas obreras y vida política de masas, encontramos que la inversión en materia educacional es alta: un 2.4% del PNB contra el 1.4% en México. En materia de seguros

sociales estos cubren en Chile un 21.8% de la población contra el 6.1% en México (fuente: Instituto de Investigaciones Económicas, UNAM).

La concentración de la riqueza en el extremo superior de la pirámide social es marcadísima, y las clases medias constituyen una limitada zona, apreciable casi únicamente en la capital y las grandes ciudades provinciales. Si en México un 10% de la población concentra el 49.9% del ingreso, en Chile esta situación es todavía más marcada, calculándose que el 7% de la población hace el 40% del consumo, y que las 200 mil familias de las tres comunas capitales que corresponden a los *beaux quartiers* del país, proveen el 60% de todo el impuesto de contribución inmobiliaria.

El ingreso de la oligarquía chilena era ante todo de origen rural, y en menor escala de actividades económicas de los sectores secundarios y hasta terciario, donde casi siempre se asociaba con los trusts extranjeros.

No solamente tres compañías norteamericanas monopolizaban la gran minería del cobre (Kennecott, Anaconda y Cerro de Pasco), sino que también otras empresas similares dominaban los yacimientos de salitre, hierro, yodo, y también los transportes, comunicaciones, gran banca, industria de automóviles y otras manifestaciones industriales. En total de las 90 empresas económicas más importantes de Chile un 32% eran en 1970, total o parcialmente, controladas por capitales foráneos.

La clase alta entonces colaboraba con los intereses extranjeros en la explotación de su propio pueblo, y las clases medias, en forma arribista, les servían como administradores, profesionales o políticos, ajenos ambos estratos sociales a los intereses nacionales.

Chile era el séptimo de los países por el monto de las inversiones norteamericanas en el exterior (1262 millones de dólares en 1964), pero éstas estaban además concentradas en sectores claves, como el citado de la gran minería del cobre, que les permitía controlar prácticamente toda la economía nacional y obtener altos beneficios. Desde 1955 a 1970 las compañías norteamericanas extrajeron de Chile cuatro mil millones de dólares, cuando su inversión original era de solamente treinta millones (Salvador Allende, *Discurso de la ONU*).

Contando con el 36% del electorado en septiembre de 1970 en las elecciones presidenciales, y el 51% en las de regidores municipales de abril de 1971, la coalición de Unidad Popular, que encabeza el Partido Socialista, e incluye con el Partido Comunista, a dos partidos cristianos, desprendidos de la D.C. (el Movimiento de Acción Popular Unificada y la Izquierda Cristiana), y un sector de los radicales, sin desconocer la Constitución y las leyes, ha cumplido en dos años una inmensa labor.

II

A Fines de 1972 en Chile ha prácticamente desaparecido el



latifu  
la tie  
admin  
con r  
temp  
Er  
tradic  
1890,  
nos,  
forma  
El  
sin p  
energí  
la liq  
calcul  
todo  
les, y  
CORA  
Lo  
desp  
tructo  
llamac  
tració  
campe  
revolu  
deraci  
Libert  
Mi  
el do  
grand  
se har  
privad  
requis  
manos  
de las  
con el  
El  
la CC  
desidi  
dad. I  
Repút  
Est  
te, y  
obrerc  
produ  
pondi  
1969  
Para 1



latifundio, que cubría en el año 1967 el 80% del país y el 65% de la tierra arable. La Ley de Reforma Agraria aprobada durante la administración Demócrata Cristiana estimaba latifundios predios con más de 80 has. de riego básico, o su equivalente en "tierras de temporal".

En esos grandes *fundos*, propiedad de la clase terrateniente tradicional chilena, dueña oligárquica incluso del gobierno hasta 1890, vivían sectores casi serviles de campesinos como los inquilinos, (equivalentes de los *peones* mexicanos) y titulares de otras formas de subtenencia, como las *mediarías*.

El actual gobierno ha usado la ley agraria que estaba aprobada, sin perjuicio de tener sus técnicos serias reservas, en forma enérgica. Se reconoce que en estos dos años se ha avanzado más en la liquidación del latifundio que en los tres anteriores. Hoy se calcula que quedan solamente 200 fundos con más de 80 has en todo el país, que representan el 2.9% del total de tierras nacionales, y que por diversas razones no han sido incautadas por la CORA (Comisión de Reforma Agraria).

Los técnicos en materia agraria hoy se plantean la pregunta: ¿después del latifundio qué?, o sea que encaran medidas reestructuradoras o de reordenación del agro, teniendo en cuenta los llamados *asentamientos* (20 mil familias instaladas por la administración anterior como pequeños propietarios), las cooperativas campesinas (42 mil socios), y las grandes organizaciones sindicales revolucionarias como la Confederación Ránquil (PC-PS), la Confederación Unidad Obrero-Campesina (MAPU) y la Confederación Libertad, que totalizan 165 000 socios en total.

Mientras en los campos se cumple este cambio revolucionario en el dominio de las grandes empresas monopolísticas se han dado grandes pasos. De las citadas noventa grandes empresas, a la fecha se han incorporado al *área social* (estatal) o *mixta* (con capitales privados en minoría) un total de doce, y otras 35 fueron requisadas o intervenidas. En otras palabras quedan todavía en manos de particulares cuarenta y dos empresas, pero el resultado de las elecciones de marzo del 73 puede ser decisivo para terminar con ellas a breve plazo.

El gobierno aplica el sistema de la compra de acciones mediante la CORFO (Corporación de Fomento), y a la requisición por desidia en el manejo de las empresas, atento a su baja productividad. Esto resulta de la ley de 1931, aprobada en la época de la República Socialista de Chile.

Esto ha estimulado a la empresa privada a trabajar intensamente, y en las empresas nacionalizadas o requisadas, bajo control obrero, también se ha multiplicado la producción. En 1971 la producción subió el porcentaje récord del 8.5% (del cual correspondió 12.9% al sector industrial y 6.2% al sector agrícola). En 1969 la industria sólo creció 0.6% y el campo *decreció* en -2%. Para los primeros meses de enero a junio de 1972 el crecimiento



del sector industrial ha sido todavía más pronunciado: 13.1% (fuente: ODEPLAN).

Solamente en materia de producción de alimentos en el bienio 70-71 se ha aumentado un 27.1%.

Mención especial merecen los bancos que han dejado de ser privados, y son controlados total o mayoritariamente por la CORFO y el Banco Central de Chile. Desaparecen las agencias de bancos extranjeros, se ha disuelto el Banco Edwards (de la familia del mismo nombre propietaria del diario *El Mercurio*, y cuyo jefe es actualmente vicepresidente de la Pepsi-Cola de EUA) y se han terminado los privilegios del Banco de Chile, propiedad de las *grandes familias*.

Subrayemos que las tres empresas cupreras norteamericanas han sido nacionalizadas. A la Cerro de Pasco Corporation se ha acordado pagarle por la mina "Andina" la cantidad de 18 millones de dólares, de acuerdo a un procedimiento aceptado por ambas partes. La Anaconda y la Kennecott, siempre ante los mismos tribunales, han resultado deudoras del gobierno chileno, autorizado por el Poder Legislativo para descontar las *ganancias excesivas* disimuladas en contabilidades dolosas, empresas delictuosas, etc.

En el caso de la International Telephone and Telegraph (ITT) una de las grandes supercompañías del mundo, al conocerse los textos publicados en EUA por el periodista Jack Anderson, en abril de 1972, que probaban la intromisión de esa empresa en los



asuntos políticos internos chilenos, el gobierno pidió su expropiación sin indemnización. Esta todavía no ha sido votada por las Cámaras, pero la empresa requisada funciona bajo control estatal y de sus mismos trabajadores.<sup>6</sup>

La tendencia de las masas, los sindicatos obreros y partidos de la izquierda es ensanchar el área socializada, pero el patronato cuenta con la cooperación de la administración de Justicia, de parte de la administración central y hasta del Parlamento para frenar ese movimiento.

Al mismo tiempo que se cumplen estos cambios estructurales de la economía, que tienen valores revolucionarios, el gobierno se encuentra empeñado en una campaña de mejora de las condiciones de vida de la población proletaria.

Se trata de remediar la miseria en que vivían amplios sectores populares que ya anotábamos, y además consolidar el respaldo necesario para afrontar las numerosas instancias electorales que tiene el sistema chileno. Desde 1970 ha habido elecciones municipales, elecciones complementarias de parlamentarios por provincias, elecciones en los organismos de masas (obreros, estudiantes, madres, vecinos, etc.), elecciones universitarias, gremiales, etcétera, y cada uno de esos episodios, y muy especialmente las próximas elecciones complementarias de marzo de 1973, son vistas como enfrentamientos de dos bloques: la Unidad Popular y toda la oposición unida (Derecha Tradicional y Democracia Cristiana).

Hemos señalado el crecimiento de la producción de alimentos, y daremos detalles de la costosa política de importación de leche, trigo, etcétera. El gobierno, sin embargo, ha tenido su triunfo más llamativo en la reducción casi total de la cesantía, mal endémico no solamente en Chile, pero esto al acrecer las disponibilidades de moneda de las masas, ha presionado al mercado provocando o aumentando la inflación, el desabastecimiento, etcétera.

También se practica una política que la oposición llama *discriminatoria* en materia de abastecimientos y precios. Con la cooperación de las JAP (Juntas de Abastecimientos y Precios) de los barrios populares, las minas y fábricas, esas zonas son proveídas en forma prioritaria y tienen precios más bajos para muchos servicios y artículos que las zonas de residencia de las clases alta y media.

La provisión cotidiana de un medio litro de leche a todos los escolares y liceales, o los convenios que establecen directamente con los sindicatos, las fábricas de electrodomésticos estatizadas recientemente, tienden a crear un circuito nuevo de distribución independiente de los comerciantes.

Para remediar el déficit sanitario el gobierno ha dispuesto la contratación de 2 000 médicos extranjeros de lengua española (en su mayoría de España, Cuba y Uruguay). En materia de educación se han duplicado las cifras de ingresos en la enseñanza superior, y se ha dado intervención a las comunidades en la administración escolar y liceal. Sigue siendo deficiente la vivienda, y la educación

cuenta con menguados medios, como lo reconoce el mismo gobierno.

### III

Aparte de las elecciones parciales, ha permitido conocer la actitud del pueblo chileno ante el nuevo sistema, el fracaso del lock out patronal de 27 días cumplidos en el mes de octubre de 1972.

La "huelga de la burguesía" o el "paro paralítico", como le han llamado los voceros del gobierno, arrastró a la mayor parte del comercio de las ciudades, especialmente en los *barrios buenos* a ciertos sectores profesionales (abogados, ingenieros, médicos), a unas cuatro mil familias campesinas de medianos propietarios, y a todos los partidos de oposición, en apoyo de la sociedad patronal de camioneros, o por lo menos de su mayoría. Los medios masivos de comunicación, controlados todavía en un 70% por los grandes intereses económicos, y los partidos de oposición, alentaron el paro.

Este sin embargo fracasó al no poder extenderse al sector industrial. Los obreros no obedecieron el lock out patronal en las empresas de la construcción y algunas metalúrgicas que intentaron cerrar, y al contrario se aprovechó para requisarlas incluyéndolas en el área social. Los campesinos no acompañaron tampoco el paro, salvo el grupo anotado. Tampoco la inmensa mayoría de los estudiantes universitarios, técnicos, empleados fiscales, etcétera.

Los estudiantes y los militares de los partidos de gobierno implementaron un vasto sistema de trabajo voluntario para asegurar un transporte de emergencia, y no quedó desabastecida la población, especialmente de alimentos y medicinas. La oposición fracasó asimismo en su intento de crear un caos económico que obligara a la dimisión del gobierno, o a ponerlo de rodillas cambiando de política. Menos todavía consiguieron sublevar al ejército, y al contrario por segunda vez la burguesía lo enfrentó calificándolo de *gallina* (cobarde). Ejército y policía se mantuvieron alertas impidiendo el sabotaje, aplicando firmemente el estado de sitio y en definitiva se unió más todavía a la causa de la Unidad Popular, como lo demuestra el ingreso de varios de sus jefes principales en el nuevo gabinete nombrado en noviembre de 1972.

Fuera de la Unidad Popular gubernamental también Chile cuenta en la izquierda política con un Partido Socialista Popular (fuerte especialmente entre los obreros del cobre y el salitre), y movimientos de la "nueva izquierda" de los cuales el más importante es el MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria).

Reclama una mayor intervención espontánea de las masas, superando lo que denominan el *reformismo del PC* pasando de la etapa actual, a la que estiman prerrevolucionaria en términos leninistas, a la verdadera revolución. Todo este planteo está en los

términos del "combate ideológico" interno, sin negar el apoyo global al gobierno de Unidad Popular, al que reclaman incrementar las nacionalizaciones, atender los reclamos de vivienda de las poblaciones, terminar con la "burguesía rural", etcétera.

Todo demuestra que el régimen, a pesar de sus muchas dificultades y problemas, es popular al nivel de las grandes masas, no tiene enemigos interiores capaces de impedirle su gestión legal hasta 1976, y en definitiva las mayores oposiciones son de origen exterior, vinculadas a la presión ejercida por las grandes compañías norteamericanas (Kennecott que embarga el cobre simultáneamente con la *huelga de la burguesía*, la conspiradora ITT y otras), apoyadas por la administración republicana gubernamental de Washington.

#### IV

País minero, Chile tradicionalmente debe importar buena parte de los alimentos que consume, y para el año 1970 ese rubro le insumía unos 160 millones de dólares anuales, en un volumen total de importaciones del orden aproximado de mil cien millones.

El gobierno de Unidad Popular, procurando mejorar las condiciones de vida de la población, en 1972 importó (en cifras estimadas a la fecha) un total de 390 millones de dólares, de los cuales sesenta y cinco millones de dólares en leche en polvo. Chile se ha convertido en el primer importador mundial de ese producto, de manera de asegurar a los colegiales medio litro de leche diaria.

También se ha crecido el volumen de importación de productos cárneos, y especialmente de carne vacuna, que llegó a 200 millones de dólares. Mientras los países vecinos, productores de carne, como Uruguay y Argentina, vivieron en el invierno de 1972 un total racionamiento, Chile disfrutó de carne de res importada a precios fijos.

Para 1973 la ODEPA (Oficina de Planificación Agrícola) prevé que la importación de carne vacuna subirá de 111 mil a 119 mil toneladas, lo que unido al alza de los precios de ese producto en el mercado internacional significa un total de 300 millones de dólares aproximadamente.

El trigo escasea desde noviembre de 1972, y para el 73 se prevé la importación de 95 000 toneladas, que al actual precio de los 105 dólares por tonelada, significa una erogación del orden de 100 millones de dólares en cifras redondas. También habrá que importar arroz, maíz, aceite, azúcar y productos tropicales.

Chile comienza a sufrir agudamente los términos del deterioro de su balanza comercial exterior porque en cambio sus exportaciones, aunque no son menores en volumen, vienen reduciendo su precios. En 1971 había exportado por un total de 1 013 millones de dólares, pero en los primeros nueve meses de 1972, según declaraciones del Ministro de Hacienda del 24 de noviembre, las



exportaciones se redujeron en 167 millones de dólares. De esa baja corresponde nada menos que cien millones a la minería del cobre y el resto a las exportaciones de hierro, salitre, yodo, papel, celulosa, etcétera.

El déficit previsto es del orden de 400 millones de dólares y presionará fuertemente la importación de alimentos, equipos industriales, elementos de transporte, combustibles y pagos por servicio de duda externa.

En todo este dominio se aprecia la significación del mundo exterior sobre la economía chilena, y en definitiva, la fragilidad del sistema.

El cobre que provee, como ya se dijo, el 80% de las divisas de que dispone el país, ha bajado de precio en el mercado internacional, por efecto de la distinta coyuntura internacional dominante, y también de las maniobras de las grandes compañías internacionales.

Mientras en 1969 el precio del cobre en el mercado internacional era de 66.6 centavos la libra, en el año 1971 se pagaba solamente 49.3, o sea una diferencia en menos de 17.3 centavos. Cada centavo le hace perder a Chile la cantidad total de veinte millones de dólares, lo que equivale entonces a una mengua global del orden de 346 millones de dólares en el valor de las exportaciones para el mismo tonelaje (fuente: Banco Central de Chile).

Los créditos BIRF, BID, AID y Eximbank que en el año de 1967 habían llegado a la cifra récord de 338.547,000 dólares en 1971 se redujeron a 41.356,000 y fueron no cursados, es decir rechazados, operaciones normales por 205.710,00 dólares (fuente: Ministerio de Hacienda, en *Exposición sobre la política económica del gobierno* 1972, noviembre). En todo esto pensaba Pablo Neruda cuando en París decía hace poco que "Chile vive las horas duras de un Vietnam silencioso".

En ese contexto se inscribe el viaje del Presidente Allende en diciembre de 1972 a México, Naciones Unidas, la URSS, Cuba, aparte de breves escalas en Perú, Argelia, Marruecos y Venezuela.

Como lo ha dicho elocuentemente el primer mandatario chileno, y se prueba con lo que antecede, este pequeño país de diez millones de habitantes se enfrenta con un bloqueo, que ya no puede reputarse de invisible, que compromete su estabilidad institucional y constituye una suerte de prima a la guerra civil interna, y por tanto al intervencionismo extranjero, todo lo cual impediría la prosecución de la experiencia revolucionaria en curso.

Al contrario de Cuba en 1959-60 los chilenos cuentan con una mayor solidaridad activa de diversos Estados, incluso no socialistas, como son México, que ha dispuesto un crédito en mercaderías por 25 millones de dólares, Suecia que ha dispuesto otro tanto por 20 millones de dólares, y la Argentina que tiene hoy en Chile su mejor cliente, llegando en saldos deudores a unos cien millones de dólares. Todo esto, incluso unido a los generosos préstamos chinos,

no es bastante, y el régimen cuenta especialmente asegurarse un sustancial apoyo del bloque socialista industrial encabezado por Rusia, especialmente para atender la situación que plantea el año 73.

Confiemos que el pueblo chileno avance por el camino de su creciente politización, de su formidable conciencia de clase, y en la concientización de las nuevas generaciones que se incorporan al proceso revolucionario latinoamericano. Esto es lo que asegurará que el proceso sea irreversible, y que Chile ha dado un paso importante en la marcha revolucionaria del continente.

#### Notas

1 Nos remitimos a nuestras obras *Historia del movimiento obrero y social latinoamericano contemporáneo* Buenos Aires, Montevideo, Palestra, 1967 y *Mouvements ouvriers et socialistes. Chronologie et bibliographie. L'Amérique Latine, 1942-1936* Paris, Les Editions Ouvrières, 1959 (hay versión alemana de 1967).

2 El tema ha merecido los honores de un simposio internacional cumplido en octubre de 1971 y recientemente publicado bajo el título de *Transición al socialismo y la experiencia chilena* Santiago de Chile, CESO-CEREN, 1972, donde en sus 192 páginas se recogen textos interesantes de especialistas como Lelio Basso, Paul M. Sweezy, Michel Gutelman, Rossana Rossanda, junto a testimonios de protagonistas en el proceso chileno. Ya el tema se plantea el mismo Allende por Regis Debray en *Conversación con Allende*, México, Siglo XXI, 1971, págs. 78-81, en el año 1970.

3 Salvador Allende en el discurso en las Naciones Unidas del 4 de diciembre de 1972 decía en un párrafo: "Vengo de Chile, un país pequeño, pero donde hoy cualquier ciudadano es libre de expresarse como quiera. Es un país con una clase obrera unida en una sola organización, donde el sufragio es secreto. Con un Parlamento de actividad ininterrumpida de su creación hace 130 años. Con un Poder Judicial independiente", etc.

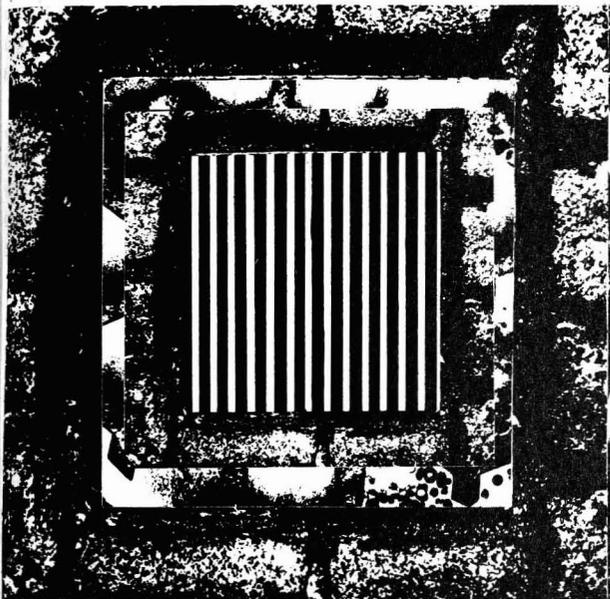
4 En el citado discurso en la ONU Allende estimaba el endeudamiento a que condenaron a Chile los gobiernos anteriores superior a los cuatro mil millones de dólares en 1970.

5 Véase "Investment in Chile" USDC, *Quarterly Economic Review* 1966 y el volumen IV de *América Latina. Realidad económica y social* Nueva York, ONU.

6 En 1972 la editorial oficial chilena Quimantú ha difundido en forma muy abundante tres libros capitales para estos temas: *Los documentos secretos de la III; El caso Schneider* y *La Batalla del cobre* este último de Eduardo Novoa.

7 En el periodo del MIR llamado *El Rebelde* pero más todavía en la revista *Punto Final* ambos de Santiago de Chile, se encuentran los pronunciamientos de esta corriente. El que seguimos corresponde al número 172 del 5 de diciembre de 1972 de la mencionada revista, sup. *Documentos*: "La izquierda hace su balance", págs. 20-48.

# Tres relatos de Luis González Obregón



## La mulata de Córdoba

Un día la ciudad de México supo que desde la villa de Córdoba había sido traída a las sombrías cárceles del Santo Oficio esa mulata.

Noticia tan estupenda, escapada Dios sabe cómo de los impenetrables secretos de la Inquisición, fué causa de atención profunda en todas las clases de la sociedad, fue el tema favorito de muchas conversaciones, y entre los *platicones* de las tiendas del Parián se habló mucho de aquel suceso y hasta hubo un atrevido que sostuviera que la *Mulata* no era hechicera ni bruja ni cosa parecida y que el haber caído en garras del Santo Tribunal lo debía a una inmensa fortuna, consistente en diez grandes barriles de barro llenos de polvo de oro. Otros de los tertulianos aseguró que además de esto se hallaba de por medio un amante desairado que, ciego de despecho, denunció en Córdoba a la *Mulata*, porque ésta no había correspondido a sus amores.

Pasaron los años, las hablillas se olvidaron, hasta que otro día de nuevo supo la ciudad con asombro que en el próximo auto de fe que se preparaba la hechicera saldría con coraza y vela verde. Pero el asombro creció de punto cuando pasados algunos días se dijo que el pájaro había volado hasta Manila, burlando la vigilancia de sus carceleros. . . más bien dicho, saliéndose delante de uno de ellos.

¿Cómo había sucedido esto? ¿Qué poder tenía aquella mujer; para dejar así con un palmo de narices, a los muy respetables señores inquisidores?

Todos lo ignoraban. Las más extrañas y absurdas explicaciones circularon por la ciudad. Quién afirmaba, haciendo la señal de la cruz, que todo era obra del mismo diablo que de incógnito se había introducido en las cárceles secretas para salvar a la *Mulata*. Quién recordaba aquello de que *dádivas quebrantan*. . . rejas; y aun hubo algún malicioso que dijese que todo lo *vence el amor*. . . y que los del Santo Oficio, como mortales, eran también de carne y hueso.

He aquí la verdad de los hechos.

Una vez, el carcelero penetró en el inmundado calabozo de la hechicera, y quedóse verdaderamente maravillado al contemplar en una de las paredes un navío dibujado con carbón por la *Mulata*, la cual le preguntó con tono irónico:

—¿Qué le falta a este navío?

—¡Desgraciada mujer— contestó el interrogado— si tuvieras temor de Dios, si te arrepintieras de tus pasadas faltas, si quisieras salvar tu alma de las horribles penas del infierno, no estarías aquí y ahorrarias al Santo Oficio el que te juzgase! ¡A ese barco únicamente le falta que ande! ¡Es perfecto!

—Pues si vuestra merced lo quiere, si en ello se empeña, andará, andará y muy lejos. . .

—¡Cómo! ¿A ver?

—Así —dijo la *Mulata*. Y ligera salto al navío, y éste lento al principio, y después rápido y a toda vela, desapareció con la hermosa mujer por uno de los rincones del calabozo.

## El sueño de el rey y el labrador

Fue el caso que hallándose un indio de Tetzoco, natural del pueblo de Coatepec, que era labrador, cultivando su milpa con el mayor sosiego y sin que lo inquietase pena alguna, vió venir de lo alto una águila poderosísima y majestuosa, la cual echándole garra de los cabellos, lo subió a una altura tal, "que los que lo vieron ir casi lo perdieron de vista".

Después lo condujo a un elevado monte, donde había una oscura cueva, a la que penetró el águila con el indio, quien una vez allí escuchó estas palabras pronunciadas por el ave:

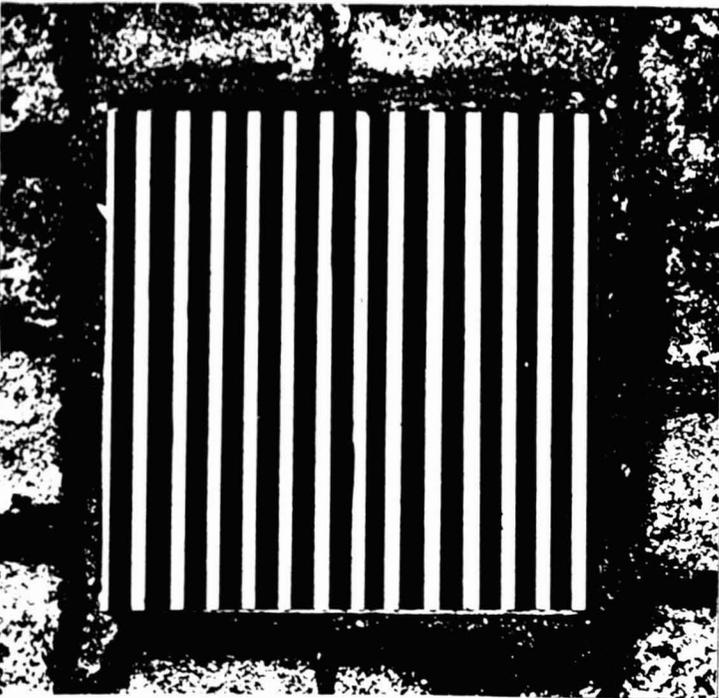
— "Poderoso señor: yo he cumplido tu mandato y aquí está el labrador que me mandaste traer."

Una voz oculta respondió:

— "Séais bien venidos; metedlo acá."

Entonces lo tomaron de la mano y lo introdujeron a un aposento iluminado, en el que vió a Motecuhzoma dormido. Se le hizo sentar, le dieron unas rosas y "un humaço de los que ellos usan chupar, encendido", y el que se lo ofreció le dijo:

— "Toma y descansa y mira ese miserable de Moctecuma, cuál está sin sentido, embriagado con su soberbia e hinchazón, que a todo el mundo no tiene en nada; y si quieres ver quán fuera de sí le tiene esta su soberbia, dale con ese humaço ardiendo en el muslo y verás cómo no siente."



El indio, temeroso, no se atrevió a ejecutar lo que se le mandaba; pero instigado de nuevo, aplicó el fuego a Motecuhzoma, el cual permaneció inmóvil y sin sentido.

Y la voz volvió a decir:

— ¿Ves cómo no siente y quán insensible está y quán embriagado? Pues sábeta que para ese efecto fuiste traído y dile a Moctecuma lo que has visto y lo que te mandé hacer; y dile que tiene enojado al Dios de lo criado y que él *mesmo* se ha buscado el mal que sobre él ha de venir y que ya se le acaba su mando y soberbia: que goce bien de esto poquito que le queda y que tenga paciencia pues él *mesmo* se ha buscado el mal."

La voz ordenó que el águila de nuevo llevara al labrador al sitio de donde lo había traído, y cuando hubieron llegado allí, el águila le dijo al indio:

— "Mira, hombre bajo y labrador, no temas, sino que con ánimo y corazón hagas lo que el Señor te ha mandado, y no se te olvide algo de las palabras que has de decir."

Y el águila tomó a subir por los aires y desapareció para siempre.

El humilde labrador, como quien despierta de un sueño, quedóse espantado y admirado de aquello que había visto. Pero sin darse cuenta, con el fuego aún encendido que llevaba en la mano, fue al palacio de Motecuhzoma, entró y de rodillas ante el Monarca le dijo:

— "Poderoso Señor: yo soy natural de Coatepec y estando en mi sementera labrándola, llegó un águila y me llevó a un lugar donde *vide* a un gran Señor poderoso, el cual me dijo descansase, y mirando a un lugar claro y alegre te *vide* sentado junto a mí y me dio unas rosas y una caña ardiendo para que chupase el humo de ella: después que estaba muy encendida me mandó te hiriese en el muslo, y te herí con aquel fuego y no hiciste ningún movimiento ni sentimiento del fuego, y diciendo quán insensible estabas y quán soberbio, y como ya se te acababa tu reynado y se te acercaban los trabajos que has de ver y experimentar muy en breve, buscados y tomados por tu propia mano y merecidos por tus malas obras, me mandó volver a mi lugar y que luego te lo viniese a decir todo lo que había visto; y el águila tomándome por los cabellos me volvió al lugar de donde me había llevado, y vengo a decirte lo que me fue mandado.

Al instante Motecuhzoma recordó que la víspera, en la noche, había soñado que un indio le quemaba el muslo. Se levantó el vestido, se vió la señal de la quemadura y comenzó a sentir un gran dolor que lo tuvo varios días en cama; pero antes ordenó a sus alcaides y carceleros que encerrasen al indio en una prisión, y no le dieran de comer para que se muriese de hambre, como en efecto sucedió.

La

En ur  
había  
nas, c  
Maese

Pue

Pascua  
menor  
o mer  
como  
que la

Toc

Cantar  
mugie  
abrierc  
comen

La  
regione

Toc

de la  
us m  
Alcald  
torre,  
mpuj

## La campana de Maese Rodrigo

En un pueblecillo de España, cuyo nombre no consigna la historia, había una iglesia con su respectiva torre, y en ésta varias campanas, de las cuales sólo ha pasado a la posteridad la hecha por Maese Rodrigo.

Pues señor, una noche, por más señas en la temporada de la Pascua, dormía el pueblo cubierto por la oscuridad, sin que el menor ruido lo despertase, cuando de repente, a las doce poco más o menos, comenzó a tocar la campana susodicha; pero tan recio como si estuviera atacada de una excitación nerviosa la persona que la hacía sonar.

Tocarse la campana y alborotarse el pueblo fue todo uno. Cantaron los gallos, ladraron los perros, balaron las ovejas y mugieron los bueyes; se encendieron luces por todas partes, se abrieron puertas y ventanas, y los beatíficos y pacientes vecinos comenzaron a levantarse y a preguntar qué era aquello.

La campana seguía tocando, loca, frenética, como si cien legiones de diablos agitaran la cuerda que pendía de su badajo.

Todos, sin distinción de sexos ni edades, fueron al cementerio de la iglesia, llevando *in capite* al señor Cura, al señor Alcalde y a sus mercedes los alguaciles. Cuando hubieron llegado, el señor Alcalde a la cabeza de sus esbirros se dirigió con valor hacia la torre, cuya puerta, podrida y apollillada, cedió a sus primeros empujes. Entró, subió la escalera, llegó al cuarto del campanero, y

aquí su admiración fue indescriptible “al ver que ni allí, ni en la torre y bóvedas había alma viviente, a excepción de un gato *que no pudo tocar la campana*”. Recorrió una y muchas veces aquellos sitios sin hallar la causa del repique, y cansado, “replegó sus fuerzas, no sin dejar un centinela de vista a la entrada de la torre”.

Salir la autoridad, interrogarla los vecinos, no responder satisfactoriamente, y aumentar el pánico, fueron cosas simultáneas.

Las ancianas pedían al señor Cura, postradas de rodillas, que conjurase a la campana, que la rociase de agua bendita, pues estaba *posea* del demonio; y que éste había enviado una cohorte de espíritus malignos para que dieran aquel convulsivo y violento repique.

Al día siguiente el señor Alcalde citó a los principales vecinos, y levantó una información que dio este resultado: que el campanero no había dormido esa noche en la iglesia y que la campana se había tocado sola.

Para aquellos tiempos el caso era grave, delicado, trascendental, y se convino remitir el expediente a la Corte. Se remitió el expediente al Consejo y éste lo pasó al Fiscal para que diera su dictamen.

Se citó para la audiencia. Duró ésta cuatro días y al fin llegó la hora de discutir entre los magistrados, los cuales, después de seis horas de acalorados debates, convinieron en aprobar el pedimento fiscal en todos sus puntos, y “vinieron los jueces en acordar y acordaron, en mandar y mandaron”:

1o. Que se diera por nulo y de ningún valor el repique de la campana.

2o. Que a ésta se le arrancara la lengua o badajo para que en lo sucesivo no osase sonar de *motu* propio y sin el auxilio del campanero.

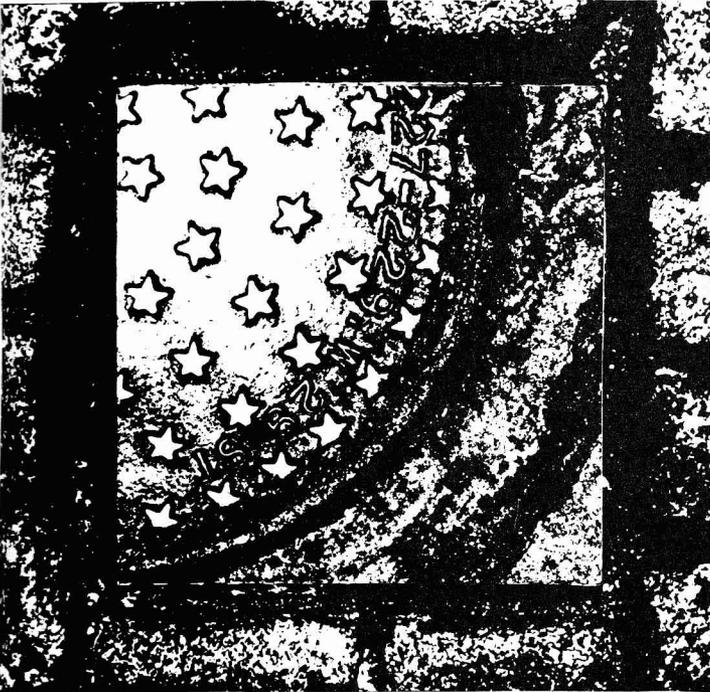
3o. Que saliese desterrada la campana de aquellos dominios para las Indias.

Previas las formalidades del caso, la sentencia se ejecutó en todas sus partes.

La campana, sin lengua o badajo, fue embarcada en un navío de una de tantas flotas que partían a Nueva España, donde debía extinguir su condena, y aquí estuvo arrinconada en un corredor de Palacio.

El Virrey, D. Juan Francisco de Güemes y Horcasitas, Primer Conde de Revillagigedo, concluyó la reposición del Palacio comenzada en tiempo de otro Virrey, La Cerda, y considerando que aquella campana no podía estar ociosa, pero sin atreverse a ponerle badajo por no contravenir las órdenes de España, la destinó a ser colocada arriba del reloj, en cuyo sitio muchos la conocieron, pues no fue quitada de allí sino hasta diciembre de 1867.

Entonces se mandó fundirla; mas al verificarlo se descompuso el metal, y así acabó la campana, que duró 337 años, en un originalísimo destierro. ¡Que el *fuego* le haya sido leve!



# Jorge Alberto Manrique

## La crítica de arte

[ El juicio a la torera ]

Lo que aquí intento hacer, más que la exhibición de un recetario sobre "cómo hacer crítica", es proponer algunos problemas acerca de lo que es la crítica —de lo que yo entiendo que es la crítica—, de su función, e incluso del proceder de esa tarea.

Para iniciar nuestra reflexión podemos detenernos primero un poco en considerar cuál es el sitio y cuál la condición de ese curioso personaje que llamamos "crítico de arte" en el ambiente cultural. Nuestro hombre goza alternativa o simultáneamente del amor y del odio —o aun del desprecio— del artista. Le es en cierta forma necesario, lo lee con fruición, pero no pocas veces tiene hacia él una actitud de recelo o aun de resentimiento. Sobre los críticos han llovido todos los insultos posibles. Truman Capote habla de que "no hay que rebajarse a hablar con los críticos" y Stravinsky sostiene que sólo el autor tiene derecho a hablar sobre la obra (para poner dos ejemplos, si bien de un campo ajeno al de las artes plásticas); o recordemos la repetida sentencia, cargada de malevolencia, de que "el crítico es un artista fracasado" (como si el ser mal artista le quitara necesariamente cualidades críticas); o en fin, la no infrecuente acusación de venalidad. Tanto odio y desprecio se explican indudablemente por el hecho de que el crítico es un hombre que se supone que debe emitir juicios sobre algo de naturaleza tan delicada y tan cercana a las fibras más sensibles de otros hombres —los artistas— como es la obra de arte. No puede pues dejar de herir a menudo susceptibilidades y está por lo tanto expuesto a las reacciones violentas. Y con esto no trato ciertamente de negar la existencia de críticos merecedores de todo el desprecio del mundo, por su tontería, su ignorancia, su mezquindad, su mala fe o aun su deshonestidad.

No sólo. La crítica de arte cumple una función importante y peligrosa. Más amplia ciertamente en centros artísticos estructurados y organizados que en un país como el nuestro, donde la crítica profesional es más bien reducida y donde se improvisan de críticos amigos de artistas que una vez se lanzaron a escribir algo y son luego reclutados por los periódicos, o es hecha por escritores disfrazados de críticos. De estas fuentes han brotado a veces críticos excelentes, no lo niego, pero sí señalo el fenómeno general de falta de profesionalismo, que da lugar a un medio dispar e incierto, en el cual la función de la crítica se ve por eso mismo reducida.

Lo peligroso de la función de crítica —y con ello tiene que ver el sitio que ocupa quien a ese asunto se dedica, y su aprecio o desprecio— interesa a dos aspectos de la producción artística, que conceptualmente resultan repelentes entres sí: las cualidades de la obra (o sus supuestas cualidades) y el mercado artístico. La alta función de la actividad que nos ocupa salta a la vista si consideramos cómo ha servido para valorar o descubrir artistas, o grupos de artistas o movimientos pictóricos. Piénsese por ejemplo lo importante que fue para que el impresionismo o la escuela mexicana

alcanzaran un reconocimiento en sectores muy amplios del público. Pero es innegable que todo eso también tiene que ver con el mercado artístico, con el precio en pesos de la obra, con la bolsa de valores en que intervienen galerías y coleccionistas; tiene pues la crítica también una inevitable función de promoción comercial, que parecería alejarla de lo que podíamos suponer sus más altos fines.

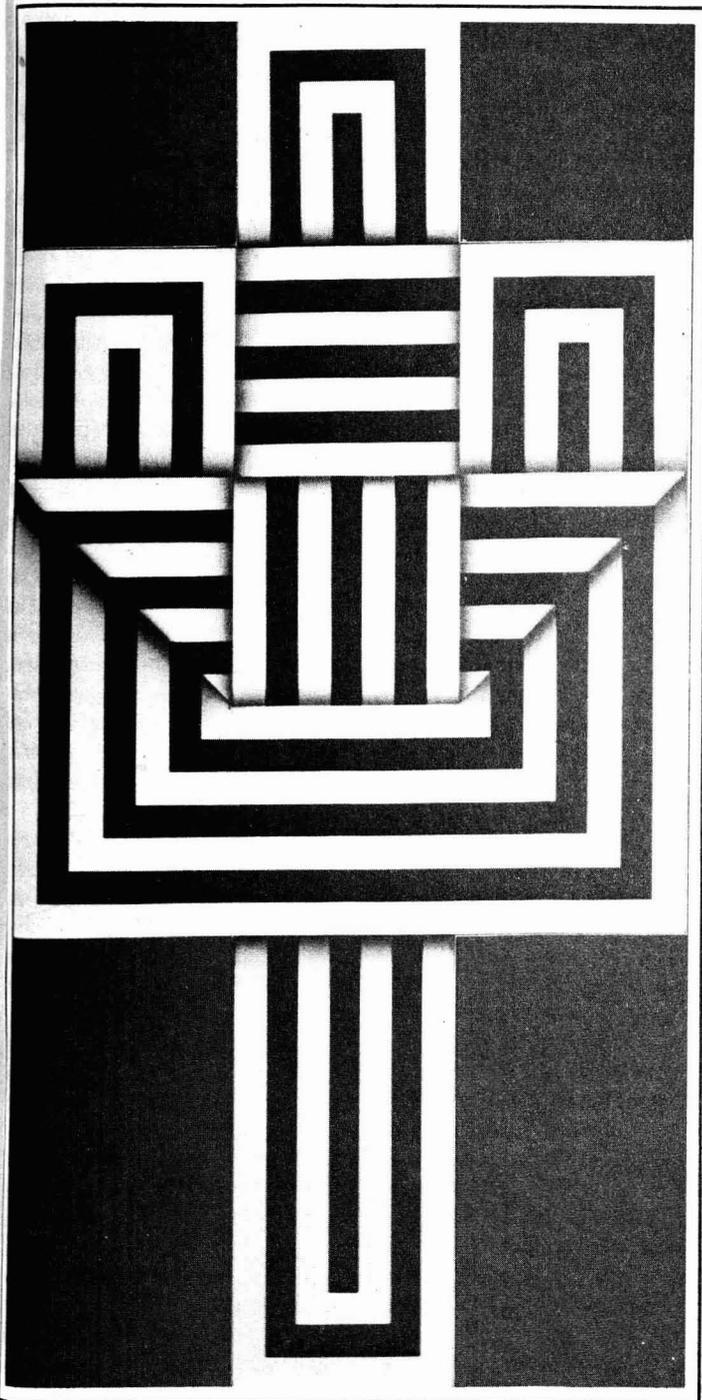
En este punto, y para poder ir más adelante en el deslinde de la función de la crítica, vale la pena intentar acotar lo que ésta es, para estar en grado de opinar sobre la altura o no de sus fines. Veamos una definición clásica de lo que es la crítica de arte, por ejemplo la de una enciclopedia especializada y respetable como es la McGraw-Hill: "El proceso que conduce a un juicio cualitativo sobre obras de arte, y el producto de ese proceso" (es decir, agregaría yo, el *juicio* mismo). Tiene que ver, según la misma enciclopedia, con la estética por un lado, puesto que la crítica pone en práctica una teoría estética a la vez que toda teoría supone el trabajo crítico, y con la filosofía del arte por otro, en tanto que ésta última, al interpretar las obras y preguntar por su simbología, naturaleza y significado, implica juicios y allana el camino para otros.

Si la crítica es el juicio mismo sobre las obras, es indudable que como todo juicio necesita dar garantía de su validez. Y aquí es donde se empieza a enrarecer la atmósfera. En la historia de la crítica ha habido muchas y diversas maneras de intentar dar garantía de los juicios, unas preocupadas más por las posturas de principio, otras interesadas en justificarse más por el método que conduce al juicio, pero todas, obviamente, encaminadas a probar la verdad de las sentencias. Tomemos tres ejemplos que de alguna manera podríamos considerar clásicos:

A. Los juicios se apoyan en un criterio teórico general, del que se pueden deducir con precisión cuasi matemática las cualidades particulares que deben encontrarse en una obra para que ésta sea buena. Fue la tesis clásica por excelencia, la que el neoclasicismo y el academicismo llevaron a su expresión más amplia. Para que una postura de tal tipo sea posible, se requiere creer son ciego fervor religioso, con un acto de fe, en la verdad teórica de que se parte. Aceptado eso la tesis es sin duda sólida e inquebrantable. Sólo que hace tiempo que el mundo cree cada vez menos en la supuesta existencia de un único canon de belleza eterna. Y la verdad de ese canon no puede de ninguna manera probarse.

B. La validez del juicio se sustenta en la recreación de los procesos creativos del artista, como única garantía. Tesis que supone que lo fundamental en la obra es cómo fue ésta realizada, más que la obra misma, lo cual es bastante difícil de aceptar; y por otro lado implica la existencia de una tabla de procesos "correctos" que permita, en parangón, dictar sentencia sobre los que fueron seguidos en cada obra en particular. Y sobre la validez de esa distinción entre procesos correctos o incorrectos no hay, en verdad, la más mínima garantía.

lico.  
cado  
es en  
física  
pare-  
  
de la  
a es,  
ines.  
por  
no es  
ativo  
agre-  
iclo-  
e en  
tra-  
ésta  
, na-  
tros.  
que  
rí es  
le la  
aran-  
prin-  
que  
ar la  
guna  
  
que  
lades  
i sea  
no y  
una  
rvor  
arte.  
que  
esta  
ese  
  
pro-  
one  
que  
otro  
que  
gui-  
ción  
más



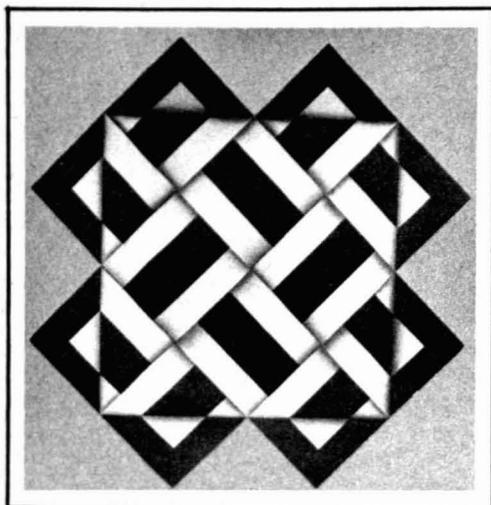
C. Los juicios se garantizan sólo por la aplicación de esquemas particulares a cada obra. Lo que lleva necesariamente a un relativismo sin salida. Porque si es verdad que cada obra en particular funciona con un esquema de categorías propias, y resulta absurdo tratar de aplicarle, al momento del juicio, otras que le sean ajenas, también lo es que el juicio resultante queda así, y por eso mismo, circunscrito a sólo esa obra y limitado a una ineffectividad indudable al no poderse hacer en ningún caso extensivo ni permitir nunca evaluar tal obra en parangón con otras.

De hecho ninguna de las tres posturas puede resultarnos satisfactoria en tanto que ninguna asegura realmente la validez de los juicios y ninguna ofrece una garantía real que responda por ellos. Más que la crítica interna que pueda hacerse de estas tesis puestas aquí a guisa de ejemplo, está la más general de que históricamente la posibilidad de demostrar racionalmente la verdad de los juicios ha sido nula. En efecto, baste la más mínima reflexión de que las que para unos son, racionalmente, cualidades de una obra, para otros pueden ser, también racionalmente, sus defectos. El hecho de que los elementos que componen una obra puedan intercambiarse ya como cualidades, ya como defectos, sin ninguna posibilidad de apelación, es suficiente para hacernos conscientes de la dificultad de establecer deducciones lógicas capaces de asegurarnos de la verdad del juicio emitido.

De la concepción clásica y tradicional de lo que es la crítica y en consecuencia de la convicción de que sus juicios no tienen una verdadera validez general y no son capaces de dar garantía de sí mismos resulta que se abre una cuarteadura por donde tal actividad parece hacer agua, mucha agua, y que ha dado lugar a toda la corriente de la crítica sobre la crítica. En efecto, el escepticismo natural y lógico sobre esos juicios —que serían a su vez los únicos verdaderamente justificadores de la actividad crítica— hacen que muy consecuentemente se le pueda poner en la picota.

El juicio positivo sobre una obra, que puede sin dificultad entenderse como un “premio” aplicado más o menos arbitrariamente no resulta de ninguna utilidad, porque de hecho no añade nada a la obra. La obra de arte sigue teniendo, independientemente del premio, sus mismas cualidades. Ningún crítico a aumentado nada a una obra que ya es en sí valiosa, y sí muchos han predicado valores de obras que no los tienen y que tampoco por aquel juicio erróneo son más de lo que eran. De la misma manera, el juicio negativo, que puede entenderse como castigo o “censura”, se muestra en la misma medida inútil e incapaz de afectar la obra; el veredicto errado de un juez romo de entenderas o mezquino no ha quitado nunca nada a una obra, que sigue siendo lo que es, y valiendo lo que vale, indiferente ante esos hombres afanosos que se empeñan en desdecir de sus cualidades.

Si los juicios no nos dan ninguna garantía, y por tanto no agregan ni restan nada a la obra misma, parecería evidente que la acti-



vidad crítica sería absolutamente inútil y que quienes la practican vendrían a ser unos intrusos indeseables que se interpondrían entre obras y espectador. De donde se justificaría el desprecio hacia los críticos y el pedido de los artistas en el sentido de que sean borrados de la superficie de la tierra.

El crítico, interpuesto entre el hecho artístico y el espectador, como pantalla opacadora de la luz que aquél irradia, no haría otra cosa sino perjudicar al observador, enturbiando su apreciación y, si acaso, aumentar o disminuir el valor comercial del objeto, que —aparentemente— nada tiene que ver con el fenómeno artístico mismo.

Parecería claro que la obra tiene las cualidades suficientes para manifestarse o aun explicarse por sí misma, o no las tiene (según sea buena o mala) y el crítico no está en la más remota posibilidad de alterar esa situación. Debería, pues, dejarse la posibilidad de que espectador y obra se entiendan directamente, sin la triangulación que implica la presencia molesta e indeseable de ese señor, no invitado al banquete, que desde arriba, de lo alto de su solemnidad y suficiencia, otorga premios y sanciones más que dudosos y pretende llevar de la mano al espectador, como si éste fuera incapaz de caminar por sí mismo.

Pero he aquí que la crítica a la crítica que planteo en los tres párrafos que anteceden es válida si, y sólo si, aceptamos por lo menos dos cosas: la definición clásica de lo que es la labor crítica (que finca la razón de ser de ésta en la emisión del juicio) y también una definición clásica y tradicional de lo que es la obra de arte, a saber, que ésta contiene en sí, inalterables, todas sus cualidades.

Y resulta que ambas definiciones están hoy por hoy en crisis; yo me propongo en los párrafos siguientes poner a la primera especialmente en situación difícil: que ese es al fin y al cabo el objeto de este discurso. Por lo que toca a la segunda baste recordar que hace tiempo que se ha puesto muy en duda que una obra contenga en sí todas sus cualidades y se resuma en el conjunto de formas físicas que constituyen su aspecto. De hecho no creo que a estas alturas pueda negarse que para que el fenómeno estético se produzca se requieren por fuerza dos elementos: la obra (como hecho físico, diríamos) y el espectador. Una obra no existe como obra de arte en tanto no hay alguien que la contemple como tal. Existían las esculturas prehispánicas, pero no existieron como obras de arte hasta que alguien predicó de ellas que lo eran. Una obra escondida no tiene verdadero ser de obra de arte hasta que alguien la desentierra y la contempla como tal. La pintura de un neurótico artista afligido de una insuperable timidez o de una misantropía irredenta, que no la mostrara a nadie, podría ser obra de arte sólo porque el mismo creador, al contemplarla concluida y deleitarse en su logro, deja el papel de creador para asumir el de espectador. De tal modo que el espectador sí añade algo a la obra: de hecho la hace en cierto sentido. Eso, que a mi modo de ver es incontes-

table, se ha llevado a veces a posturas extremas y que rompen el equilibrio, y no ha faltado autor (Macdonald, v.gr.) que sostenga que la obra no es sino la suma de las opiniones vertidas sobre ella. Pero si llevadas las cosas tan lejos caen en el absurdo (puesto que la obra tiene una realidad física casi inalterable como tal, y sin la cual realidad no hay opinión posible) el hecho de que el contemplador forma parte indisoluble de la obra —que por lo tanto no es, sino que *va siendo*— parece algo muy difícil de negar.

El concepto aceptado de crítica es el de que su razón de ser es dictar juicios. Y es bien cierto que la crítica los ha emitido siempre. Pero el historicismo —y la más mínima reflexión sobre la historiografía artística— nos ha puesto en guardia sobre tales juicios. La historia de la crítica es una larga cadena de juicios inválidos; no errados, porque históricamente fueron válidos, pero sí inaceptables para nosotros. Vasari o Milizia o Baudelaire o Altamirano no se equivocaron: dijeron su verdad, la verdad de su tiempo y fueron consecuentes con sus premisas teóricas. Lo que dijeron nos sigue importando, tanto es así que seguimos leyéndolos, pero —y esto es lo verdaderamente interesante— no nos importan por lo vigente de sus juicios, sino por la vigencia del camino que siguieron para llegar a ellos, que los expresa en lo personal y como hombres de una circunstancia. Lo que escribieron sigue siendo un testimonio válido y de la mayor relevancia: para conocer al crítico —su personalidad, su estructura, su momento— e indirectamente para ver y entender la obra a la que se refirieron, por más que los juicios mismos no sean por lo general aceptables para nosotros, no por lo menos en la forma en que ellos los expresaron.

Después de este rodeo necesario podemos aplicarnos con más probabilidades de éxito a examinar el quehacer de la crítica de arte:

Si aceptamos, como he propuesto, que el fenómeno estético no se da realmente y no se da completo sino en la relación obra-espectador, a tal grado que esa relación —es decir, el hecho mismo de la percepción de la obra— es la central y por así decirlo el tú-tano de la manifestación de lo artístico; si aceptamos eso, digo, resulta claro que todo aquello que contribuya a una mejor percepción, que se refiera y tenga que ver con ella adquiere a nuestros ojos una importancia capital.

Si el crítico, por otra parte, asume el que quizá sea su verdadero papel, es decir, su papel de espectador, se considera a sí mismo como un contemplador más... aunque ciertamente no un contemplador cualquiera, y si se despoja lo más posible del papel de juez, estará en posibilidad de aportar un testimonio válido, aunque de una validez (y así debe reconocerlo) sólo relativa. Como el fenómeno estético se produce *entre* la obra (objeto físico) y el espectador (sujeto receptor), es incontestable que cualquier opinión de cualquier observador es importante en tanto que es una muestra de la realización del fenómeno central. Lo es para los otros espectador-

res: bas  
siempre  
prueba  
cuando  
tal se s  
comúnrr  
cada sea  
ese enfr  
su queh  
promete  
hecho p  
comenta  
conscien  
Hasta  
siempre  
para enr  
más o r  
llamar e  
crítica a  
que resp  
tiente c  
lo alcar  
le un h  
para hac  
ción que  
muestra  
cional o  
físico q  
otros ob  
ción de  
nerta.  
La ot  
tas que  
parte im  
tate. D  
oberbia  
le de es  
ta críti  
tisma.  
Y est  
ción c  
ese juici  
proceso  
se sí si  
la exper  
to de fo  
Somc  
desconfi

pen el... stenga... re ella... to que... sin la... el con... nto no... ser es... siem... la his... uiciós... os; no... tables... no se... fueron... s sigue... esto es... nte de... ara lle... le una... válido... alidad... tender... nos no... nos en... n más... ica de... ico no... bra-es... nismo... el tué... digo... ercep... estros... rdade... nismo... ntem... e juez... ue de... fenó... pecta... ón de... tra de... ctado...

res: basta pensar que frente a una obra quien la observa busca casi siempre automáticamente el comentario de otros, para poner a prueba el suyo y para enriquecerlo. Y lo es sin duda mucho más cuando se trata de la que llamaríamos una opinión calificada, que tal se supone que debe ser la del crítico. Quizá, contra lo que comúnmente se pensaría, a quien menos interese esa opinión calificada sea al artista: él crea una obra que en verdad está destinada a ese enfrentamiento con lo otro, con los otros, pero no podría regir su quehacer y sujetarlo a las tales opiniones, sin peligro de comprometer lo más propio suyo que está en uno de los elementos del hecho perceptivo; en principio el artista estaría interesado en el comentario a su creación sólo en la medida en que pueda hacerlo consciente de su propio discurso plástico.

Hasta aquí la función de la crítica en tanto que puede ser, siempre que no se presente como oráculo, un auxiliar importante para enriquecer la percepción que de la obra pueda tener un grupo más o menos amplio de personas. Pero queda lo que podríamos llamar el otro lado del quehacer de la crítica. En este sentido la crítica adquiere una especie de autonomía, no ya la utilidad por lo que respecta a la apreciación de la obra, sino su función independiente como expresión racional y emotiva. El ensayo crítico, cuando alcanza la altura suficiente, es el testimonio, válido como tal, de un hombre que se manifiesta a sí mismo y encuentra el canal para hacerlo justamente en ese momento cuasi mágico de la relación que se plantea entre la obra y él mismo. La crítica, así, es la muestra de una experiencia intensa y rica, del diálogo íntimo, racional o sensual, gozoso o doloroso que se establece con un objeto físico que posee un tipo de cualidades de que no participan los otros objetos. Es —y no podría no serlo— un trasunto de la relación de la obra de arte con “lo otro”, con el mundo en el cual se inserta.

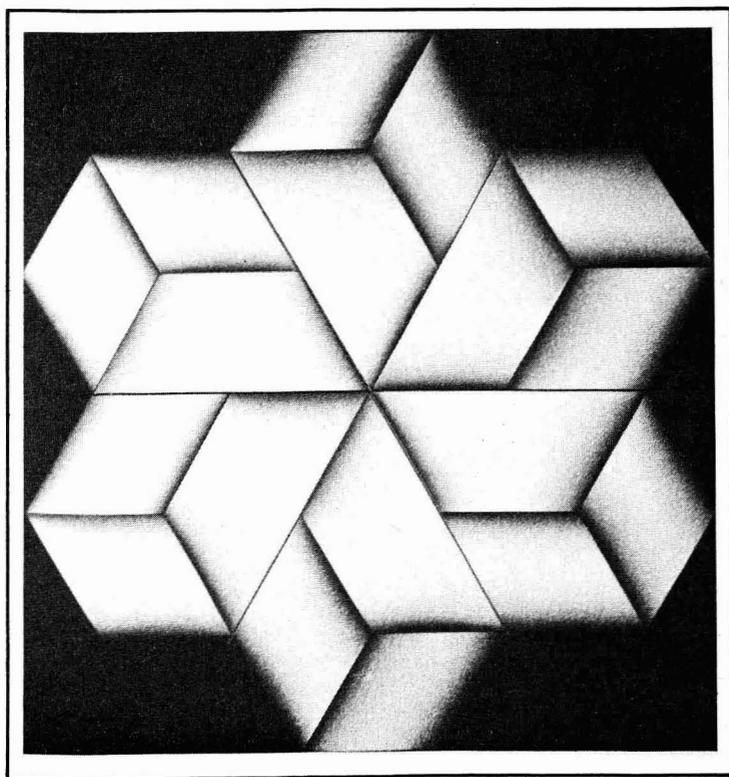
La obra de arte, decía, no es nada más el conjunto de las lecturas que de ella se hacen, pero esas lecturas sí constituyen una parte importante de la pintura, la escultura o el edificio de que se trate. De tal modo que puede decirse con verdad (y quizá con soberbia), que los testimonios sobre el fenómeno artístico son parte de ese fenómeno. Más allá de las intenciones del creador, la tarea crítica, si está a la altura, es indudablemente parte de la obra misma.

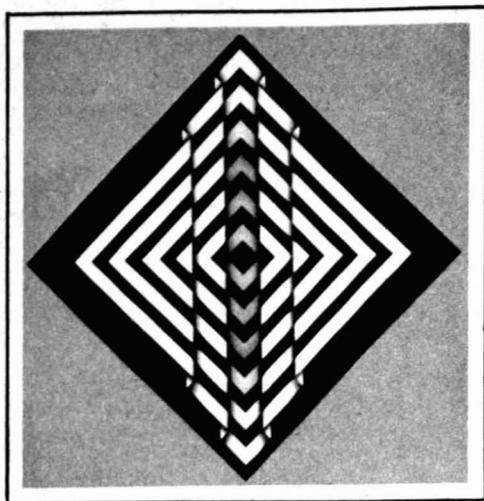
Y esto es posible si ponemos el acento no como quiere la definición clásica, en el juicio de valor, sino en el proceso para llegar a ese juicio. De los grandes críticos que en el mundo han sido es ese proceso —como ya indiqué— el que nos sigue afectando: porque ese sí sigue siendo un dato vital inapreciable que nos pone frente a la experiencia de un hombre hablando al tú por tú con un conjunto de formas que se le proponen.

Somos hoy día —y no podemos no ser, ni debemos no ser— desconfiados sobre la garantía que los juicios de valor pueden ofre-

cernos. Como en el fondo no hay juicio que no dependa de una postura de principio, y como en un mundo tan resquebrajado como el nuestro no hay posturas que gocen de una aceptación general, siempre que la crítica apunte principalmente a eso resultará en razón directa ineficaz. Porque a nivel de posturas de principio no hay acuerdo posible, ya que éstas se nos dan varias, contradictorias e incompatibles. Es en cambio en el espacio que queda entre la experiencia vivida y su expresión donde cabe la discusión y el comercio de pareceres, donde hay la posibilidad del intercambio y del enriquecimiento mutuo.

Y sin embargo de todo lo dicho, toda crítica, por más que minimice la importancia del juicio de valor, por más que tome conciencia de que no es ésa la piedra de toque de su actividad, entraña juicios necesariamente. La elección que hace de los objetos sobre los cuales se aplica, el señalamiento de tales o cuales cualidades con preferencia de otras, el tipo de comparaciones que establezca, todo implica necesariamente valoraciones. Pero tampoco esto debe asustar, porque el ensayo crítico en tanto que conlleva esos juicios parciales es un testimonio legítimo. Quien pretendiera prescindir de ellos en lo absoluto, caería por fuerza en lo anodino





y blandengue; quien pretendiera suponerse capaz de juicios de pretensión universal caería en la aporía que he descrito.

Planteada así la tarea de la crítica de arte, conminada —por mí, por lo menos— a limitarse a juicios de validez limitada, parecería condenada al más polarizado subjetivismo. Y ciertamente que en toda obra crítica hay mucho de subjetivismo, pero vale más aceptarlo como una realidad necesaria que tratar de negarlo agarrándose a endeble tablas de salvación. Planteadas sin embargo las cosas como lo he hecho, es decir, acentuando lo que la crítica tiene de testimonio consciente, el subjetivismo no es de ninguna manera una tacha infamante: nadie le pide a un novelista, v. gr., que sea objetivo. Y si bien yo no comulgo con quienes piensan que la crítica es en todo equiparable con la creación literaria y para ella la obra no es sino un pretexto como cualquier otro que abre la puerta a las musas, es verdad que siendo testimonio del enfrentamiento de un individuo con un objeto, manifiesta indudablemente una experiencia única. Pero aun así lo subjetivo no se apodera de todo ni impide la líquida comunicación. No olvidemos que por personales y únicos que podamos ser, somos hombres de un mismo tiempo, con similares preocupaciones y conflictos parecidos; puestos en trance de enfrentarnos a un dato concreto, físico, que es la obra, la reflexión que sobre ella hagamos no puede ser tan ajena a la que otros hombres en la misma circunstancia pueden hacer. Y si es verdad que no hay una garantía de intersubjetividad, también lo es que sí hay una garantía de coincidencias múltiples e intersubjetivamente enriquecedoras.

Hasta aquí he propuesto un crítico que se ponga y se considere a sí mismo como un espectador más y deje de lado su pretensión de juez definidor. Pero esto no deja de ser una ficción. El crítico es un espectador más, pero debe ser un espectador de excelencia. Todo observador es en alguna forma un crítico, pero el crítico profesional, el que escribe y publica, debe tener unas cualidades y en una proporción tal que no se dan en el observador normal, y son esas cualidades las que hacen importante su reflexión y su testimonio. Algunos autores recientes, pero que no por serlo abandonan la idea de que lo central de la labor crítica es la emisión de juicios, ven la única garantía de ellos en las virtudes individuales de quien lo emite: "el criterio de justificación [del juicio] se halla en las cualidades personales del crítico" (Margaret Macdonald); "sus juicios de valor se justifican en su empleo del lenguaje y en los logros de su comunicación" (Arnold Isenberg). Si de lo que se trata es de garantizar veredictos, la garantía que proponen es francamente muy pobre, porque ¿quién nos garantiza, a su vez, al crítico? ¿cuáles son los criterios para certificar las cualidades personales o los logros de comunicación de éste? ¿Pero si de lo que se trata es no de justificar juicios, sino de justificar la relevancia de un testimonio, entonces sí es indudable que la importancia de éste

se mide por las cualidades del crítico y el aliento de la obra a la cual se aplica.

¿Cualidades del crítico? Hagamos un mínimo esbozo de lo que sería su perfil: debe tener un conocimiento amplio del arte y de su historia y estar enterado de un volumen considerable de otras reflexiones críticas; poseer una cultura suficientemente amplia tal que le permita enriquecer su propia reflexión estableciendo relaciones con otras manifestaciones de la historia y de la cultura; debe tener una sensibilidad en principio superior a la normal; debe, en fin, tener la posibilidad de hacerse a sí mismo consciente de las entretelas de esa su relación personal con la obra, y tener los recursos necesarios para encontrar un lenguaje capaz de manifestar esas entretelas. Estas cualidades, quizá, y sin duda en diferente proporción según los casos, deberían estar presentes en todo crítico; y esto es lo que hace de él un espectador de excepción. En principio el crítico debe estar en una posibilidad de percepción más amplia, rica y matizada que la de cualquier espectador.

Por otra parte, el crítico debe ser consciente de su método de análisis de la obra. Este se apoya, por fuerza, en una postura de principios básicos. Al poner en jaque la importancia de los juicios de valor con pretensión de absolutos, parecería que estuviera yo restándole importancia a la postura de principio en que éstos se apoyan. Pero no es exactamente así, porque poner en duda la posibilidad de comprobación de tales juicios y consecuentemente la importancia relativa de ellos nos niega la relevancia indudable que los puntos teóricos de partida tienen para el logro de una apreciación consciente y consecuente de la obra de arte; la teoría sustentante es necesaria en cuanto garantiza la coherencia del testimonio. Todo lo cual no niega a mi parecer, sino confirma, que el punto más destacado del ensayo crítico está en el camino que une los dos polos: por un lado el planteamiento teórico, por otro el juicio de validez relativa. Y es el punto central porque la postura de principio depende en realidad de ese camino que el crítico ha recorrido repetidas veces y se va modificando a medida que discurre una y otra vez por el mismo sendero: que de otro modo no sería sino un acto de fe intrascendente.

La crítica de arte, pues, no podrá aspirar a más validez que la que le viene de ser una reflexión consciente y rica de un espectador de excepción frente a una obra que lo reclama para cumplirse así plenamente. Pero esa no es su debilidad sino su fuerza. La obra de arte, así, se cumple y se enriquece; la relativa intersubjetividad del testimonio del crítico enriquece a su vez las posibilidades de percepción de grupos amplios de personas; y en fin, el testimonio mismo queda como la huella de la lucha amorosa de un hombre con el misterio, la fuerza, la tragedia o el gozo de unas formas que se le proponen.

La historia en verdad nos ha enseñado a ser modestos, pero no necesariamente escépticos.

Jos  
St  
"g

El estreñ  
una pos  
la falta  
te. La c  
creación  
y apresi  
ciones c  
la realid

Sin y  
total ca  
fecha ce  
plantean  
profesio

Nos a  
directiva  
das; nos  
rios, casi

El en  
habitual.  
cede a S  
raciones

Así, e  
semántic  
nerosas  
asociació  
gica, per  
múltiples

Es cie  
viaje a L  
y utiliza  
el términ  
pensar q  
hacia la

auténtic  
mas sono  
Con e

Stockhau  
a la bene  
en la esci  
insurgent  
porter —

cuentra a  
de los eso

La po:  
la obra, e  
ser repeti  
tica, es n  
es 1920

José Antonio Alcaraz

## Stockhausen :

# “Stimmung,” “Interval”

El estreno de la reciente obra de Stockhausen: *Stimmung* (1967) es una posición particularmente difícil para el ejercicio crítico, dada la falta de información que en México aumenta en forma alarmante. La desconexión casi total con la intensa y rica actividad de la creación musical europea permite filtrarse apenas algunos nombres y apresuradas descripciones de partituras. Los conceptos o realizaciones de éstas, por desorientadas o ingenuas que sean, constituyen la realidad actual en la escritura musical.

Sin verificación auditiva, sin confrontaciones numerosas, esta total carencia de perspectiva nos abruma ante una producción de fecha cercana: validez de enfoque y análisis se hacen dudosos y plantean un problema ético a quien los formula como actividad profesional.

Nos adentramos aventuradamente en el laberinto sin código, sin directivas firmes, basándonos apenas en rumores y partículas aisladas; nos enfrentamos a la tarea disponiendo apenas de útiles primarios, casi anacrónicos.

El enfoque tendrá que ser, en consecuencia, más subjetivo de lo habitual: sin conocer en el catálogo de Stockhausen lo que antecede a *Stimmung* ni las obras inmediatamente posteriores, las sensaciones cutáneas habrán de predominar.

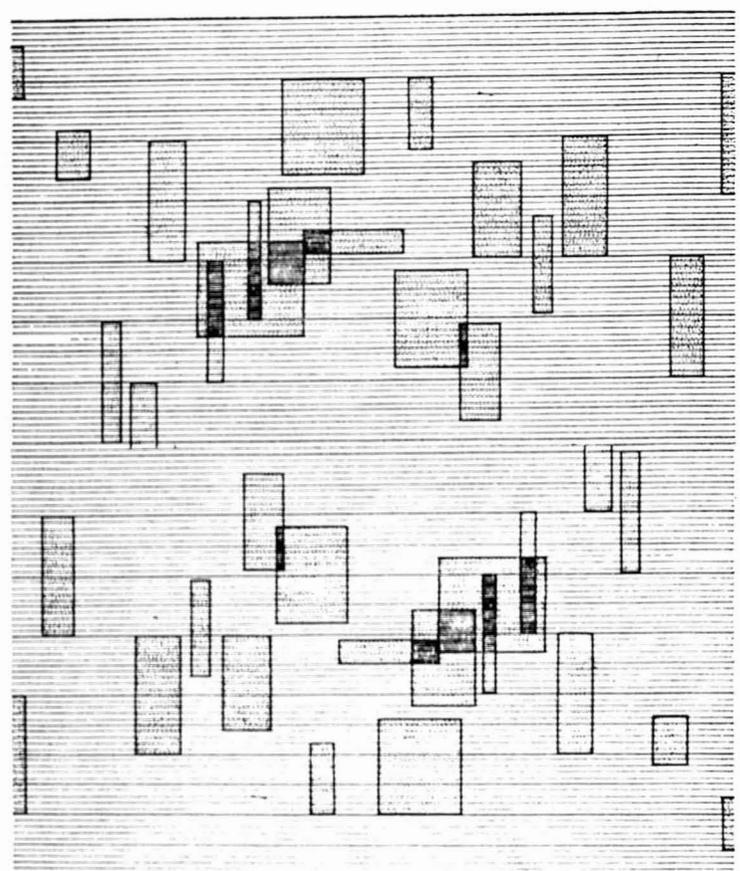
Así, al oír esas insistentes reiteraciones de células musicales o semánticas (se utilizan en el texto de la obra los nombres de numerosas deidades), la incomodidad que provocan surge por una asociación con los rezos tibetanos (referencia cultural o antropológica, pero no específicamente musical), que a su vez se asocia con múltiples modas místicas del mundo juvenil.

Es cierto que a partir de *Telemusik*, (1966) escrita a raíz de un viaje a Líbano, la obra del compositor alemán comenzó a asimilar y utilizar elementos orientales (con todo lo vago e impreciso que el término puede ser), pero incluso en este primer paso, podemos pensar que Stockhausen obedeció más a una especie de coquetería hacia la tan multiforme como ambigua retórica de la *onda*, que un auténtico interés musical por materiales provenientes de otros sistemas sonoros.

Con este continuo imitar el canto de los lamas en *Stimmung* Stockhausen no reivindica a Levi Strauss, por el contrario, se acoge a la benefactora sombra de la *chaviza*, nueva clase que lo mismo en la escalera de la Piazza di Spagna que en la Glorieta del Metro Insurgentes logra el sueño de cualquier frívolo diseñador de *prêt à porter* —cuya actividad mercantil y escasamente cósmica se encuentra a años luz de la supuesta locación mental de los apóstoles de los esotérico: uniformar dentro de una aparente variedad.

La posible novedad de uno de los elementos característicos de la obra, el uso de sonidos vocales sin significado, que a fuerza de ser repetidos adquieren una función casi-imitativa casi onomatopéyica, es más que dudosa: lo mismo Ravel (*L'Enfant et les sortilèges* 1920-25) que Jannequin (*La Bataille*, *Les oiseaux* 1528) o





Kagel (*Diaphonie* 1964) se han servido de él, e incluso con mayor ingenio, elegancia y dinamismo.

Una vez más, como en *Mantra*, (1966) Stockhausen quedó atrapado por su desesperada búsqueda de lo novedoso, caracterizada más por un insolente afán de sorprender con recursos "epatantes" que por una auténtica exploración formal, anímica, estética o estructural.

*Disgresión primera:* Hace once años Alexandro Jodorowski utilizó en su puesta en escena de *Penélope* de Leonora Carrington (sirviéndose de uno de esos magníficos discos-documento de "Folkways") el rezo-canto-murmullo de los monjes tibetanos. Con toda la consistente firmeza de su provincialismo ajado, la crítica mexicana se burló de él.

La producción de Stockhausen, por otra parte, llega a productos interesantes en que el autor logra incluso una cierta dosis poética al utilizar recursos extra musicales: en *Interval* (1967), después de pedir a sus intérpretes que ejecuten la obra con los ojos cerrados (lo que en su estreno en México fue sabiamente sustituido por

la ausencia casi total de luz en la sala de conciertos), amplía el campo de actividades de ellos cuando comienzan a cantar sonidos prolongados; y salen confirmando la secuencia vocal; cuando los dos pianistas encargados de la realización han dejado el foro, sus voces siguen oyéndose durante un lapso prolongado, lo que sirve para lograr la disolución de la materia sonora.

Las connotaciones seudomísticas son aquí menores, no alcanzan a perfilarse y dada la duración de la obra (apenas una cuarta parte de la interminable "sublime", duración indeterminada de *Stimmung*).

Un cierto perfume wagneriano, presente en ambas obras parece delatar con insistencia la genealogía —esa "tradición propia", según la sabia definición de Luigi Nono— del compositor Alemán: en el caso de *Stimmung*, estamos muy cerca de largos pedales armónicos como el de Mi Bemol, que dura 136 compases en el inicio de *Rheingold* (1854) o el principio de *Götterdämmerung* (1874); en *Interval* no hay que quebrarse mucho la cabeza para encontrar analogías tanto anímicas como acordales con *Parsifal* (1882). Stockhausen tiene en *Interval* "guardando" proporciones— un logro similar al "Preludio" de esta ópera y la "atmósfera" recuerda con insistencia la "Música del Viernes Santo".

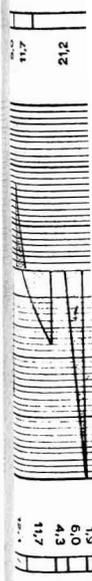
*Los intérpretes:* El "Collegium Vocale" de Köln demostró ampliamente su capacidad de instrumento ideal. Lo mismo en Monteverdi que en Stockhausen las voces de cada uno de sus miembros forma parte de una amalgama envidiable por su claridad de entonación, justeza estilística y precisión coordinada. Mucho de lo que *Stimmung* pueda ser (tómese esto en cuantos sentidos se quiera) se debe a ellos y a su devoción interpretativa.

Federico Ibarra y Carmen Betancourt, al incluir *Interval* en un recital de música moderna y contemporánea para piano a cuatro manos, además de tener un valiente gesto de renovación de un repertorio que parecía pertenecer al dominio exclusivo de Mozart y Schubert, se dieron a la poco fácil tarea de *hacer música* —y a gran nivel— tomando como punto de partida una partitura cuya novedad y dificultad haría huir a la mayor parte de sus colegas nacionales.

*El trasforo:* La urgente necesidad de ejercer el derecho a la información no siempre la toman en cuenta los organizadores de conciertos: debe hacerse el elogio de Christian Schmitt (Instituto Goethe) y Angela Calcáneo (Asociación Ponce), quienes nos han permitido ejercerlo, al darnos a conocer *Stimmung* e *Interval*, respectivamente.

*Disgresión segunda:* ¿No resulta sospechoso el que Keith Porter Esq. —quien nunca se ha distinguido por una posición avanzada— elogio fervorosamente en su crítica del "Music & Musicians" de febrero de este año, las varias audiciones de *Stimmung* en Inglaterra, subrayando especialmente las hechas en locales religiosos, como a *very compelling experience*?

La obra  
micro-impo  
posible de  
le tonos,  
una me  
os, una n  
mo. Los  
bos fonét  
ámblicas  
ndament  
abo con t  
ez los arr  
stén arm  
Existen  
elocidad  
temás de  
tilice otro  
Los pu  
dos desd  
aciones  
urante el  
ecutante  
elodías t:  
mbrico o  
superpo

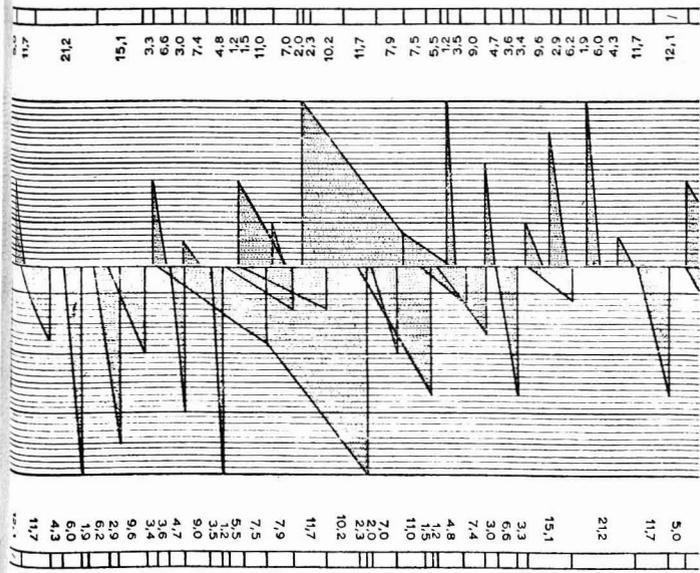


# Stimmung, de Stockhausen

La obra exige una nueva impostación que podría denominarse micro-impostación, consistente en hacer sobresalir cada armónico posible de un tono. No se desarrolla en la dirección de melodías de tonos, sino en la de la creación de melodías de timbres vocales. Si una melodía puede ser definida como una permutación de tonos, una melodía tímbrica es una permutación de armónicos de un tono. Los cambios en el timbre vocal no son otra cosa que cambios fonéticos o cambios de vocal. Para que dichas melodías tímbricas sean claramente percibidas, es necesario que los tonos fundamentales no melodicen, de tal modo que la obra se lleva a cabo con un sonido fundamental: *si bemol*, y a éste se añaden a su vez los armónicos. Un solo acorde afinado en si bemol mayor es el sustento armónico de la obra.

Existen 51 modelos, cada uno de los cuales tiene un *tempo* o velocidad de ejecución, un ritmo, una melodía tímbrica o fonética, además de la indicación de repetirlo incesantemente hasta que se dilice otro modelo o se llegue a un silencio.

Los poemas eróticos y los nombres mágicos que son mencionados desde el principio hasta el final de la obra, son nuevas informaciones cuyo contenido fonético es integrado o transformado durante el proceso de repetición constante. El modo en que cada ejecutante transforma cada información verbal, crea variantes de melodías tímbricas. Aquí, disonancia y consonancia son de orden armónico o fonético; es decir, desacuerdo o acuerdo (*Stimmung*) en superposiciones fonéticas.



IV. El orden de aparición de modelos, poemas y nombres, es aleatorio. Cada ejecutante tiene ocho o nueve modelos y once nombres que puede emplear en el momento que él considere conveniente.

V. La versión completa depende de un esquema formal en el que se indica quién dirige, cuántos participan, cuándo aparecen transformaciones y qué tono del acorde es asignado a cada vocalista en cada una de las cincuenta y tantas secciones.

La idea de repetición ha sido frecuentemente utilizada en música primitiva o en música improvisada, siendo la repetición un sistema impositivo. Particularmente en la improvisación, la repetición resulta ser ideal, pues permite tocar, escuchar y pensar simultáneamente en las nuevas posibilidades. La repetición es, además, un sistema de aprendizaje, un mecanismo que permite la progresión y un modo de retención de eventos.

El único material electroacústico empleado es una grabadora que hace escuchar siempre un *si bemol* —lo que se traduce en diapasón constante—, además de seis micrófonos y seis bocinas para amplificar los armónicos de cada vocalista.

Los orígenes musicales de *Stimmung* son muy variados, algunos se encuentran en la música ritual. Las melodías tímbricas son especialmente utilizadas en la música de los monjes tibetanos, cuyos cantos se sostienen en un solo tono, variándolo fonéticamente. Un modo de repetición de palabras se encuentra en los cantos védicos que entonan los Brahmanes.

La influencia de la música nueva norteamericana en *Stimmung* proviene del compositor Terry Riley, autor de la obra *En Do*, pionero de la música repetitiva basada en modelos melódicos y rítmicos, al mismo tiempo que señala un retorno a la música tonal (*Stimmung* está en Si bemol). La obra de Riley utiliza cincuenta y tres modelos rítmico-melódicos cuya tonalidad es Do mayor; cada modelo es repetido incesantemente por un ejecutante de un conjunto indeterminado en el número de miembros. La progresión de la obra ha sido decidida de antemano, de acuerdo a un orden estricto; sin embargo, es aleatorio el modo en el cual se pasa de un modelo al siguiente. Al igual que en *Stimmung*, la duración de *En Do* oscila entre 45 y 90 minutos.

Otro antecedente norteamericano de esta obra es La Monte Young, quien durante largo tiempo se dedicó a observar la inmovilidad tonal, haciendo escuchar en sus obras larguísima tonos sostenidos por un generador electrónico, operándose cambios de afirmación y timbre.

El aspecto improvisatorio, muy libre en la primera etapa de ejecución de la obra, fue gradualmente limitado por la selección del compositor, quien, a diferencia de Riley o Cage, no aceptó cabalmente las consecuencias de la aleatoriedad programada.

**Antonio Alatorre** ■ Una de las personalidades más inquietas de nuestro país. Se dedica a la enseñanza y a la investigación filológica en *El Colegio de México* y en la Universidad de Princeton. Prepara en la actualidad un libro de ficción y una obra definitiva para la erudición en Latinoamérica.

**José Antonio Alcaraz** ■ Después de estudiar en el Conservatorio Nacional de Música, lo hizo en Londres y en las escuelas de música más renombradas de París, Venecia y Darmstadt. Fue discípulo de Boulez, Daniel Lefur y Ghelini. Es maestro de Crítica Musical en el Conservatorio.

**Roberto Arlt** ■ Uno de los clásicos sudamericanos. Nació en 1900 y murió en 1942. Es su obra una de las más libres e incontenibles en la narración latinoamericana. "Odio desde la otra vida" es uno de los más bellos cuentos de *El criador de Gorilas*, colección de cuentos escritos después de un viaje a Marruecos. El otro texto suyo que aquí se reproduce no se ha recopilado en sus obras. Lo facilitó Miguel Capistrán.

**Jorge Luis Borges** ■ Es, entre los que viven, el más importante escritor en nuestra lengua, y quien más libertad nos ha dado y más nos ha abierto a otras culturas y fuentes. El presente artículo no está recopilado aún en sus obras. Miguel Capistrán lo recogió.

**Julio Estrada** ■ Estudió en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y después en París con Messiaen, y en Alemania con Stokhausen y Xenakis. Se dedica a la composición y dirige el Conjunto Pro Nueva Música.

**Juan García Ponce** ■ Es uno de los más destacados ensayistas y novelistas mexicanos, de respetable labor. Es premio Villaurrutia 1972. Al igual que Musil, su libro acerca de Klossowski, por aparecer, es uno de los trabajos ensayísticos más serios que se han hecho en México. También pronto publicará su último libro: *Unión*.

**Carlos Rama** ■ Uno de los más eminentes sociólogos e historiadores latinoamericanos. Imparte cátedra en la Universidad de su país, Uruguay. El estudio que presentamos abarca hasta el año 1972.

**Beatriz Garza Cuarón** ■ Lingüista de El Colegio de México. Investigadora tenaz, analiza y estudia los problemas de su especialidad con gran rigor y justeza. Por primera vez colabora para la *Revista de la Universidad* y lo hace con un artículo lleno de humor y fluidez. Actualmente trabaja en su tesis para doctorado un tema que responderá a muchas preguntas que sobre lingüística se han formulado los entendidos, y los que no lo son tanto.

**Jorge Alberto Manrique** ■ Historiador y distinguido crítico de arte. Miembro de la Academia Mexicana de la Historia. Estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y posteriormente en París y Roma. Fue maestro en la Universidad de Veracruz, y actualmente es Investigador de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Fue, durante casi tres años, Editor de esta revista. Ahora trabaja en su tesis de doctorado.

**Humberto Martínez** ■ Es uno de los nuevos escritores de México. Cultiva el ensayo, la crítica literaria y los textos de prosa breves, de honda reflexión. Estudió Filosofía y ha desempeñado la cátedra de esa disciplina en Monterrey, su ciudad natal.

**Carlos Montemayor** ■ Es uno de los escritores y poetas más jóvenes de México. Ha publicado *Las llaves de Urgel* y están por aparecer sus libros *Los dioses perdidos* y *Poemas*. Premio Villaurrutia 1971.

**Marco Antonio Montes de Oca** ■ Después de su *Poesía reunida*, su edad lo sitúa en posibilidades de cambios insospechados en su evolución como poeta. Actualmente está por publicar una antología de poemas traducidos en México: *El surco y la brasa* y *Lugar donde el espacio cicatriza*.

**Carlos Isla** ■ De los más jóvenes poetas mexicanos. Su poesía es peculiar por su seguridad y agudeza. Publicó en 1972 *Gramática del fuego*. Están por aparecer *El domingo 7 del domingo*, en N. Y., y en México *Maquinaciones*.

## DIALOGOS

artes/letras/ciencias humanas

Número 53 (septiembre-octubre 1973)

*Colaboraciones:*

- Renato Barilli,
- Bernardo García Martínez,
- Mariclaire Acosta,
- Jaime Sabines,
- Agustín del Rosario,
- Ignacio Solares,
- Carlos Isla

*Director:*

Ramón Xirau

## Libros Académicos

# CILA

Sullivan 31 bis

Je.  
EL  
Po  
Ha  
M/  
35

Puede env  
Nombre  
Dirección  
Estado



## NUEVAS EDICIONES Y REEDICIONES

Jean Rostand  
EL HOMBRE Y LA VIDA  
Popular. Núm. 14. 128 pp. \$ 8.00

Harry Bernstein  
MATIAS ROMERO 1837-1898  
354 pp. \$ 55.00

Frantz Fanon  
POR LA REVOLUCION AFRICANA  
Popular. Núm. 70. 234 pp. \$ 10.00

Jean Wahl  
INTRODUCCION A LA FILOSOFIA  
Breviario 34. 382 pp. \$ 25.00

Joan Robinson  
ENSAYOS SOBRE LA TEORIA  
DEL CRECIMIENTO ECONOMICO  
160 pp. \$ 15.00

Rosario Castellanos  
BALUN CANAN

PIDALOS EN TODAS LAS LIBRERIAS DEL FONDO DE CULTURA ECONOMICA Y  
EN LAS BUENAS LIBRERIAS Y TIENDAS DE AUTOSERVICIO



siglo  
veintiuno  
editores  
sa

novedades

**F. GREENE** - El enemigo: lo que todo latinoamericano debe saber sobre el imperialismo. 464 pp. \$ 50.00

**E. CARDENAL** - Canto nacional. 88 pp. \$ 16.00

**N. CHOMSKY** - El pacifismo revolucionario. 128 pp. \$ 20.00

**L. MICHEL** - Mis recuerdos de la Comuna. 464 pp. \$ 50.00

**J. CHESNEAUX** - Una lectura política de J. Verne. 276 pp. \$ 35.00

**D'HONDT, DERRIDA, ALTHUSSER, DUBARLE, JANICAUD, REGNIER** - Hegel y el pensamiento moderno. 240 pp. \$ 35.00

**F. DOLTO** - El caso Dominique. 264 pp. \$ 36.00

**ILPES** - Guía para la presentación de proyectos. Empastado. 240 pp. \$ 60.00

**ANDRÉ BRETON** - Antología 1913-1966. 368 pp. \$ 45.00

**ODEPLAN** - La vía chilena al socialismo. 330 pp. \$ 30.00

**F. J. HERSHEL** - Política económica 'C.M. 61' 144 pp. + 4 desplegables. \$ 14.00

**J. P. NDIAYE** - La juventud africana frente al imperialismo. 272 pp. \$ 32.00

**MARTA TRABA** - Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1950-1970. 182 pp. \$ 22.00

en buenas librerías o en gabriel mancera n°65  
mexico12, df teléf. 543 93 92

## LA PALABRA Y EL HOMBRE

Número 7 ■ Julio-Agosto de 1973 ■ Revista de la  
Universidad Veracruzana

Enrique F. Gual, *La pintura de "Cosas Naturales"*

José Luis Melgarejo Vivanco, *Ovogenesis*

Mario Muñoz, *Las dos caras de Valle-Inclán*

Francisco Beverido, *Aéreo-arqueología, ¿Nueva rama de la  
investigación o simplemente otro recurso?*

Marianne O. de Bopp, *Dos novelas históricas alemanas sobre  
México*

Felipe Garrido, *San Remo ¿1963?*

Héctor Sánchez, *Apuesta a gotas*

José Antonio Alvarado, *Dos poemas*

Brianda Rodríguez, *Dos poemas*

Luis Valenzuela, *Teófilo*

Por favor envíen informes y catálogo a

Nombre \_\_\_\_\_

Dirección \_\_\_\_\_

Ciudad \_\_\_\_\_



**Ediciones Era**  
**Novedades**

**William Carlos Williams**  
**VEINTE POEMAS**  
Traducción de Octavio Paz

**Paul Westheim**  
**MUNDO Y VIDA**  
**DE GRANDES ARTISTAS**

**Josef von Sternberg**  
**EL ANGEL AZUL**

**Gino Germani**  
**Torcuato S. di Tella**  
**Octavio Ianni**  
**POPULISMO Y CONTRADICCION**  
**DE CLASE EN LATINOAMERICA**

De venta en todas las librerías o en  
Ediciones Era, S. A.  
Avenida 102/México 13, D. F. ☎ 582-03-44

**UNAM/DIFUSION CULTURAL**  
**DISCOS DE RECIENTE APARICION:**

**Luis Rius**

Voz del autor, introducción de Arturo Souto

Luis Rius Azcoitia. Nace en Tarracón (Cuenca), España. Exilados sus padres debido a la guerra civil de 1936-39, vive en Francia y pasa después a América. Vía Nueva York llega a México y aquí reside desde su niñez.

Ha publicado hasta hoy cuatro libros de poesías: Canciones de vela (1951); Canciones de ausencia (1954); Canciones de amor y sombra (1965); Canciones a Pilar Rioja (1968). Ha sido colaborador y fundador de diversas revistas literarias. Autor de ensayos críticos, sobresale el que dedica a la poesía de Carlos Pellicer y su libro sobre la vida de León Felipe, con quien tuvo una entrañable amistad durante los últimos años del viejo poeta, es el más completo que se conoce. Pertenece a la generación de escritores que, llegados a México, aquí se han formado y de hecho constituyen un nuevo ejemplo de mestizaje hispano-americano.



**JOAQUIN MORTIZ**  
**libros recientes**



Joaquín Armando Chacón  
**LOS LARGOS DIAS**  
\$ 25.00

Federico Arana  
**LAS JIRAS**  
\$ 32.00

Herbert Marcuse  
**CONTRARREVOLUCION Y REVUELTA**  
\$ 20.00

Gastón García Cantú  
**UNIVERSIDAD Y ANTIUNIVERSIDAD**  
\$ 15.00



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



**plural**  
Crítica/Arte/Literatura

NUMERO DE ANIVERSARIO

LAS ARTES DE HOY

- Poema de Octavio Paz
- Harold Rosenberg
- Gillo Dorfles
- Piere Restany
- Lawrence Alloway
- Jorge Romero Brest
- Dore Ashton
- Julián Gallego
- Jindrich Chaloupecky
- Damián Bayón
- María Luisa Borrás
- Juan Acha
- Jean-Clarence Lambert
- Jorge Alberto Manrique

Director: Octavio Paz

**Be**  
Por lo g  
lo ilustra  
En cual  
como re  
texto co  
plicación  
distracci  
Cuand  
rácter or  
ámín ac  
-el punt  
y configu  
cuya inte  
Pero e  
in emble  
informaci  
eticio m  
an del p  
extos in  
ue las p  
Conoc  
mblema:  
entonces  
ber de  
convienien  
étricas?

## Benjamín

Por lo general, asumimos que una figura junto a un texto impreso, lo ilustra y que una estructura abstracto-geométrica, lo ornamenta. En cualquier caso —figura o estructura—, el texto es “iluminado” como rezaba sanamente para el hombre medieval la relación del texto con unas figuras, grecas o volutas. Es decir, había una ampliación o enriquecimiento espiritual que hoy tomamos por simple distracción visual.

Cuando la estructura es repetitiva, acentuamos aún más su carácter ornamental. Tal es el caso de la concepción artística de Benjamín aquí reproducida: simple sucesión ordenada de un módulo —el punto— y de dos colores primarios —azul y rojo— alternándose y configurando unos cuadrados que se suceden concéntricamente y cuya interacción produce efectos cromáticos.

Pero el hecho de que ella aparezca en la carátula, la instituye en emblema; deja de ser accesoria. Su geometrismo se convierte en información visual en el momento mismo que genera “algo” transaccional más allá de los signos —de los cuadrados virtuales que brotan del punto—, simbolizando quizás el ideal de los autores de los textos impresos en el interior de la revista: decir algo más de lo que las palabras como idioma dicen por sí solas.

Conocemos los significados de las banderas, escudos, siglas, emblemas y demás signos, porque nos lo han enseñado. ¿Por qué entonces no aceptar que el individuo tiene el derecho y hasta el deber de dar a las cosas que ve o usa las significaciones que crea conveniente; con mayor razón a unos colores o a unas formas geométricas?

Si así lo hiciéramos, escaparíamos a las manipulaciones represivas de los signos establecidos. No sé hasta qué punto obedecer a lo establecido implica actuar como hombre social, pues la sociedad también nos traza los límites de las significaciones que podemos imaginar o fantasear. Al parecer, la mayoría de los mortales teme a la libertad de significar. El hombre medieval tenía, sin duda, mayor necesidad y capacidad de simbolizar todo lo que percibía.

Los artistas de las nuevas generaciones quieren precisamente llamar la atención sobre la facultad que cada uno tiene para dar significaciones a las cosas y signos; señala la importancia que tiene el receptor en toda información transmitida. Resulta, sin embargo, que menospreciamos, malentendemos o recusamos sus obras. Nos quejamos de que son razonadas, frías, simples, vacías o que se nos quedan en la retina, cuando en verdad no las dejamos fluir hacia nuestra sensibilidad o ésta no recibe la información porque los prejuicios le producen ruidos ensordecedores. (Las formas no están llenas o vacías, nosotros somos quienes vertimos o no valores y significados en ellas).

A estas generaciones de artistas preocupados por formular los inadvertidos problemas que surgen en nuestro ámbito y afectan a la colectividad, pertenece Benjamín. Multifacético y generoso, él lucha por tomar contacto artístico con los hogares, confeccionando objetos de plástico coloreado; con los lugares públicos, presentando estructuras efímeras de grandes dimensiones; con los recintos institucionales, organizando ambientaciones lumínicas; con el público lector de esta revista, repitiendo formas geométricas simples y serigrafiadas.

■ Juan Acha

