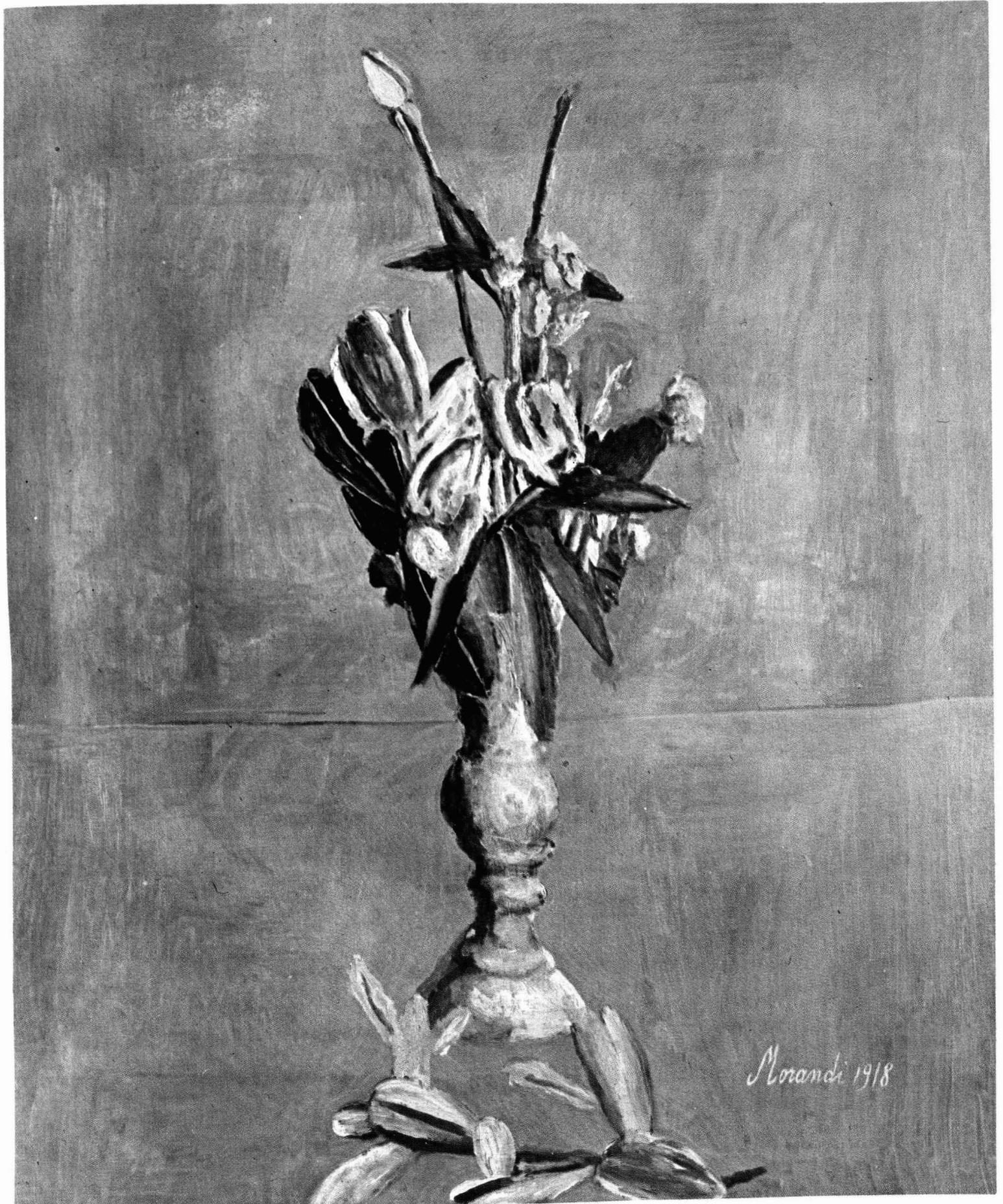


Beethoven, Hegel, Hölderlin



SUMARIO

Volúmen XXV, número 4/ diciembre de 1970

-
- 2 La conciencia como libertad
(Beethoven, Hegel, Hölderlin), por Leopoldo Zea
 - 6 La época de Beethoven (1770-1827),
por Marianne O. de Bopp
 - 13 Sobre Beethoven, por Salvador Elizondo
 - 18 La música religiosa y la Misa Solemne de Beethoven,
por Juan Lucio
 - 20 Hegel y Goethe.
Comparaciones en el idealismo alemán,
por Miguel Kolteniuk

I Doña Belarda de Francia, por Héctor Azar

- 25 El logos dialéctico en Hegel,
por Wonfilio Trejo
- 27 Hegel hoy, por Juan Garzón Bates
- 33 Crítica: Friedrich Hölderlin / Leopoldo Zea / Luis Adolfo
Domínguez / Víctor M. Sandoval / Elisa García Barragán /
Miguel Bautista / Francisco Reyes Palma / Tomás Pérez
Turrent
- 44 Jacopo Recupero

Portada: Pintura de Giorgio Morandi

Universidad Nacional Autónoma de México

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

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

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

Torre de la Rectoría, 10^o. 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.



Beethoven,

Hegel,

Hölderlin

Leopoldo Zea

LA CONCIENCIA COMO LIBERTAD (BEETHOVEN, HEGEL, HÖLDERLIN)

1770 tiene un valor singular para la cultura alemana y la cultura universal. Es el año en que nacen Hölderlin, Hegel y Beethoven.

Un poeta, un filósofo y un músico. Nacen dentro del viejo régimen europeo; pero le ven morir, así como ven nacer y desarrollarse al nuevo. En 1889 tienen 19 años. Su adolescencia se ve golpeada con la Revolución que se ha iniciado en Francia. Como la mayoría de los jóvenes, saludan con alborozo el nacimiento de lo que parece ser un nuevo mundo. El hombre parece libertarse de las cadenas que, al igual que a su protector Prometeo, le habían impuesto dioses tiránicos. La poesía de Hölderlin es un canto a esta libertad; como lo es la filosofía de Hegel cuyo espíritu se libera de las cadenas de la naturaleza; Beethoven hace vibrar el aire con una música en que la humanidad se siente libre. En los tres se hace expresa la preocupación por la Revolución francesa. La Revolución golpea su sensibilidad, su razón e imaginación. Se saben parte de una humanidad que está surgiendo y tratan de expresarla activamente. El poeta, el filósofo y el músico, como si se hubiesen puesto de acuerdo, se expresan conjuntamente dentro del ámbito de posibilidad del nacimiento de este nuevo hombre.

Los tres, igualmente, se horrorizan ante el terror, ante la crueldad que parece llevar aparejado el nacimiento de la nueva humanidad. Por ello saludan, desde sus respectivos ángulos, al hombre que parece encarnar a esa nueva humanidad y ha puesto fin al terror: Bonaparte. En Hölderlin, con una sensibilidad que le conduce a la locura, la humanidad se expresa en un doloroso parto de mitos que, rompiendo sus cadenas, se lanzan a la conquista del universo para caer fulminados por los celosos dioses. Es la tragedia de Faetón queriendo llegar al sol para ser consumido por él. Una aventura que se paga con la muerte del alma. "Sólo unos instantes —dice Hölderlin— puede el hombre vivir plenamente como un dios: después su vida no puede ser ya más que un continuo recuerdo de esos instantes." Es la misma tragedia del héroe; la del hombre que cumple su gran destino como expresión de un designio que no es ya el suyo, sino el del espíritu, el de la humanidad, de que es sólo parte. El héroe en el que desciende el espíritu para realizarse, como lo expone Hegel en su filosofía. El héroe consciente de su triunfo, pero también de su tragedia, la *conciencia desgraciada*. El mismo héroe que surge en la *Heroica* de Beethoven.

Hegel escribe la *Fenomenología del Espíritu* en Jena, en 1807, mientras se acercan las tropas de Napoleón. En esa obra la razón, el espíritu, toma diversas formas para realizarse. El canto de libertad absoluta de la Revolución se ha convertido en terror; ahora el terror debe transformarse en despotismo para hacer posible la auténtica libertad. El espíritu, en su realización, va tomando los caminos que considera más adecuados, mientras los hombres, sus realizadores, van de la afirmación gozosa a la decepción y de aquí a nuevas afirmaciones. Bonaparte es la expresión de una nueva afirmación. Enarbolando la bandera de li-

bertad unifica a Europa, le da un nuevo sentido. Tiempo llegará en que cumplirá esta misión, y al igual que Faetón se hundirá en los abismos, caerá fulminado por el resplandor del espíritu que él ha ayudado a develar. Beethoven, por su lado, temblará de ira cuando su héroe, creyéndose la encarnación misma de este espíritu, haga a un lado al libertador Bonaparte y se transforme en el emperador Napoleón I. La Tercera Sinfonía estaría dedicada al héroe; no más a Bonaparte, que para él ha dejado de existir. El móvil de la acción de los hombres es la ambición; el espíritu se sirve de ella para realizarse, pero una vez logrado su propósito, el ambicioso es precipitado al vacío.

La Revolución francesa y Napoleón vienen a ser, así, el ámbito en que se expresará y desarrollará la poesía de Hölderlin, la filosofía de Hegel y la música de Beethoven. Hegel dice de la Revolución: "Por primera vez en la historia, el hombre tiene como base el pensamiento, y construye la realidad de acuerdo con él. Ha sido ésta la más gloriosa aurora." La *Fenomenología*, primero, y la *Filosofía de la Historia*, después, muestran las peripecias de este pensamiento para realizarse. Un pensamiento que no es, sin embargo, una abstracción: es el hombre. El hombre concreto que es una combinación de naturaleza y espíritu. No se podría separar la una del otro. La naturaleza sin espíritu no existiría, en la medida en que no tendría conciencia de sí misma. Los poetas

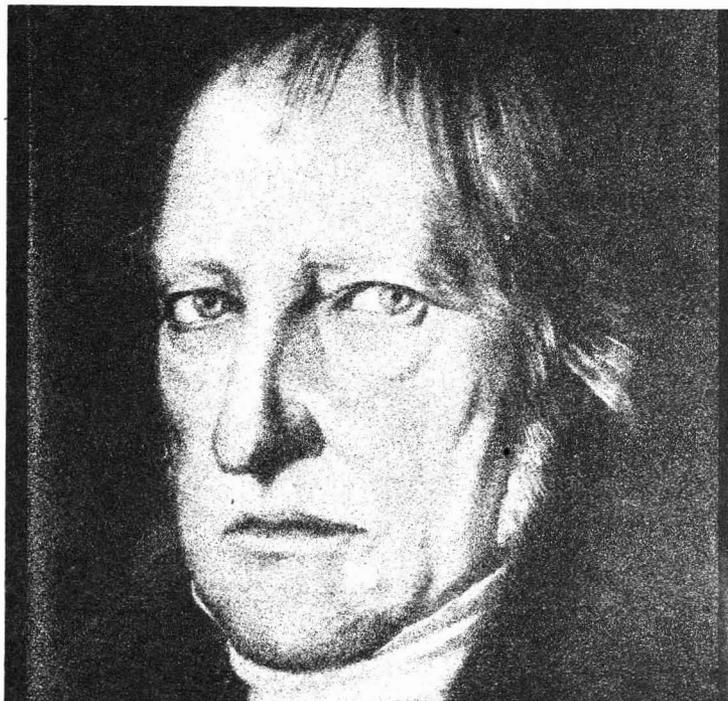


expresarán esta relación en torno a la idea de un Dios, una Divinidad, que no tendría existencia si en la tierra no existiesen hombres capaces de hablar de ellos. “Ciertamente —dirá Hölderlin— lo sagrado necesita para su completa gloria, de un corazón humano que lo sienta, que lo reconozca, del mismo modo que los héroes sienten la necesidad de ser reconocidos y coronados de laureles.”

En la filosofía de Hegel se hace expresa esta relación: Dios, precisamente, está en la cabeza del hombre, es su pensamiento, su razón, tratando de dar conciencia a la acción de su naturaleza, tratando de darle un sentido. “La historia universal —dice Hegel— es la exposición del espíritu, de cómo el espíritu labora por llegar a saber lo que es en sí. No hay nada superior al espíritu, nada digno de ser su objeto. El espíritu no puede descansar ni ocuparse de otra cosa hasta saber lo que es.” Y es en esta lucha por saberse a sí mismo —lo que hace de un hombre un hombre— que es el espíritu se ve enfrentado a su realidad para domarla y ser, a su vez, domado por ella. Porque eso sí, es necesario el equilibrio entre espíritu y naturaleza, entre razón e instintos. Ninguno de ellos puede sobreponerse si no quiere ser aniquilado, esto es, vuelto a la nada, al olvido, al vacío eterno de los dioses antes de ser cantados por los poetas y realizados por los héroes. La ruptura de este equilibrio origina la dialéctica eterna, la razón propia del hombre en que se encuentran y combinan esas dos fuerzas, razón e instinto, espíritu y naturaleza. Como en la poesía de Hesíodo en la que *Dike*, la Justicia, impedía que la noche surgiese a costa del día, y ésta a costa de aquél, obligándoles a restituir lo tomado, así el espíritu no puede ser tan puro que se transforme en vacío, ni la naturaleza tan plena que se pierda en el abismo de la nada, en lo que no tiene nombre.

Y aquí vuelve a surgir el personaje central de la historia de la humanidad, el hombre capaz de intentar la ruptura de este equilibrio para originar una afirmación cada vez más potente, más extraordinaria: el héroe. El héroe del que habla el poeta y que canta con el poeta; el héroe como motor de la historia del filósofo. El espíritu se sirve de estos seres extraordinarios, capaces de lanzarse contra el sol, como Faetón, aunque perezcan calcinados. “Los individuos —dice Hegel— quieren sin duda, en parte, fines universales, quieren un bien.” Salvo que se trata de bienes limitados, al alcance de la naturaleza limitada de estos individuos. Pero es precisamente a través de estos afanes que el espíritu se realiza. “En la historia universal y mediante las acciones de los hombres, surge algo más que lo que ellos se proponen y alcanzan, algo más de lo que ellos saben y quieren inmediatamente. Los hombres satisfacen su interés, pero al hacerlo producen algo más, algo que está en lo que hacen, pero que no estaba en su conciencia, ni en su intención.” Estos son los hombres comunes, pero ¿cuáles son los hombres extraordinarios? ¿Los héroes?

Los héroes son los que se saben agentes del espíritu, sus



instrumentos; los que ponen al servicio de este espíritu su naturaleza, su carne, su voluntad, sus instintos, todo lo que son aunque todo eso sea destruido. Son como Sócrates, cuya carne y huesos le piden que huya antes que tomar la cicuta; pero cuya razón le hace saber que de su aceptación del sacrificio dependerá la realización de la justicia y que, en cambio, de hacer caso a su carne y huesos, no habrá más justicia en el mundo, no habrá simplemente posibilidad de humanidad. Es la aceptación del cáliz de la amargura en Cristo. Es el héroe, en fin, que podrá sentir satisfacción —la del que es consciente de su drama y actúa en él— pero nunca alegría, nunca felicidad. Dice Hegel: “En la historia universal hay, sin duda, también satisfacción, pues es la satisfacción de aquellos fines que están sobre los intereses particulares. Los fines que tienen importancia en la historia universal tienen que ser fijados con energía mediante la voluntad abstracta. Los individuos de importancia en la historia universal, que han perseguido tales fines, se han satisfecho, sin duda; pero no han querido ser felices.” La Revolución francesa ha sido el último escenario del espíritu en busca de sí mismo, tratando de realizar su libertad, haciendo al hombre plenamente consciente de su función en la tierra. Es la etapa más jubilosa de la historia, porque es el triunfo de la razón; pero también una de las etapas más trágicas, porque esta razón ha tenido que vencer tremendas resistencias. La sangre y



el terror han sido, acaso, un prólogo necesario; pero más necesario será el orden racional que ha triunfado sobre el terror. Napoleón Bonaparte es el héroe. La ambición le ha conducido al triunfo, que no es su triunfo, sino del espíritu; para caer, como otro Faetón, una vez alcanzadas las metas del espíritu. En la filosofía de Hegel la conciencia desgraciada parece encarnar en Napoleón, en el gran hombre que ha transformado la historia para morir, consciente de su destino, en una oscura isla del Mediterráneo.

¡El espíritu! ¿Qué es el espíritu? Es el hombre; pero el hombre en convivencia, en comunidad: en el pueblo. Cada hombre concreto es, a la vez, un sí mismo y un ser con los otros. Queriendo algo para sí, está queriendo, de alguna manera, algo para los otros. Y los otros, a su vez, imponen con su querer el del individuo que es una de sus expresiones. “El individuo existe —dice Hegel— en esta sustancia.” “Ningún individuo puede trascender de esta sustancia; puede, sí, distinguirse de otros individuos, pero no del espíritu del pueblo. Puede tener un ingenio más rico que muchos otros hombres; pero no puede superar el espíritu del pueblo.” Y aquí vuelve a surgir el héroe, el individuo consciente de esta verdad y que actúa en función de ella, como agente del espíritu. “Los hombres de más talento —agrega— son aquellos que conocen el espíritu del pueblo y saben dirigirse por él. Estos son los grandes hombres de un pueblo, que guían al pueblo, conforme



al espíritu universal.” Una vez cumplida esta misión, consciente o inconscientemente, “los individuos desaparecen ante la sustancia universal, la cual forma los individuos que necesita para su fin. Pero los individuos no impiden que suceda lo que tiene que suceder”.

En Hölderlin la poesía es una expresión del heroísmo. El verdadero poeta es el héroe consciente de su destino. Y su destino es la entrega al espíritu, la autoaniquilación para que el espíritu se realice. Y el espíritu se realiza en el pueblo, en la comunidad, en los otros. “Los pensamientos del espíritu común —dice el poeta— van completándose silenciosamente en el alma del poeta.” El poeta, como el héroe, es un elegido, él mismo es un héroe, el portavoz del espíritu; sin él el espíritu quedaría mudo. Y la poesía, como toda expresión del heroísmo, implica sufrimiento y sacrificio. El sufrimiento del que se sabe instrumento, algo utilizable para ser después desechado. “Pues aquellos que nos han otorgado el fuego celeste —dice Hölderlin—, es decir, los dioses, nos han dado también el divino sufrimiento.” Es la tragedia de Empédocles, uno de los mitos del poeta alemán. Saber instrumento del espíritu es saberse sacrificado. “. . . Ese ha de destruir su propia casa y destrozarse, como si fuera enemigo, lo que le es más querido. . . si no, nunca será como los dioses, nunca será nimbado de luz.” “Los poetas debemos entrar, con la cabeza descubierta,

hasta el mismo centro de la tempestad. Con nuestra propia mano hemos de tomar el rayo celeste y, envueltos en nuestro canto, transmitir al pueblo ese don divino." Esto es también el héroe, Prometeo: sacrificio consciente para que el espíritu tome conciencia de sí y pueda alcanzar la libertad, su libertad, la meta toda de la historia, el fin último de la humanidad. En Hölderlin el poeta-héroe acaba por sentirse, si no feliz, sí lleno de alegría porque ha tomado conciencia del alcance de su sacrificio. "La naturaleza que necesita un amo, se ha convertido en sierva mía. . . ¿Qué son los dioses si yo no soy su heraldo?" "Concededme un verano ¡oh inmortales! ; concededme también un otoño para la madurez de mi canto, para que mi corazón, satisfecho de esos dulces juegos, pueda luego morir. Si termino la sagrada tarea que hay en mi corazón: la poesía, entonces bendeciré la llegada al reino de las sombras. Contento marcharé, aun cuando la lira no me acompañe, puesto que sólo entonces habré vivido como los dioses; y eso me ha de bastar." La locura será el costo de esta conciencia de lo divino. Por algo los antiguos veían en la locura una expresión de la divinidad. Y aquí resalta, una vez más, el razonamiento de Hegel: "...en este mundo, solamente aquel que renuncia a sí mismo, y en consecuencia solamente aquel que es universal, consigue la efectividad".

Beethoven orquestará esta concepción heroica del mundo. Su música es ya un acto de heroísmo, una lucha contra la naturaleza que le va impidiendo, ensordeciéndolo, captar el triunfo, su triunfo, el del ritmo sobre el sonido puro y simple. Un mundo sonoro, que le es cada vez más ajeno a los oídos, sale a torrentes de su cerebro y de sus prodigiosas manos. Pero no es solamente ritmo, sino canto al mundo que está surgiendo, tal y como lo venía haciendo Hölderlin con su poesía. En la *Heroica*, como en la filosofía hegeliana, se hace expreso el dominio de la razón; pero una razón activa, impregnada de sentimiento. Serena y racional es la *Marcha Fúnebre*; para culminar en el triunfo y la alegría también serena del triunfo. Y al igual que en Hegel y Hölderlin, culminará en una música en la que el sentimiento concreto del hombre se hace parte, pura y simple, de lo humano, de la humanidad. La Novena Sinfonía culmina con un Canto a la Alegría. Ya no es el canto al héroe, al decepcionante Bonaparte, sino a la comunidad, al pueblo, a la humanidad de que es instrumento el héroe. El coro es ya suma de voluntades, suma de anhelos en busca de su propia trascendencia. Canto a la Alegría de quien se sabe parte e instrumento de la comunidad que le trasciende. No ya la resignación, sino el gozo —que ya expresaba Hölderlin—, del que se sabe parte de lo divino. Para hacer aún más claro este sentimiento, Beethoven recurre a otro de los grandes poetas alemanes contemporáneos suyos: Schiller. En ese canto la voz del poeta, similar a la de Hölderlin, dirá en palabras lo que Beethoven dice en sonidos, lo que ha dicho Hegel en su filosofía.

la existencia personal, basado en las relaciones universales del individuo con el género humano y con Dios, en la conciencia de la fraternidad y en la de hallarse sostenido por Dios; en una palabra, en el entrelazamiento del amor y el gozo en que se abrazan el individuo, Dios y los hombres". De esta alegría hablaba también Hölderlin al decir: "Entonces nos sentimos como si fuéramos un dios en su elemento propio, y nuestra alegría es un canto celestial."

Dilthey, hablando de Beethoven y su Novena Sinfonía, dice que el tema "es la trayectoria de un alma grande que lucha por la vida y se abre paso a través de las ilusiones y va sobreponiéndose a ellas hasta crearse un estado de espíritu por encima de la estrechez de



Marianne O. de Bopp

LA EPOCA DE BEETHOVEN (1770-1827)

La vida de Beethoven transcurre en una época inquieta con numerosas tendencias contradictorias y nuevas corrientes de formación espiritual, que se desarrollan y llegan a ser fértiles: la doctrina francesa de la razón con sus ideas filosóficas, que prepara la revolución política; las nuevas doctrinas inglesas sobre el estado y el sentimentalismo, supersticiones místicas y piedad pietista, los gérmenes del renacimiento de la antigüedad y el florecimiento de poesía y cultura alemanas en clasicismo y romanticismo. Cada personalidad de la época, tan exuberante en personalidades, en educación, filosofía, poesía, ciencias, política, llega a ser portadora y representante de nuevas ideas que alternando dan el sello a su ambiente.

Cuando Beethoven nace, el rococó francés, aceptado e imitado con entusiasmo por los pequeños príncipes de aquella Alemania desgarrada políticamente en innumerables estados minúsculos —este juego ingenioso con los símbolos de la vida política y social, caprichoso, gracioso, irreverente y corrupto—, toca a su fin. El artista y el filósofo habían representado la misma moral sin escrúpulos como el noble de la alta sociedad; frivolidad erótica, ingenio y garbo eran el tono del día. La época posee la más fina sensibilidad del gusto, delicadeza fantástica y artificial de la forma, estética en la perfección más alta. Pero debajo de eso hay una disposición pesimista, de la cual nadie está libre en este siglo. Todos sienten la erupción que se prepara, la esperan y reaccionan sensibles según su temperamento y carácter. Todavía se trata de un juego con ideas que la revolución ahogará en una realidad sangrienta. Ya precedió a la revolución política la espiritual. En el mundo de los pensamientos ya penetró la Ilustración, el espíritu enciclopedista, dispuesto a comprender y dominar el mundo por medio de la razón. El debilitamiento de la autoridad y de la fe medievales por las dudas del intelecto que se ha hecho autónomo, conduce ahora a un definitivo rechazo de lo tradicional. Las ciencias naturales empiezan a calcular, investigar, medir y comprobar. La crítica científica que enfocaba la antigüedad de una manera nueva y luego sacudió las instituciones eclesiásticas, se dirige ahora contra el estado. El ideal del estado y de la monarquía son examinados con la lente de la razón. Locke ya ha negado su origen divino. La crítica filosófica y las ciencias naturales contagian el continente desde Inglaterra. Ya existen corrientes que obran en contra del general cansancio cultural, ideas radicales de una revolución total por un lado, y por el otro una tendencia auténtica hacia la naturaleza, que emprende a vencer su parodia caprichosa de los juegos pastorales. En Inglaterra, ideas de Rousseau se transforman en el culto de la salud, del deporte y de la virtud de la nobleza rural y la burguesía, que intentan realizar las ideas propagadas sólo agitatoria y filosóficamente en Francia. Las ideas revolucionarias forman la imagen de la época. De los cuadros de los pintores ingleses viene el traje de Werther. Ideas de la revolución disfrazadas

de virtudes aparecen en libros en las manos de todos y tienen el insondeable efecto de la palabra, el de transformar a los hombres, dándoles el modelo de una nueva vida. El sentimentalismo inglés de las novelas tiende al sentimiento rebelde, liberado de costumbres y conveniencias, símbolo de libertad política y humana. Todos los jóvenes de la época leen el *Werther*.

Imágenes e ideas penetran a través de Francia e Inglaterra en Alemania que en su periodo de preparación, ansiosa de enseñanza, en el movimiento del Sturm und Drang se abre con entusiasmo a todo lo nuevo. Klopstock configura su *Mesías* según Milton; Lessing escribe *Miss Sara Sampson*; Herder toma sugerencias de *Reliques of ancient english poetry* de Percy; el *Werther* imita la forma de las novelas de Richardson; el *Ossian* de Macpherson; es considerado "Urpoesie"; Schiller da el nombre de Lady Milford a la amante de príncipes que tiene rasgos humanos, y el *Goetz* de Goethe es para el gran rey Federico, quien no comprende la naciente literatura alemana a causa de su educación en el espíritu francés, "cette imitation détestable de ces abominables pièces de Shakespeare". Lo pesado y un poco torpe de la nueva era burguesa es más afín al espíritu alemán de la época que la imitación del *esprit* francés, del ingenio, del gracejo que sólo Wieland logra en lengua alemana.

Al mismo tiempo, las tendencias humanistas y clásicas cobran fuerzas, cuyo espíritu se alimenta del mundo de la antigüedad, que en este siglo —a causa de las traducciones magistrales de Vos— llega a ser suelo patrio del pueblo alemán. El mundo clásico se convierte en imagen viva, nostalgia divina por la libertad y lo sublime de una vida de "noble serenidad y tranquila grandeza", otra vez el deseo soñado de la época de oro, del mundo armonizado por medio de razón, pensamientos, esfuerzo ético con la idea de una época dorada de la humanidad. De esto vive el clasicismo alemán y continúa bebiendo el romanticismo.

Un año después de la muerte de Federico el Grande (1786) aparecen la *Ifigenia* de Goethe, y el *Don Carlos* de Schiller; es Weimar centro de la Alemania cultural, Viena centro del mundo musical, Königsberg centro de la filosofía. Klopstock, Lessing, Herder y Wieland ya han preparado el camino: Klopstock, que crea un sacerdocio de la vocación del poeta y forma el nuevo idioma que podrá ser instrumento del tiempo clásico; Lessing, el representante alemán más auténtico de la Ilustración, para quien la acción es la tarea esencial del hombre y cuya obra ética contiene el mensaje de la cultura más perfecta, tolerancia y libertad religiosas; Herder, amigo y maestro del joven Goethe, que da nuevos impulsos a la juventud alemana, partiendo de las tradiciones populares, canciones, leyendas y cuentos de hadas, que llegan a ser la base de una cultura más amplia y libre que abarca pueblo y mundo con igual amor, y quien impone en sus "Ideas sobre la filosofía de la historia de la humanidad" el humanismo como meta

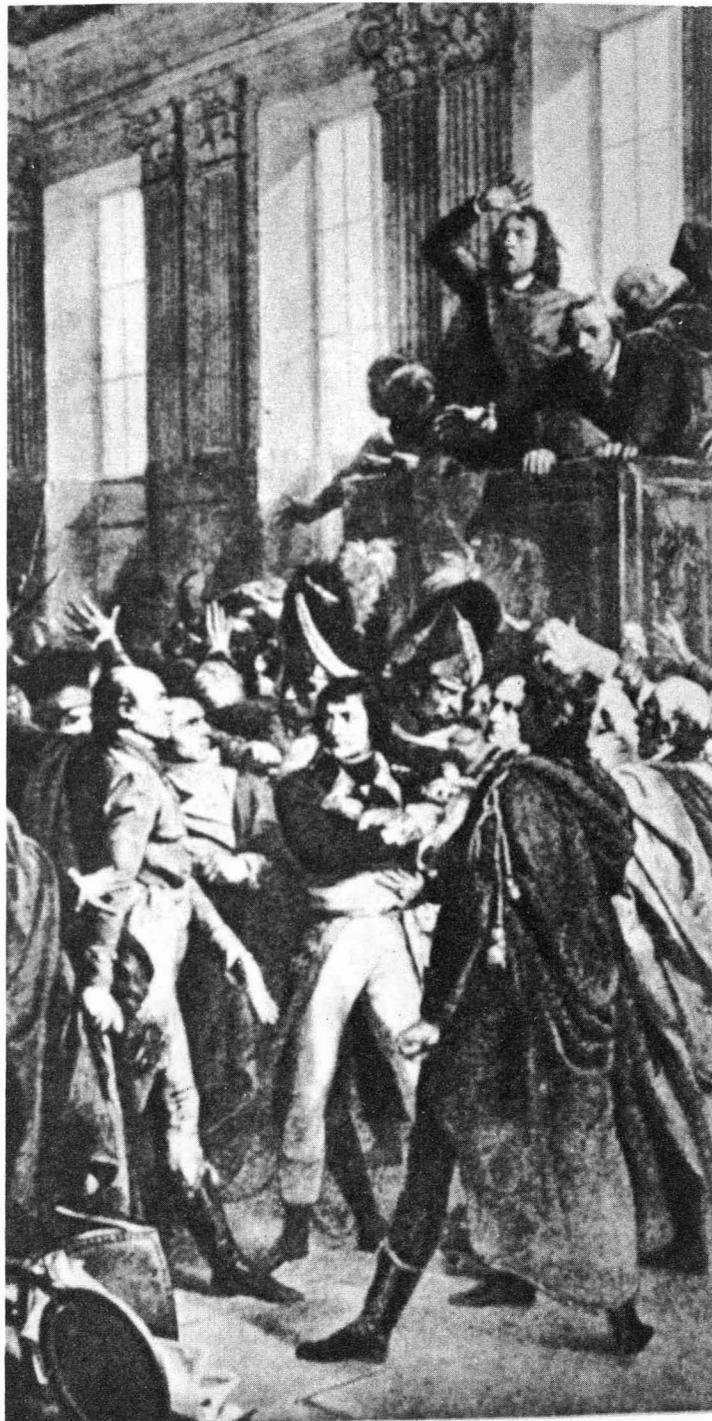


final de historia y religión. Sus *Voces de los pueblos en sus canciones*, el ensayo de Goethe sobre el arte gótico y su *Goetz von Berlichingen*, abren conexiones interiores con la poesía original, ese lenguaje común de la humanidad. Schiller, como el profeta más fervoroso del gran tiempo espiritual de los alemanes, vidente entusiasta y noble de un nuevo humanismo, se esfuerza en reunir la severidad kantiana de la noción del deber con la libertad humana y la dignidad más alta. Y de la pequeña ciudad norteña, Königsberg, viene la filosofía más atrevida del tiempo moderno, que tendrá la influencia más profunda en las ideas del siglo: en 1784, Kant escribe en la *Revista Mensual* de Berlín: "La ilustración es la salida del hombre de una minoría de edad autoimpuesta. La minoría de edad es la incapacidad de servirse de su razón sin la dirección de otros. Autoimpuesta es esa minoría de edad si la causa de ella no se origina en la falta de inteligencia, sino en la de decisión y de valor para servirse de la razón sin la dirección de otros." De la razón, que dice al hombre "tú debes", del ideal moral que vive en él, Kant cree poder concluir la libertad, la inmortalidad y Dios. Son los tres genios, Goethe, Schiller y Kant, que dan al idealismo alemán la forma definitiva para Alemania y el mundo.

Pero al mismo tiempo, los países alemanes, después de la muerte de Federico el Grande (están en una situación lamentable, desgarrados en innumerables partes, entre las cuales sólo Austria y Prusia dejan reconocer algo parecido a una unidad nacional. La lucha ardiente latente entre los países de habla alemana entre el predominio tradicional de la Austria católica, sucesora del Sacro Imperio Romano Germánico y la Prusia protestante que continuamente crece en poder y ahora aspira al mando supremo. Burocracia, rivalidades dinásticas e intrigas palaciegas son obstáculos para la realización de un estado unificado. El hombre es individualista y se siente encima de la noción del estado, primero por motivos racionalistas, luego por otros humanistas e idealistas. Precisamente antes y durante la revolución francesa, en este ambiente de tempestad e inquietud de Europa, cuando se derrumba todo un mundo y se inicia el resquebrajamiento de todos los valores, el alemán se crea un mundo de ideales, irreal y sin estado. Para todos los espíritus libres del Weimar clásico, el estado no existe como una realidad. La única realidad es el reino de las ideas, donde dominan la libertad, la riqueza y la amplitud, que la escasez y pobreza material de la vida, la limitación a fronteras estrechas no pueden ofrecer. Precisamente la época dorada del Olimpo clásico en Alemania se construye sobre el suelo de mayor pobreza económica, y el tiempo de la más profunda decadencia política llega a ser el del apogeo de poesía y cultura. Característico para el tiempo clásico es un mundo del espíritu encima de la nación, un mundo de la humanidad y de los dioses de Grecia en una lejanía olímpica. Los clásicos, displicentes, vuelven la espalda al día y a la

miseria de la existencia política. Se desinteresan de las condiciones políticas de la época. El idealismo alemán crea el profundo abismo entre la miseria de la política y la riqueza de la cultura, como también crea el abismo infranqueable entre el pueblo que está obligado a vivir dentro de la realidad y el poeta que huye de ella.

Goethe, al lado de la hoguera del campamento de Maguncia, avisa proféticamente el nuevo tiempo, pero la derrota alemana frente a Napoleón apenas lo conmueve. Alemania no es una patria, las fronteras no son nada definitivo, el destino nacional nada esencial. Lessing llama al patriotismo una debilidad heroica, Fichte considera una característica de los alemanes su existencia sin estado y encima del estado, y Beethoven dedica su sinfonía *Heroica* a Napoleón, que domina a Austria y a los pequeños estados alemanes (aunque tacha esa dedicatoria cuando Napoleón se corona emperador). El Sacro Imperio ha desaparecido. Se impide cualquier posibilidad de unificación alemana; tanto la Alemania del sur como Austria deben quedar ligadas a Francia con las más pesadas relaciones de dependencia; los países del Rin son autónomos; los pequeños estados de la Alemania central quedan reunidos entre sí. Alemania como estado ha llegado a su fin. La autonomía de pensamientos, como la existencia de nuevas energías se dan únicamente entre los poetas y pensadores, pero políticamente los ciudadanos no tienen influencia ni interés. Prusia, después de la batalla de Jena, esta derrota devastadora, ya no es un poder grande, y se halla sumamente pobre. Pero de la estrechez de la pequeña burguesía del "Biedermeier" se levanta también el deseo apasionado por algo nuevo, surgen las ideas nacionales de la revolución francesa. Riqueza y privilegios han desaparecido, pero de todos, filósofos, poetas, políticos y científicos, en todos los campos de la cultura, la economía, la técnica, lo social y la política, la gran revolución que propagó la libertad, igualdad, y fraternidad, demanda análisis, razonamiento y explicación. Los movimientos de libertad e independencia en todo el mundo, en la América Latina, Grecia y Polonia, incitan como ejemplos. Intelecto y sentimiento se fusionan; el odio contra el enemigo provoca como reacción el amor a la patria; los himnos de Schiller a la libertad, su *Guillermo Tell*, incendian los corazones desde la escena. Las palabras de Kleist "matadlos, el juicio universal no os preguntará por los motivos"; las canciones de Schenkendorf, Körner, Arndt, toda la literatura política de estos años convoca a la rebelión. Se forman sociedades secretas contra Francia, Alianzas de Virtud reúnen a la juventud. Desde adentro se transforma la idea del estado; el idealismo llega a conclusiones prácticas para la realidad. En este estado tan pobre que sufre bajo la ocupación extranjera se funda la universidad de Berlín, que debe fomentar el espíritu idealista, la ciencia y el pensamiento nacional. Los primeros nombres de Alemania son llamados a Berlín: Savigny, Fichte, Niebuhr y Schleiermacher. En Königsberg son los filósofos, en





Berlín y otras partes las universidades se convierten en centros de resistencia; los catedráticos llaman a la juventud; Görres publica su *Mercurio Rhenano*, la hoja política más importante del tiempo; Fichte en sus *Discursos a la nación alemana* declara que únicamente el idealismo, la fidelidad, el deber, la moral y la religión pueden liberar a la nación. Por medio de libertad moral y política y educación del individuo desean crear la autonomía y el honor nacional para la comunidad de ciudadanos libres, la colaboración del pueblo en el estado, en el contraste más marcado al despotismo de Napoleón. De las ideas nacionalistas de la revolución francesa, llevadas por los ejércitos de Napoleón a través de toda la Europa, nace la resistencia que conduce a las guerras de liberación.

Pero después, la liberación nacional está lograda, y en lugar de la primavera de amor de pueblos y gobiernos, sigue el tiempo de reacción política, el dominio de la Santa Alianza, es decir, la victoria de las ideas e intereses de la vieja Europa sobre la nueva. El congreso de Viena se esfuerza en retrasar el reloj del tiempo: deben ser restablecidas las condiciones anteriores a la revolución: Metternich, presidente del ministerio austriaco, y su partido, consideran eso la garantía más segura de un futuro estable en Europa; una ilusión que se derrumba en sangre.

Multicolor este tiempo, con una filosofía que destruye todas las cosmovisiones antiguas, con la vida espiritual más noble, científica, poética y musical y la estrechez más siniestra y reaccionaria del pensamiento que quiere aniquilar lo logrado, desandar lo andado, con proyectos revolucionarios y rigidez anquilosada. El romanticismo ha sustituido la época clásica, evasión de la estrechez y miseria de la actualidad, regresando al pasado real o soñado del propio pueblo, al medioevo o a tiempos prehistóricos. Poesía y vida deben fundirse en uno. La poesía de otros pueblos llega a ser fructífera para Alemania, la idea de una literatura mundial, preparada por Herder y Goethe, germina abundantemente en el espíritu alemán. Shakespeare, los grandes poetas italianos y españoles son traducidos por los hermanos Schlegel, que dan los cimientos teóricos al romanticismo. Pero empieza a predominar también lo fantástico, lo irregular, lo fragmentario y desgarrado, el amor a la ironía juguetona; Novalis crea el símbolo eterno de la flor azul; Tieck escribe sus dramas y novelas, así como Fouqué, Brentano y Arnim; E. T. A. Hoffmann compenetra el mundo real con lo irreal; se abre el país de los cuentos de hadas, canciones populares y leyendas, para los cuales llegan a ser modelo mundial las colecciones de los hermanos Grimm.

En esta época, Mozart y Beethoven con su fuerza, profundidad y abundancia de melodías llevan la música alemana a un nivel mundial, y Beethoven, cima de su arte como Goethe del suyo, durante el Congreso de Viena está a la altura de su fama, aunque nuevos hombres como Franz Schubert, Weber, Meyerbeer, Mendelssohn, Bartholdy, Liszt y Chopin surgen a su lado.

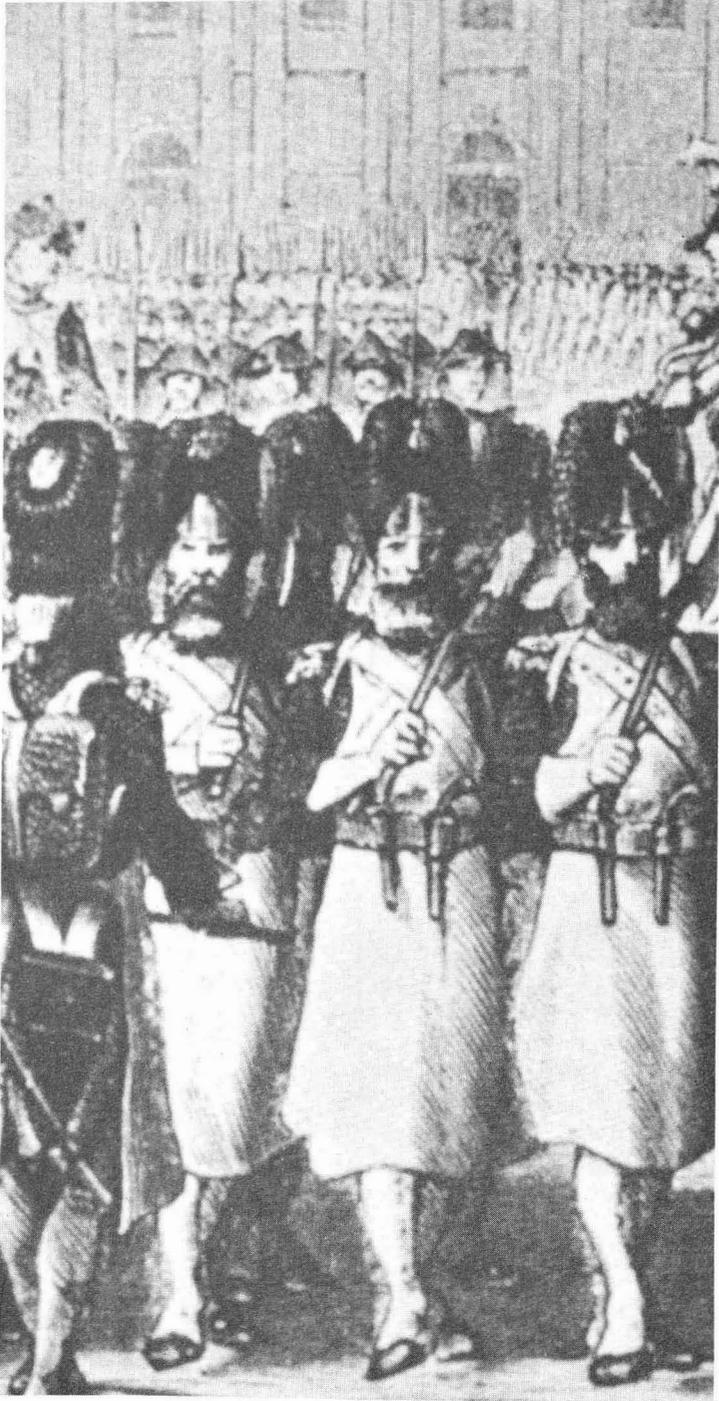
El romanticismo alemán primero reconoce su rango. Cuando en junio de 1796 Beethoven hace un viaje a Berlín, la juventud le sigue con entusiasmo, lleno de presentimientos. E. T. A. Hoffmann, uno de los primeros que empiezan a adivinar su genio, publica en 1810 su recensión admirativa de la *Quinta Sinfonía*, la *Sinfonía del destino*, primer documento de un culto de Beethoven que se está iniciando. Y con la intuición de su alma poética, Bettina Brentano —“el romanticismo personificado”, como la llaman— escribe a Goethe, el 28 de mayo de 1810:

Quando vi a éste, de quien quiero hablarte ahora, olvidé todo del mundo. Es Beethoven. . . a cuyo lado he olvidado el mundo y a ti; es cierto que soy menor de edad, pero por eso no me equivoco, si expreso (lo que ahora quizás nadie entiende ni cree) que él se adelanta en mucho a la cultura intelectual de toda la humanidad, y ¿si jamás podremos alcanzarlo? —lo dudo; que viva solamente, hasta que el enigma enorme y sublime que vive en su espíritu, haya ido madurando a su más alta perfección, ojalá que llegue a su meta más alta: seguramente dejará entonces en nuestras manos la llave a un entendimiento sublime que nos acerca un grado más a la verdadera bienaventuranza.

Pues contigo puedo confesarlo, que yo creo en una magia divina, que es el elemento del genio espiritual: este encanto lo ejerce Beethoven en su arte; todo lo que él pueda enseñarte sobre eso es pura magia, cada posición es organización de una existencia más elevada; y a causa de esto Beethoven se siente también como el fundador de una nueva base sensible en la vida espiritual: seguramente tu comprenderás todo lo que quiero decir y lo que es la verdad. ¿Quién podría reemplazarnos este espíritu? ¿De quién podríamos esperar algo parecido?

Toda la agitación humana anda como la máquina de un reloj dando vueltas, subiendo y bajando, él sólo produce libremente de sí mismo lo imprevisto, nunca antes creado: de qué le serviría a éste el trato con el mundo, quien ya antes de la salida del sol está ocupado con su obra sagrada y después de la puesta del sol apenas mira alrededor de sí, quien olvida la alimentación de su cuerpo y a quien volando lleva el éxtasis torrencial sobre las orillas de la vida diaria trivial.

El mismo me dijo: “Si abro los ojos, tengo que suspirar, pues lo que veo está en contra de mi religión, y tengo que despreciar a ese mundo que no presiente que la música es una revelación superior a toda la sabiduría y filosofía; ella es el vino que entusiasma a nuevas creaciones, y yo soy el Baco que prensa las uvas de este maravilloso vino para los hombres y los embriago del espíritu; si después vuelven a ser sobrios, ellos han pescado mucho que se llevarán consigo a la tierra. No tengo ni un solo amigo, tengo que vivir a solas, pero sé bien, que Dios está más cerca de mí que de los demás en mi arte, estoy en



relaciones con El sin miedo, y cada vez lo he reconocido y comprendido; ni tampoco siento temor por mi música, ésta no puede tener mala fortuna; a quien ella se haga entender, forzosamente se librará de toda la miseria con la que los demás se arrastran.

Sí, la música realmente es la mediación entre la vida espiritual y la de los sentidos. La melodía es la vida sensible de la poesía. ¿No se convierte el contenido espiritual de un poema en sentimiento sensible por medio de la melodía? Entonces eso lo siente uno realmente, que algo eterno, infinito, totalmente inefable vive en todo lo espiritual, y aunque en mis obras siempre tengo la sensación de algo logrado, me queda un hambre eterna... de empezar de nuevo como un niño. Hable usted a Goethe de mí, dígame que debe escuchar mis sinfonías, entonces me dará la razón, que la música es el único acceso metafísico al mundo superior del saber, que bien abarca al hombre, pero que él no es capaz de abarcar..."

Me llevó a un gran ensayo musical con la orquesta completa. Entonces vi allá a este enorme espíritu ejerciendo su gobierno. Oh Goethe, ningún emperador o rey tiene semejante conciencia de su poder y sabe que todo el poder emana de él, como este Beethoven... Si yo lo comprendiera así como lo siento, entonces yo sabría todo. Allá estaba parado, tanta energía, sus movimientos, su cara expresaban la perfección de su creación, anticipaba toda falta, todo malentendimiento, ningún hábito era espontáneo, todo estaba convertido en la más exacta actividad por la grandiosa presencia de su espíritu. Quisiera uno presagiar que un tal espíritu en su último apogeo reaparecerá como soberano universal.

Beethoven es puente entre la época clásica y la romántica, comparte de ambas, sin estar arraigado en ninguna de ellas; no es clásico y no habla el lenguaje de los románticos. No es un intelectual, y el mundo de la palabra le es tan poco familiar como a Goethe el de la música. Su educación había sido demasiado fragmentaria y defectuosa. Por conducto de su maestro y amigo Neefe, recibe la primera instrucción literaria. En la casa culta del canciller Breuning, aficionado a las artes, llega a conocer los libros de Höltz y Goethe, Klopstock, Schiller y Bürger y es introducido a la literatura antigua y extranjera. Su preferencia por el espíritu inglés, ante todo por Shakespeare, al lado de Goethe, Homero y Plutarco, nace en este círculo. También en Viena se ocupa de historia, religión, filosofía y poesía, hasta donde están a su alcance. El músico con la instrucción incompleta se desarrolló como un hombre claro, de pensamientos independientes, de juicio propio y soberano. Asimila las ideas humanistas de su tiempo y desde su juventud posee el sentimiento romántico por la naturaleza. Las palabras de Kant: "La ley moral en mí y el cielo estrellado encima de mí", están marcadas con tres puntos de exclamación en



su cuaderno de conversaciones. En su lectura, en las partes que subrayó o copió por su propia mano, se demuestra cuán vivamente le preocupan ideas éticas y religiosas, y sobre todo obras poéticas, especialmente en los tiempos de madurez. Dedicó "Adelaide" —con su lirismo sentimental y culto de la naturaleza que caracterizan el final del siglo XVIII— a su poeta Matthison, a quien venera. Pone música a gran cantidad de obras poéticas. El canto de Schiller, de alegría y libertad, el final de la Novena Sinfonía: "Alegría, destello divino" (Freude, Schöner Götterfunken) desde hacía tiempo jugaba un papel en sus proyectos. Ya a la edad de 23 años había querido componer la oda, después planeaba una obertura con la oda como finale, hasta que la incluye en la sinfonía, compuesta por encargo de la Sociedad Filarmónica de Londres. Beethoven proyecta una música para el *Fausto* de Goethe. Grillparzer escribe para él un libreto para una *Melusina*. Otros románticos son sus amigos; al lado de Bettina y Arnim conoce a Varnhagen y Rachel Levin con los cuales está en trato diario en Teplitz (1811), así como a la condesa von der Recke.

Pero de mayor importancia para su vida es el contacto con Goethe, a quien Beethoven demuestra una adoración ferviente. En 1812, cuando pocos todavía vislumbran el ingenio de Beethoven, los dos hombres geniales se ven por primera vez: Goethe, el gran olímpico celebrado, para quien el encuentro permanece un episodio, y Beethoven, para quien llega a ser un acontecimiento decisivo.

La primera relación se entabla por conducto de Bettina Brentano, quien en mayo de 1810 visita a Beethoven en Viena y después lo ve diariamente en la casa de su hermano. La joven ingeniosa y excéntrica, en aquel entonces de 25 años de edad, oye las primeras composiciones de las canciones de Goethe tocadas por Beethoven mismo. "Los poemas de Goethe no sólo por el contenido sino también por el ritmo me impresionan enormemente, a causa de este lenguaje me siento afinado y dispuesto a componer, ya que, como construido por espíritus, se edifica en un orden más alto y ya lleva en sí el secreto de las armonías. Hable usted a Goethe de mí..." Y Goethe contesta pronto, en junio de 1810 "Me dio gran placer recibir esta imagen de un espíritu realmente genial, sin querer clasificarlo... Di a Beethoven lo más cordial de mi parte y que con gusto haré un sacrificio para conocerlo personalmente, cuando un intercambio de ideas y sentimientos seguramente resultaría en bellas ventajas... y en esta ocasión tendría la mejor oportunidad de escucharlo y aprender de él; querer enseñarle sería blasfemia aun de un hombre con más conocimientos de los míos, ya que su genio ilumina su camino y frecuentemente un rayo lo enciende, cuando nosotros estamos sentados en la oscuridad y apenas presentimos de qué lado amanecerá."

En aquella época, Goethe no conocía ninguna obra de Beethoven, pero la descripción de Bettina lo prejuicia de la mejor manera.



Cuando ella abandona Viena, Beethoven compone para ella la canción de Goethe: "Corazón, mi corazón, ¿qué pasará?" y se la manda el 11 de agosto en una carta como una velada declaración de amor.

Es verdad que Goethe no tiene gran comprensión musical, aunque, con la ayuda de su amigo Zelter trate incesantemente de instruirse. (A la señora Unger, Berlín, 13 de junio de 1796): "No sé criticar y juzgar la música, pues me falta el conocimiento de los medios de que se sirve para sus fines; sólo puedo hablar de la impresión que causa en mí, cuando me abandono a ella completa y repetidamente." Pero Beethoven siempre de nuevo trata de llegar a él. (A Bettina, 10 de febrero de 1811): "A Goethe, cuando usted le escriba sobre mí, escoja usted las palabras que le expresen mi más alto aprecio y admiración. Estoy al punto de escribirle yo mismo acerca de *Egmont*, para el cual he compuesto la música, y eso únicamente por amor a sus poesías, que me hacen feliz." Hasta 1812 se conocen personalmente en el balneario de Teplitz, donde los príncipes más poderosos se han reunido, cuando la gran guerra inminente ya proyecta sus sombras: la emperatriz, el emperador Francisco de Austria, María Luisa de Francia, el rey de Sajonia y el duque de Sajonia-Weimar. Goethe y Beethoven se reúnen frecuentemente, pero sin hacerse amigos. La famosa y deformada anécdota de Goethe, el "servidor de príncipes" —que en realidad trata de conservar su distancia por medio de sus modales rígidos— y de Beethoven, el demócrata, durante el encuentro con el emperador y la emperatriz, ilumina la diferencia de actitud y cosmovisión entre ambos, —si bien Beethoven tampoco era el revolucionario consecuente que le gustaba ostentar.— El 2 de septiembre, Goethe escribe en una carta a Zelter, desde Karlsbad: "he conocido a Beethoven en Teplitz. Su talento me ha asombrado, pero desgraciadamente es una personalidad totalmente indisciplinada, que ciertamente tiene razón si encuentra detestable al mundo, pero no por eso lo hace más agradable ni para sí mismo ni para los demás. Pero hay que disculparlo mucho y lamentarlo, ya que su oído lo abandona, lo que quizás hace menos daño a la parte musical de su carácter que a la parte social. El, que de todos modos es por naturaleza lacónico, ahora lo llega a ser doblemente a causa de este defecto."

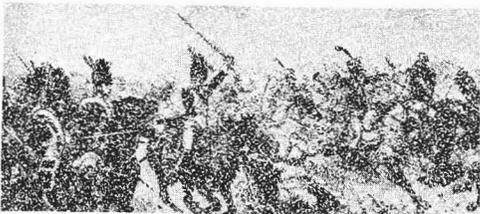
Uno está desilusionado del otro. Beethoven había abrigado la esperanza de encontrar en Goethe comprensión hacia su música y

reconocimiento, y Goethe ve a un Beethoven que con violencia quiere imponerse y cuyo recital de piano ya no está al nivel de la época. Cuando la amiga de Goethe, Marianne von Willemer desea que Beethoven componga las canciones de Suleika (del "Diván del Este y del Oeste"), Goethe le contesta que el compositor raras veces comprende al poeta, aunque Beethoven había hecho milagros a este respecto. En 1822, Beethoven todavía le manda la composición de "Tranquilidad del mar y viaje feliz" (*Meeresstille und glückliche Fahrt*), y en 1823 escribe de nuevo, porque necesita suscripciones para la gran Misa, y ruega a Goethe que intervenga con el Gran Duque, pero ya no recibe contestación. A pesar de todo eso, todavía en sus últimos días pregunta a sus visitantes por el estado de salud de Goethe.

La época clásica no comprende a Beethoven, el romanticismo lo aprecia en su valor, pero él no pertenece a esta era. Las tendencias de aquellos tiempos lo tocan, pero no lo transforman. Desde su juventud tiene ideas cosmopolitas, su creación está dirigida hacia lo universal. Con la revolución lucha por la libertad, también por aquélla de la confesión artística, pero siempre con el apasionamiento más alto. Y aunque desprecia todas las convenciones, nunca hace caso omiso de la forma y de la claridad del pensamiento. Son las ideas humanistas de su tiempo, en las que vive: "Hacer el bien donde se pueda, amar sobre todo la libertad, nunca renegar de la verdad, ni aun ante el trono. Considéreme usted como un afectuoso amigo de los hombres que sólo quiere el bien, donde quiera que sea posible."

En 1827, año de su muerte, en Alemania ha empezado el tiempo de la reacción, de la supresión de la libertad del pensamiento; la verdadera revolución de las ideas está todavía en el porvenir.

El romántico Grillparzer pronuncia la oración fúnebre ante su monumento: "Seamos serenos y valerosos; pues celebramos a un triunfador. El río de lo transitorio lo arrastró hacia el mar de la eternidad, no surcado por veleros. Despojado de lo que era mortal, brilla, como una constelación estelar en el cielo de la noche. Desde ahora pertenece a la historia. Anhelando una sola cosa, preocupándose por una sola cosa, sufriendo por una sola cosa, sacrificando todo por una sola cosa, este hombre pasó su vida. Desde siempre ha habido poetas y héroes, cantores e iluminados por Dios, para que se alienten en ellos los pobres hombres atormentados, pensando en su origen y en su meta."



Salvador Elizondo

SOBRE BEETHOVEN

Beethoven representa en la historia de mi cultura, en resumidas cuentas, lo siguiente: él es el momento del arte en que la retórica cesa. Un momento que no es único, puesto que cada una de las artes los tiene intermitentemente en los dos sentidos en que el hecho esencial de ellas se manifiesta: en el canto lírico y en la construcción geométrica; geométrica en el sentido en el que la geometría fuera una ciencia que se fundara en su imposibilidad de equívoco y lírica en el sentido en el que fuera la posibilidad más inmediata y espontánea de la descripción de un *sentimiento*. Concebiría en esos términos al Beethoven que representa un grado preciso en la extensión de la historia de la expresión; un punto fijo, que se tiene que repetir intermitentemente a lo largo de la línea, de la regla mediante la que esa expresión puede obtener el máximo de claridad, como si fuera musicalmente, mediante la disposición racional (o conscientemente irracional) de sus partes. Es justamente en esa medida en la que se me confunden mi gran entusiasmo y la escasa facultad de análisis que puedo ejercer sobre una materia artística que sólo me atañe, de hecho, sentimentalmente.

Y de la misma manera que tengo una historia personal de la cultura tengo una historia en la que la imagen de Beethoven está sujeta a las modificaciones que la metamorfosis que la sensibilidad va dictando a lo largo de los años. Pero lo que es verdaderamente asombroso en este procedimiento es el encuentro, en la literatura crítica de una minuciosa, racional y precisa definición de los sentimientos ambiguos, demenciales y dispersos que habrían animado a Beethoven. Solamente en los momentos más lúcidos podría yo percatarme de la formidable presión que *los políticos* ejercían sobre esa imagen, siempre turbulenta, obstinada, grandiosa de un músico, para opacar sus verdaderos logros, que residían todos, para mí, en un afán extremo de claridad acerca de los tenuous movimientos del alma humana que una crítica demasiado abocada a descubrir en la música de Beethoven la expresión de sentimientos menos generales por su universalismo demasiado amplio, tendía a volver imprecisa.

Mi recuerdo medraba en esas formas difusas que la memoria no recuerda, sino que deduce. Imágenes remotas de sonidos, de frases musicales titubeantes, esbozos sonoros de unas magnas construcciones que en el piano de estudio invocaban en vano la presencia de un conjunto titánico de músicos, pero que en el orden de su grandiosidad se manifestaban siempre en sus dimensiones mínimas y menos favorables. Iban acompañadas entonces de todos los personajes de un mito: el de Beethoven, el músico

sordo, de la misma manera que ahora van acompañadas de un mito íntimo y biográfico, al margen por entero de lo que pudiera llamarse una noción cultural de este compositor y de lo que su obra significa en el mundo. Formulo por ello un principio crítico: dirimir primero el aspecto patético de este hombre y emprender luego la tarea de analizar su obra en función de los principios que hubiera descubierto mediante un método personal.

Técnicamente me propondría demostrar, antes de emprender una síntesis entre el aspecto patético y el aspecto intelectual de Beethoven, una reducción de su obra a un significado que sería el único que me permitiría emprender el juicio de su obra sin las trabas de un análisis de la expresión. Digo por ello que en el orden de la historia trágica de la música es Beethoven el que pone fin a un periodo eminentemente retórico. Inaugura la posibilidad de una interpretación subjetiva, al margen por entero de cualquier tradición crítica. Porque el significado que la música de Beethoven puede tener para mí, ahora, más de treinta años después de haber escuchado por primera vez, conscientemente, su nombre, está también al margen del gran contexto cultural que envuelve a la música de Beethoven en tanto que se la considera un hecho de la cultura. A mí me place más considerarla un hecho de la vida. Es un hecho que Beethoven, Goethe y Hölderlin son contemporáneos. Ello ciertamente es significativo y habla en favor de esa época del espíritu, pero para mí la palabra Beethoven, escuchada por primera vez en la ciudad de Bonn connota, en la memoria de ese tiempo remoto de la infancia, la imagen borrosa de una casa con un portón verde, adentro un piano de madera clara, en una vitrina un cornetín de sordo semejante a una pipa de *calabash*, objeto entonces inexplicable para mí y que sólo formaba parte del acervo impreciso de los viajes de la infancia. Nunca he olvidado, sin embargo, ni el color exacto del portón, ni las vetas de la tapa de aquel piano, ni menos ese cornetín circonvulso en el que mi atención se detuvo y que con los años mi apreciación de Beethoven elevaría a los más curiosos niveles del simbolismo personal que iría yo construyendo para mí acerca de este músico.

Y como me hubiera interesado menos sacar esas conclusiones que no trasponían los umbrales de una experiencia estrictamente individual, que en agregar, a todo el infinito número de lugares comunes que sobre él se han dicho y repetido, los míos, decidí que si los grandes biógrafos no han sido injustos con este excelente personaje literario, los críticos no han dado nunca la clave de ese significado que todos adivinamos detrás de la obra de



Beethoven. Yo lo obtengo de mi propia historia interior de este músico.

Esa historia es la que en mí se inicia con el nacimiento de la noción *música*, simultánea siempre en mi mente de la palabra Beethoven, que es su origen. Es tal vez en virtud de esa asociación arbitraria por lo que no me abstuve, a su debido tiempo, de las tentativas didácticas de perpetrar *Für Elise* o el *Minueto en sol*. Infructuosas tentativas que al contrario de alentarme se tornaban, por mi indisciplina, en tediosos ejercicios de *gradus ad parnassum* que sólo rindieron un fruto: la distinción que desde un punto de vista estrictamente *manual* pude hacer entre la música anterior a Beethoven y de la que con él nació. Sobre el teclado, había elevado las posibilidades de *la mano* a una potencia insospechada. Posibilidades que en orden de la música sólo se verían sobrepasadas por una proeza todavía más formidable que Beethoven realizó en sus últimos años: una proeza íntimamente vinculada con la figura del cornetín que mi memoria guarda, en la vitrina conjetural de la casa de Beethoven en Bonn.

Veía yo en esa extensión del registro de la mano la realización de un gesto expresivo que nunca antes se

había producido, consciente o metódicamente, en la historia de la música antes de Beethoven: el gesto que expresaba las mutaciones sutilísimas del ánimo poético que no había sido posible registrar hasta ese momento mediante la técnica de los sonidos. No había en el vocabulario musical que los hijos de Bach, Haydn y Mozart habían perfeccionado palabras que sirvieran bien para transmitir el sentido de la emoción interior; no había palabras patéticas como esas que en las composiciones de Beethoven habrían de entrerrenglonarse al discurso solemne de una música que, por lo demás, cobraba en su obra la posibilidad asombrosa, también, de narrar. Sentimiento y programa son, después de todo, los elementos que esencialmente caracterizan a la música romántica. Esas intercalaciones que el sentimiento opone a la exigencia del cumplimiento de ciertas reglas de la creación artística, constituye la manifestación de un instante en que la libertad del espíritu reina soberana sobre el discurso.

Pasa con la música de Beethoven lo mismo que con la escritura de Goethe. *Las afinidades electivas* es la primera novela moderna y seguramente la más grande novela romántica no por el efectivo de su construcción sino por el débito de sus pequeñas y reveladoras digresiones emotivas. La perspicacia psicológica no es, en el orden de su realización artística, sino la maestría sobre un dominio que para los escritores anteriores a él, y también para los músicos anteriores a su contemporáneo Beethoven, permanecía inaccesible.

Me pregunto si no habré visto en esa manifestación del sentimiento como forma congruente del arte el momento metamórfico en el que la larva emerge convertida en la elaborada imago de la mariposa, como si mediante esa transformación el ser telúrico del clasicismo se convirtiera en la entidad volátil y aérea del romanticismo.

Pero todas esas consideraciones atañían fundamentalmente a lo que en la obra de Beethoven estuviera circunscrito a lo cultural, a la evaluación que "el resto" hace de un hecho que no podría formularse sino como un hecho fundamental a la historia de la música y que cualquier consideración de tipo literario contribuiría a enturbiar. Evocaba entonces las anécdotas que se proponían como complemento explicativo de esa motivación que por ser llamada "humana" siempre inspira desconfianza. No encontraba sino explicaciones *visuales* como la que pretendía enunciar el sentido de la sonata opus 27 mediante una muchacha ciega.

Y es que el vicio de apreciación reside en la irrefrenable proclividad a considerar a Beethoven mucho más

“humano” de lo que verdaderamente es, sólo por el hecho de que su historiografía abunda en anécdotas y su estética, que es mucho más importante que su vida, es totalmente sorprendente, sobre todo si se tiene en cuenta que los últimos cuartetos, cima de su obra, fueron escritos cuando ya estaba totalmente sordo; es decir, cuando cualquier posibilidad de anécdota acerca de la vida de un músico estuviera suprimida, ya que faltaría en ella el elemento básico: los sonidos, a partir de los cuales erigir la construcción.

Reside también en proyectar sobre su personalidad la sombra de su sordera como si ésta fuera un imperativo importante en la realización trágica de su obra. Pero es evidente, y los últimos cuartetos son prueba irrefutable de ello, que fue esa sordera la que dio acceso a Beethoven a las formas puras de la música, a las formas incontaminadas por las diferentes estéticas historicistas, a las formas que propendían en todo momento a la realización de un ideal musical largamente latente que no encontraría su formulación explícita sino más de medio siglo después en las apreciaciones musicales de Nietzsche y para la que habría de producirse, como punto de partida de la discusión, el drama lírico wagneriano.

Pero antes que el drama lírico veía yo formularse esa

música que había nacido del contacto con las formas de la literatura y cuya aspiración era semejante a la de ésta. Y no es que la interacción recíproca que dos formas distintas del arte se ejercían menguara en nada la magnitud potencial de cualquiera de ellas en beneficio de la otra, sino que por el contrario, abría en ambas una nueva dimensión inesperada: en la literatura la de la música y en ésta la de la literatura.

En el caso concreto de la música de Beethoven esta dimensión inusitada no se propone como relacionada con la literatura en sentido de la temática, sino más bien en el sentido de la técnica; una técnica que está totalmente al servicio de la expresión del Yo. La poesía de la segunda mitad del siglo XIX se encargaría de realizar la plena identificación entre *lo subjetivo* y *la sensación*, pero es Beethoven quien, para la música, intuye el principio que permitiría esa asimilación en la medida en que su técnica era capaz de amplificar el registro expresivo de los materiales sonoros. Encuentro un buen ejemplo de esas manifestaciones sorprendidas del Yo dentro del cuerpo del discurso musical, especialmente en la *Sonata op. 110 en la bemol mayor*, cuyo tercer movimiento fugado se ve en dos ocasiones comentado por la intercalación, al margen del desarrollo de las dos voces de la fuga de una breve

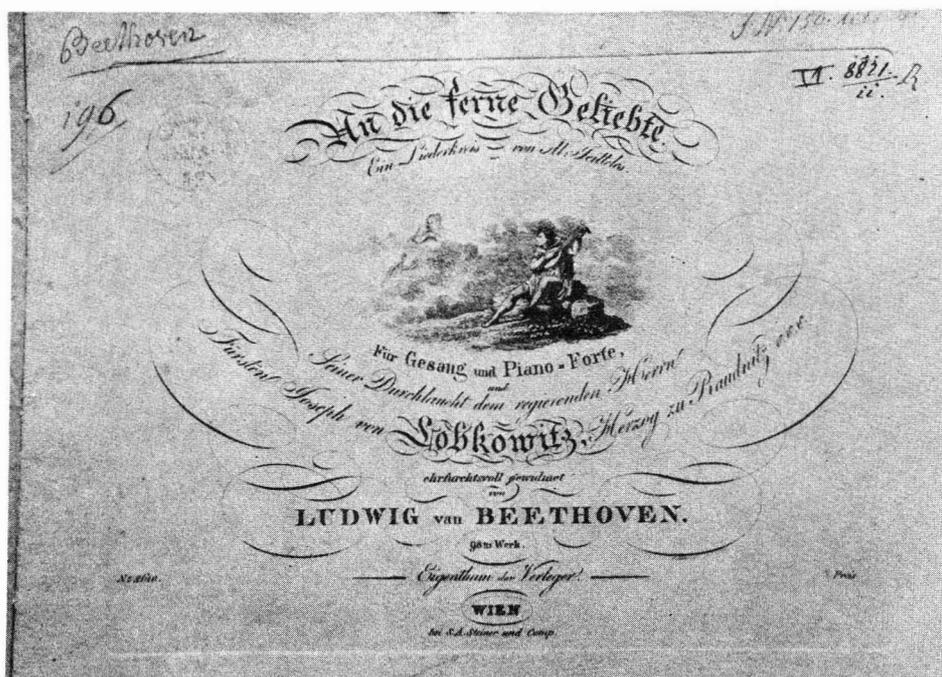


figura en forma de *cadenza* que parece ejecutada por una mano inmaterial y tercera que construye paralelamente al desarrollo musical puro, un drama personal.

La *Sonata op. 47 en la mayor* (Kreutzer) sería tal vez un ejemplo mejor de la manifestación de esa expresión que se da en la *Sonata op. 110* si los signos que ilustran este procedimiento no fueran tan evidentes. La relación literaria, sintáctica, de los elementos que allí se conjugan para producir lo que propiamente es un drama, son elementos que han sido extraídos casi todos de ese caudal de imágenes en el cual ya todo está predestinado a la identificación del mundo interior con las formas del arte; como si la esencia misma de éste fuera la capacidad de producir una imagen absolutamente patética.

Y tal vez cabría bajo la rúbrica general de patético lo que mejor sirviera para caracterizar toda la obra de Beethoven que no es estrictamente programática, como la *Sinfonía Pastoral* o como la *Sonata op. 81*; pero con mayor razón precisaría encontrar el contrapunto que, en su contexto más general, sí permitiría definir a la obra de Beethoven como una magna relación en la que la voluntad y el sentimiento son caminos que en varias ocasiones se cruzan, en aquellas obras que, como la *Sonata op. 110*,



son el resultado de un equilibrio perfecto entre esas dos fuerzas.

Vacilaría, desde luego, en aproximarme a una estética tan formidable y en la que la presencia del *Sturm und Drang* parece regir todavía muchos de sus movimientos, con un criterio lingüístico si la última etapa del trabajo de este músico no me contradijera con la misma enorme vehemencia con que señala que en toda ella se trata de la búsqueda y de la construcción de un lenguaje particular.

La búsqueda de un lenguaje tampoco sería una conclusión digna de ser valorada más allá de la medida en que su conocimiento puede ampliar nuestra capacidad de captar la esencia de la obra de arte a la que anima. En esa medida la búsqueda es el común denominador de la vocación artística, sólo que en el caso de Beethoven se trata de la búsqueda de un instrumento *puramente* expresivo.

El cornetín de sordo que invariablemente se conserva en las diferentes casas-museo de Beethoven que hay en Europa apunta muy directamente hacia una operación titánica de la mente del artista.

Siempre me he planteado la proposición *la sordera de Beethoven* con una intención similar a la que subyace al famoso problema de Molyneux; como si de esa proposición se pudiera deducir, en última instancia, alguna *verdadera* naturaleza del "universo", dando por descontado, naturalmente, el carácter paradójico con el que se enuncia. ¿A qué orden de génesis pertenecen esas "creaciones" que *nunca* fueron oídas *sensiblemente* por su creador?

La sordera de Beethoven era total. Necesariamente. Y la sordera de Beethoven como la tiniebla de Borges, además de ser clara indicación de una cierta "maestría", propone en términos experimentales y con respecto a la naturaleza de la creación artística lo mismo que en el orden del ser o del conocimiento suscita el inquietante fenómeno llamado del *miembro fantasma*.

Esta cuestión que trata de los orígenes y del modo de creación de los últimos cuartetos propone insistentemente la posibilidad de que la materia de la que se construye el arte sea ideal y de que la operación mediante la que esa creación se realiza sea de un orden mental estrictamente. Una conjetura que no deja de ser interesante sobre todo si se la mira como una visión general del mundo o de una disposición filosófica bien definida en términos de idealismo o realismo, de realidad o de idea.

De mis aproximaciones a la obra de este músico genial he podido obtener una conclusión general relativa al inquietante dilema que la mera intención de hacer un



análisis de la obra artística entraña. Veo en la obra de Beethoven la manifestación preclara de esa dualidad que por un procedimiento genial, tal vez profundamente arraigado en esa sensibilidad tan específicamente romántica, en esa condición tan definitivamente de transición entre un periodo eminentemente retórico a un periodo esencialmente patético en la música, como si esa sensibilidad oscilara entre los apogeos de una realidad que exige ser descrita y una idea que exige ser formulada en formas puramente musicales, veo en esa construcción un dato más desconcertante todavía que el de que un artista sea capaz de crear algo de nada y propongo un corolario a esa conclusión: que el origen es mágico.

Destino singular el de este músico cuya imagen las más de las veces se ve llevada a los altares sanguinolentos del civismo. Lección magnífica que fuera bueno tener presente al emprender esa tentativa desaforada de los análisis exhaustivos. Si nos hemos quedado en la escritura, el bosque en que se ocultan las fuerzas primigenias nos pasa inadvertido. Detrás de las sutiles modificaciones que Beethoven introdujo en la música se levanta la *selva selvaggia* de los sentimientos que su música invoca. Imagino las sutilísimas correspondencias que en la sistemática de las bellas artes podrían establecerse a propósito de la música de Beethoven. Imaginemos, por ejemplo las estupendas realizaciones analíticas que se obtendrían de una

confrontación triangular entre, por ejemplo, la pintura de Caspar David Friederich, alguna sonata de Beethoven y un pasaje de Goethe. Esas relaciones posibles son la sustancia de lo que la crítica puede decir de una obra como la de Beethoven en la que los aspectos propiamente técnicos han sido disecados, expuestos y aplicados. Queda todavía por estudiarse la relación que con caracteres tan singulares plantea Beethoven con su propia obra. Se olvida con demasiada frecuencia que Beethoven, aunque nos sorprenda mucho, era un "intelectual", como todo artista que manipula abstracciones. Cuando menos en la última parte de su vida —en la parte, por ejemplo, que corresponde a la composición de la *Gran fuga op. 133*— no sólo la extrema subjetividad casi solipsística de la actitud del compositor, sino también la evidencia de una profunda abstracción metódica dan cuenta del carácter eminentemente intelectual, casi a veces geométrico que subyace a algunas de sus más bellas composiciones tardías.

A los doscientos años de su nacimiento el problema de esa estética sigue incólume, como si se estuviera convirtiendo en un monumento grandioso al espíritu patético de la música.

Septiembre de 1970.

Juan Lucio

LA MUSICA RELIGIOSA Y LA MISA SOLEMNE DE BEETHOVEN

Después de tantas vicisitudes: la Reforma, la Contrarreforma, la guerra de los Treinta Años y la dominación napoleónica, Alemania logró, a principios del siglo XIX, un ambiente religioso estable. La Iglesia Católica consolidó su jerarquía y desapareció el peligro de una separación con Roma. En la iglesia protestante, junto con la lucha por el proselitismo, surgió el fervor religioso y la efervescencia filosófico-teológica fructificó entre luteranos y calvinistas.

La liturgia católica se desarrolló emulando la fastuosidad política y civil, pues se necesitaba algo más que una simple ceremonia que satisficiera a reyes y a príncipes. La herencia medieval alcanza entonces una expresión gigantesca y brota el romanticismo. Este fué un movimiento que buscó devolver a las ciudades su grandeza pasada, exaltando, en los países alemanes, la lengua y el arte nativos sobre los extranjeros. Durante esa época floreció la filosofía y la ciencia fructificó, afirmándose. El romanticismo constituyó un movimiento general de toda Alemania.

La música religiosa antes de Beethoven

El canto monódico diatónico, llamado canto gregoriano, canto llano o canto romano fué la única expresión musical de la Iglesia Católica desde su nacimiento hasta la alta Edad Media. Este canto, sobrio en su expresión, es más una proclamación entonada de fe y piedad que un canto propiamente dicho. En él la importancia está en el texto y la melodía es un simple sostén para realzar la palabra divina. Las misiones salidas de Roma hacia las diversas provincias del Imperio difundieron el canto gregoriano junto con la doctrina y el culto y así ese canto llegó a las Galias, a España, a Bretaña y a Germania.

El canto gregoriano fue ampliamente propagado en Alemania por San Bonifacio como parte de su obra misionera. Como en otros lugares, se desarrolló ahí como la única música eclesiástica. Cantores y clero emplearon un repertorio formado por los cantos traídos de Roma, y fue en los monasterios en donde el canto gregoriano adquirió un carácter regional y una expresión particular.

Desde principios de la Edad Media se desarrolló, paralelamente a la música religiosa, un ambiente musical popular que creció hasta formar, en el siglo XX, una expresión musical independiente. El canto gregoriano de esa época también había evolucionado; del recitativo en tono recto con cadencia final, había pasado a una melodía melismática, rica en modulaciones, cadencias y expresiones rítmicas. Este canto, ricamente melódico, despertó la imaginación de los compositores y éstos empezaron a hacer variaciones sobre sus melodías. Nace así la polifonía y empieza la decadencia del canto gregoriano. Aparece la *Ars Nova* que los fieles recibieron con alegría y aplausos.

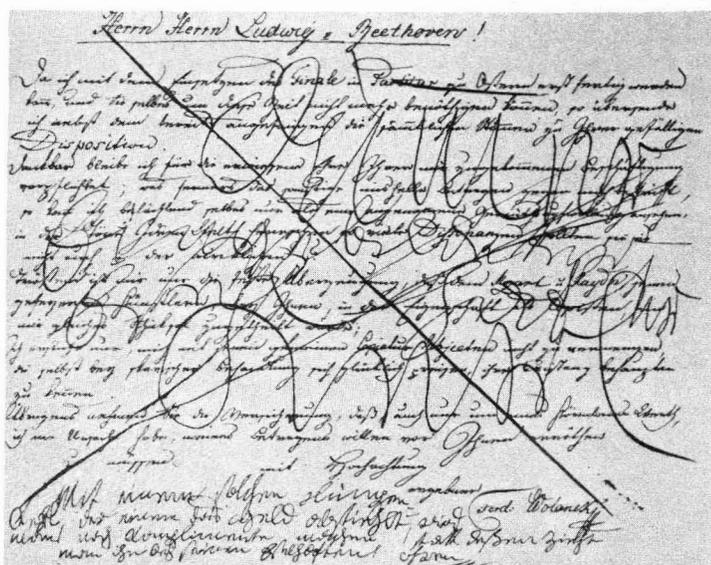
Händel y Bach elevaron la música religiosa a grandes alturas

durante el siglo XVIII, tanto en el aspecto instrumental como en el coral, y consolidaron el ambiente musical religioso que después encontraría Beethoven. Formaban este ambiente el canto gregoriano, ya muy lánguido a pesar de la *fioritura*, y la polifonía coral instrumental, muy ampliamente desarrollada.

La Misa Solemne

En la Iglesia Católica las misas se sucedían unas tras otras. Primero fueron las melodías gregorianas, con sus recitativos y melismas, las únicas que llenaron los ámbitos de las catedrales. Después, para quitar la monotonía de esas melodías y darle variedad al cuadro musical, se añadió otra melodía contrapunteada, para formar una polifonía rudimentaria. Como esto tuvo éxito se le añadió al canto una segunda melodía con lo que se inició la polifonía a tres voces. Todo a *capella*. Finalmente se añadió el órgano y otros instrumentos con lo que la misa adquirió un ambiente de concierto. Todos estos cambios obedecieron a las necesidades mismas del culto. Las entradas y salidas, el principio y el fin de la misa, necesitaban de una expresión cada vez más grandiosa. La simple cantinela gregoriana era insuficiente y fueron haciéndose necesarios el órgano, el coro, luego el coro con órgano y finalmente el coro con orquesta y el órgano.

Las partes de la misa requieren mucho movimiento, variedad y pulimiento. El *kyrie* es una súplica y el *Benedictus* una oración reverente y anonadadora. Pero una vez establecida la "forma misa", las composiciones se sucedieron una tras otra y todo compositor pudo emplear esta forma y realizarla dándole su sello individual.



Miguel Kolteniuk

HEGEL Y GOETHE COMPARACIONES EN EL IDEALISMO ALEMÁN

El siglo XIX es una época fundamental en el desenvolvimiento de las humanidades. La poesía, la música, la filosofía, la novela, la historia y la política, alcanzan en esta etapa un máximo grado de desarrollo y complejidad. Es periodo de grandes virajes de pensamiento, de continua renovación, de crisis, destrucción y nacimiento de ideas fundamentales de la época. Se producen los grandes cambios en los sistemas filosóficos; el nacimiento de nuevas corrientes poéticas y literarias; la revolución en la música y la pintura; el desarrollo de nuevos métodos en historia. Es la época de Hegel, Schelling, Schopenhauer, Nietzsche, Marx y Kierkegaard, en la filosofía; Heine, Balzac, Baudelaire y Dostoyewsky, en la literatura; Beethoven, Brahms, Wagner y Schubert, en la música; Renoir, Delacroix, Manet y Van Gogh en la pintura; Ranke, Taine y Burckhardt en la historia; Napoleón y Bismarck en la política.

Dos figuras centrales que consiguieron culminar una tradición cultural específica del siglo XIX fueron Hegel y Goethe. Dice Karl Löwith en su excelente estudio sobre el idealismo alemán (*De Hegel a Nietzsche*): "Goethe transformó la literatura alemana en literatura universal, y Hegel, la filosofía alemana en filosofía mundial. Tenían una fuerza creadora de perfecto equilibrio, porque en ellos el querer estaba en armonía con el poder. Pero tanto por la amplitud de visión como por la energía de la penetración, lo que vino después de ellos no se les pudo comparar: fue excesivo o flojo, exagerado o mediocre y más prometedor que resistente."

La afinidad espiritual que existió entre ambos personajes, sus obras, ricas en logros y búsquedas, sus rarezas, peculiaridades geniales y originalidades, ofrecen al lector un universo de ideas y sentimientos en donde la complejidad y la profundidad, permiten la fusión armónica del pensamiento lúcido y la emotividad literaria. El mundo de Hegel y Goethe es un mundo espiritual omniabarcante que transita sobre un fondo de heroísmo intelectual en donde se busca la visión integradora, conciliadora de las múltiples aristas de la condición humana. La *Fenomenología del espíritu* y *Fausto*, "dos obras en las que la lengua alemana alcanza su plenitud última y su condensación más profunda", son la expresión de las posibilidades vitales y racionales del ser humano arrojado contra las fuerzas de la existencia como totalidad. El peso de la historicidad; la conciencia de la temporalidad; la vivencia de la comprensión absoluta; la armonía, necesidad y logicidad del fenómeno; la visión fugaz, instantánea pero suficiente del ser del hombre como individualidad y al mismo tiempo, como engrane de las fuerzas del ser; y por último, las fuerzas divinas, el espíritu revelado, el absoluto y la salvación como finalidades últimas, forman el contenido espiritual de estas dos obras.

Resulta interesante trazar un paralelismo entre las visiones cosmológicas, las ideas acerca del mundo y de la vida de estos dos personajes. Las semejanzas y diferencias que pueden señalarse, los acuerdos y confrontaciones que tan a menudo tuvieron están

teñidos de oscuridad. Los pocos testimonios que se conservan están desparramados en correspondencias, apuntes y citas, por lo general relacionadas indirectamente con Hegel y Goethe. Algunos pensamientos, comentarios críticos, a veces irónicos que uno hacía del otro, fueron referidos a sus amistades correspondientes: Eckerman y Zelter, por ejemplo. Otras veces ambos intercambiaron impresiones personales.

Un estudio comparativo de las obras de Hegel y Goethe resulta sumamente difícil y está fuera de los alcances y posibilidades de este trabajo, sin embargo, procuraremos destacar algunos puntos filosóficos, religiosos y políticos donde es posible establecer una relación —algunas veces de semejanza, otras, de diferencia— entre las formas de pensamiento de estos dos autores.

Ideas metafísicas

Entenderemos por ideas metafísicas, aquellas ideas primarias fundamentales que sirven de base y sostén a todo un sistema de pensamiento. En el caso de Goethe resulta difícil hablar de ideas metafísicas en este sentido, mientras que en Hegel corremos el riesgo de efectuar una simplificación excesiva de su concepción. El pensamiento de Goethe, lejos de ser un cuerpo de ideas, está expresado literariamente a lo largo de su vasta producción, por lo que resulta difícil, ambiguo y en ocasiones contradictorio. Hegel, por el contrario, elaboró sus ideas en forma tan sistemática que cualquier abstracción de algún elemento de su sistema, cualquier idea que aislemos de su conjunto será por el mismo hecho presentada unilateralmente, y su significado original se verá necesariamente deformado por su tratamiento fuera de contexto.

Las ideas metafísicas hegelianas y goetheanas están estrechamente vinculadas con sus respectivas ideas religiosas. La filosofía de Hegel es "una filosofía del Espíritu basada en el Logos cristiano", es una teología filosófica, "una definición permanente de Dios", como escribió Rosenkranz. En Hegel, la religión cristiana, los dogmas de la teología forman el contenido espiritual del pensamiento filosófico de una de las etapas del Espíritu Absoluto. La libertad y Dios son la meta final de la evolución de la "idea".

Goethe, a su vez, parte de un concepto poético religioso de "Naturaleza-Dios" como principio supremo. La Naturaleza es el fenómeno originario, es el absoluto revelador veraz de la realidad. Es al mismo tiempo fuerza creadora divina.

La libertad, en Hegel, se realiza cuando el espíritu se ha desenajenado totalmente de la naturaleza; mientras que en Goethe la libertad se vive en armonía con aquella. Según Hegel, lo fundamental es el concebir, el acto racional del espíritu de intelecgrir una realidad. Para Goethe lo fundamental es el intuir, el acto inmediato del espíritu —no necesariamente racional— de carácter contemplativo y poético. Hegel toma como punto de



partida la idea del absoluto como espíritu, como mediación racional entre el ser-sí-mismo y el ser-otro, es decir, entre el sujeto y el objeto. Goethe también parte de un principio absoluto, sólo que este principio es sustancial y subjetivo: consiste en la naturaleza intuida como unidad. En Hegel, así como en Kant, la mediación entre naturaleza y libertad, entre idea y experiencia, se realiza mediante el juicio, mediante la razón. En Goethe se da una identidad total entre idea y experiencia, hecho comprobado por la intuición vivencial. Según Hegel, la Naturaleza es el "ser otro de la idea", por sí sola no tiene significación, "es un mero escenario del acontecer espiritual del mundo". La Naturaleza es negativa frente al espíritu. Goethe, en cambio, considera la naturaleza como el principio fundamental, como la razón y origen de todo lo viviente.

Hegel critica a Goethe su visión ingenua, poco racional, del fenómeno originario, pues para el filósofo esa visión resulta de una abstracción filosófica ingenua que inmoviliza el desarrollo dialéctico de la verdad. En cambio, Goethe recrimina a Hegel sus construcciones dialécticas caracterizándolas como "una mala broma sofística", una deformación seudorracional de la pureza y simplicidad de los fenómenos naturales. El filósofo interpreta el fenómeno originario del poeta como un "ser intermediario entre lo espiritual

y lo sensible, un mediador entre los conceptos puros y esenciales, y los fenómenos contingentes del mundo sensible". La razón de la naturaleza es impotente por sí sola, pues la verdadera razón es la razón del espíritu en su devenir histórico. En cambio, en el terreno teológico, Goethe critica la prueba hegeliana de la existencia de Dios considerándola anacrónica: "Se acabó ya —decía Goethe a Eckerman— el periodo de la duda. Hoy la gente está tan segura de su propia existencia como de la de Dios. De otra parte, la naturaleza de Dios, la inmortalidad y la esencia de nuestra alma y sus relaciones con el cuerpo, representan otros tantos problemas eternos en la solución de los cuales no han adelantado hasta hoy ni un solo paso los filósofos." Goethe opina que la "idea" de Hegel no sirve para explicar ningún proceso natural, pues ésta sólo explica procesos del espíritu. El espíritu libre no se halla fuera de la naturaleza, sino dentro de ella.

Estas diferencias, apenas esbozadas, permiten ilustrar el tipo de enfrentamiento clásico que se da entre un filósofo y un artista. El primero pone el acento en la razón, en la capacidad conceptualizadora y estructuradora del hombre: se encuentra en un nivel de abstracción con respecto a "la realidad". El artista, en cambio, señala con más énfasis la emotividad, "lo material y concreto" de las vivencias espirituales. Estas características llevadas hasta el extremo en las actitudes intelectuales de Goethe y Hegel, se pondrán de manifiesto en sus ideas religiosas al grado de crear entre ellos una brecha insalvable, a pesar del protestantismo que ambos decían practicar.

Ideas religiosas

Tanto Hegel como Goethe fueron representantes del cristianismo a través de un protestantismo adaptado y modificado. Ambos se consideraban luteranos, aunque cada uno interpretó la doctrina de Lutero a su manera, y con tal elasticidad, que hay quien duda del pretendido cristianismo de ambos. Karl Löwith, por ejemplo, habla del "paganismo cristiano" de Goethe y del "cristianismo filosófico", más filosófico que cristiano, de Hegel. La relación entre las ideas religiosas de ambos se comprenderá con mayor claridad a la luz de la presentación del símbolo luterano de la rosa y la cruz. Este símbolo consiste en una cruz negra situada en medio de un corazón rojo rodeado de rosas blancas, y revela el punto esencial del pensamiento de Lutero: el credo como fe absoluta. "... la cruz negra que aunque mortifica y hace daño, deja el corazón en su color, pues la fe en el crucificado nos da la bienaventuranza. En efecto, si se cree de corazón, se es justo..." (carta de Lutero a Lazarus Spengler). Las rosas blancas representan "la alegría, consuelo y paz" que otorga la fe, representan el espíritu celeste y angelical del credo.

Hegel interpretó la fe químicamente pura de Lutero como un



saber racional: "...ese saber ha sido llamado fe. No se trata de una fe histórica (es decir, exteriormente objetiva). Nosotros luteranos —lo soy y quiero seguir siéndolo— sólo tenemos aquella fe originaria". (*Enciclopedia*). A través del saber racional, Hegel llega a la libertad, misma que se da en la relación inmediata con Dios, y en este sentido habla de su protestantismo, que en realidad traiciona las intenciones originales de Lutero. Hegel no parece preocuparse mucho por la brecha insalvable que aquél trazó entre la razón y la fe, pues para Lutero la fe es absolutamente irracional, mientras que para Hegel, es un saber racional. En Lutero la libertad resulta de la asunción total de la fe, es un logro ajeno a la razón; en cambio en Hegel, la libertad es la meta de la evolución dialéctica de la razón absoluta. Es precisamente este aspecto el que nos permite dudar del protestantismo hegeliano, aunque sin embargo —como veremos más adelante— Hegel procurará incorporar a su sistema filosófico los ideales luteranos de libertad y paz espiritual.

A diferencia de Hegel, Goethe mantuvo enérgicamente la separación existente entre la razón y la fe, la filosofía y la religión, y en este sentido resulta más luterano que el primero. Su visión, más artística que filosófica, se mantuvo siempre en contra de las conciliaciones racionales mediatizadoras. Goethe propugnó por un aspecto menos conceptual y más vivencial de la religión. Su postura frente al cristianismo estuvo más apegada a las experiencias religiosas que la de Hegel: sin embargo, su concepto del misterio religioso resulta más pagano que cristiano, pues descansa en una concepción poética, antes que en los dogmas de la Teología.

Tenemos dos absolutos como punto de partida en Hegel y Goethe. Para el primero, ese absoluto es la "idea": el espíritu, que es principio y fin en sí mismo, es el saber total, la conciencia suprema; es la razón absoluta. En su origen el espíritu se haya enajenado en la naturaleza, es el espíritu negado como tal, todavía no es libre. A medida que éste evoluciona, el saber crece y se universaliza, el espíritu se va liberando de su enajenación hasta que alcanza la meta, el punto supremo, la conciencia universal y eterna. Este punto es "el espíritu absoluto" que es idéntico a Dios; el espíritu absoluto ha alcanzado la libertad total a través de un desarrollo conceptual de la "idea"; es Dios, síntesis plena de paz, sabiduría y libertad.

Es necesario señalar dos aspectos importantes en Hegel: primero, su concepto de la naturaleza como negación del espíritu; y segundo, su concepto de Dios como cúspide del desarrollo racional. Estos aspectos serán los puntos que lo distinguirán de Goethe.

El absoluto de Goethe —como ya dijimos— es la naturaleza. En Goethe, la naturaleza es interpretada en forma poética y religiosa. Ella representa la fuerza divina creadora. La naturaleza es fuente espiritual de la belleza, es fuente también del misterio revelado. La naturaleza es Dios, símbolo de lo auténticamente humano. El papel que juega la razón es secundario, pertenece a otro orden de



cosas. La razón no tiene ninguna relación con la religión. La fe es absolutamente autónoma. La realidad, el mundo del verdadero humanismo, del espíritu pleno en donde se vive el misterio inabarcable por las palabras, y donde se alcanza la libertad suprema, es el mundo de las vivencias artístico-divinas. Mundo dado a la experiencia inmediata y a la contemplación, mundo que nos es accesible a través de la intuición artística. La verdadera religión es la que rompe con las cadenas de las limitaciones espirituales del cristianismo, y esto representó para Goethe la Reforma. Por esta razón se hacía llamar luterano.

Las diferencias existentes entre el "cristianismo filosófico" de Hegel y el "paganismo cristiano" de Goethe, podrán ser mostradas ahora con mayor claridad.

Según Hegel, la religión constituye una etapa en la evolución de la razón. Según el poeta, la religión es independiente de ella. Hegel considera que "el concepto" del cristianismo "es una justificación del contenido espiritual de la religión absoluta" (Löwith). El poeta, en cambio, opina que el cristianismo es la religión final "porque constituye lo último y supremo que el hombre puede y tiene que alcanzar. Sólo el cristiano nos abre la profundidad divina del dolor" (*Años de viaje*). Hegel rompió el sello del acontecimiento histórico de la Semana Santa. El Viernes Santo fue para él especulativo, pues allí se logró identificar la pasión cristiana con la



idea de la libertad suprema de la filosofía. En este punto creyó haber superado las estrecheces del cristianismo antiguo.

De otro modo, Goethe también pretendió haber superado las cadenas dogmáticas de la religión mediante un despliegue de libertad que se parece mucho al espíritu dionisiaco, “de lo que se destruye y renace a sí mismo”. Löwith señala aquí un paralelismo entre la concepción goetheana del despliegue “que hace a los hombres grandiosos y libres” y la concepción nietzscheana del espíritu dionisiaco. Esto se deja entrever en su correspondencia con Herder, en donde habla de “la fábula de Cristo”, y en conversaciones posteriores donde abomina de “la desgracia que nos había acarreado la locura judía... y las extravagancias orientales” (refiriéndose al cristianismo en su génesis). Igual que Nietzsche, Goethe termina con una exégesis de la cultura griega. En una carta a Zelter reitera sus opiniones ridiculizando la imagen del Ecce-Homo: “Todo el que la mire se sentirá bien, puesto que verá ante sí, a alguien a quien le va peor que a él”. Y cuando se le reprochó su paganismo contestó: “¿Pagano yo? Hice ajusticiar a Margarita y morir de hambre a Otilia: ¿acaso para la gente no es eso algo suficientemente cristiano?”

Ideas acerca de la historia

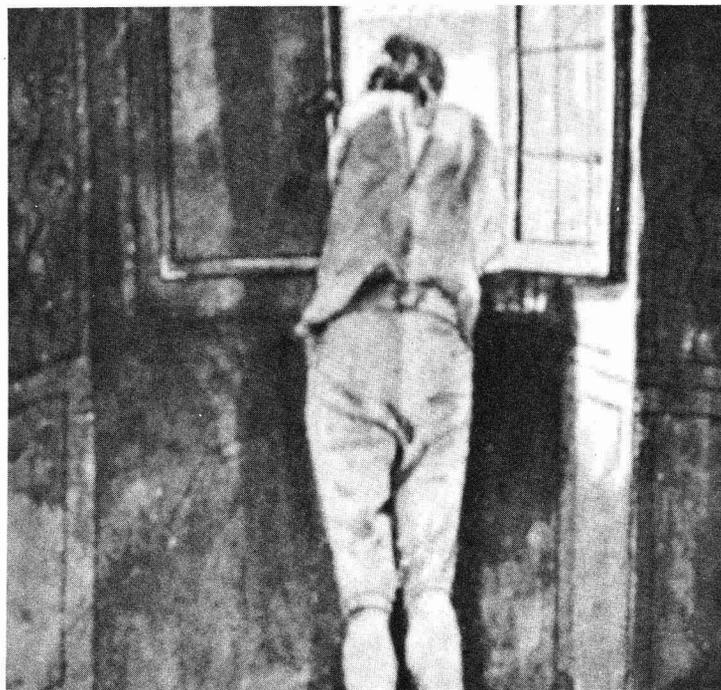
Igual que en lo religioso, las divergencias señaladas entre el artista y el filósofo aparecerán ahora en sus ideas sobre la historia. El carácter especulativo, jerarquizante, de Hegel, y el temperamento artístico de Goethe los harán desembocar en diferencias conceptuales decisivas, y como reflejo de sus posiciones intelectuales, sus respectivas ideas acerca de la historia serán, en Hegel, abstractas y con una ubicación precisa dentro de sus sistemas; y en Goethe, concretas y desinteresadas.

Hegel considera que existe una diferencia tajante y jerárquica entre la vida cotidiana y el acontecer histórico. La primera se mueve en el plano individual y concreto, carece de sustancialidad e importancia propias, es intrascendente y relativa. El acontecer histórico es universal, se haya en un plano superior, forma el marco donde se dan los grandes acontecimientos. “La historia universal es la historia de los espíritus de los pueblos, de los estados y de los individuos de importancia histórica mundial, los cuales realizan el concepto de la época”. La moral individual, válida para lo cotidiano, es inútil y carece de fundamento para la moral histórica. La finalidad de la historia cumple reglas precisas, ajenas a las convenciones particulares. La historia consiste en la evolución del espíritu. La idea se despliega encarnándose primero en los individuos, después en los pueblos, y por último, pasando por la religión, en Dios. Todo el proceso dialéctico está orientado hacia la realización de la libertad, que es la meta final; “la historia es un progreso en la conciencia de la libertad, y en ella, la libertad

realiza un mundo”. En Hegel, el acontecer histórico está totalmente determinado, no hay cabida para el azar.

La concepción de Goethe es radicalmente opuesta a la de Hegel. Para el poeta, la historia no es ninguna encarnación de absolutos; pertenece al proceso de la vida real. El acontecer humano ocurre dentro de la vida de todos los días. El proceso de la vida real del hombre se da en la confusión. En ella ocurren indistintamente tanto los grandes acontecimientos como los pequeños. La historia real no es escenario de acciones heroicas ni de acontecimientos triviales. Es un fenómeno cualquiera. La historia universal, concebida como algo grandioso, abstrae ilegítimamente las realidades humanas y las relaciones entre los seres, y las presenta como si fuesen un mundo autónomo “independiente de los hombres que actúan en ella y la padecen”.

Esta concepción es mucho más empirista que la de Hegel y al mismo tiempo, más justa, pues prescinde de jerarquías arbitrarias. El “realismo poético” de Goethe desemboca en una postura hasta cierto punto apolítica; sin embargo, el poeta, cuyo verdadero humanismo estaba más allá de los esquemas políticos, siempre contempló —no sin ironía— los “acontecimientos grandiosos” con desinterés. En cierta ocasión afirmó que “el momento histórico de la batalla de Valmy le despertó el apetito”, y al regresar de Bohemia, “cuando el ‘Sacro Imperio Romano de Alemania’ llegaba





a su fin, confesó que un conflicto producido entre su sirviente y el cochero le había interesado más que ese acontecimiento grandioso, pero vago y lejano”.

Frente a esta actitud incisiva y realista, Hegel se presenta como un divinizador de la Historia. Lo sagrado, lo grandioso y lo monumental, forman el telón de fondo de la concepción hegeliana. Hegel incorporó el cristianismo al desarrollo histórico, y con ello, lo sacralizó en “una teodicea mundana para la cual el espíritu divino del mundo es inmanente”.

Goethe, por el contrario, desacralizó la historia, la despojó de todo atavío religioso, la presentó como algo real y concreto, como conglomerado de acontecimientos humanos en los que la espontaneidad, lo inesperadamente novedoso, transcurre azarosamente con lo trascendente. En una carta al conde Reinhard, Goethe se expresó así de la campaña de Napoleón en Rusia:

El mundo es más grande y también más pequeño de lo que se piensa... Quien se mueve, toca el mundo, y éste toca al que se queda quieto. Por eso, siempre tenemos que estar preparados para tocar o ser tocados. El hecho de que Moscú se haya incendiado, no me afecta para nada. En el porvenir, la Historia Universal narrará algo de eso. Delhi fue destruida después de ser conquistada, pero por los... conquistadores; Moscú se destruyó después de la conquista, por obra de los... conquistados. Si fuese un orador, me divertiría extraordinariamente señalar semejante contraste. Pero si reflexionamos sobre nosotros mismos y comprobamos que en esta enorme e incommensurable desdicha usted ha perdido hermanos y yo mismo amigos que eran próximos a mi corazón, entonces sentiremos la calidad de la época en que vivimos y sabremos lo muy serios que tendremos que ser para poder vivir serenamente según el modo de los antiguos.

Hegel y Goethe representan dos polos irreductibles, dos momentos irreconciliables del espíritu, dos arquetipos de hombre en los que la vida y el mundo se manifestaron a través de vertientes iguales y distintas a la vez. Existe un indudable parentesco entre ambos, el parentesco que da la magnificencia de espíritu y la conciencia de humanidad, la grandeza y la preocupación por lo humano. Se da también entre ellos la separación que produce el apetito de vida y el ansia de entendimiento, la pasión por la existencia y la lucidez diamantina. Hay algo que los une por debajo de la urdimbre de sus quehaceres: es la autenticidad y el saberse únicos, espíritus elegidos, responsables de la tarea impuesta a su genio.

La trayectoria de sus vidas puede ser tomada como ejemplo de las dos actitudes intensas que el hombre asume ante la vida y el conocimiento. Las imágenes de Narciso y Goldmundo, el monje dedicado a comprender y el escultor dedicado a vivir, son formas que refieren al poeta y al filósofo.

Goethe confesó la simpatía y antipatía que sentía hacia Hegel. En enero de 1832, el poeta se expresó así: “Siento un profundo pesar por la muerte de ese dotadísimo e importante guía, que fue un hombre y amigo tan reflexivo como entregado a la actividad. El fundamento de su teoría escapa a mis perspectivas, pero lo que de su hacer me alcanza, o sale al encuentro de mis esfuerzos, lo he considerado siempre como una verdadera ventaja espiritual.” (Carta a Varnhagen). Sin embargo en su correspondencia con Seebeck, criticando a Hegel escribió: “No es posible decir algo más monstruoso, querer aniquilar la realidad eterna por una mala broma sofisticada, me parece indigno de un hombre razonable”; y en un diálogo que sostuvo con el canciller Müller dijo lo siguiente: “No deseo saber más de la filosofía de Hegel, aunque a él mismo lo aprecie bastante.”

Por su parte Hegel también mostró su admiración y rechazo hacia Goethe. En abril de 1825, Hegel le escribió las razones de su “dependencia e incluso de su veneración” expresándose así: “cuando abarco con la mirada la marcha de mi desarrollo espiritual, lo veo a usted entrelazado conmigo por todas partes y yo podría llamarme hijo suyo. En contra de la abstracción, mi intimidad ha recibido de usted el alimento capaz de reparar sus fuerzas, y mirando sus creaciones como si fuesen faros, mi vida ha orientado su curso.”

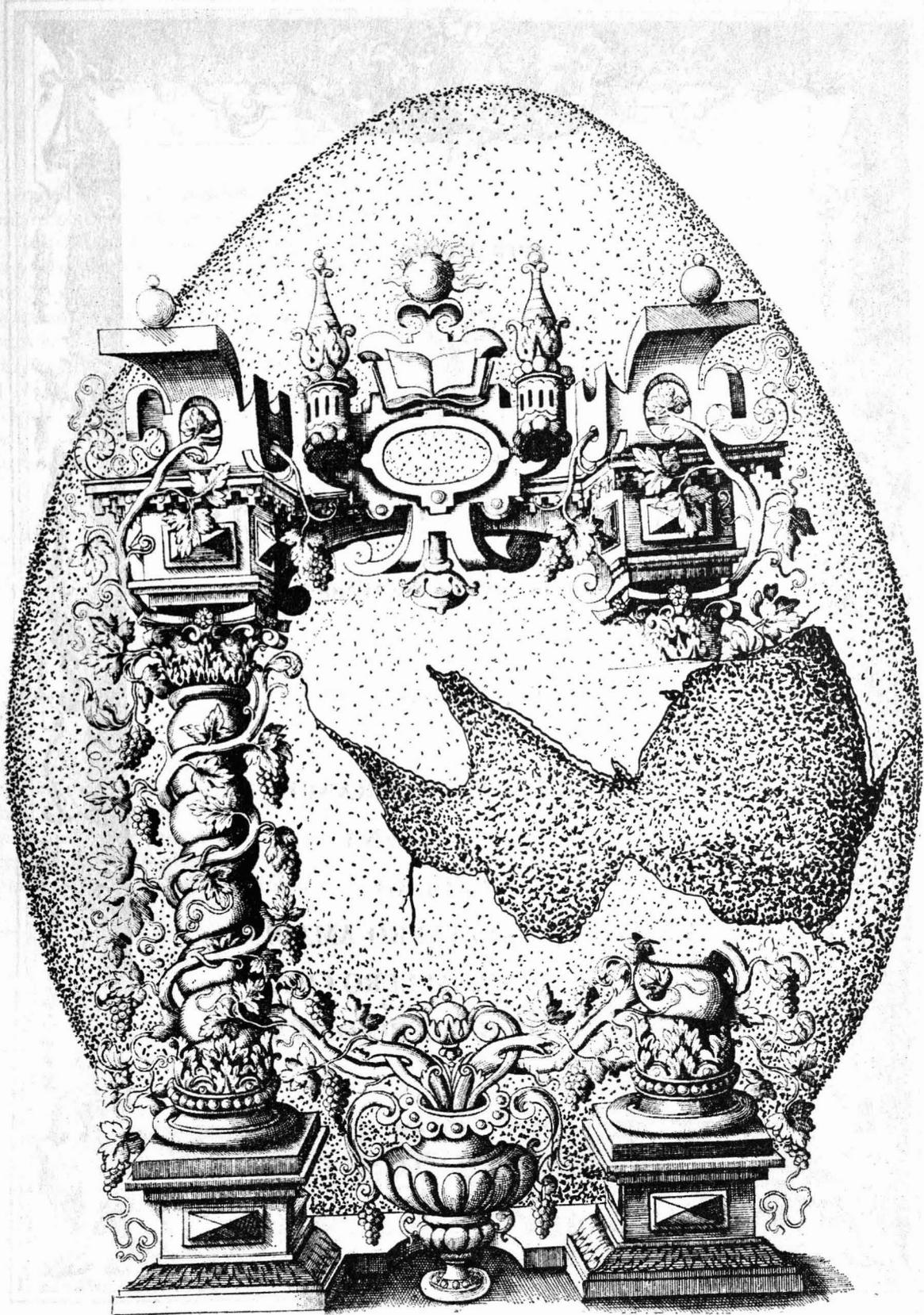
Dos años más tarde, el filósofo impugnó la visión originaria de Goethe: “Vuestra excelencia quiere llamar método, al que vuestra excelencia emplea en la persecución de los fenómenos naturales de una manera ingenua...”

La comunión de principio y la diversidad de interpretación encauzaron la amistad de Hegel y Goethe hacia un trato personal lejano e íntimo a la vez, hacia una relación compleja en donde la comunicación y el interés despiertan la duda y la admiración.



Héctor Azar

DOÑA BELARDA
DE FRANCIA



MCMLXX

para Mocita



DOÑA BELARDA DE FRANCIA

[Farsa renacentista y antipoética]

Personajes:

DOÑA BELARDA DE FRANCIA

EL HADA ELISENA

EL ESCUDERO

UN AZOR / CABALLERO AMADIS

UN CIERVO / CABALLERO CIFAR

UN MASTÍN / CABALLERO OLIVANTE



Una cama muy grande, con base escalonada y postes salomónicos que sostienen un dosel cubierto de yedra, preside el aposento de *Doña Belarda de Francia*; gobelinos, esculturas en actitudes eróticas; sábanas albas, rica sobrecama y cojines gigantescos orlados de suntuosa encajería, son testimonios vivos, cautivos sin esperanzas de libertad, de las frecuentes lides amorosas que se libran en ese lecho.

En otras áreas: un gran bastidor de bordar con su silla, en donde estará el *Hada Elisena* haciendo labor y que no dejará hasta el final del acto. Y un reclinatorio cuyo frente da hacia la cama, con base de terciopelo rojo donde se sentará el *Escudero* a orar, cuando el lector o el espectador lo crean necesario.

Doña Belarda es alta y enteca, su dignísimo porte y su elegantísimo atavío van más allá de los usuales artificios con que se escudan damas análogas, de otras épocas, retratadas en los diarios. *Doña Belarda* es tan vana como ellas, aunque sincera;

alta como atalaya, enteca por fatiga de siglos ya que ella propugnó por el concepto helénico de *areté* y lo sostiene aún, a pesar de estar en el tiempo de sus postreros estertores; es ninfomana también, hasta la buena ocurrencia de la zoofilia heráldica / aquella que se remonta a su padre, al padre de su padre, al padre de su padre de su padre... y así hasta el origen... Pues *Belarda* caminó solitaria por los campos del mundo y de la nobleza e hizo suyas las órdenes sacras de la Caballería Andante.

Los personajes de este suceso se comunican entre sí mediante hilos finísimos que, al cabo de la historia, deberán tejer una telaraña imperceptible.

Todo esto sucederá / sucedió / desde la escena, en el interior de un gran huevo español, un inmenso huevo español.

En 1520.

Música de réquiem.

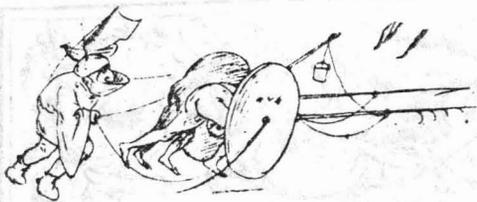
[*El Hada Elisena, al mismo tiempo que borda, va diciendo el parlamento; Doña Belarda sentada en el centro de la cama y en el centro del gran huevo que preside la mayor parte de la escena; el Escudero está en el reclinatorio y los animales heráldicos se presentan conforme el Hada se refiere a ellos:*]

HADA ELISENA

En la España que mi reina
Juana la loca no ensancha,
por el camino a Toledo
punto contrario a La Mancha,
hay un castillo de plata
adarnes de piedra falsa,
grandes prados soberanos
y mucha gente en holganza.
La dueña que lo vivía
Doña Belarda de Francia
sola está en sus camaretas
con tres animales, ansia
de su mancebo guardián
que le sirve de azafata.

Un Azor, como aguililla,
dueño cuida del castillo,
es poderoso y rapaz
con nobleza de sentido
y de dignidad, rehusa
comer cuando está cautivo;
y si en la cama su ama
favores le hace pedido,
él con plumas, pico y garras
se demuestra agradecido.

Un Ciervo que pusilánime
es consuelo temprano,
que huye del menor ruido
de algún trajín palaciego;
Doña Belarda le tiene
por suave y por lisonjero,
entre sábanas de Holanda,
en los goces mañaneros
terciopelos de su piel
y el frenesí de sus nervios.



Un Mastín que por su presa
confunde a su propia sombra,
ya piensa sólo en yantar,
dormir y folgar con hembra;
colérico, vengador
y soberbio en la tormenta,
Doña Belarda lo cela
para las noches de estrellas
y ve cómo trepa yedras
por llegar hasta ella mesma.

I Doña Belarda pide favores a sus tres animales que a su llamado se tornan en tres caballeros andantes.

DOÑA BELARDA

Ah, España, España,
que culpa no merezco
y que me abrazas...

[Transición]

¡Guardián, mancebo!
¡Amadís,
Olivante,
Cifar!
¿de dónde venís?,
¿a dónde váis?,
¿qué estáis haciendo?
¿Cómo os vai?

[Los animales han permanecido estáticos y sin ofrecer respuesta alguna, por lo que el Escudero toma el parlamento]

ESCUADERO

Ama, señora; señora ama, cama, señora rama, canora cama,
ama canora, cama señora, sonora, dora que adora la flora,
cora de la cama añora la hora, dora de la canora ama
señora...

DOÑA BELARDA

[Iracunda]

¡Atrevido! ¡Os atrevís...!

[Marcada transición a sumamente frívola]

Por las ubres de Toledo
aguardé en un cigarral
a mancebo congojado
que ¡nunca! le vi llegar;
acabáronse mis días
concluyóse mi caudal,
se finaró mi maestranza,
fuese la mi dignidad.

Esforzada y virtuosa
ocurrióseme folgar
con el Amadís de Gaula
de constante batallar.

Busquélo —reina Elisena—
como aguja en un pajar
alcahuiteandome diestro
Francisco de Portugal,
porque el hijo de Perión
—burdelero principar—
viniere a la mi presencia
dándose a sobresaltar-
seme en arcaico diría
como en torneo con Dardán.

[El Azor se despoja de su máscara y aparece el rostro de El Caballero Amadís. Ella le hablará provocativa e íntima para terminar arrebatadora]

II Invitación de Doña Belarda al Caballero Amadís para folgar con ella.

DOÑA BELARDA

Amadís, oh, mi Amadís,
en tu brioso caballo,
grande derecho te finca
y en fuerte costumbre mandro
por perseguirte de ingenio
y sueltas batalla, aguardo
en que conviertas en frondas
esta aridez de mis campos.

[Aparte]

—Ningún caballero o rey
imaginó aqueste dato

que agora yo le ofreciera
y maravillara al canto—

[De nuevo a Amadís]

Vente, loco, sin sentido
que en tu montura te aguardo,
desque de niño mamaste
leche y honra, tanta y tanto.
Vente, loco, sin sentido,
entrañable amor fincado
en mis vísceras calientes
gota a gota, paso a paso.
Vente, loco, sin sentido
y hasta mi pueblo llegad,
ven esta ermita habitar
fatigado peregrino.
Jamás a tu patria niegues
que yo, hablando con blasón,
doyte morada y nación,
cobija en vientos y nieves...

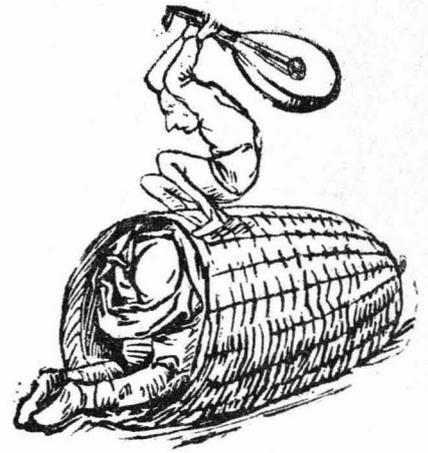
III Respuesta del Caballero Amadís.

AMADÍS

Ni Agrajonte, ni Amadís
han conocido el disfraz
que quítanos voluntás
a cualquiera de los tris.
¡Qué bien me sale el partido!
¡A fe que me deja feo!
¡Qué priesa en el devaneo
que faz perder el sentido!
¿Por quién, graciosa señora,
he de llamar a la puerta?

DOÑA BELARDA

Por Belarda, la ojituerta,
que en el lecho se acalora
esperandoooooooooossssss...



AMADÍS

La hora
del amor me tiene en fuerzas,
como por el sol la aurora.

DOÑA BELARDA

¡Acaba y hazme feliz!

AMADÍS

¿Ge lo dixiste a Branjil?

DOÑA BELARDA

Ge lo dixe... Mas quitalle
tanta hojarasca a la gresca.

AMADÍS

Mi señora, zamarrealle
a Branjil una respuesta
es andarse por las tres
a dos leguas del correo...

DOÑA BELARDA

Ah, ya veo
lo que te mete a villano
en hacerme aqueste ultraje...

AMADÍS

Señora, que la yegua de mi hermano,
(¡Qué buena comparación!)
librall'habréla un ladrón
para que no os aventaje
je je je je je je je je

DOÑA BELARDA

¡Quiá, por Dios, que yo he mamado
desdichas en leche ajena
y mi juventud liviena
dejó a San Pedro cegado!



[Intervienen el Hada Elisena y el Escudero para que durante sus parlamentos haya una danza de los dos animales que quedaron fuera de esta acción. El Escudero se refiere a una posible genealogía erótica de Amadís]

HADA ELISENA

[Al Escudero]

Preserva tú, guardián,
y refiérete a Toledo
donde espérala San Pedro
en el traje de Dardán.

ESCUADERO

Dardán, dices, Gandandel;
Brocadán, Angriote y Cuadragante,
Agrajés y Dragonís,
Briolanja versus Bruneo,
Florestán, Branfán, Pinorés, Landín, Grindovén,
Bomjarte, Estravaús, Transilés y Fajarque,
Gandiel, Rubiel, Grandovel,
Mandacil u otra vez Dragonís
con el arnés de Dardán.

[Amadís es presa de un leve temblor y besa apasionadamente a Belarda, quien con nuevos bríos habla al público muy alegre]

DOÑA BELARDA

Dardán y Juan Sancho son
gradecidos con catarro
barbas a lo muy guijarro
y por su boca una flor.
Yo,
que amores buscaba al vuelo,
en saliendo de París,
dijéronme: —Es Amadís
quien gobierna en este suelo...

AMADÍS

[Aparte]

¡Súbense
mis colores a las núbense...!

DOÑA BELARDA

...y yo
—como lo hube daga—
mi honor en riesgo mortal,
a Francisco Portugal
corrí porque satisfaga
el-mi-apetito-carnal
con-un-cuchillo-animal
que-empieza-por-donde-acaba
como-braza-que-se-apaga-
en-torrentoso-caudal.

IV El Escudero refiere las memorias de Amadís, mientras éste besa apasionadamente a Doña Belarda.

ESCUADERO

¡Ay, Santa Cruz de Alucena!
¡Durín, Gandalín, Badajo,
Isaujo como Ruiseco!
¡Mi prima de Denamarca!
¡Mabilia, Amadís,
caballeros desesperados de amor!
¡Caballero Galaor
que vienes de la Britania!
Isaujo con la su yegua,
Florestán también con la su yegua,
Amadís también con la su yegua
e con sus coítas e con sus dolores
sobre los lomos de las sus yeguas.
¡Aquél es, aquél es!
¿Duermes o te estás despierto?
¿Duermes o qué faces?
Sábete que tus padres estovieron de grande enojo,
mi Oriana,
pero muy bien
faz lo que por bien tovieres;...
Tú, rei Florís
que dexaste el patín
e andoviste por la floresta de Florestán
mi primo.
Alzo la mano e bendígotte
si tú te apeas de la mi señora
e pones las armas en tierra.



HADA ELISENA

E el caballero se apeoóooooooooo
e pusoooooooooo las armassssssss
en terraaaaaaaaaaaaaaaaa

ESCUADERO

A A A A A A A A A A A A A A A A
que el caballero es aquí
y prestó un nombre hallará...

V Acto de amor entre *Doña Belarda* e el *Caballero Amadís*

AMADÍS

¿Por que me tratáis así?

DOÑA BELARDA

Soy francesa... boquifloja,
capitana y barrenera
de fortunas, compañera
mesma del amore...

AMADÍS

Afloja,
que en estos riscos me atufo
pues conociendo la foja
de aquesta mata... me enujo
si no se queda la hoja
en el cuerno de mi embrujo.

DOÑA BELARDA

[Furiosa]

¡Vénguese en mí el Casto Padre!
¡Desnúdeme Saulo el sante!,
si en el meneo del te busco
no esquivo ningún rebuzno.

AMADÍS

[Apasionado y desafiante]

Yo me llamo Beltenebros...

DOÑA BELARDA

[Recogiendo el requiebro]

¿Beltenebros?!

AMADÍS

¡Beltenebros!
¡Beltenebros por entero!

DOÑA BELARDA

[En un emotivo crescendo]

Oh, Beltenebros tan arto
como una torre de vela
tan fuerte como muralla
tan largo como condena
tan ancho como la dubda
tan garrido en la pelea
tan limpio como el cristal
tan audaz como la estrella
tan verde como los bosques
tan vario como alacena
tan demonio en la calor
tan balcón de una azotea
tan becerro en mis toriles
tan tallo de la azucena
tan agora y tan anoche
tan pronto como mañana
tan cáliz como Calixto
tan plata como Lucrecia
tan cabrón como Anareto
tan mensajero en entrega
tan ruin como carcoma
tan servil como postema
tan estéril y en vigilia
tan burdel como colmena
tan viruela como cuzco



tan follón como nacieras
tan crápula como sarna
tan retrete entre culebras
tan mendrugo de arrabal
tan vil como la gangrena
tan sobado y culi flor
de tan putillo, tan Menda.

[Pausa]

AMADÍS

[Inicia el canto de amor]

Señora... quitaos el sayal
que tu cuerpo no está mal.

DOÑA BELARDA

Deja que te vuelva a hablar...

AMADÍS

No. Me espanto...

DOÑA BELARDA

Ay, te quiero tanto, tanto
tan tan tan tan tan tan...

VI Dúo del amor andante

AMADÍS

Pariente
constante
valiente
y errante.

DOÑA BELARDA

Así, así,
pero en llegando
a mí...

AMADÍS

Sarmiento
merecimiento
lucimiento
el excremento.

DOÑA BELARDA

Así, así,
pero en llegando a mí...

AMADÍS

Tus cabellos
por ellos
entre ellos
con ellos
contra
recontra...

DOÑA BELARDA

Así, así,
pero en llegando
a mí...

AMADÍS

Mi general
sed con todos general
y quitaos el sayal
que tu cuerpo no está mal.

DOÑA BELARDA

No me espanto...
que debajo del sayal
hay tanto tanto y tan tan
de mi cuerpo
que mi cuerpo
no está mal.

AMADÍS

Regala
la gala



enhoramala
zagala
agora
la hora
cantora
señora.

DOÑA BELARDA

Esas promesas...
de las francesas...

AMADÍS

Memoria
notoria
la gloria
mortuoria.

DOÑA BELARDA

Llegastes
cerrastes.

AMADÍS

Cerradura
primura
fermosura...

[Ahora, mientras se efectúa un depurado acto de amor entre doña Belarda y Amadís, el Escudero hace una sentida evocación del Rey Felipe, El Hermoso]

VII Viva evocación del Rei Felipe y de sus relaciones familiares con Doña Belarda de Francia.

ESCUADERO

El rei Felipe Sipe - frunck - cruinch - en cabalgadura
—crash— dura de caballadura pura,
será poltrón destas causarum,
que lo que medre madre midre

entre las Españas y las Indias
Dios medrará...
En un hato de Picardía,
hato picado,
cabalgando por él en cabalgadura
—frunck— dura de caballadura pura
dio lugar a mi ama concebida sin pêchè original.
Mi rei Felipe Sipe
que la silla mandó dorar
para colocarse la dorada silla
de su cabalgadura pura
amarrada al pech de su caball.
La devoción me crece por mi señor
el rei don Felipe Sipe,
y mi devoción se vuelve
a la devoción de la su hermanastra
—de Santo Dimanche el Arenal—
mi ama Doña Belarda Gabacha
que en Castiella, Virginea Concepcionis,
en Toledo, Valencia,
Vandalucía,
et Caesar Augusta
anda a la antigua competencia revirada.

[El Hada Elisena refiere ahora lo que le aconteció con un monje, y con ello da lugar a que Doña Belarda rechace acremente a Amadís]

HADA ELISENA

Fraile sordo que ha trocado
hábito por toma y daca
y su bendición llevado
por campos de la Bretaña,
conséjame de contino
que si a tiempo maridara
él penitencia humildara
descalzo entre los espinos.
E díjele:

DOÑA BELARDA

[Rechazando a Amadís]

¡Ay, que se me arranca el alma!
¡Desesperada me muero
por veros mendigo y huero!

[Amadís se retira]

De amor la ardorosa llama
apartándome de vicios:
mundo, demonios, cilicios,
llegáste hasta mi cas
afincándote en mi pech
con tal furia y tal provech
que mi lecho
tomas por cama y por tech.
Hermano —te digo— yo
busco la alcabala andante,
non quiero tener pecado
con presona sacrosante,
¡quíteme el diablo su mano!
¡corte esa lengua tajante!
¡Que vuestras piernas tenazas
nunca se vos desaparten!
¡Baje esa enagua morada,
meta esa cola diamante
y en el infierno te esperen
como iscariote jadeante!

HADA ELISENA

Estando en estos quehaceres
de fechos tan mujereres
vínosela a visitar
el Caballero Cifar.

[Es el momento del Ciervo que se va acercando y se despoja
de su aparente cabeza animal para volverse El Caballero Cifar;
Belarda al verlo venir le dice con suficiente ternura]

DOÑA BELARDA

Monipodio, Monipodio,
Monipodio Cariharto,
¿cómo te parece el nombre
que te diera campo y manto?
Tú, süave,
tú, muy pobre,
tú, abatido en el dolor,
tú, caliente en el retorno
por valiente y por favor...

VIII El Escudero presenta al Caballero Cifar mediante nombres famosos y alguno que otro hecho heroico.

ESCUADERO

Chiquiznaque, Maniferro,
Jacopón o Tejoleta,
los veo vagar por los cielos,
los oigo rodilla en tierra
socarrado el corazón
ventrudo el pincho puñeta,
ancho calzón de vellón
do viene el Generalife,
a rastras desde Getafe
y sin pelos que se atufe
lo prendieron por garrafe.

DOÑA BELARDA

Ay, Caballero Cifar,
tan lindo como anodino,
¿quién te trujo,
quién te puso
camino deste lugar?

CIFAR

Doña Belarda avutarda
narda de tus atributos
frutos me das en la tarda
barda por quien sois barrunto.
En el cercano pinar
¿qué quieres, deseo, inferir?
me puse la noche a ver,
la lengua por distender
en el capuz de zafir.

DOÑA BELARDA

[Comienza a crecer en ella el amor por Cifar]

Cifar, Cifar, Cifar, Ci
sin mirar otro interés
lleno de siguridad
despójate ya el arnés.





[*Aparte*]

—Aquí el recuerdo me asís
por las barbas de su padre
que si en paños no se cuadre
por la noche se desví.

CIFAR

¿Para qué son esas bolas?

DOÑA BELARDA

¿Cuáles?

CIFAR

Esas...

DOÑA BELARDA

¡Oh, corintios y novicios,
cómo me sacáis de quicios!
¿A cuál bola os referís?

CIFAR

Esas que lleváis ahí.

DOÑA BELARDA

Ésta, necio, es mi cabeza
y éstos mis pechos ministros...

IX Se inicia el canto de Himeneo entre *Cifar* y *Doña Belarda*,
asistidos ambos por el *Hada Elisena*.

HADA ELISENA

Las luces del Pinto os den
y mireis estando a oscuras,
en abriendo cerraduras
como el murciélago ve.

CIFAR

[*Con pasión artificial*]

¿Ah..., de mi almendra morisca...

DOÑA BELARDA

Almendra, pero cautiva...

CIFAR

Habla quedo...

DOÑA BELARDA

¿Tienes miedo?

CIFAR

Sí...

DOÑA BELARDA

¿De mí?

CIFAR

Sí Sí Sí

DOÑA BELARDA

¿Por qué?

CIFAR

Porque sí sí sí sí sí sí

DOÑA BELARDA

Deja, que algún sobresalto,
entre las cosas más suaves,
hace que pierdas las llaves...

[*Terminante*]

¡Cifar, espero tu asalto...!



CIFAR

[Evasivo]

Busco enhebrar el tocino
en penante y... duro abrazo,
sin tomar del miedo paso...

DOÑA BELARDA

[Dándole confianza]

Llegue al fin el buen vecino
y jamás muelas te duelan.

CIFAR

[Siempre encontrando pretextos]

Vuestras enaguas rellenas...

DOÑA BELARDA

Son legado de mi abuela
que bebía vidas ajenas.

[Transición]

Hago... mi paciencia... escudo,
Cifar, ...

CIFAR

[Aparte]

...que hace el cabezudo...

[Tratando de desviar la atención]

Ya me indica un prior discreto
que a pan y agua...

DOÑA BELARDA

[Interrumpiéndolo]

Los aprietos,

Cifar,
las cosas que te dan susto
por tu gusto no se pasan,
y mi paciencia me tasan
en balanza de disgusto.

CIFAR

Y para las alcanzar
¿dónde puedo colocar
la... ¡mi espada!?

DOÑA BELARDA

Junto a la almohada...

CIFAR

¿Almohada, decís?

DOÑA BELARDA

Almohada
Alcohol
Alhaja
Alberca
Alhambra
Al'hama
Ala ye baatlack
Al-la
Al Al Al Al Al Al Al

CIFAR

[Con pasión]

¿Sóis marrana...?

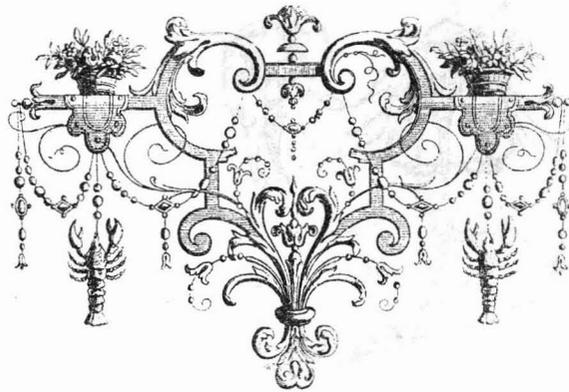
DOÑA BELARDA

[Triunfante]

¡¡Soy francesa!!

[Arroja de sí a Cifar]

[El Escudero que ha observado la escena con inquietud, describe ahora la inesperada presencia de El Caballero Olivante]



—el Mastín que también, como los anteriores, se despoja de su cabeza animal, para requerir de amores a su ama]

X Introducción y apología del *Caballero Olivante*, el más sensual de los caballeros andantes.

ESCUADERO

Dice Cide Hamete,
puntualísimo descubridor de los átomos,
que encontró a El Caballero Olivante
atendiendo a ciertos lloramicos
que las dueñas de saber,
entender y oler,
le acarrearón pensamientos consigo
un solo día de su vida.

Olivante Caballero libre
librea libertrino
si alguna le diera el sí
como dios ojos a un ciego
o razonamiento a un niño...
Que yo juro como caótico cristiano
apostático leporelo
que aunque moro de la morería
también adivino-mono supo ser,
ya que entre paredes, muros,
deste aposento carneril
como carnavales
de permanente e fuertementre
fornicazione,
El Caballero Olivante
quitóle punticos y primorcicos
a Lauretta, Isabella, Tadea,
Matea y a la billetera
y coafurera franchuta
Doña Belarda
quien para estas ceremonias con Olivante
tomó carta de natura
to le da na.

XI El *Caballero Olivante* irrumpe oportunamente en el planteado conflicto entre *Doña Belarda* y el *Caballero Cifar*.

OLIVANTE

[Lírico y apasionado]

Belarda — crck — mi cariño
cupidilla escupitaja,
labradora agromensora
pupila de Pitas Payas,
fuera mano mía a tu boca
guardarásla soberana
entre las perlas mordentes
que tras tus labios...

DOÑA BELARDA

[Acusando a Cifar]

—Marrana, ...

díjome Cifar, Olivos.

OLIVANTE

[Fieramente]

¿Marrana, te dijo el higo...

DOÑA BELARDA

[Encantada ante la expectativa de la reclamación]

¡Sigo!

OLIVANTE

[Reanudando la frase]

... de cuyo padre no fue?

[Ahora sobre de Cifar]

¡Retorna mi mano y ses
un mazo que más golpeará
y cu cara de Cifar se descarará
conversada d'un revés!

[Le pega a Cifar y éste se retira aullando]

[Pausa]



DOÑA BELARDA

[*Muy zalamera*]

¿Quién es con brazo de piedra
que tales bosques reparte?

OLIVANTE

Es vuestro dueño Olivarte
trepanándoos la yedra
que a la vuestra cama ornata...

DOÑA BELARDA

Es la yedra garabata
qui mi asiste disperata
en mi lecho carmesí.

OLIVANTE

[*Yendo hacia ella*]

Es el arpón de mis manos
que te prenden alucina-
dos por el pasamanos...

DOÑA BELARDA

[*Imperiosa*]

¡Rompe la lengua, Olivante!

OLIVANTE

¡Ante Dios juro, señora,
y ante la misma terra...

DOÑA BELARDA

¡Abre el zahuán de la guerra...

XII Chanson d'amour du chevalier Olivante.

OLIVANTE

[*En chantant*]

Ascenderé al sitial esclarecido
pantasmón

escrupuloso

destruido

en tu carne mortaja espumaraja
tremolante y untuoso repartido
entre tus brazos duros

poderoso

como obelisco tímido

y candente

intrépido y marmóreo

vigilante

engarzado en carbunclos

recipientes

por recíproca gracia

extenuado

absorto y rosicler

reverberado

escuadrón y flamante

argonadante

en concenioso coro

deprimente

en ente de las Musas

litigante

canto cante cantaba

cantum Olivante cantem...!

DOÑA BELARDA

[*Como en un epilogo*]

*Monsieur le chevalier Olivante
j'ai besoin d'une dépendance conquérante
où les valeurs soient moins transcendantes
jusqu'à la merde
jusqu'à une grande merde
jusqu'au grand passé.*

[Doña Belarda y Olivante se quedan ejercitando un acto de permanente amor —la duración deberá estar determinada por el público—, al cabo del cual Doña Belarda se dirige a la audiencia y Olivante se aparta]



XIII *Doña Belarda* hace dolorosa referencia de su vida.

DOÑA BELARDA

[*Al público*]

A Olivante,
garrido guerrero de la perra guerra,
conocíle, admiréle y alegréme
de conocerle,
a la bíblica manera de conocimiento,
un día que mi padre salió de casa
muy lleno de pesadumbre y de recuerdos
al punto
de que nunca pudo más levantar los ojos
—mi padre—
para que yo le dijese adiós.
A partir de entonces
marinera soy de amor
que navega a la deriva
y sin esperanza alguna
de encontrar
al Caballero Cifar
o al Amadís, por ejemplo.

[*Pausa*]

De París salí
a los trece años
bella y resplandeciente
por encontrar a Amadís,
y en recato impertinente
—honestidad contra el uso—
procuréme siempre
lucientes
estrellas
que fueren de mi muerte el punto.

[*Pausa*]

Encontréme con Olivante,
garrido guerrero de la perra guerra
que me dio nombre,
linaje y castillo murallado,
rompiendo imposibles malezas
aderezadas al desmayo

y al injusto trato . . .

Tal así
con mis tres amores a cuestras
dejando al tiempo que sus glorias venda
dolores a mi cuerpo
y de mi espíritu
dichoso, infortunado, rico en prendas,
lo veo cómo se esfuerza en mantenerse
por alcanzar las imposibles cosas,
en disfrutar de las más dificultosas
que mi gusto aquilata.

XIV El *Hada Elisena* hace una invocación para que los espíritus le ayuden a dar muerte feliz a su ama *Doña Belarda de Francia*.

HADA ELISENA

[*Orando*]

En un triángulo de lumbre
se consume y purifica
y pues que vean Sus Mercedes
qué mal empleada se halla
en la Orden de Caballerías
—entrada en ella e muy bien andada—
ved la carcoma del cuerpo
y un no sé qué de deleite atrevido
con cierto asomo de bellaca en cueros . . .

[*Ahora Doña Belarda y el Hada Elisena rezan juntas*]

DOÑA BELARDA

Hada, madre, hija, hermana,
caballera enamorada
dadme un término que siga . . .

HADA ELISENA

Conforme a capricho errado
Belarda, tu enamorado
suma tres y da fatiga.



DOÑA BELARDA

Aprueba de contra aria
hermana mía temeraria,
madre enemiga...

HADA ELISENA

Blando diamante y duro
amor cortado, impuro
hecho que al decir desdiga.

DOÑA BELARDA

Dividido el corazón
por quien juzgo vencedor
en la contienda...

HADA ELISENA

Aquel que a menos honrado
prefiera ser condenado
y le convenga.

DOÑA BELARDA

[Dolorosamente]

¡Escudero, escudero,
que te quiero, te quiero
y me muero me muero...

XV En esta parte *Doña Belarda* piensa en su fiel *Escudero*
como última posibilidad de amor.

ESCUADERO

Como fiel escudero de mi ama Doña
Belarda de Francia,
tengo los mis ojos ensangrentados
pues han sido devorados
por los lobos
e por las hienas
—non recuerdo bien—
que habitan tras de los labros
de mi amarilis

Doña Belarda de Francia.

Mas yo que
zafiro soy, color ladrillo
mi corazón,
ojituerto
por observarle a la vida sus condiciones
y al gobierno sus encarnizadas fauces,
me planto
ante el oprobioso papel del obispo,
y frente a la ira de la muerte
a mí me toca representar
el carnero cornudo
víctima de los más soberbios ciudadanos...

[Pausa]

Todas las noches y a todas horas
sé por qué muero,
cuando los propios *camalleros* de mi ama
Doña Belarda de Francia
no sabrán jamás por qué
o por quién viven...

[Pausa]

Sé asimismo que habré de tornarme
sacrilego, mentiroso, canalla, miserable,
a pesar de que fui uno de los que no violó a *Cassandra*
en las escalinatas de la sacristía
del templete de *Minerva*
y en algún tiempo insoportablemente gualda del *Egeo*;
aunque conozco a varones más ilustres que yo
que también se pudrieron
por acciones menos socorridas
que violar a *Cassandra*
en las escalinatas de la sacristía
en ruinas del templo de *Minerva*
en *Sagunto*,
junto
a la tienda del *Califa*
Charifa
de *Córdoba*,
señor gran señor *Ben-Jaram*
que parte
y comparte
la parte



y toda la marranería
de Guad-el-jara
o lugar-de-mierda,
a donde llegaban los usureri
fiorentini
per praticare l'usura
—cincuenta por ciento,
moderada ganancia—,
e mi ama
Doña Belarda de Francia
—igual que una copa corintia
del cincuème siècle que pudo haber pertenecido
a la distinguida puta Agripina
la concuputa de Nerón, el perro—
nunca fizo —la mi ama—
niente per fer satisfizo a se mesma,
e sí buonamente
se ha pasado la sua vita
motejándome de desleal, marica e indiscreto.

[Llora un poco con discreción]

El deseo carnal de mi ama
no lo esconde en la cama
llena de saudade
de solitude,
de mains qui prennent le panache sacré,
para que todos gocemos
ge ne ro sa men te
el placer de la carne envilecida
del cordero de dios,
con superior dignidad...

[Muy lento]

El deseo carnal de mi ama
lo llevo en esta corcova,
y no hay gente
que me pase una esponja por la frente...

[Transición]

Espejo de la guerra
es la cama
de mi ama
Doña Belarda de Francia,

adornada por la llamarada
iracunda de su sexo y
el mío.

[Pausa breve]

Pasa lo siguiente:
incendia las torres almenadas,
los muros murallados,
las moradas, ...

[Aparte y patético]

—¡Oh, Dios, ¿por qué no encierras
a tus estúpidas concubinas
en el gallinero del ocaso?!—

[Vuelve a su anterior estado]

Y poder grabar con letras áureas,
sin remache alguno que las entorpezcan
las arlequinadas palabras de mi nombre:

21 SEXO 21

que quiere decir:
una cola de conejo
el alón de un cisne
—suceso que a cualquiera
le puede acontecer—
una lengua de león
el aurífero roce de la piel de los peces
la preñez inadmitida de mi amada
la pestilencia de los corredores deste castiello
el cáñamo podrido del olvido...

[Pausa grave]

Todo me conteció
y ahora lo cuento
junto a la cama-llama
de mi ama.



XVI El *Hada Eilsena* instruye al *Escudero* para que, matando a los tres caballeros andantes, llegue a la posesión de su ama *Doña Belarda*.

HADA ELISENA

[Al público]

Pues grandes ínfulas luce el cardenal...

[Transición]

Este hombre que parece
ser un árbol celeste,
¿qué provecho da a su cuerpo?
¿y a las partes de su cuerpo?

Yo digo
y afirmo que el hombre
es olivo,
naranja, limonero,
semilla de pimienta
y otras variadas especies,
árbol de durazno también
cuando está muerto,
goma de benjuí,
almáciga, incienso, mirra,
resina y áloe,
es breba jugosa,
vid generosa;
el hombre es Cupido
instruido por Mercurio,
es San Juan con el cordero,
es Dorido, es Rodosto,
es Nadalet
y todo ello para escuchar la voz de Dios
que se pasa la eternidad repitiendo:
—HIJOS MIOS, SOIS LIBRES,
PERO OS PIDO QUE NO OLVIDÉIS
JAMÁS A MIS VIUDAS...

[Pausa y luego va con el Escudero]

Escudero, amado,
no has nacido para la esclavitud

y mejor aprovecharías tu vida
con tu libertad
que con tu dolorosa servidumbre;
eres torpe, imbécil e ingrato
a los sentidos,
mas te he visto en la fiebre de mis sueños
diestro, inteligente y hermoso,
ataviado con un haíke de galón de oro
y en la cabeza un turbante
de multicolores plumas engarzadddddddddd...
¡Yo te predigo un distinguido lugar:
el de ocupar
el primer lugar
deste lugar!
Para lo cual habrás de conducccccccccccir
al Gran Turco
a su último,
penúltimo,
antepenúltimo,
esdrújulo aposento.
Considera el tamaño de tu brazo
—manco como eres—,
la fuerza de tu grito
el calor humedecente de tus labbbbbiossssssss...
y ante todo
el vigor de tusss mussssslossss
en el abrazzzzzzzo fffffinallllllll...

[Transición]

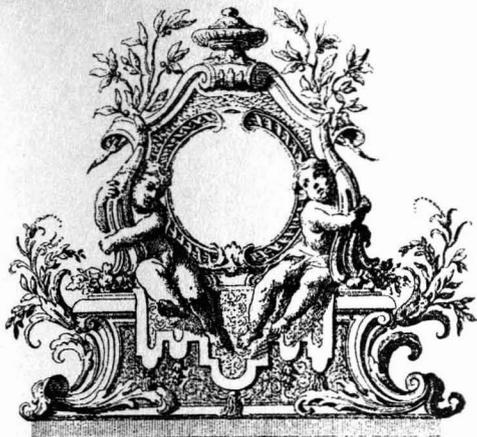
¡Dios te hará rico y poderoso
para que alguien te haga feliz!
¡Libre e impaciente,
de fama y de renombre,
sin amigos, sin bienes,
con el oficio de tu sable presto
para la batalla permanente!...

ESCUADERO

¿Cuál es mi crimen?

HADA ELISENA

Tardar en aceptar
tu incomparable audacia...



XVII Dúo de amor del *Escudero* y del *Hada Elisena*.

ESCUADERO

Yegua de terrible hermosura
de rara y febril velocidad,
no puedo resistir sin deshonor
tan furioso desafío;
arrestos de mi bravura
en este servidor rebelde a sus deseos,
le han dado esta mísera suerte
que a nadie le es útil.
Pausadamente aguardo
en coronarme rey
de los animales:

Abdul-Hamid que sucedió a
Hassan-Bajá
y pudo ser
Kaimaikán
es decir

¡Gobernador de Constantinopla!

¡Qué bello, qué admirable!
Despacharé los negocios a lo turco,
es decir,
sin información y sin que medie
examen de por medio.
Para colmarme de satisfacciones,
a cada una de mis venganzas
les pondré el sello de grandeza
y de heroísmo,
de increíble temeridad
para que me conduzcan hasta la misma guerra:
con Amadís haré como en el tiempo de Abdul-Hamid:
lo volveré larva de carcoma,
pálida cara de traición;
con Cifar haré que mezcán las cunas de sus hijos
en los pantanos del odio;
siete son las versiones que autorizo
para ahogar en sangre
a Olivante,
perro funesto
—no obstante ser un perro hermoso—
y después,
mudado en un tricéfalo
me adornaré el pubis

con una soberbia amapola
cultivada con manatíal esmero
en los jardines de Azarías,
rey de la isla
donde pasó su niñez.

[Viene una danza en la que el Escudero batalla con cada uno de los heráldicos animales, a los que derriba y decapita. Al cabo, el Escudero, transformado en victorioso caballero andante, luce un hermoso traje animal rematado por una cabeza múltiple: la formada por las tres de los caballeros derrotados: Amadís, Cifar y Olivante]

XVIII Canción de victoria del *Hada Elisena*.

HADA ELISENA

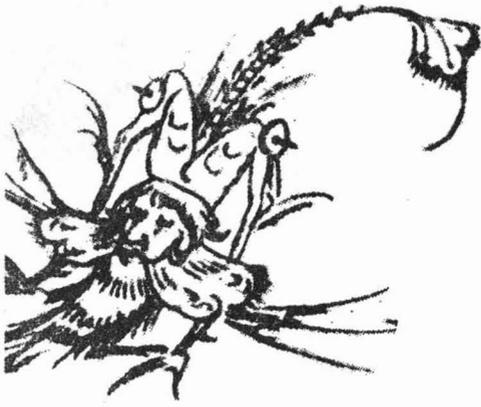
En la engañosa curva de la vida
que conduce al dolor y sus cavernas,
turbada la esperanza vaga eterna
en la engañosa espera concebida.
Tal la bestia por rubia, conmovida
a Europa aloja en la prisión interna,
y en los dulzores del delito alterna
daga y cuchillo en furia repartida.
“Aparta, bestia, que de horror nos llenas”
y del golpe tu mano quede exenta;
quites aceros que me surten penas,
dejes cabezas que mi rostro intenta,
y en esclava me tomes de cadenas
hundiéndome tu espada macilenta...

XIX Memorable noche clementina en la que *Doña Belarda*, locamente enamorada de su tricéfalo escudero, encuentra la muerte en medio de las llamas del amor.

DOÑA BELARDA

[Mirando arrobada al Escudero]

Encinas iracundas
nuestros propios pensamientos
sucesivamente nacen
y se deshacen
sin tener una eternidad
que pretender.



ESCUADERO

Yo os miro
con inquietud
y observo cómo os erguís
pomposamente por el aire vacío,
para advertirnos
que cada vuelta de la rueda
del tiempo,
que por sí sola arrastra
nuestros placeres
como juegos infantiles,
es sólo sombra esparcida,
una cerrada brecha,
un borrón en la memoria,
de nuestra existencia
irremediamente Durandarte.
Ataviado de la luz corruptible
que me fue dada
desde el origen
hasta la última verdad,
mi exiguo triunfo y mi mísera alegría
resbalan en el declivio
de este monte escarpado
sin que advierta
que lo venidero no está a mis órdenes;
por eso trastorno mi casa de lodo
y tolero calladamente las blasfemias
ya que es una consideración
como quimera
la que me estremece
entre el entusiasmo y el terror.

[Se dirige a Doña Belarda]

Señora, en tu seno habré de encontrar
mucho más que en todos los escritos,
materia con la cual dar vida
a mi cuerpo,
con la cual regular mi corazón
y fijar definitivamente mi intranquilidad.
Descompongamos nuestros corazones,
señora.

DOÑA BELARDA

Escudero, escudero,
“tu deseo es beber destas hojas lascivas”...

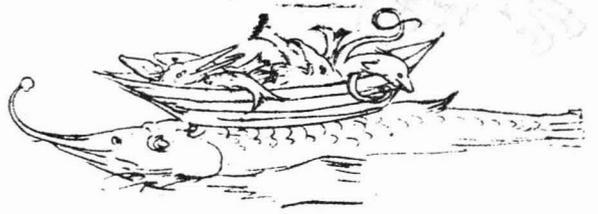
tienes el perfil verde de la hortaliza,
los ojos verdes también del trigo joven,
tienes por huesos plumas azules y rosadas
plumas formando tu carne
que canta himnos religiosos
sin asistir al templo;
tu gola carmesí, almidonada
de por vida,
separa tus cabezas de tu tronco magnífico,
corona la soberbia fuerza de tu virilidad,
amante meum que non será castrado
—lo que tampoco puede ser improbable
en la superior civilización
que no nos permite cantar
en versos sonoros—

[Atrayéndolo hacia ella]

Delicia de la vida y del amor
ven con esta lujuriosa raposa parda
víctima propicia
de una continua devoción piadosa
por la carne enemiga.
Inalterable, soy suave y deliciosa sabandija,
libélula murciélaga, ratona secular,
culebreja encorazonada,
musaraña en la hierba hedionda,
cigarra crapulosa,
gusanilla babeante,
magnífica liendre emperatriz.

[Pausa]

No acabaré de bendecir el instante
en que al zurrado y solitario jardín
de mi impaciencia,
arribaste tú, tres veces esperanza,
tres veces tiempo resuelto,
tres veces corno y bramido
de la noche entelerida,
llamarada, hato de espigas,
lengueta, brillante culebrón despavorido.
Te llamo aparte a ti, tres veces hombre,
e inicia esta liturgia, rey de los árboles,
dueño de la lujuria,
Ulises barbado,



Telémaco que apunta el bozo,
Antinoos barbilampiño,
el Centauro Quirón,
Pistetero, alborotador de aves,
todos ellos ágiles y valerosos
intérmense en la ranura de la noche
y detengan de una vez
el brillo estúpido de las estrellas.

[El Escudero arriba a la cama de Doña Belarda y consume el ardiente suceso de amor que le ocasiona la muerte a la pobre vieja noble]

XX Ceremonia ritual que consiste en los funerales de *Doña Belarda de Francia* y de cómo hicieron entendimiento y conocimiento el *Escudero* tricéfalo y el *Hada Elisena*, para vivir amándose durante la eternidad.

ESCUADERO

Muerta por demasíadamente frívola.

[Transición]

¡Oh, esta mujer está muerta!
¡Ha muerto como un hombre verdadero!
¡Rompió filas y arrojó su escudo
a los abismos!

HADA ELISENA

Después, con muy bien medidos modales,
nos dijo adiós,
mediante una leve sonrisa de satisfacción
que aún permanece en su rictus.

ESCUADERO

Asustada y temerosa como la yedra
que se asomaba a su cama
para observar.

HADA ELISENA

Confundió la pasión
con la necesidad de la pasión.

ESCUADERO

Ésta y no aquella otra
era la historia de mis remotos padres.

HADA ELISENA

Su corazón permaneció ardiendo
habiendo alcanzado antes su estado de cenizas.

ESCUADERO

En ruinas, ruinas de amor,
murió vieja y sin dejar descendencia
de varón.

HADA ELISENA

Durante los luengos siglos de vida que padeció
supo conservar la compostura
de su honda tragedia.

ESCUADERO

Esa interminable y sofocante maldición.

HADA ELISENA

Vestida con las galas del amor
de su boca brotaron acentos
más amargos que la vida.

ESCUADERO

Ahora que su voracidad
le acarreó la muerte...

HADA ELISENA

Era ella misma,
una manera de dilatada impaciencia.

ESCUADERO

Y ahora este castillo como un cuervo
que se viste de luces.

HADA ELISENA

Sí, aprovechando que mi dueña
está muerta.



ESCUADERO

Arrastrada hasta los hornos
del infierno.
¿Vienes?

HADA ELISENA

Mil veces pensé en este momento,
pero Eurídice al verse libre
huía de horror.

ESCUADERO

El amor es siempre volver
a escuchar las últimas palabras.

HADA ELISENA

El amor aquí siempre fue
un pecado ajeno.

ESCUADERO

Que nos pertenece totalmente.

HADA ELISENA

Habrà que vestirla de eternidad
para que espere las nupcias.

ESCUADERO

Todo lo que tengo ahora es tuyo.

HADA ELISENA

Yo nunca he hecho el amor.

ESCUADERO

¿No?

HADA ELISENA

No.

ESCUADERO

¿No?

HADA ELISENA

Yo nunca he hecho el amor.

ESCUADERO

Todo lo que tengo ahora es tuyo.

HADA ELISENA

Habrà que vestirla de eternidad
para que espere las nupcias.

ESCUADERO

Y nos pertenece totalmente.

HADA ELISENA

El amor aquí
es un pecado ajeno.

ESCUADERO

El amor es siempre
volver a escuchar las últimas palabras.

HADA ELISENA

Mil veces pensé en este momento...

ESCUADERO

Arrastrada hasta los hornos
del infierno.
¿Vienes?

HADA ELISENA

Sí, aprovechando que mi dueña
está muerta.

ESCUADERO

Y ahora este castillo es como un cuervo
que se viste de luces.

HADA ELISENA

Era ella misma
una manera de dilatada impaciencia.

ESCUADERO

Ahora que su voracidad
le acarrió la muerte.

HADA ELISENA

Vestida con las galas del amor...

ESCUADERO

Esa interminable y sofocante maldición...

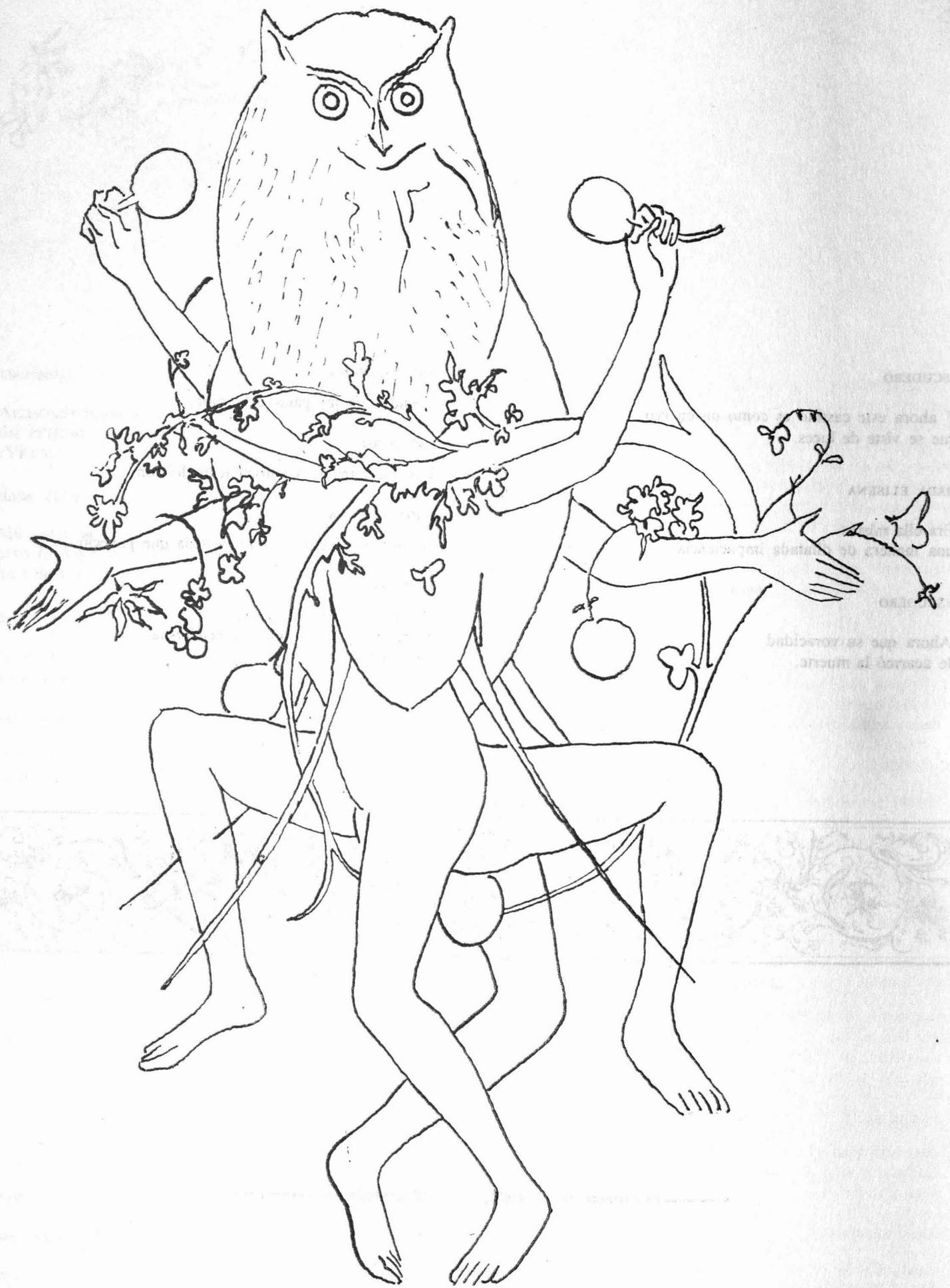
HADA ELISENA

Durante los luengos siglos de vida que padeció...

ESCUADERO

En ruinas, ruinas de amor,
murió vieja y sin dejar descendencia
de varón.





Wonfilio Trejo

EL LOGOS DIALECTICO EN HEGEL

Cuando Hegel afirma que el Principio del sistema de la filosofía, o de la ciencia según él la entiende, es al propio tiempo el comienzo de la totalidad de las cosas, no sólo establece con ello que el saber coincide con la totalidad de las cosas, sino también que como comienzo *absoluto* no debe presuponer nada, mientras que como comienzo *de* la totalidad de las cosas debe presuponerlo todo. Este rasgo característico de lo que constituye el principio del sistema de la ciencia en Hegel, a saber, que como tal no presupone ni posee el menor contenido concreto de ser y que, no obstante, todo contenido concreto es deducible de él, no hay que confundirlo, por cierto, con aquella característica distintiva de los sistemas deductivos formales como los de la matemática y la lógica matemática. En estos sistemas también se parte de principios que no presuponen verdades anteriores y de estos principios también se deducen todas las verdades para las cuales se establecen. Pero, en primer lugar, son principios postulativos, hipotéticos, sujetos a verificación en el proceso deductivo, que dan lugar a deducciones en las cuales se encuentran razones más bien para aceptar los principios —porque de ellos se derivan consecuencias verdaderas— que para aceptar las consecuencias —porque éstas derivan de los principios—.¹ Y en segundo lugar, aquí el proceso deductivo es irreversible, de manera que en la cadena de las deducciones sólo se puede recurrir a un postulado o a un teorema ya probado para derivar un teorema subsiguiente y no para derivar uno anterior del que ese teorema ha sido derivado. Si ocurriera lo contrario la derivación resultaría redundante.

Hegel guarda con toda claridad las diferencias entre los sistemas deductivos formales de esta clase y el sistema deductivo que él expone en su filosofía. Expresamente señala que el Principio o comienzo del sistema de la filosofía “no es arbitrario y admitido sólo provisionalmente; ni algo que aparece arbitrariamente y está supuesto como postulado, del cual, sin embargo, se demostraría a continuación que era correcto tomarlo como comienzo. No ocurre aquí como en las construcciones requeridas a fin de lograr la demostración de un teorema geométrico...”.² Pues bien, precisamente porque el Principio del sistema de la filosofía, según Hegel, no es hipotético, sino absoluto —y absoluto en el doble sentido de que no presupone nada y de que es comienzo *de la totalidad* de las cosas—, el proceso derivativo de todas las verdades resulta circular y reversible en el sistema de Hegel, tal como ocurriría en un sistema formal deductivo que afirmara ciertas proposiciones primitivas y que luego admitiera que *todas* las proposiciones deben ser probadas. “Para la ciencia —dice Hegel— lo esencial no es tanto que el comienzo sea un inmediato puro, sino que su conjunto sea un recorrido circular en sí mismo, en el que el Primero se vuelve también el Ultimo, y el Ultimo se vuelve también el Primero... además, el *avanzar* desde lo que constituye el comienzo, debe ser considerado sólo como una determinación ulterior del mismo

comienzo.”³ Es decir, cada paso en el desarrollo del Principio es un retroceso al Principio, un círculo, y la totalidad de los pasos un “círculo de círculos”⁴ donde el Principio, inmanente a esa totalidad, aparece también como el resultado final. Hegel expresa todo esto diciendo que el Principio absoluto es la identidad en la diferencia, “la identidad de la identidad con la no-identidad”,⁵ indicando así que uno y el mismo Principio (la identidad) comprende en sí mismo todas las fases distintas de su desarrollo.

Como es natural, exactamente lo mismo que se dice del Principio como comienzo de la totalidad de las cosas debe decirse del Principio de la ciencia como el sistema total de los conceptos o “categorías”, pues el Principio de la ciencia coincide con el comienzo de la totalidad de las cosas. En efecto, del sistema total de los conceptos que constituyen la ciencia debe valer, según Hegel, a la vez que la identidad se da en la diversidad de las categorías con que se concibe la realidad. Debe haber la *identidad* en la diferencia de los conceptos de ser y no-ser, en la diferencia de los conceptos de lo infinito y lo finito, en la diferencia de los conceptos de lo particular y lo universal, en la diferencia de los conceptos de causa y efecto, etcétera.

En este punto pudiera aludirse a una seria dificultad que ofrece el sistema de la identidad en la diferencia de Hegel. Por una parte está la afirmación de Hegel de que el Principio absoluto es la identidad misma en la diferencia, y no la identidad absoluta e “indiferente” que intuía Schelling. Pero, por otra parte, acabamos de ver que hay muchas clases de identidad en la diferencia. Consiguientemente, el Absoluto sería la totalidad de las clases de identidad en la diferencia, y como tal, la clase de las clases de identidad en la diferencia que constituyen la realidad entera, el círculo de círculos que mencionamos antes. Ahora bien, si el Absoluto es la identidad misma en la diferencia, entonces, puesto que es la clase de *todas* las clases de identidad en la diferencia, el propio Absoluto resulta ser una clase que se contiene a sí misma como miembro. Mas en la lógica posterior a Hegel se ha mostrado que carece de sentido afirmar que una clase se contiene a sí misma como miembro, ya que una clase es en todo momento de un tipo lógico superior al tipo a que pertenecen sus miembros.

Hegel piensa, desde luego, que este género de dificultades es inevitable dentro de un pensamiento que procede en la organización de la ciencia mediante determinaciones estrictas y divisiones estáticas, rígidas, de sus conceptos, como es inevitable que dentro de esta forma de pensamiento surjan cuestiones como la de si tiene sentido afirmar que hay un número finito de puntos y que, no obstante, yo no sé ni podría saber *cuántos* hay, o sea, que ese número es infinito, según la acepción del término infinito con que opera Hegel: una cantidad más allá de la cual no puede *darse* una mayor, o una menor. En la matemática posterior a Hegel se sabe por definición que el cuánto del número infinito cumple con la



ecuación $n=n+1$ y que el cuánto del número finito no la cumple; que, por lo tanto, carecería de sentido afirmar que “lo finito tiene el doble sentido de ser, en primer lugar, sólo lo finito *contra* el infinito que se le opone, y en segundo lugar, de ser *a la vez* lo finito y lo infinito”.⁶

Que esa forma separadora, analítica, de pensamiento se mantenga en las oposiciones y hasta en la contradicciones a que da lugar, sólo indica que es incapaz de hacer de los conceptos contradictorios que genera, momentos de un *proceso real* donde las contradicciones se resuelvan. Porque este logos atomizante es abstracto, los conceptos contradictorios se presentan ante él como formas estáticas que se excluyen recíprocamente. Hegel sostiene, a partir de estas consideraciones, que la única forma de pensamiento con que puede superarse esa estática manera de entender la contradictoriedad es aquella en la que el logos coincide con el proceso mismo de la realidad y en la que, por lo tanto, los conceptos contradictorios son momentos diferentes de la identidad: pueden en esa virtud “traspasar” unos a los otros y sintetizarse en una unidad siempre superior. Hegel llama al pensamiento analítico, estático, el “intelecto” o entendimiento abstracto, y llama pensamiento “racional”, o bien pensamiento “dialéctico”, a aquella forma de pensamiento en la que la mutua negación de los conceptos A y $\neg A$ queda a la vez negada al recogerlos como momentos diferentes y complementarios de la identidad absoluta.⁷ El logos racional o dialéctico es, de esta manera, la contradictoriedad en movimiento. “Llamamos dialéctica al superior movimiento racional, en el cual tales términos [ser, no-ser] que parecen absolutamente separados, *traspasan* uno al otro por sí mismos, por medio de lo que ellos son; y así la presuposición [de su estar separados] se elimina... ellos muestran su unidad, esto es, el devenir, como su verdad.”⁸

Parece claro que la supremacía que concede Hegel al pensamiento racional sobre el pensamiento intelectual proviene de una de sus convicciones básicas e inflexibles, esto es, de que todo lo racional es lo real y todo lo real lo racional. Debido a que el pensamiento intelectual es fundamentalmente analítico, el pensamiento racional tiene que ser esencialmente sintético, *tiene que unificar* los opuestos con la identidad en la diversidad. Como el primero es calificado de pensar abstracto, el segundo tiene que ser el pensamiento concreto, y la realidad, la automanifestación dialéctica del pensamiento racional: la realidad tiene que manifestarse como identidad en la diferencia y ser por eso la cifra y expresión misma del logos dialéctico. Teniendo en cuenta esto, aunque no cabe la menor duda de que también tenía presente la “teoría de los tipos” muy brevemente aludida en líneas anteriores, en cierta ocasión llegó a decir Russell que la “lógica” de Hegel dependía, “desde el principio hasta el fin, de confundir el ‘es’ de la afirmación, como en ‘Sócrates es mortal’, con el ‘es’ de identidad, como en ‘Sócrates es el filósofo que bebió la cicuta’”. Debido a esta confusión, Hegel

piensa que ‘Sócrates’ y ‘mortal’ tienen que ser idénticos. Viendo que son diferentes no infiere, como otros lo harían, que hay un error en algún lado, sino que manifiestan ‘identidad en la diferencia’. Por otra parte, (Sócrates) es particular, ‘mortal’ es universal. Por lo tanto, dice, como Sócrates es mortal, se sigue que el particular es el universal, tomando el ‘es’ como siendo en todo expresión de identidad. Pero decir ‘el particular es el universal’ es contradictorio consigo mismo. Otra vez Hegel no sospecha un error, sino que procede a sintetizar particular y universal en lo individual, o universal concreto. Este es un ejemplo de cómo por falta de cuidado en el punto de partida, vastos e imponentes sistemas de filosofía se construyen sobre confusiones torpes y triviales que, si no fuera por el casi increíble hecho de que no son intencionales, se estaría tentado a caracterizar como retruécanos”.⁹

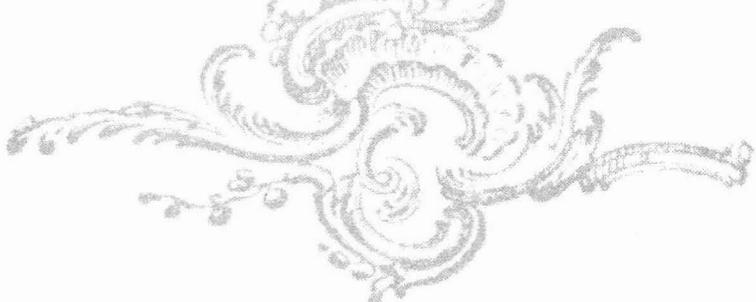
NOTAS

1. Cf. B. Russell: *Principia Math.*, I, p. V.
2. G. W. F. Hegel: *Ciencia de la Lógica*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1956, I, p. 93.
3. *Ibid.*, p. 92.
4. Hegel: *Enciclopedia*, g 15.
5. *Ciencia de la Lógica*, ed. cit. I, p. 96.
6. *Ibid.*, p. 189.
7. Cf. *Enciclopedia*, gg 25, 79 y 80.
8. *Ciencia de la Lógica*, ed. cit. I, pp. 135-136.
9. B. Russell: *Our Knowledge of the External World*, London, Allen a. Unwin, pp. 48-49, nota.



Juan Garzón Bates

HEGEL HOY



A Hegel le fue dado el último asombro; después de él, vivimos en lo habitual de su experiencia. Por eso decimos que la filosofía ha muerto. Instalados en la continuación de la experiencia hegeliana, que se despliega como técnica y voluntad de dominio, la perplejidad propia de la filosofía aparece a nuestro pensar como falta de fundamento.

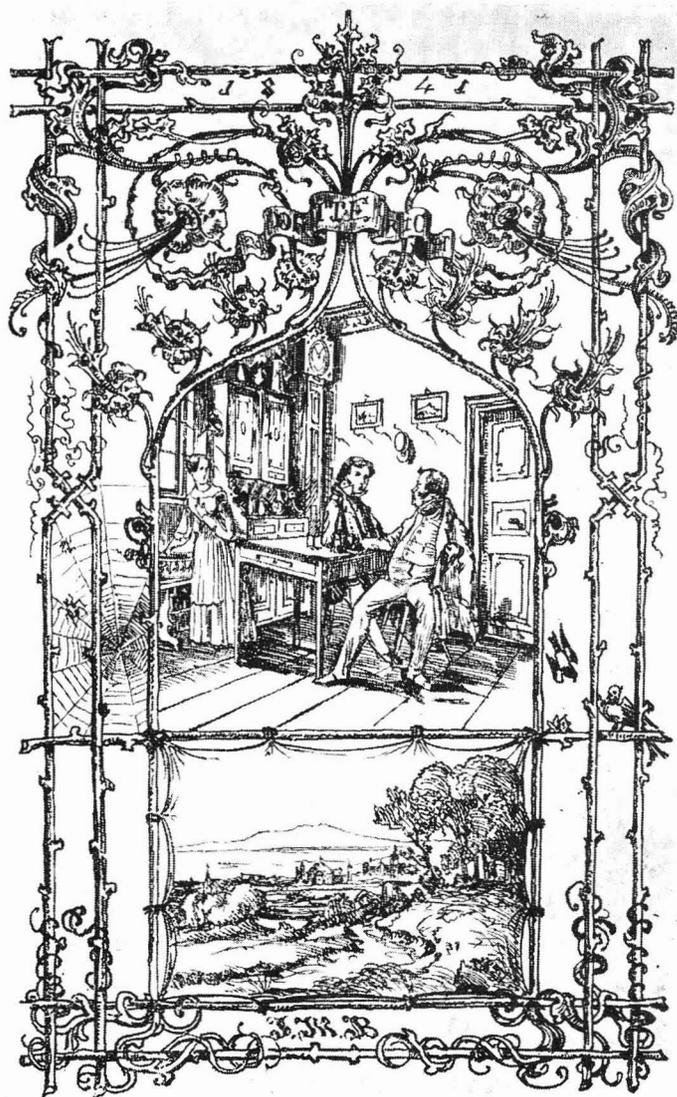
Nuestra "conciencia natural" encuentra su sustento en el "saber absoluto" del mundo de la técnica. Ella está impregnada por la representación del mundo que nos muestran los medios de comunicación de masas, y es el desarrollo pleno de la idea de la revolución burguesa. "Conciencia natural" quiere decir en Hegel, como lo señala Heidegger, "aquello que surge directamente para la conciencia y así surgiendo se le incorpora directamente. De esta manera, la conciencia natural absorbe también todo lo no sensible, sea lo asensible de lo racional y lógico, sea lo suprasensible de lo espiritual."¹

El campo de nuestra conciencia natural se funda en la última "experiencia" explicada por Hegel. El asombro filosófico termina al cancelarse la totalidad del sistema y al desplegarse éste en el constante absorber lo que en él surge. Por eso, conmemorando a Hegel, celebramos la pervivencia de su filosofía.

Este mundo en el que vivimos, nacido del principio abstracto de libertad, la técnica y la cuantificación, es en su constante "novedad" la repetición de lo mismo. El no puede compararse al origen donde todas las posibilidades se discutieron. Por eso, la única verdadera salida del sistema —que determina lo que pensamos— es la recuperación de la antigüedad donde aquellas posibilidades se perdieron. Sin este regreso al punto de partida, "nuestros pensamientos más altos y más atrevidos son trozos de carácter de la realidad. Nuestro pensamiento es de la misma tela de todas las cosas."² Sólo cuando logramos criticar nuestra conciencia natural o, lo que es otra manera de decir lo mismo, cuando criticamos nuestra realidad cotidiana, podemos plantearnos la real superación del "saber absoluto".

El asombro originario, lugar donde un destino se ganó y otro se perdió, no puede darse ahora fuera del sistema realizado; en la lograda plenitud del sistema yace, sin embargo, el origen salvaje que inquieta al tranquilo habitar del hombre. No hay camino sin regreso, pero el regreso está determinado por el término, puesto que el origen lo tenía como su fin. No hay fuera del sistema desde donde discutirlo, pero la discusión del sistema conduce a la primera decisión y a la causa de ésta.

La totalización de la historia en la que hoy vivimos, se gestó en la Revolución Francesa. Esta llevó hacia adelante las posibilidades nacidas en el "lugar de verdad" abierto por el "milagro griego". Hegel realizó la explicación conceptual del despliegue comenzado en Grecia, cerrando el proceso. Esa Grecia anterior al siglo V guarda la posibilidad de otros destinos; sin embargo, el retomar



estas posibilidades implica hoy que éstas se lleven a cabo en el marco del proceso terminado. Por eso la filosofía de Hegel sigue siendo el lugar insuperado de nuestra verdad.

Cuando, con Nietzsche, la filosofía posterior a "la muerte de la filosofía" pretende esquivar la obligatoriedad de su espacio de reflexión, no puede menos que volverse al punto de partida, al origen. Entonces lo reinterpreta a partir del momento en el que éste concluye, en su concepto definitivo.

El origen y el fin identificados al clausurarse un desarrollo, quedan de nuevo escindidos al retomarse el origen en el término, pues aquí pretende regresarse a la unidad originalmente escindida. El círculo es inevitable y hay que recorrerlo; la otra posibilidad es continuar en la repetición sin poner en crisis nuestra conciencia natural: la filosofía es el asombro que quiere ponerla en crisis.

Hegel, al emprender la tarea de la explicación científica de la totalidad, inicia y lleva a término el camino de realizar la muerte de la filosofía. Si la filosofía es el asombro, el no-saber, el *amor* por la sabiduría, su total realización como saber es su fin. Pero la tendencia más íntima y digna de la filosofía es llegar a ser el saber real de la totalidad. Llevar a sus últimas consecuencias esta paradoja fue el programa de Hegel, expresado en el prólogo a la *Fenomenología del Espíritu*: "Contribuir a que la filosofía se aproxime a la forma de la ciencia —a la meta en que pueda dejar de llamarse *amor* por el *saber* para llegar a ser *saber real*: he ahí lo que yo me propongo."³

Aquí ciencia, para Hegel, significa la explicación *conceptual* del ser de la totalidad. Y por totalidad debe entenderse no sólo lo "presente" sino el término unido a su origen y su devenir, así como el concepto mismo de ellos, esto es, saber absoluto. El primer gran ensayo histórico, en los orígenes de la filosofía occidental, de elevar la totalidad a concepto se encuentra en Parménides. El *presente* es la dimensión que nos eleva del devenir constante a la verdad entendida como eternidad. La eternidad, como ausencia del no, la negación y la nada, tejido del mundo fenoménico, es la identidad sin diferencias, es decir, sin muerte y sin devenir.

El ser *es*. Pero el *no*, la *negación*, el devenir y la muerte también *son*. El puro presente no agota la totalidad; el pasado, el futuro y el transcurrir del uno al otro tienen que ser incluidos en el concepto del todo. El devenir y la negación, la negatividad y la muerte se irán integrando a la ontología occidental en el desarrollo de su historia. Platón y Aristóteles integran el concepto y su dialéctica al mundo que deviene, pero éste se refiere siempre a la Eternidad y es a ésta a la que pertenece el ser verdadero.

La escisión de la totalidad en dos mundos, uno efímero y falso y otro verdadero y eterno, recorre de una punta a otra la historia real e ideológica del mundo occidental, llegando a ser, con la expansión de la técnica y la voluntad de poder, el único mundo, y



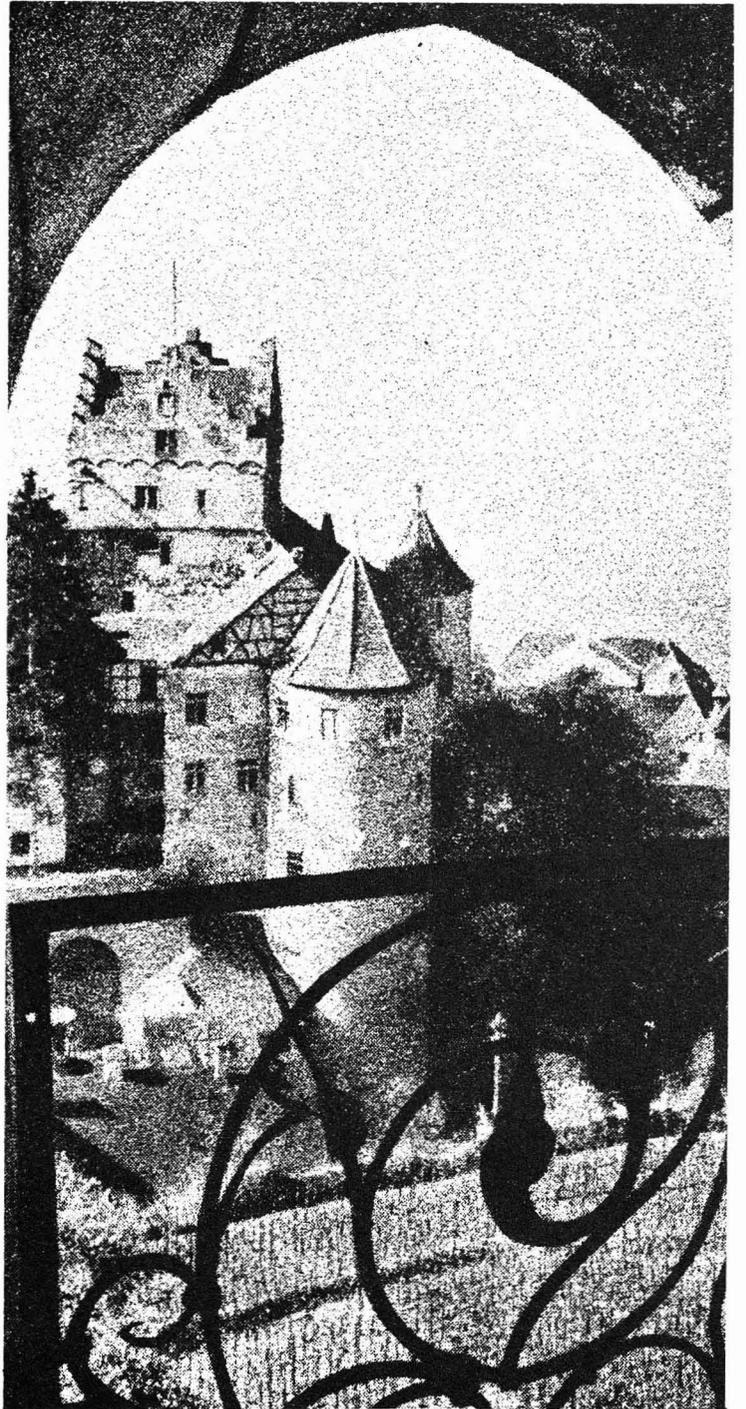
su historia, la historia universal. Es la concepción que Nietzsche, generalizando, llama "cristiana". Pero esta concepción, y en su pleno desarrollo, integra el lado negativo, como muerte, en el desarrollo mismo de la vida. Heidegger, el gran tematizador contemporáneo de la muerte, descubre en la antropología de la teología cristiana que ésta "ha fijado siempre la vista en la muerte al hacer la exégesis de la 'vida' —desde San Pablo hasta la *meditatio futurae vitae* de Calvino."⁴

Sin embargo, el establecimiento de la relación entre verdad, negatividad y muerte, inclusión de la totalidad verdadera en el concepto, será la labor clausuradora de Hegel. El terror mismo que esta concepción entraña, señalando el miedo a la muerte como origen de la verdad, obliga al récule contemplativo de la verdad como concepto y como superación del miedo en la eternidad del saber absoluto.

La posibilidad del acceso a lo verdadero, a la autoconciencia y al concepto se encuentra, según Hegel, en el riesgo de la vida; el enfrentamiento de las conciencias las conduce —en sus dos lados contrapuestos— a experimentar a la muerte —como amo absoluto— y decidir, frente a ella, de su ser. La verdad como señorío de la libertad en el que arriesga la vida; la verdad como estado de abierto a la naturaleza y transformación del mundo en el siervo. La angustia frente a la pérdida de la existencia es aquí el fundamento que permite una conciencia de sí y un decidir de cada uno por su propio ser. En el caso del siervo, el temor a la muerte se muestra como el fundamento de la superación de la existencia natural y el origen del conocimiento. "En efecto, esta conciencia se ha sentido angustiada no por esto o aquello, no por este o por aquel instante, sino por su esencia entera, pues ha sentido el miedo de la muerte, el señor absoluto".⁵

Hegel ha encontrado en este terror la posibilidad —y la realidad— de la superación de la inmediatez del deseo. El surgimiento de la autoconciencia y la formación cultural se sustituyen a la apetencia dominándola por medio del trabajo. Esta es una superación "real"; un nuevo nivel de desarrollo aparece y se presenta como totalización del espíritu. La historia real de la totalidad es aquí descrita en su esencialidad. Hasta el nivel del último momento de la historia concebido por Hegel, el de la consolidación de la Revolución Francesa, la *Fenomenología del Espíritu* es, como ciencia de la experiencia de la conciencia la historia de las experiencias horizontales del Espíritu.

Durante este desarrollo, las dos dimensiones, la horizontal y la vertical, se acompañan. La superación del mundo en el que aún vivimos y el paso a la explicación de la totalidad de lo que es, en el saber absoluto, son el desarrollo puramente vertical ascendente. La superación es ahora, como dice Marx⁶, superación puramente conceptual: el arte es superado por la religión, la religión es superada por la filosofía como ciencia. La negatividad misma, alma





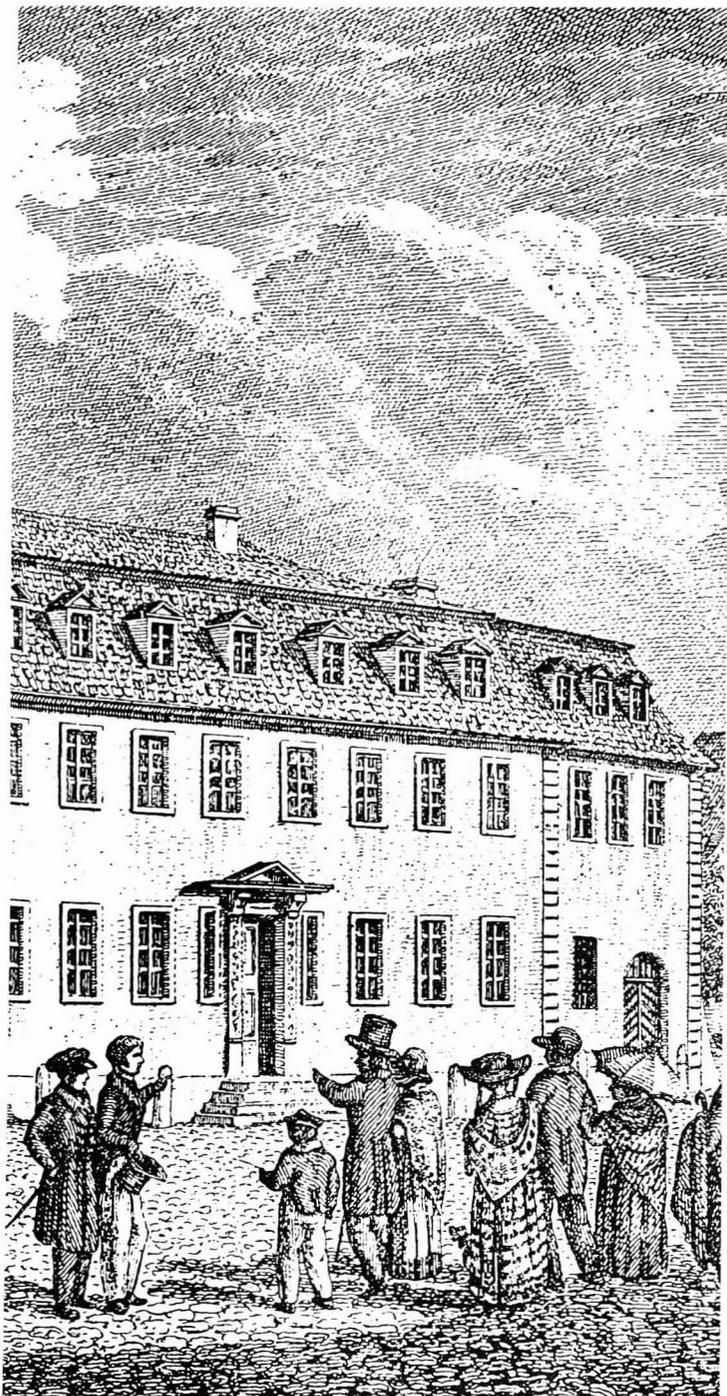
del desarrollo, es conceptualmente superada al cerrarse el círculo del despliegue del Espíritu. Hegel comprendió que la superación del mundo de la técnica y la voluntad de poder sólo podía hacerse verticalmente, puesto que la superación horizontal supondría el surgimiento de una nueva figura del espíritu, la cual la "lechuza de Minerva" no contempló, ni contemplamos aún nosotros. La presencia, el presente eterno de Parménides, aparece de nuevo, enriquecido con las determinaciones que le proporciona la negatividad.

Ahora bien, la verticalidad ascendente del presente tiene su contrapartida en la verticalidad profunda de lo conservado. El presente es el pasado. Por eso siempre es posible el regreso al origen y el terror fundamental. Bajo la luminosidad de la Idea, yace la noche del pasado en el presente de cada hombre. Como lo expresa Hegel en un texto casi contemporáneo de la *Fenomenología*: "El hombre es esta noche, es nada, vacía, que lo contiene todo en su simplicidad indivisible: la riqueza de un número infinito de representaciones, de imágenes, de las cuales ninguna le es presente con precisión, o que no son en tanto que realmente presentes. . . Es esa noche que percibimos si miramos a un hombre en los ojos: sumergimos entonces nuestra mirada en una noche que llega a ser terrible; es la noche del mundo la que entonces se presenta a nosotros".⁷

Es en este terror originario que se decidió el destino que hoy nos precede: el destino de la claridad conceptual y de la técnica. Es en la vuelta a este asombro y a este miedo donde podemos encontrar las posibilidades de otros destinos y la superación horizontal del mundo presente. Vuelta al origen no como regreso al pasado sino como descenso al fundamento; proyección del futuro como realización de las posibilidades olvidadas.

Nietzsche busca conducirnos a ese terror para devolvernos el asombro. Lo habitual de nuestro mundo guarda en sus profundidades la noche de su origen; pocas veces tenemos el valor de mirar a un hombre en los ojos, pero cuando lo hacemos logramos comprender que nuestras posibilidades son una nada que podemos realizar. La realidad predominantemente apolínea por la que optó el griego clásico oculta nuestra posibilidad dionisiaca. El griego apolíneo comprendió este terror y retrocedió ante la vida. El contempló la posibilidad contraria, "Con una estupefacción tanto más profunda cuanto que a ella se mezclaba un estremecimiento, producido por la idea de que todo aquello no era tan extraño a su propia naturaleza; sí, que su conciencia apolínea no era más que un velo que le ocultaba este mundo dionisiaco".⁸

Es en este estremecimiento donde se discutió la posibilidad de occidente que es hoy la realidad del mundo. Es un temblor que nos sobrecoge a cada momento, pues la realidad actual se sustenta en nuestro origen salvaje. Pero amamos ocultarnos este origen y preferimos no pensar en la posibilidad de una "vuelta a las



fuentes". El concepto de "crítica", entendido como camino de retorno al asombro, es la idea de la filosofía poshegeliana cuando ésta se empuña genuinamente. Crítica es la "destrucción de la historia de la ontología" emprendida por Heidegger. La crítica del mundo comprendida como crítica de los modos en que éste ha sido producido, se produce y reproduce, es otra forma de extrañarnos de lo habitual y colocarnos en situación de replantear las preguntas fundamentales. La "genealogía" de Nietzsche es otra vía crítica.

Si la filosofía debe ser de nuevo caminar en el asombro, pero esta vez no en el asombro ingenuo sino en el escéptico, atrevemos en cualquiera de estas direcciones es un ensayo de renacimiento. Acosos y escaramuzas que se proponen encandilar a la lechuza de Minerva con un nuevo amanecer.

El origen anterior al conocimiento conceptual puede ser repensado. Para Hegel, esa sabiduría es una etapa superada que sirvió de peldaño hacia el saber absoluto. Por el contrario, Nietzsche nos propone en este origen la posibilidad del camino estético y lúdico. Si la actitud científica y la voluntad de poder sobre la naturaleza fueron y son la única posibilidad necesaria, la certeza de la realidad vital es un camino que puede ser contemplado por el sabio como su origen necesario pero superado. Si en este nivel eran posibles otros desarrollos, el origen puede ser mirado como la grandeza que no fue plenamente desplegada.

Hegel contempla el origen dionisiaco como un "volver a la escuela más elemental de la sabiduría, es decir, a los antiguos misterios eleusinos de Ceres y Baco, para (empezar a) aprender el misterio del pan y el vino, pues el iniciado en estos misterios no sólo se elevaba a la duda acerca del ser de las cosas sensibles, sino a la desesperación de él, ya que, por una parte, consumaba en ellas su aniquilación, mientras que, por otra parte, las veía aniquilarse a ellas mismas".⁹

Esta etapa de la realidad, concebida como sensibilidad sin concepto, es un paso hacia la ciencia en el desarrollo de la dialéctica hegeliana. En la reconsideración de la historia de occidente hecha por Nietzsche, entendida como el martillo que golpea sobre nuestros modos de pensar, ese momento es el de la liberación y la posibilidad de la historia concebida como voluntad de alegría. "Bajo el encanto de la magia dionisiaca, no solamente se renueva la alianza del hombre con el hombre: la naturaleza enajenada, enemiga o sometida, celebra también su reconciliación con su hijo pródigo, el hombre... Entonces el esclavo es libre, caen todas las barreras rígidas y hostiles que la miseria, la arbitrariedad o la 'moda insolente' han levantado sobre los hombres... Cantando y bailando, el hombre se siente miembro de una comunidad superior: ya se ha olvidado de andar y de hablar y está a punto de volar por los aires, danzando... La más noble arcilla, el mármol más precioso, el hombre, se ha petrificado y plasmado,

y a los golpes del buril del artista de los mundos dionisiacos, responde el grito de los misterios eleusinos: '¿os arrodilláis, millones de seres? ¿Mundo, presentes al creador?'¹⁰

Hegel encuentra en los misterios eleusinos la contrapartida al desarrollo del conocimiento y del dominio de la naturaleza. Es el puro consumir en el instante, que no genera nada nuevo. Junto a esta muerte siempre idéntica, y como su superación, la muerte que se conserva y que no es un puro consumir, la negación dialéctica que conduce, como dominio de la naturaleza, al mundo moderno. Es el terror al aniquilamiento sin sentido lo que conduce a la ciencia. Ahora bien, la "genealogía" de Nietzsche tratará de mostrarnos que este desarrollo dialéctico de la conciencia sensible hacia la ciencia es un sepultar dimensiones lúdicas y vitales del hombre. Detrás de la ciencia de raíz platónica se esconde la moral y, detrás de ella, el odio a la vida. "Tras semejante manera de pensar y de apreciar, que por poco lógica y sincera que sea debe ser fatalmente hostil al arte, yo descubro en todo tiempo también la 'totalidad a la vida', la rabiosa y vengativa repugnancia contra la vida misma, pues toda vida reposa en apariencia, arte, ilusión óptica, necesidad de perspectiva y de error."¹¹

Nietzsche ejerce en su lectura inmoralista de la historia, el derecho a la interpretación. Los datos con que cuenta y los de Hegel pueden ser los mismos; la interpretación es diversa. Frente a la lectura racional y lógica efectuada por Hegel, Nietzsche ejercitará la lectura arbitraria. Sin embargo, el puro regreso al terror fundamental y la interpretación renovada en el asombro no pueden cancelar el hecho de que la lectura hecha por Hegel y el mundo moderno son de una misma textura. La filosofía racionalista de Hegel se corresponde con el mundo de la racionalidad tecnológica.

Nuestra "sustancia experiencial" continúa siendo la misma, determinada por los conceptos hegelianos.

Cualquier crítica y vuelta a los orígenes que se intente, por audaz que sea, logra únicamente reconducirnos al estado filosófico del asombro. Esto es bastante pero no suficiente. El asombro, mantenido como "temple de ánimo", nos pone a rediscutir posibilidades y a interrogarnos sobre la verdad de este mundo, en modo alguno "el mejor de los posibles". Pero éste seguirá siendo el mismo. Solamente si el asombro nos conduce a rediscutir el mundo tenemos perspectivas de superar la interpretación hegeliana; pero esta superación se dará únicamente cuando se supere realmente, horizontalmente, el mundo que ella explica. Por eso ni la destrucción heideggeriana de la ontología, ni la genealogía de Nietzsche, ni la crítica de la filosofía hegeliana de Marx, logran su propósito. Ellos tenían conciencia de la imposibilidad de su proyecto. Pero la rediscusión que proponen abre el horizonte de la superación. La vuelta al asombro y la perspectiva horizontal son la mejor constatación que podemos hacer al conmemorar los doscientos años del nacimiento de Hegel.

NOTAS.

- 1 Heidegger: *Sendas perdidas*, p. 127
- 2 Nietzsche: *Obras completas*, (en español) Tomo XII, p. 89
- 3 Hegel: *Fenomenología del Espíritu*, prólogo. 1, 1
- 4 Heidegger: *El ser y el tiempo*. Parágrafo 49, p. 272
- 5 Hegel: *op cit.*, B, IV, A, 3. β
- 6 Marx: *Manuscritos económicos y filosóficos*. Tercer manuscrito.
- 7 Hegel: *Conferencias de 1805-1806*. Cf. A. Kojève: *Introduction à la lecture de Hegel*, p. 573



crítica

Placenteramente sentado en la sombra, ante su cabaña
Descansa el labrador; humea el hogar del hombre satisfecho.
La campana vespéral de la aldea tranquila
Suena brindando hospitalidad al caminante.
Es, sin duda, la hora en que los barcos retornan al puerto.
En las lejanas ciudades va calmándose el ruido
De los mercados afanosos: en el tranquilo emparrado
Brilla ante los amigos la mesa fustosa.
¿A dónde iré yo? Los mortales viven
De su salario y de su trabajo; en la rotación de fatiga y descanso
Todo vive gozoso; ¿por qué no duerme en mí
Jamás el acicate de la inquietud?
En el cielo del véspero florece una primavera;
Innúmeras, florecen las rosas y el dorado mundo
Aparece tranquilo. ¡Oh, llevadme allí,
Nubes purpurinas! ¡Y ojalá que allí
Entre la luz y el aire se me esfumen el amor y el dolor!
Pero el encanto, como ahuyentado por mi necio ruego,
Se desvanece; todo se torna negro, y solitario
Bajo el cielo, como siempre, vuelvo a verme yo.
¡Oh, ven pronto, dulce sueño! El corazón ansía
Demasiado; pero pronto te apagarás, ¡oh juventud!,
La inquieta, la soñadora.
Tranquila y alegre será luego la vejez.

Friedrich Hölderlin (1770-1843)

Sumario

Educación

Educar es guiar, por Leopoldo Zea / 34

Libros

El inesperado Henry Miller, por Luis Adolfo Domínguez / 36

Fraile, teórico y constructor, por Elisa García Barragán / 38

La misión del economista, por Miguel Bautista / 39

Poesía

Cuatro poemas de Víctor M. Sandoval / 37 y 46

Artes Plásticas

Cultura y envoltura, por Francisco Reyes Palma / 40

Cine

Dos notas, por Tomás Pérez Turrent / 41

educación

educar es guiar*

por Leopoldo Zea

El Seminario que ahora se inicia tiene como tema la Reforma educativa y los medios de información y difusión en nuestros días. ¿Qué relación pueden guardar estos instrumentos con la reforma educativa, cuya urgencia se hace cada vez más patente? Esta relación, podríamos asegurar, es simplemente obvia. Pues no son sólo instrumentos que pueden servir para acrecentar las posibilidades de la educación, sino su simple uso en el campo educativo plantea ya algunos problemas. Por ello partimos de la consideración de que una auténtica y plena reforma en el ámbito de la educación, si quiere serlo de verdad, tendrá que considerar la multiplicidad de sus expresiones, no limitándose a la escolar, esto es, a la educación que se imparte en las aulas. Una estadística del volumen que alcanza la educación escolar nos mostraría lo limitada que ésta es en relación con la que se difunde fuera de los salones de clases o aulas, laboratorios y talleres en todos los grados de esta educación.

Educación es guiar, dirigir, encaminar, orientar, y a ello tienden las instituciones educativas en los diversos grados de la enseñanza, modelando al hombre a través de las varias etapas de su vida, hasta que el educando asume el lugar que ha elegido en la sociedad para ser parte activa de la misma. Pero fuera del ámbito de las aulas, una serie de instrumentos completan y transforman la educación recibida. Se guía, se dirige, se orienta y encamina día a día, hora a hora, minuto a minuto. El educando es objeto de un bombardeo exterior más intenso del que son capaces las instituciones llamadas educativas. Un bombardeo, un masaje violento y permanente es el que sufre el individuo sometido a los poderosos instrumentos de difusión e información. La radio, la televisión, el cine, las publicaciones, presionan con mayor fuerza e insistencia en el individuo que el maestro en el aula, el taller o el laboratorio; y tan poderosa es esta presión que, en pocas semanas, acaba por crear hábitos que a las instituciones escolares les llevaría meses y años consolidar.

Educación, no sólo lo hacen las instituciones creadas con este fin; por ello la responsabilidad de las mismas no se limita al gobierno, a la Universidad o a otras

muchas instituciones encargadas de esta expresión de la educación. La responsabilidad de la educación alcanza también a grupos sociales cuyas metas podrían parecer extrañas a esta responsabilidad. La acción de estos grupos, quiérase o no, están orientando, formando criterios, encaminando voluntades, esto es, educando en el sentido lato del término. Y su acción es aún más poderosa y permanente que la lograda y alcanzada por las instituciones de educación escolar, ya que cuentan para la misma con los poderosos instrumentos a que hemos hecho referencia. Los miembros de la comunidad objeto de su acción van siendo conformados por estos instrumentos en función con las metas propias de los usuarios de las mismas. Metas que se suponen no educativas, aunque formen o deformen a los receptores de esa acción. La capacidad de formación de estos medios está puesta al servicio de metas supuestamente extrañas a la educación; las metas propias del que ofrece tan sólo productos que han de ser consumidos. Instrumentos al servicio del puro y simple juego de la oferta y la demanda. Se orienta, se guía, se encamina, aunque esta orientación acabe por negar o contradecir las metas que las instituciones escolares se han señalado, a saber: la formación de individuos que han de hacer posible una determinada sociedad.

¿Puede una comunidad, una nación mantener esta dualidad de metas? ¿Puede aceptarlas sin poner en riesgo su existencia como tal? ¿Y este riesgo no amenaza igualmente a los responsables de una acción puramente utilitaria? De la marcha de la comunidad nacional responden todos sus miembros. En el campo de la educación, como en el campo de la producción y el consumo, se hace cada vez más expresa la relación que guardan entre sí. Por ello, cuando se habla de la necesidad de una reforma educativa que ponga fin a los desajustes que se hacen sentir entre el individuo y la sociedad de que es parte, quienes se consideran responsables inmediatos de esta reforma no pueden menos que hacer referencia a esta interrelación y mostrar cómo la responsabilidad de la misma abarca a muchos otros sectores de la sociedad. Sectores que deben colaborar en la solución de un problema del que también son sus inmediatos responsables. Es por ello que la Universidad, alerta a esta ineludible preocupación, consideró necesario convocar a este Seminario. Su deseo ha sido que en él participen educadores, técnicos de los instrumentos

de información y difusión, así como los responsables de su uso.

No se trata —hay que insistir— de plantearse el problema en relación con el uso de estos instrumentos al servicio de la educación que llamamos escolar. Esto es, también, por supuesto, tema de este Seminario. La sociedad actual, en su crecimiento, ha adquirido un volumen de población de gran magnitud, y la demanda educativa de sus miembros crece en la misma proporción. Demanda que las instituciones escolares encuentran cada vez más difícil satisfacer. Sin embargo, acaso los poderosos instrumentos de difusión e información de que hablamos, puedan ayudar a resolver este problema concreto, buscando la forma de aumentar su capacidad para satisfacer esta demanda. En este sentido, en el del uso de los instrumentos de difusión e información para satisfacer la demanda escolar, las instituciones responsables vienen realizando estudios y experimentos. Este Seminario, insistimos, pretende ir más allá de la solución de este problema. Trata de enfocar el problema que el simple uso de esos medios, sin otra preocupación que la de servir a una economía de oferta y demanda, origina en el campo educativo.

¿De qué se trata? ¿De limitar las metas que se han señalado los responsables del uso de estos medios con fines que no son los que llamamos escolares? Escolares no, pero educativos sí, tal y como lo hemos señalado. No se trata de eso, no se trata de que la iniciativa llamada privada deje de serlo. Simplemente pretendemos que no sea tan privada, tan extraña a la comunidad de que es ineludible parte. Sin esta comunidad el poderoso instrumental al servicio de esa iniciativa caería en el vacío, ya que estaría privado de su necesaria contrapartida, de su punto principal de operación. Esta comunidad, sus miembros, son los objetivos de la acción de esa iniciativa. Forman el objetivo que ha de ser conformado, dirigido, orientado. De esta comunidad ha de partir la demanda de la que depende la posibilidad de existencia de esa iniciativa y de los instrumentos de su acción. La radio, la televisión, el cine, las publicaciones, orientan a sus receptores en relación con la demanda que se espera de ellos. Una demanda que puede, inclusive, provocar la conciencia de un desajuste social imposible de satisfacer. La privacidad no puede hacer olvidar las consecuencias sociales de una acción que no es privada. De una manera u otra se participa en la educación, en la orientación, y si ésta no es consciente, puede revertir sus consecuencias sobre los actores, por ajenos que se consideren a ella.

Tampoco se trata de hacer de esos medios de difusión una prolongación de las instituciones de educación escolar. Tampoco del cumplimiento estricto del doce y medio por ciento del tiempo que por ley se otorga a esas instituciones en la radio y la televisión. Como tampoco de la producción, en un equivalente, de cortos y largos metrajés para el cine. Ni tampoco del aumento de páginas culturales en los diarios o la edición de un mayor número

* Palabras del doctor Leopoldo Zea en la inauguración del seminario sobre la Reforma educativa y los medios de información y difusión en nuestros días, en la Ciudad Universitaria, el 9 de noviembre de 1970.

de libros educativos. Lo importante es que el ochenta y siete y medio por ciento de que dispone la iniciativa privada, no anule lo realizado por ese doce y medio por ciento destinado a la educación escolar en cualquiera de los campos de la información y la difusión. Lo importante es que estos medios pueden llegar a donde no llegan las instituciones de educación escolar, de que el horizonte de posibilidades de esta orientación es más amplio que el escolar. Allí donde no llega el maestro de primeras letras llega la radio, la televisión, el cine, la tira cómica. Allí donde el recién alfabetizado puede contar con alguna pequeña biblioteca, llegan multitud de expresiones de esos medios de información y difusión. Son instrumentos de penetración y formación más poderosa que la voz del profesor en el aula o el taller. Conforman la conciencia de la familia, la conciencia de la nación; su responsabilidad, por ello, es más grande de la que se puede suponer. Ejemplificando, no se trata de que en la televisión se ofrezcan cursos de ingeniería, biología, matemáticas, etcétera; estos cursos sólo habrían de interesar a una minoría y no darían alcance a la meta perseguida por los anuncian-

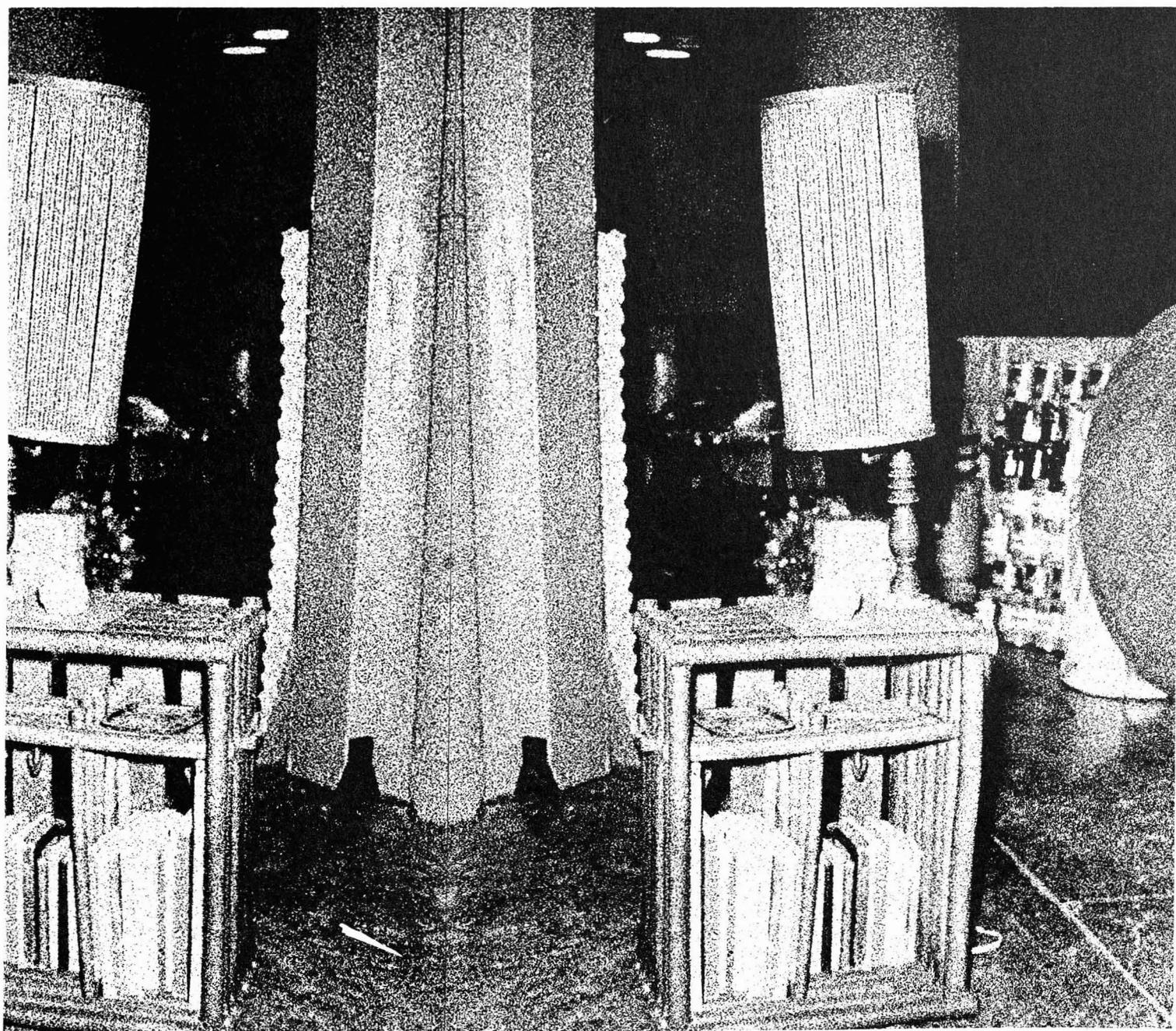
tes que utilizan este instrumento; pero sí puede mostrar, por ejemplo, la importancia que pueden tener esas disciplinas en la vida nacional. Sin renunciar a sus metas, y las formas de alcanzarlas, puede esta iniciativa colaborar en la integración de la nación, mejorar las formas de convivencia y vigorizar la moral de la sociedad; mostrar la importancia de la libertad y la responsabilidad que la misma implica como expresión de la dignidad humana.

Tampoco se trata, de lo que se ha hablado en algunas ocasiones, del control integral de algunos de estos instrumentos. No pensamos que pudiera ser ésta la solución del problema. La educación no es, ni puede ser, el resultado de un control absoluto de criterios. Una educación es más plena en la medida en que sabe conciliar criterios diversos. Es la educación lo que puede hacer posible la unidad dentro de la diversidad, y la diversidad en la unidad. Esto es, la comunidad de los hombres, no la comunidad de las abejas y las hormigas. La comunidad de individuos dotados de libertad; pero de una libertad consciente, capaz de respetar otras libertades y exigir el respeto de sí misma. Una libertad consciente de sus alcances, de sus

responsabilidades; que no es la libertad que al transformarse en anarquía da origen a regímenes que acaban por negarla. Libertad responsable que el control integral de esos medios de expresión negaría. De nada de eso se trata.

Lo que se quiere, y a eso aspira el Seminario que ahora se inicia, es que los responsables de la educación nacional, en todas sus expresiones, deliberen sobre el alcance de la acción de los instrumentos y la responsabilidad que éste lleva aparejado. La Universidad, al convocar a esta reunión, ha querido ofrecer el foro en el que juntos, educadores, técnicos y responsables de la difusión e información nacional, razonen sobre estos problemas, y de ser posible, planteen soluciones prácticas al mismo. Todos ellos son parte de una sola nación, la nación mexicana que es, a su vez, parte de una más amplia comunidad internacional en busca de soluciones que la hagan prevalecer ante la anarquía que es síntoma de una sociedad sin metas precisas.

No me queda sino agradecer, en nombre de la Universidad Nacional Autónoma de México, su asistencia a los que participan en esta reunión, a quienes deseo el más pleno de los éxitos.



libros

el inesperado henry miller

por Luis Adolfo Domínguez

Después de la leyenda creada en torno a Henry Miller, como incorporador de la pornografía a la literatura seria, o como reivindicador de lo obscuro, o como todas esas cosas que se le han atribuido desde hace veinte años, la aparición de *El coloso de Marusi* viene a ser lo más insólito, especialmente para México, a donde la obra llega con un evidente retraso, sencillamente porque fue traducida también con un retraso de ¡más de diez años!

Esto viene a ser, en libros, ponernos a la altura de nuestro cine, que aquí no existe, y cuando viene de fuera, se acepta con un retraso inverosímil, lo poco que se acepta.

En el caso de Henry Miller no deja de ser explicable el retardo de su *Coloso*, porque hace mucho ya que todo lo proveniente de él ha sido considerado digno de estar en el siniestro *Índice* de libros prohibidos, que se supone ya no existe. Incluso cabe decir que su famosa trilogía —*Sexus*, *Plexus* y *Nexus*— es objeto de un comercio soterrado y misterioso, y que sus *Trópicos* siguen siendo materia de cuchicheo y escándalo interminables. Por lo tanto, puede suponerse que *El coloso de Marusi* fue objeto de muy sesudas revisiones y dudas, que duraron una década. Si el libro llega a México todavía con otro año de retraso, ya debe ser culpa de la distribución, que no de España.

Sí, fue en España donde apareció este libro de Miller, bajo el sello de Seix Barral.

Pues bien, lo que sucede con *El coloso de Marusi* es que viene a ser la inocencia pura, ya que Miller ha cambiado. Se acabaron los arrebatos eróticos y las asociaciones de ideas junto con las de posturas. Se acabó toda esa filigrana amatorio-literaria, porque Miller, ¡escribe de viajes!

Concretamente, se trata de un viaje de Henry Miller por Grecia, y si bien el desnivel entre sus temas anteriores y éste resulta muy obvio, por el mero hecho de haberse referido siempre a sensaciones y hechos humanos muy próximos a cualquiera, no puede negarse que Miller sigue siendo el mismo cuando se aleja para remitirse a un paisaje. Esto sirve para reforzar otros aspectos, que tal vez en este libro es donde se confirman con mayor nitidez.

Miller escribe siempre su autobiografía, y *El coloso de Marusi* no es la excepción, pero si en todos sus libros se ha mostrado extravertiéndose y haciendo disquisiciones como si pensara en voz alta, aquí tiene que depender más de lo que le rodea y explicar la influencia que los paisajes tie-

nen sobre él, y menos hablar de sus sensaciones. Por ello resaltan esas frases tan suyas y definitivas:

“Cuando el monólogo es bueno lo prefiero al dúo. Es como observar a un hombre que escribe un libro especialmente para uno: lo escribe, lo lee en voz alta, lo representa, lo revisa, lo saborea, goza de él y goza de nuestra alegría, y luego lo rompe y lo dispersa a los cuatro vientos. Es una sublime representación, porque mientras la lleva a cabo se es Dios para él...”

“Veía en todas las cosas su aspecto cómico, lo que es una verdadera prueba de sentido trágico.”

“...estaba plétórico de vida y prosperaba como un buen montón de estiércol fresco.”

“...cuando describía un lugar se lanzaba a él con los dientes afilados, como una cabra que ataca una alfombra.”

“La palabra *ami* apenas contiene nada del sabor de *friend*, tal como la sentimos en inglés. *C'est mon ami* no se puede traducir por *this is my friend*. Esta frase no tiene equivalencia en el idioma francés. Es una laguna que, al igual que la palabra *home*, nunca se llena.”

“Cuando hablaba de una persona, de una cosa o de una experiencia, las acariciaba con su lengua.”

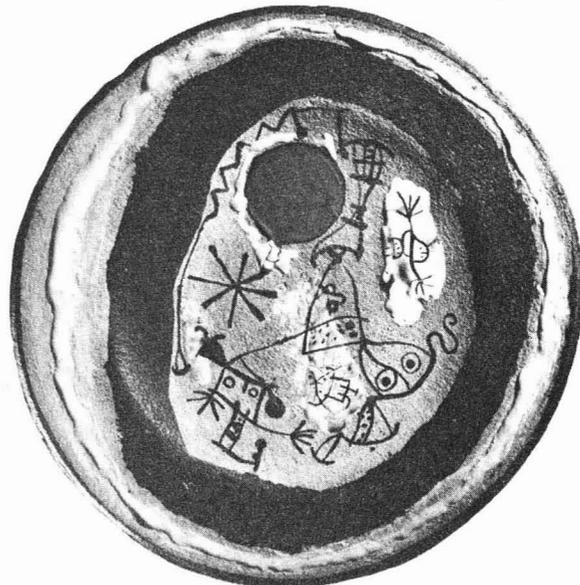
“Yo, natural de Nueva York, la más grandiosa y la más vacía de las ciudades del mundo, estoy en Micenas, intentando comprender lo que pasó aquí hace siglos. Me siento como una cucaracha deslizándose entre los esplendores desmantelados.”

La contundencia del lenguaje de Miller siempre ha estado más allá de toda duda, pero los efectos tan radicales que tiene sobre el lector se atribuyeron a los temas que tocaba de ordinario. Ahora no hay nada fuerte, ninguna escena en la cama, y las mujeres transitan por el libro apenas como sombras distantes e indefinidas, pero no por eso deja de ser agresivo y de impacto el texto, ni el lector deja de ser sacudido de vez en cuando por un golpe bajo.

Buena parte de estos resultados se deben a la invariable asociación que hay en Miller, de belleza y deleite, con brutalidad y terror. Todas sus comparaciones admirativas se basan en algo “horriblemente hermoso”, o en el conceptismo escatológico y extremo de que echa mano. Con ello se tiene, frente a un viaje a Grecia, no el enfrentamiento a los paisajes y a todas las grandilocuencias que la región tiene para cualquier occidental, sino la impresión que recibe un hombre, un neoyorkino, norteamericano renegado e irreconciliable, que llega a la abrupta magia helénica, poblada de fantasmas y llena de semidioses, por otra parte tan poco pulidos como debieron serlo todos nuestros viejos conocidos.

O sea que vendría a ser el libro de un viaje, pero no un libro de viajes a nivel Metro Goldwin Mayer, con su costumbrismo ramplón; porque no hay la menor posibilidad de que, si uno fuera a Grecia, pudiera ver ni sentir lo que vio Henry Miller, y en eso está la diferencia más insuperable, y lo que definiría realmente a un escritor que viaja y escribe, por oposición con un señor que tiene que salir, de Guatemala a Nicaragua por ejemplo, para encontrar motivos sobre los que pueda escribir.

Por lo demás, yo no diría que éste es el mejor libro de Miller, y mucho menos el más representativo. Simplemente se antoja un *tour de force* al que se sometió, o como un juego personal, o una broma íntima, en la que el ejercicio literario deja entrever eso que Alfonso Reyes definía como “toda una biblioteca” detrás de la persona. Persona, en este caso, dotada de un estilo sólido e inconfundible.



“Dime, bandoleón,
tu tango gris. . .”

Bandoleón nostálgico,
guitarra en brumas.
Adorados viejos que váis cuesta abajo
desplazados por la electrónica.
Los perros agonistas os persiguen
vos, sos, amigos,
la última pareja de alcohólicos anónimos,
amantes perfectos y trágicos
en la noche del sábado.

Tienes tu destino marcado
desde ahora:
La industria, el comercio,
la explotación al prójimo,
el casino,
el golf,
la burocracia,
la juerga cotidiana,
el coito obligatorio,
la bendición papal
y todos los auxilios espirituales
a la hora de tu muerte,
amén.

REQUIEM

El Santo, Santo,
Santo Señor Dios de los ejércitos
ha dispuesto su muerte.
Su cuerpo,
en donde las viglias,
cilicios y abstinencias
pasaron como lluvia por tierra erosionada,
descansa ya de tantos sacrificios.

Las alas de los padrenuestros
se agitan en el aire.
Las ratas corren por el piso
con sus besos bubónicos.

—Hay te pudres, garañón—
le dijo el vástago bastardo
y lo dejó con la agonía en los ojos.
No es posible ya que el agua vuelva al pozo
ni se puede rehacer en sus holanes
la rosa deshojada.

Una golondrina es el verano
y el hábito esta vez
sí lleva al monje.
La extremaunción, es el azogue,
que escapa entre los dedos.

fraile, teórico y constructor

por Elisa García Barragán

Una de las preocupaciones fundamentales del Instituto de Investigaciones Estéticas, ha sido la difusión de la conciencia estética e histórica, no solamente entre los estudiosos del arte, sino también entre el público en general, y gracias a dicho afán el año de 1969 fue abundante en magníficas publicaciones. Dentro de éstas se encuentra el libro *Obras de fray Andrés de San Miguel*.* El acucioso investigador Eduardo Báez Macías se ocupó de hacer la versión paleográfica, el estudio introductorio y notas de este interesante manuscrito. Fray Andrés de San Miguel (Andrés de Segura de la Alcuña), fue sin duda una de las figuras más importantes de la arquitectura mexicana del siglo XVII.

El estudio realizado por Eduardo Báez se divide en varios capítulos; se inicia señalando, además de las dificultades para paleografiar el manuscrito (170 folios), la enorme valía que "para la arquitectura y la historia de la ciencia en México", tiene la obra de este sabio carmelita el cual "es conocido más que por sus escritos, por haber construido varios conventos para su Orden y por haber rivalizado con Enrico Martínez, cuando éste se encargaba de dirigir el desagüe del Valle de México".

Indudablemente que el manuscrito de fray Andrés de San Miguel tiene una gran significación para la historiografía colonial mexicana, puesto que es el único arquitecto de quien se poseen escritos y cuyos conocimientos son muy extensos, ya que su obra se compone de un conjunto de tratados sobre matemáticas, arquitectura, geometría, perspectiva, carpintería de lo blanco, hidrología, emplomados, jardinería, etc.

En el estudio se recogen algunos datos biográficos acerca de este sabio sevillano, quien después de una juventud azarosa decidió retirarse con los Carmelitas Descalzos; sin embargo, no llegó a profesar, prefirió permanecer como lego, por convenir más a sus deseos de cultivarse y al desarrollo de su actividad como arquitecto. También habla Báez Macías de las construcciones hechas por este lego: no se limita a apuntarlas, las explica detalladamente y asimismo, hace la historia de estos monumentos coloniales, destacando los cambios y diferentes estilos arquitectónicos que florecieron más tarde en esas construcciones. Para no cansar al lector con una narración demasiado técnica, Báez da amenidad a la lectura, salpicándola de graciosas anécdotas sobre la rivalidad y celos entre los frailes de las diversas órdenes.

Dentro de ese mismo capítulo analiza y define el estilo del arquitecto carmelita: su amor por la proporción, la influencia del Escorial que hay en su obra y, como consecuencia de este profundo estudio, termina por considerar que "su arquitectura fue una resultante no por sus elementos sino por su concepción de un espíritu manierista".

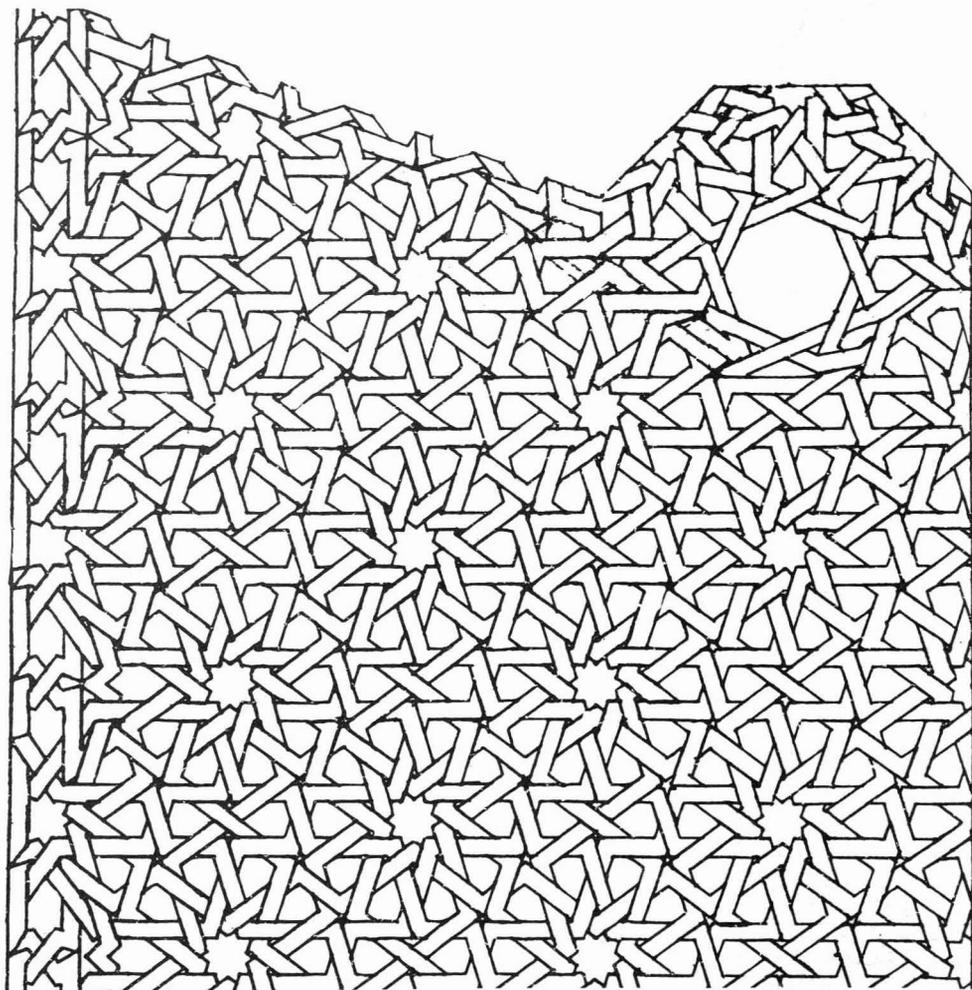
La participación de fray Andrés de San Miguel en las obras del desagüe del Valle de México, única parte de su manuscrito que había sido publicada antes, sirve a Báez para dar idea del carácter de este fraile exasperado, soberbio y muy consciente de la importancia de sus conocimientos sobre hidráulica, lo que le permite criticar duramente las fallas de Enrico Martínez en la construcción del desagüe del Valle de México. Como se advierte, el carmelita estaba muy lejos de poseer la humildad exigida por la Orden religiosa a la que pertenecía.

Báez, al finalizar su inteligente trabajo, en la parte relativa a los "Comentarios al manuscrito", apunta que no todo él es igualmente valioso y reitera la importancia que el manuscrito tiene para el estudio de las ciencias exactas, puesto que son escasas las obras publicadas en el siglo XVII sobre esta materia.

Seguidamente desmenuza el documento sobre todo en aquellos apartados que le parecieron de mayor valía y al comentar el capítulo "La arquitectura, su definición y fuentes" hace la comparación del texto de fray Andrés de San Miguel con dos de las traducciones del de Vitruvio (traducciones de Miguel de Urrea y la posterior de José Ortiz de Sáenz), para dejar asentada la influencia del famoso tratadista sobre el arquitecto carmelita.

Al completo e interesante estudio de Báez cuyos atinados comentarios facilitan al lector el acercamiento al texto de fray Andrés de San Miguel, se puede agregar solamente que: la narración de este arquitecto, hecha con fluidez y en un lenguaje pulido, contiene partes muy entretenidas como la descripción fantástica del Templo de Salomón, en la que el autor, poseído de una desbordada imaginación, parece querer demostrar al lector que, si sus construcciones son sencillas, esa sencillez se debe a los rígidos reglamentos de su Orden, y no a su desconocimiento de los diferentes estilos arquitectónicos y formas de ornamentación suntuosa. Describe paso a paso, como si hubiera sido un testigo presencial la construcción de dicho Templo y las maravillas que albergó una vez terminado. El encanto de la relación se ve interrumpido en varios capítulos por el deseo de someter todos los temas a intrincadas ecuaciones matemáticas, obsesión de la que no escapa ni la Santísima Virgen María, cuya Gracia quiere medir siguiendo ese complicado método.

El relato del naufragio de la Santa María y las aventuras de fray Andrés en la Florida, que aparecen de improviso sin



* *Obra de fray Andrés de San Miguel*, Introducción, notas y versión paleográfica de Eduardo Báez Macías. México, UNAM IIE 1969.

ninguna relación con el tratado que la precede sobre matemáticas y arquitectura, constituye una valiosa fuente para el conocimiento de las costumbres y la vida de los indios de la Florida y, también, para el estudio de la navegación en el siglo XVII, ya que todas las actividades desarrolladas en la embarcación están reseñadas con gran minuciosidad.

Uno de los intereses mayores del manuscrito estriba principalmente en el capítulo sobre las lacerías mudéjares (carpintería de lo blanco), estilo que tuvo muy importantes manifestaciones en el siglo XVII, cuando se construyeron los mejores artesonados y alfarjes de que se tiene noticia. Este capítulo está ilustrado con excelentes dibujos del propio fray Andrés. El amplio

tratado sobre arquitectura de fray Andrés de San Miguel propicia una nueva etapa en las construcciones novohispanas, como lo demuestra el Convento de San Angel, una de sus mejores realizaciones. A los vastos conocimientos que vierte en su obra, sobre arquitectura, hay que añadir sus opiniones respecto de los arquitectos de su tiempo, opiniones que revelan las ideas referentes al arte de su época.

Ha sido un acierto del Instituto de Investigaciones Estéticas la publicación de este inestimable manuscrito, que abrirá el campo a nuevas investigaciones, ya que en él y en sus excelentes dibujos técnicos está documentada una de las épocas más interesantes y ricas de la arquitectura colonial.

la misión del economista

por Miguel Bautista

La importancia del estudio de la Economía Política para el fin de lograr una comprensión de los fenómenos sociales es evidente para cualquier estudiante o estudioso de las ciencias sociales. Los procesos económicos, que conforman la estructura económica, condicionan la vida social política y espiritual de las sociedades (aunque es sabido que, dialécticamente, las ideas y las instituciones políticas reaccionan sobre la base económica).

En *Economía política y lucha social*,* su autor Alonso Aguilar Monteverde, hace una exposición clara de las diversas teorías económicas y las relaciona con el contexto histórico-social en que surgieron. Sin embargo, lo fundamental de la labor del autor es que viene a realizar una tarea de orientación y de explicitación sobre el papel del economista, presentándole la alternativa a que se enfrenta ante su disciplina: la de concebir la economía como una ciencia y utilizarla al servicio del interés social mayoritario, o hacer de ella una técnica, una "vaca lechera" al servicio de los intereses privados.

¿Es el economista un científico que deba vivir y conocer los procesos políticos y sociales de su país y de su tiempo, y emplear la ciencia en beneficio del interés del pueblo, o es un técnico y un empleado de intereses meramente privados? Para Aguilar Monteverde es ésta una cuestión de la que depende todo el sentido y la utilidad social que se dé a la economía. Y responde: el economista debe actuar porque la Economía no es una ciencia contemplativa. "El economista debe explicar las cosas como son, evaluarlas críticamente, determinar sus causas y contribuir a mejorarlas, indagar en torno a los factores que impiden el proceso y, cuando realmente se interesa en el mejoramiento del

nivel de vida y del bienestar del pueblo, señalar cuáles son las condiciones sociales más favorables para lograr tales fines" (pág. 287).

La responsabilidad social del economista y la exigencia de rigor científico en su labor, no riñen —nos dice el autor— con "la legítima aspiración de que el trabajo profesional sea una manera digna de ganarse la vida. Simplemente supone que la realidad social es el terreno en que la economía se desenvuelve y que el economista no debe encastillarse en su gabi-

nete ni menos hacer de su oficio un anzuelo para pescar en aguas turbias" (pág. 284).

Esta orientación que plantea Aguilar Monteverde sobre la misión del economista, nos parece necesaria y oportuna en estos momentos de crecimiento acelerado de nuestro país, en que el economista y el científico social necesitan analizar los caracteres y las consecuencias de ese crecimiento. Por ejemplo: ¿Cuál es su ritmo de desarrollo? ¿Cuál su relación con la mayor dependencia o independencia exterior de la nación? ¿A quiénes benefician y sirven fundamentalmente los valores, los bienes materiales de ese crecimiento? Estas son preguntas concretas que no puede rehuir el economista.

Desde luego que viviendo en una sociedad de clases, esta interrogación profunda por la realidad y el tratar de responder científicamente, implican un proceso de definición ante las fuerzas sociales. El compromiso solidario, por parte del economista, con quienes producen con su esfuerzo la riqueza, y la necesidad de trabajar científicamente, con objetividad, en la economía, son los caracteres de la posición que sustenta el autor del libro.

Aguilar Monteverde hace preceder este planteamiento sobre el economista de una exposición interesante sobre las teorías económicas. Una primera cuestión esencial que se plantea es la de aclarar cuál es el objeto y el campo de acción de la Economía. Desde que surgió la Economía como ciencia autónoma se han enfrentado dos corrientes de pensamiento que reflejan intereses antagónicos de clases sociales diferentes. "Para los subjetivistas, lo esencial



* Alonso Aguilar M.: *Economía política y lucha social*. México, Editorial Nuestro Tiempo, 1970. 292 pp.

es estudiar relaciones entre medios escasos, susceptibles de empleo alternativo, y ciertos fines que se desea alcanzar. Para los objetivistas, por el contrario la Economía es una ciencia social que fundamentalmente se preocupa por conocer y aun por influir en las leyes que gobiernan el proceso económico" (pág. 31).

Ya David Ricardo sostenía que la economía es "una investigación de las leyes que determinan el reparto del producto de la actividad económica entre las clases que concurren a su generación". En cambio, para un subjetivista como Hanson, la "economía moderna se basa en una teoría de la escasez y de la elección..." (pág. 31).

A lo largo del siglo XIX y del XX —proceso que sigue el autor— los subjetivistas enfilan sus pasos por la apologética y la defensa del sistema del capital, mientras entre los objetivistas sus aportes serán llevados a una nueva fase del conocimiento: la doctrina marxista. Es sabido que el cambio, la transformación llevada a cabo en las ciencias sociales por esta teoría, planteó nuevas perspectivas y nuevos conocimientos a las ciencias sociales. En el caso de la economía, Marx aporta conceptos como los de plusvalía y fuerza de trabajo que plantean sobre una nueva base la totalidad de esta disciplina. Pero sobre todo, Marx demostró que las categorías económicas no son categorías eternas, leyes permanentes de todos los regímenes y formaciones económicas y sociales, sino leyes históricas que corresponden a cada formación. Esto hizo de la economía una ciencia histórica y modificó la perspectiva social del filósofo, el sociólogo, el historiador y el economista

Por otra parte los subjetivistas separan la teoría económica de los problemas políticos; pero la economía no está separada en la realidad de la política, y como dice muy bien el autor, los problemas económicos principales son problemas políticos.

El autor sigue la trayectoria de las teorías económicas hasta nuestros días y analiza críticamente las teorías de Shumpeter, Keynes, Sraffa, Galbraith, Strachey, Baran-Sweezy, etc. Se ocupa también de las teorías sobre el imperialismo, la planificación y el desarrollo; del modelo soviético, el desarrollo y el subdesarrollo, y —en un capítulo dedicado a ello— de los métodos, las técnicas y las responsabilidades del economista.

No escapan a su atención los métodos y los lineamientos seguidos en nuestros centros de estudios en la enseñanza de la economía, y al señalar posibles fallas en los mismos hace sugerencias para solucionarlas y lograr que la teoría económica enseñada sirva mejor al estudiante para conocer la realidad.

Una de las ventajas de este libro es la de aclarar la metodología de la economía y, como ya se dijo, la misión del economista en nuestro medio. *Economía política y lucha social* es un libro necesario para el economista y el científico social y para todo aquél interesado en proyectar prácticamente el conocimiento sobre nuestra realidad social.

artes plásticas

cultura y envoltura

por Francisco Reyes Palma

En la década de los años sesenta la basura, los objetos de uso cotidiano y el desperdicio —sobre todo el desperdicio industrial— han irrumpido en museos y galerías, como una respuesta del artista contemporáneo a la mercantilización del arte. Y como una búsqueda de materiales novedosos que expresen la realidad social de su momento: la de la sociedad de consumo, con su mundo fragmentado de imágenes publicitarias incubadas en la iconografía de los nuevos medios de comunicación. El artista ha respondido al sometimiento que los medios de comunicación ejercen sobre grandes masas de público con una actitud de protesta irreverente o ha respondido con la ambición de igualar el éxito económico y la capacidad de difusión de estos medios.

Sin duda, la propaganda ha provocado grandes estragos en el campo de la cultura y la estabilidad psíquica del individuo. A ella debemos la distorsión del lenguaje verbal y el escepticismo ante este medio primario de comunicación. A ella debemos, también, el agotamiento de las resistencias mentales del público, el cual se ha dejado arrastrar por la manipulación irracional de sus necesidades emotivas, hasta

convertirse en un consumidor insaciable de objetos inútiles. La invasión del ruido publicitario, incluyendo el ruido visual, ha determinado la pérdida de intimidad y la corrupción de la sensibilidad en el medio ambiente humano. Por su parte, los grandes intereses que especulan en los basureros públicos, trafican, de hecho, con el esfuerzo productivo del hombre. En la situación de un país como el nuestro (donde la cultura del desperdicio comienza a desarrollarse y la publicidad se mantiene aún al nivel del subdesarrollo, gracias a la mediocridad y la casi total ausencia de articulación en los mensajes) es posible todavía frenar los impulsos destructivos asociados a los medios de difusión multitudinaria y dotarlos de un sentido creador, que no contribuya a agudizar las carencias de amplias capas de la población.

El Museo Universitario de Ciencias y Arte, bajo el título de *No desperdicie, eduque*, presenta una exposición de diseño experimental (noviembre-diciembre 1970), realizada con empaques y materiales de desecho. La intención de esta muestra es radicalmente distinta de las exposiciones de arte que utilizan el desperdicio,



y lo es también de las exposiciones de diseño industrial producidas con un criterio puramente decorativo o mercantil. El objetivo de la exposición es perturbar las relaciones de dominio, dependencia y pasividad que la propaganda produce en el público. Es recuperar la palabra y el símbolo como medios de comunicación racional, como elementos de una cultura emocionalmente integrada.

La difusión de cultura por los canales de comunicación que ofrecen los empaques permitirá evitar el desperdicio de materiales y mensajes, para su aprovechamiento en objetos funcionales y de información educativa. Tal es el caso de las bolsas de papel convertidas en libros o las cajas de cartón transformadas en muebles, para citar sólo dos ejemplos. La reducción del espacio propagandístico en favor de la cultura, permitirá también el planteamiento del compromiso urbano con el desarrollo de las sociedades rurales. Por ejemplo, programas alfabetizadores a través de los empaques de forraje con un contenido técnico y cultural acorde con las necesidades del campo.

Por supuesto, la difusión de cultura a través de los canales de comunicación masiva deberá coordinarse en los centros nacionales de estudios superiores. Esto evitará la sustitución de la propaganda por la cultura como un medio de convencimiento más refinado; o como una vía de complicidad con el desperdicio del esfuerzo humano y de la aniquilación del medio ecológico. En este proceso es fundamental la cooperación de las escuelas de diseño, arquitectura y artes plásticas, de antropólogos sociales, economistas, psicólogos, etcétera. Así se trascenderá el ámbito puramente escolar y de intereses privados para aplicarse a la resolución de los urgentes problemas que afecta a nuestra comunidad.

En tanto que el arte contemporáneo se debate, impotente, ante los nuevos sistemas de información, el diseño, en colaboración con otras disciplinas, ofrece una alternativa responsable a la vez que artística para la remodelación del ambiente total urbano. Así como la publicidad mantiene integrados los diversos medios de comunicación, la cultura debería suplir todos estos espacios desperdiciados en propaganda de la sociedad de consumo. Y crear una continuidad cultural que parta de los empaques y se extienda a las publicaciones; al cine, radio y televisión; a los transportes, grandes rótulos y anuncios luminosos, etcétera.

La aplicación social de los medios de difusión masiva, sin interferencia de la propaganda y la industria del desperdicio, representa un paso importante hacia el fin de la alienación humana frente a su propia obra: las grandes ciudades tecnificadas que se consumen a sí mismas y al campo que las rodea. Entonces se volverá factible la unión del arte a la vida, sostenida ésta por individuos responsables, con capacidad de imaginación y decisión. Para llegar a tal punto habremos de quebrar muchos prejuicios e intereses. Vale la pena hacer el experimento.

cine

dos notas

por Tomás Pérez Turrent

LA REVISTA CINE CLUB

La aparición de una revista dedicada al cine, a sus problemas de orden teórico, estético, ideológico, informativo, es algo inusitado en nuestro medio. El último intento serio es el de *Nuevo Cine*, que allá en los años 1961-1962 se sostuvo heroicamente hasta seis números. Empresa casi romántica que se planteaba como una necesaria ruptura con lo que había sido hasta entonces la crítica cinematográfica, pero que se detenía a la mitad del camino por ignorancia del terreno en el cual debía actuar concretamente. Sin embargo, la importancia de su aportación teórica, la validez aún en nuestros días de algunos de sus presupuestos, le confieren una importancia histórica y hacen necesario referirse a ella para toda nueva experiencia en el campo de la crítica cinematográfica.

Es evidente que nuestro medio no favorece en nada este tipo de publicaciones: una industria cinematográfica indigente estética, cultural y económicamente hablando, dedicada, teóricamente, a sostener una fuente de trabajo que sirve de coartada al "gran negocio" ("gran negocio" que cuesta año con año varios millones de pesos al Banco Cinematográfico, léase Estado); una exhibición que es sin lugar a dudas una de las peores del mundo: en este sentido somos una gran provincia beata, silenciosa y puritanoide; una absoluta falta de información que provoca el desconocimiento de los más importantes movimientos cinematográficos y un aislamiento total.

Tomando en cuenta todas estas dificultades acaba de aparecer el primer número de la revista *Cine Club*, órgano de la Asociación de Cine Clubs Universitarios. Como todo primer número, éste se preocupa por definir la línea y plantear los objetivos que guiarán la vida de la nueva revista. Nada más explícito que el texto de presentación: "Como suele decirse, toda revista nace de una necesidad, o de muchas necesidades como en nuestro caso. Aislados a nivel latinoamericano y también interno, la necesidad de un medio de contacto, de información y expresión es, más que urgente, inaplazable. México es no sólo el país que cuenta con el peor cine comercial y la industria cinematográfica más corrupta de Latinoamérica, sino que es el país donde menos cine de calidad se ve y el más estable en su estado de neocolonialismo. Esta situación de 'estabilidad' agravada por la represión sorda pero constante que la oligarquía ejerce sobre la masa, y por una clase intelectual conformista —salvo honrosas

excepciones—, ha hecho que uno de nuestros principales problemas sea el del aislamiento y la dispersión de individuos y grupos que, de una manera u otra, se preocupan por actuar (en el sentido de avanzar) no de una manera desarrollista, sino en un sentido histórico, con una actitud política e ideológica que tendría que denominarse de avanzada, esto es, de vanguardia del pensamiento y de la acción."

El cine no se plantea como un puro valor en sí, como un campo exclusivo de la elevada esfera de la investigación estética, como un puro goce de *dilettante* o de *connoisseur*, sino como un instrumento de lucha en una tarea urgente: la liberación. Uno de los primeros pasos en esta lucha es pugnar por un cine que contribuya a la descolonización —invirtiendo la función del cine, instrumento de colonización, que se nos ha propuesto hasta ahora.

Este cine es definido de manera un poco vaga como *Tercer Cine* (en estrecho paralelo con la noción de *Tercer Mundo*), noción que propone una nueva actitud determinada por la lucha de liberación del tercer mundo y muy concretamente de América Latina: "La necesidad de proponer una actitud y un estilo cinematográfico distinto, va más allá de sus posibilidades artísticas. Se trata de un fenómeno que no podría concebirse únicamente en términos formales, estéticos; no en Latinoamérica. Por ello esa necesidad de proposiciones se ha convertido en *Antonio Das Mortes*, en *La hora de los hornos* (películas, ambas, que muestran hacia dónde debe apuntar el cine latinoamericano)."

En el sentido de esta actitud encontramos cuatro artículos: la reproducción de un texto ampliamente conocido, un texto que puede ser considerado clásico y que concuerda con el objetivo de la redacción, "Las cinco dificultades para quien escribe la verdad", de Bertold Brecht; el segundo es un comentario dedicado a tres revistas latinoamericanas, tan aclaratorio de la posición de la revista como la presentación editorial; el tercero, que es el documento central, la reproducción de un texto también ampliamente conocido pero inédito en México, "Hacia un tercer cine", "apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo", de Octavio Getino y Fernando E. Solanas, miembros del grupo argentino "Cine Liberación" y autores de la película *La Hora de los hornos*. Por último una entrevista con Alberto Aguirre, director del Cine Club de Medellín, Colombia y de la revista *Cuadro*.



En los tres últimos textos se mezcla la ideología tercermundista, Franz Fanon, etc., la lucha por un nacionalismo cultural latinoamericano y por último la puesta entre paréntesis de la lucha de clases. Independientemente del peligro que representa este último punto, existe otro muy común que es considerar el tan mencionado tercer mundo como un bloque, como una totalidad homogénea, sin tratar de delimitar sus diferencias. No se pueden plantear los mismos problemas para un cine independiente en Bolivia y en México. Aquí hay todo un sistema económico con sus modos de fabricación, por pobres que sean, perfectamente establecidos, así como sus canales de difusión y circulación. El cine, producto cultural, se coloca en el marco de cierto tipo muy concreto de relaciones, y no tomarlo en cuenta es dejarse llevar por la utopía del paralelismo, del marginalismo, del "clandestinismo" inútil y a ultranza.

Esto parece previsto por la presentación editorial en unos párrafos en aparente contradicción con el resto, de tal manera que parecen propugnar por un simple "reformismo", la protección legal a la escuela de cine universitaria, la creación de salas de cine de arte y ensayo, de una cinemateca, etc. Es tener en cuenta que la labor se desarrolla, necesariamente en un contexto como el nuestro, en varios niveles.

El peligro, en cambio, está muy claro en la entrevista del señor Aguirre, quien a nombre de la originalidad sacrifica todo análisis, en una actitud de "revolucionarismo" infantil, dejándolo todo a la espontaneidad y a una especie de "purismo idealista", es decir, la confusión total.

Del resto de la revista sobresale la reproducción de una entrevista sobre el cine húngaro al filósofo Gyorgy Lukacs, inédita en castellano, y los textos de Emilio García Riera, el prólogo de su segundo volumen de *La historia documental del cine mexicano*, próximo a salir y algunas valiosas fichas ya publicadas en su primer volumen.

Llegamos a la parte más débil que es la sección crítica, en total contradicción con los propósitos de la revista, y que llega en algunas notas a repetir algunos de los lugares comunes más usados por la crítica de estos últimos años y con sólo un débil esbozo de crítica ideológica. Esto y un formato que se presta a la confusión y hace la revista de difícil lectura, sería lo primero a corregir en el próximo número.

Dentro de la mediocridad crónica de nuestra cartelera, este año ha sido pródigo en estrenos importantes que por lo general han pasado más o menos desapercibidos. Uno de ellos, y uno de los más apasionantes, es el del film italiano *Break-up*, de Marco Ferreri, quien con sus últimas películas se coloca como el más importante de los actuales cineastas italianos.

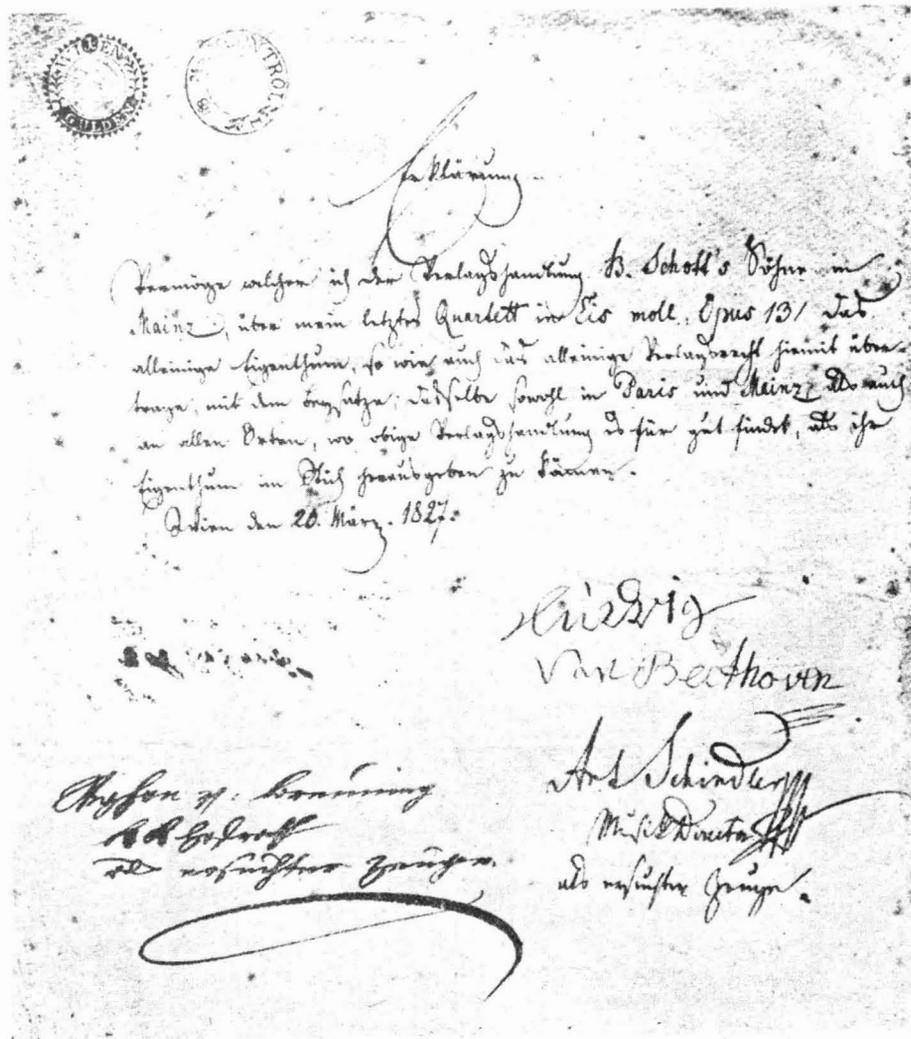
Vale la pena hacer la historia de los problemas que esta película tuvo que afrontar hasta su salida definitiva. Fue filmada originalmente en 1964 con el título de *L'uomo dai 5 palloni* (El hombre de los 5 globos), pero al tenerla en sus manos terminada, el productor don Carlo Ponti de Loren se asustó, le pareció inmostrable, la redujo a un episodio de 30 minutos, la juntó con dos episodios más en color debidos a Eduardo de Filippo y Luciano Salce y la lanzó con el nombre de *Oggi, domani e dopodomani*, sin más relación entre los tres que la presencia de Marcello Mastroianni. Debido a que esta película fue un sonado fracaso comercial, Ponti sacó el episodio de Ferreri y llegó a un acuerdo con él para que reeditara la película original (En México vimos hace poco los otros dos episodios unidos de manera bastante audaz de tal manera que hicieran un largometraje, con el título de *El hombre, la mujer y el dinero*).

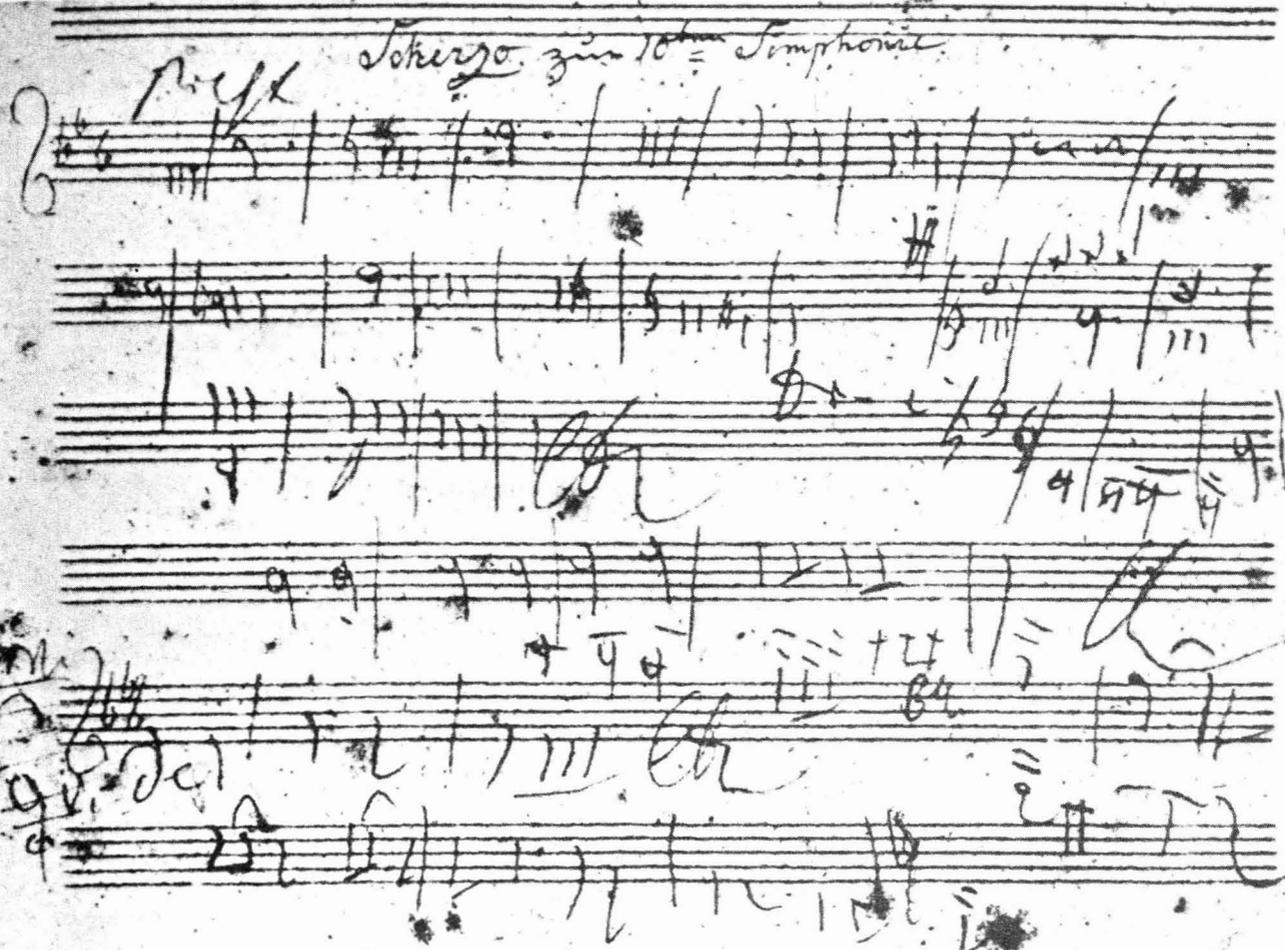
Ferreri a pedido de Ponti filmó una escena más, en color (fue filmada tres

años más tarde que el resto y esto se nota sobre todo en las vestimentas, peinados, etcétera), que es la del cabaret "psicodélico" (?), que en la versión definitiva está situada hacia la mitad del film. Finalmente la película fue lanzada con el título de *L'uomo dai palloni* y el de *Break-up* para su explotación mundial, en 1968, es decir, cuatro años después de haberse iniciado.

Es probable que el señor Ponti desde su despreciable punto de vista haya tenido razón. Como todo productor concibe y cuenta con un solo tipo de público, el absolutamente pasivo, el que se queda siempre en la literalidad de la anécdota, el que va a deglutir al mismo tiempo palomitas y celuloide-con-historia; este público no tiene por qué apreciar una obra de las dimensiones de *Break-up*.

Mario es un joven industrial fabricante de chocolates, próspero, rico, exitoso, con una hermosa mujer con la que pronto se va a casar. Un sábado poco antes de cerrar se presenta un vendedor de globos que trata de colocar un pedido. Más para quitárselo de encima que otra cosa, Mario acepta un muestrario. Regresa a su casa para pasar el fin de semana con su novia-amante, un fin de semana que promete ser maravilloso. Empiezan los juegos eróticos, el placer, los planes, pero Mario infla uno de los globos hasta que lo revienta. De ahí en adelante su obsesión es encontrar un método científico para inflarlos al máximo sin reventarlos, calcular presión, humedad, tensión, etcétera. Así revienta el





segundo, el tercero, e irritado pelea con la amante y sale a la calle en busca de una solución al problema que lo obsesiona, sin ningún resultado.

Fatigado decide regresar a su casa y hacer las paces con la novia, llevando champaña y toda clase de manjares para la cena de reconciliación. Mientras ella prepara la cena, Mario prueba con el cuarto globo y cuando está llegando a su máximo, la mujer lo hace estallar con un cigarrillo. Furioso, trata de golpearla, la corre de la casa y se queda a cenar a solas con el perro. Sólo queda un globo y naturalmente no puede resistir un último intento; lo infla, lo revienta y enseguida se tira por la ventana.

Este film genial —midiendo todas las consecuencias y connotaciones del término— es el más inmediato antecedente de esa otra obra maestra que hemos podido ver en México gracias a la Sala Buñuel, *Dillinger ha muerto*. En ésta un viejo revólver, acariciado, pintado, usado largo tiempo como un juguete, terminaba por funcionar mortíferamente. En *Break-up* es un objeto absolutamente inofensivo, el globo, el juguete infantil por excelencia, pero que gracias a un proceso particular es tan mortal como el revólver de *Dillinger*. Nos encontramos ante una simbología del objeto-fetichismo, tratada de la manera más directa posible y que gracias a la banalidad del objeto elegido no puede ser más reveladora, más aterradora.

Aquí se presenta claramente un tema fundamental: la enajenación del hombre moderno. En una sociedad que va hacia el vacío, el hombre sin motivaciones se refu-

gia en la fetichización del objeto y es conducido poco a poco a la muerte o a la locura. Desde las primeras imágenes encontramos a Mario fascinado por la cadencia de la producción de caramelos, obsesionado por la idea de la perfección técnica ("por eso los alemanes son los primeros", exclama en varias ocasiones). El razonamiento técnico va a ser, a través del globo, el agente de su destrucción. El proceso de enajenación es muy claro; así vemos cómo un problema matemático, un problema de eficiencia técnica (el del punto exacto del estallido) es llevado hasta el plano de un problema espiritual, gracias a ese vacío en la vida auténtica.

Por otra parte, el globo, esa "piccola nuvola poetica", se convierte en un ideal de plenitud, forma perfecta, redonda, lisa, plenitud excluida en la vida dentro de un tipo determinado de sociedad. En este aspecto el globo ocupa el lugar que ocupará Tahití en *Dillinger ha muerto* que frente a una existencia enajenada representa el sueño de la verdadera vida, libre, creativa, heroica.

Los films de Ferreri están contruidos sobre una obsesión única: la adquisición de un apartamento en *El pisito* (nunca exhibido comercialmente en México, pero que es posible ver de vez en cuando en el canal 13 de televisión); el carrito de inválido, conseguido aun al precio de la liquidación de toda una familia, en *El cochecito*; el cumplimiento del deber conyugal llevado hasta la destrucción física en *Ape Regina*; la ganancia económica en *La donna scimmia*; la pistola en *Dillinger ha muerto*. En *Break-up*, como hemos visto,

se trata de encontrar el punto exacto en que el globo estalla, encontrar la solución al problema de su capacidad máxima. Ferreri va a sostener este presupuesto inicial básico con sólo ligeras variaciones, negándose al uso de elementos o a la dosificación de efectos que pudieran crear el "suspense", las sorpresas o los "golpes de teatro"; el fin, dentro de una terrible lógica interna, es la destrucción metódica, la corrosión de un individuo. Esta repetición al infinito de una única obsesión, va a hacer que ésta se convierta en algo natural. Si bien la primera impresión es de insólito (el hallazgo en la alacena de un viejo revólver que quizá perteneció al "Enemigo público número 1", o un señor industrial serio y ordenado que pasa su fin de semana inflando globos), pronto nos damos cuenta que en ningún momento se sale de los límites de lo cotidiano, que cualquier relación fetichizante del individuo con el objeto puede dar esa primera impresión de insólito. Lo anormal se convierte en normal, o si se quiere, lo normal en anormal; en ello están los sentimientos y las reacciones cotidianas del hombre moderno.

Estrechamente ligadas a la enajenación, formando parte de ella como un resultado están la regresión y la degradación. Hay en Mario un claro proceso de regresión a la infancia que aparece desde el principio del film como un "anuncio", como una premonición de la puesta en escena (independientemente de que desde la primera imagen se da la relación de Mario con el mundo infantil, en la fabricación de caramelos), en un personaje episódico: el esca-

lofriante mocosos hijo del criado que muerde todas las manzanas del refrigerador, inunda el baño al hacer pompas de jabón en el lavabo. El comportamiento de Mario se va a desarrollar bajo esta pauta a partir de un simple juego. "El juego del niño esconde habitualmente su verdad a los ojos de quien lo vigila, el ser serio, el adulto —su verdad inconfesable—, que es de terror y de deseo de posesión y de destrucción" dice Pascal Bonitzer en su crítica-lectura de *Break-up*. Pero Mario niega que su juego tenga algo de infantil, su empresa es algo vital, profesional y espiritualmente hablando (el objeto del juego había sido rechazado por el personaje episódico del niño). Bajo ese disfraz de seriedad, se esconde "su" verdad profundamente reprimida. La regresión es, pues, su manera de liberar represiones, pero también de acogerse al cascarón protector de la infancia. A menudo lo vamos a encontrar acurrucado en el regazo de Giovanna, mientras ésta le acaricia la cabeza. (Inflando un globo, mima posteriormente el embarazo progresivo de Giovanna, colocando el globo bajo su suéter.) Cuando llega al lugar soñado, el cabaret de los globos, pasa a través de una entrada ovoidal.

En esta regresión, en la característica infantil de inocencia-perversión, entra perfectamente el sentido erótico, pervertido desde el momento de una primera sustitución: la pareja normal hombre-mujer por la pareja anormal hombre-globo (y aquí puede verse la significación del globo como una referencia a la obsesión sexual, a

la impotencia), ampliada por todos los juegos eróticos ingenuamente pervertidos que se desarrollan a lo largo del film, como por ejemplo la margarita que Mario dibuja sobre el vientre de Giovanna, para luego borrarla con la lengua (hay que añadir que en la versión que hemos visto en México ha desaparecido una secuencia clave en este sentido, seguramente por las eternas razones de "salud moral").

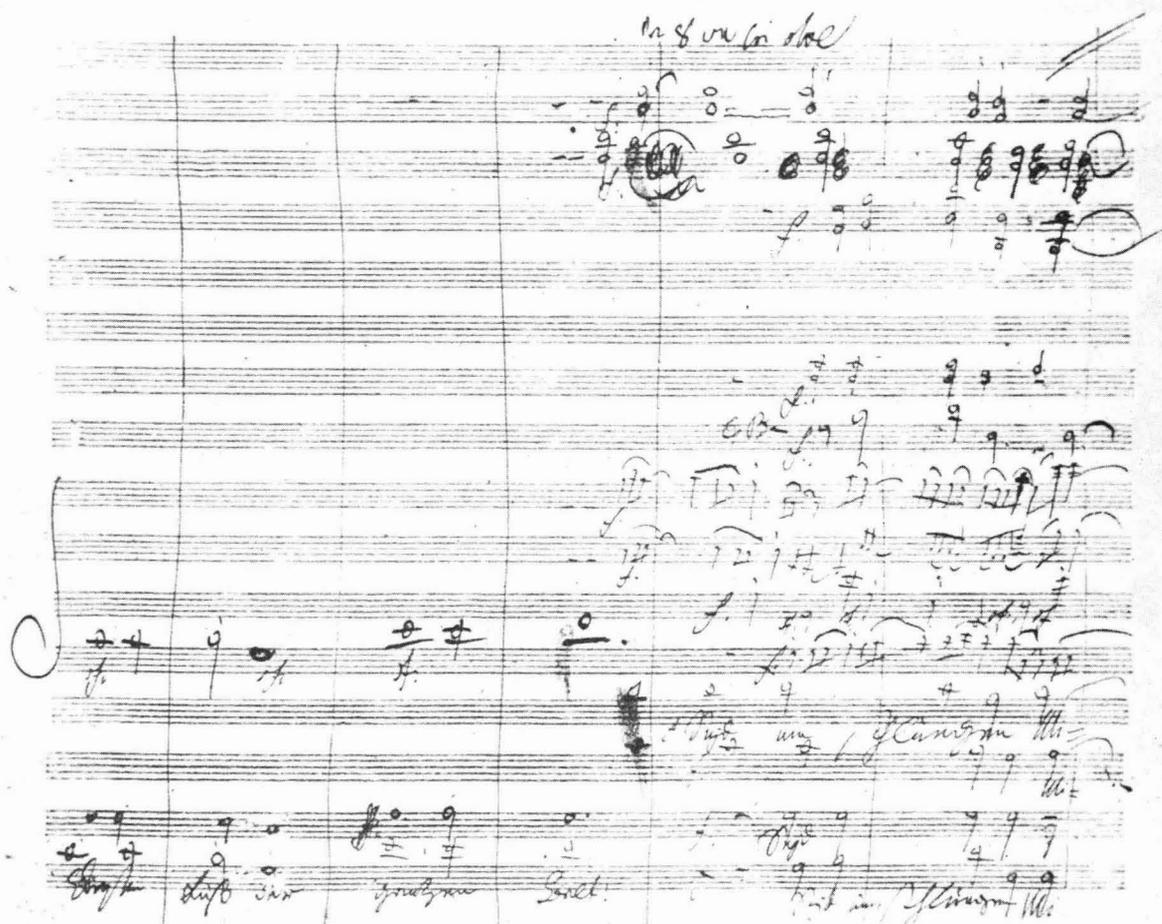
Queda el exterior, el exterior explícito —el exterior implícito, el mundo, la sociedad histórica, está en cada uno de los gestos y los actos del personaje—, que se da en una imprecisa huelga, mencionada en dos o tres ocasiones como una lejana amenaza, ¿será la parte que lucha, la parte susceptible de cambiar el mundo? Por lo pronto, parece ser muy semejante al de las estrofas revolucionarias de *Bandiera rossa*, escuchadas en la primera parte del film y convertidas en una inofensiva canción casi navideña.

No es posible ir más lejos y ser más feroz. La obra de Ferreri contiene uno de los discursos más ejemplarmente obstinados y originales del cine moderno. Jacques Aumont dice atinadamente en *Cahiers du Cinéma* que "las dos últimas películas de Marco Ferreri plantean con agudeza el problema capital de todo el cine occidental actual: el de su relación con un mundo situado y datado, es decir, por una parte, el problema de sus modos específicos de existencia y de funcionamiento, y por otra parte, el de su eventual eficacia y utilidad". *Break-up* no es

sólo un gran film sino una lección perfectamente aplicable: sin la falsa utopía del marginalismo, aprovechando los medios del sistema, sus formas de representación, los modos como el sistema pretende y acepta verse reflejado, logra una ejemplar y devastadora empresa.

Pocos como Ferreri llegan a la esencia de la degradación del hombre en la sociedad actual, el hombre alienado, cosificado, perdido en el consumo. De ahí la importancia de la comida en sus últimos films (*Harem*, —según informaciones, pues no hemos podido verla—, *Break-up* y *Dillinger ha muerto*), "la gente come para olvidar" dice el cocinero a quien Mario compra los alimentos para la cena de reconciliación; la importancia de la comida estrechamente ligada con el sexo como dos maneras idénticas de devorar. Como magistral punto final al proceso de degradación, en esta ocasión, es al perro a quien le toca el último bocado, cuando ya el amo humano se ha tirado por la ventana.

Pocos como Ferreri dan al espectador el sentimiento profundo de frustración pervertiendo, dando la vuelta, pulverizando todos los cánones, los mecanismos de la comedia, bloqueando en todo momento la risa en la que debían desembocar necesariamente las situaciones convirtiendo esas situaciones cómicas o graciosas en algo atroz. Mucho tiene que ver su prodigioso proceso de acumulación que nada detiene, ni lo arbitrario ni lo gratuito, que son, al contrario, piezas fundamentales de la mecánica ferreriana.





PARA EMPEZAR LA NOCHE

En la noche circundan nuestra casa
planetas desterrados,
cementerios de máquinas,
jardines y animales que el fósforo acocuya.

Puntual el agua que moja la garganta del pozo
y sube en espejeantes esqueletos,
en espectros que mueven
sus mallas de bacterias.

Puntual la sed que nace entre la arena
y llega desde lejos a la plaza,
puntual, en día de fiesta,
a abrir de par en par
tabernas y tugurios.

¿Qué lámpara,
como botella en el océano,
se enciende en esta hora?

¿Qué ventana endurece su cristal
ante el avance a tientas de la lluvia?

¿Qué casa
respira en el reposo
con su pan de amasada levadura?

Al que espera entregado a sus nostalgias
le nacen amatistas en los ojos.
Y a la hora en que muere una luciérnaga
se le apaga el cigarro entre los dedos.

AQUI, EN ESTA TIERRA

El día
sabe a tabaco.
La tarde es un pan
y en el aire profundo
canta un pájaro.

Que bien se va con el amor a cuestras,
con nuestro amor doméstico
de padre y muy señor,
de amante apersogado.

En los muros de cal
las espinas solares reverberan.
Un bestiario de goces salta
del corazón a la cabeza.

—Moriremos de viejos y felices
aquí, en esta tierra,
en donde acumularon
su espuma de placer los sementales.

Moriremos de viejos entre rondas
que cuadricula el dominó
sobre las mesas;
en campos de ajedrez
moriremos un día
sin haber entreabierto la ventana.

—Nos salvaremos si cantamos—
nos dijeron antiguas profecías.

En laureles de música dormimos
y con la iniquidad del sueño
apagamos la llama.



**FONDO DE
CULTURA
ECONOMICA**

**NOVEDAD EN
FILOSOFÍA**

**Gaos, José
DEL HOMBRE**
592 pp. \$ 65.00

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

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



NOVEDADES

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

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

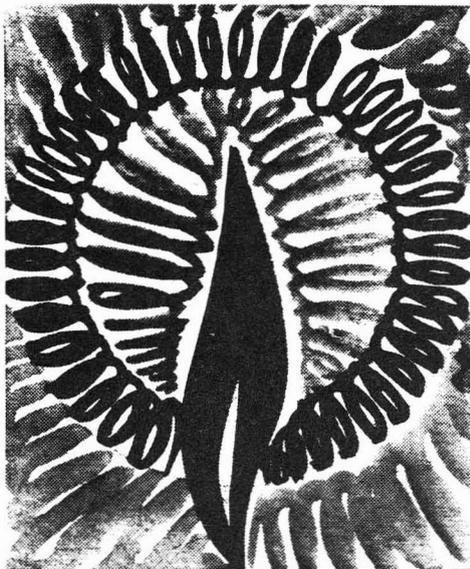
S. LECLAIRE
Psicoanalizar
200 pp. \$ 24.00

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

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

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

**PRESENCIA
NAVIDEÑA**



REGALE LIBROS

RUFINO TAMAYO
por Octavio Paz
UNAM \$ 50.00.

La pintura de Tamayo responde a la realidad de nuestra época.

JOSE GUADALUPE POSADA
por Luis Cardoza y Aragón
UNAM \$ 50.00.

Los más famosos grabados que ilustraron corridos y calaveras.

RICARDO MARTINEZ
por Rubén Bonifaz Nuño
UNAM \$ 50.00.

Lazos del pintor con la tradición universal y con la herencia del mundo mexicano.

JOSE LUIS CUEVAS
por Carlos Valdés
UNAM \$ 60.00.

Entintado, atroz y agresivo como la propia prole de sus monstruos.

OBRAS DE FRAY ANDRES DE SAN MIGUEL
por Eduardo Bález Macías
UNAM \$ 140.00.

Tratados sobre arquitectura, matemáticas, geometría, carpintería, hidrología, emplomados, etc.

JOSE GARCIA OCEJO
por Alfonso de Neuvillate
UNAM \$ 85.00.

Ocejo expresa con desenfado sus caprichos.

EL ARTE COLONIAL EN SAN LUIS POTOSI
por Francisco de la Maza
UNAM \$ 100.00.

Aquí la obra de los dioses es hostil, pero hospitalaria la del hombre.

LAS PORTADAS RELIGIOSAS DE MEXICO
por Elisa Vargas Lugo
UNAM \$ 160.00.

Las fachadas de las iglesias mexicanas no son sólo arte religioso, estático, sino historia.

ROBERTO MONTENEGRO
por Justino Fernández
UNAM \$ 50.00.

Desde los íntimos y alucinantes retratos esféricos hasta los singulares óleos actuales.

PEDIDOS A:

DEPARTAMENTO DE
DISTRIBUCION DE
LIBROS UNIVERSITARIOS.
Av. Insurgentes Sur No. 299.
México 11, D. F.



Libros Académicos

CILA

Sullivan 31 bis



Editorial
Joaquín Mortiz

*Nuevos títulos del
Volador*

EMILIO CARBALLIDO: *El sol*, \$ 16.00

EZRA POUND: *El arte de la poesía*, \$ 16.00

VICENTE LEÑERO: *Los albañiles* (teatro), \$ 20.00

GERARDO DE LA TORRE: *Ensayo general*, \$ 20.00

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES: *El margen*, \$ 24.00

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



**Novedades de
Ediciones Era**



José Clemente Orozco

Autobiografía

126 pp./\$ 90.00 M.N./U.S. Dls. 7.20

Fernando Benítez

Los indios de México / III

655 pp./\$ 150.00 M.N./U.S. Dls. 13.20

José Luis Martínez

La luna

280 pp./\$ 180.00 M.N./U.S. Dls. 16.00

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

