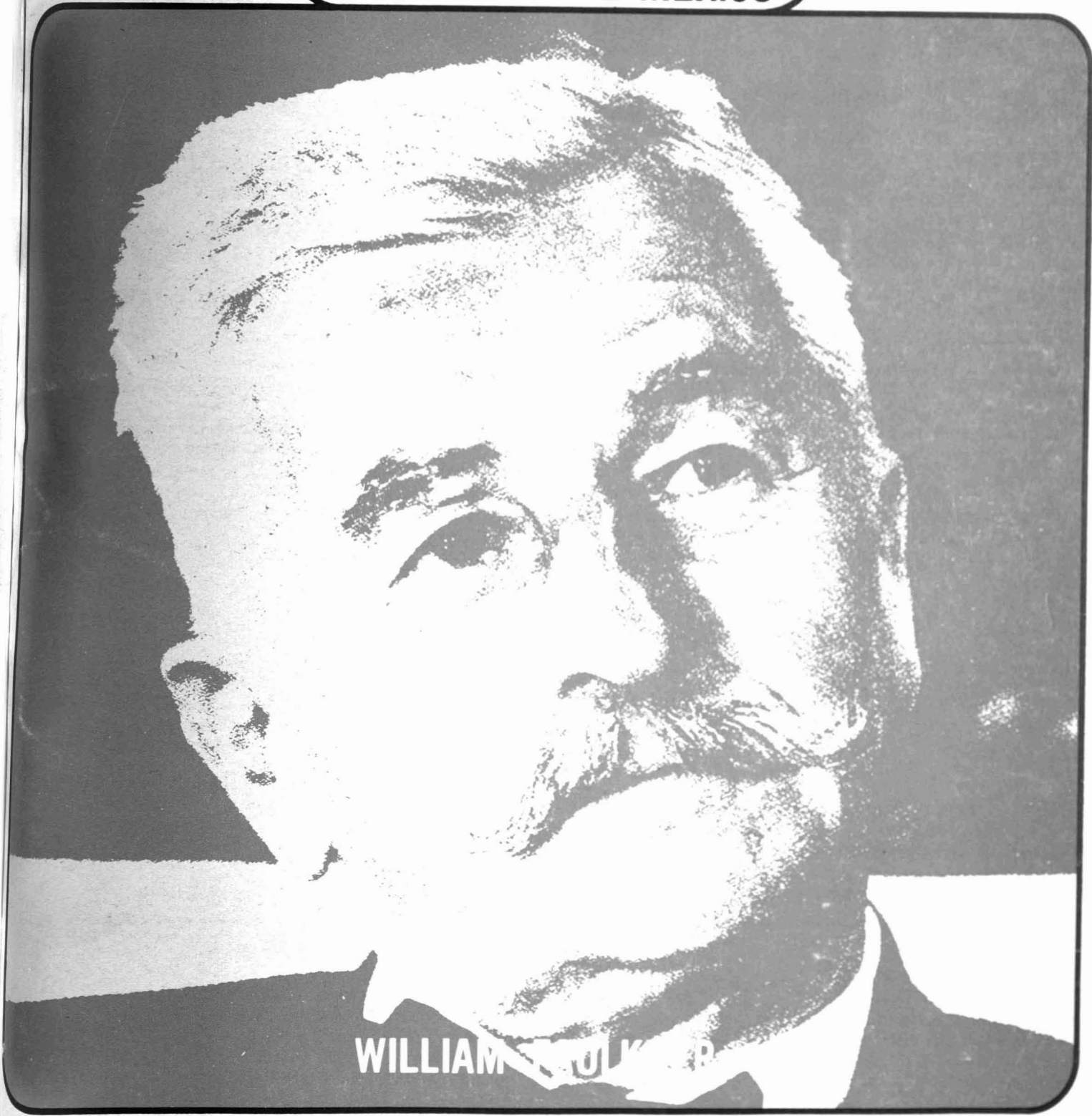


**P. CUARTIN TORRE:
GONGORA
CIVILIZACIONES
PREHISPANICAS
LIBROS**

**MARTINSON
SOBRE FAULKNER:
J. BALZA/C. PEAVY
J. VALDIVIESO
W. B. YEATS**

**REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO**



WILLIAM FAULKNER

SUMARIO

Volumen XXIX, número 11, julio de 1975

Martinson

Poemas, 1

José Balza

Joyce y Faulkner: la ruptura temporal, 5

Charles Peavy

Faulkner: un regionalista universal, 7

(traducción de Jaime Valdivieso)

Jaime Valdivieso

Con los espíritus de William Faulkner, 13

Pedro Cuartín Torre

Góngora: apesadumbrado fantasma, 19

Eduardo Noguera

Desarrollo y paralelismo de las civilizaciones prehispánicas, 25

I Poemas de W. B. Yeats

(traducción de Ricardo Silva Santisteban)

Manuel Capetillo

Plaza de Santo Domingo, 39

LIBROS

Marc Plenat

Nacimiento de Venus, nacimiento de la poesía, 42

COMEDIA

William Blake

Milton (3a. de Forros)

(traducción de Enrique Caracciolo Trejo)

Nota: En el número anterior (no. 10 vol. XXIX) la traducción del artículo *Relatos de Odesa* de Isaac Babel, fue realizada por Rafael Vidiella

Universidad Nacional Autónoma de México

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

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

Director: Diego Valadés / Jefe de Redacción: Carlos Montemayor

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

Torre de la Rectoría, 10o. piso,

Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124

Franquicia postal por acuerdo presidencial

del 10 de octubre de 1945, publicado

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

Precio del ejemplar: \$ 10.00

Suscripción anual: \$ 100.00 Extranjero Dls. 12.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.

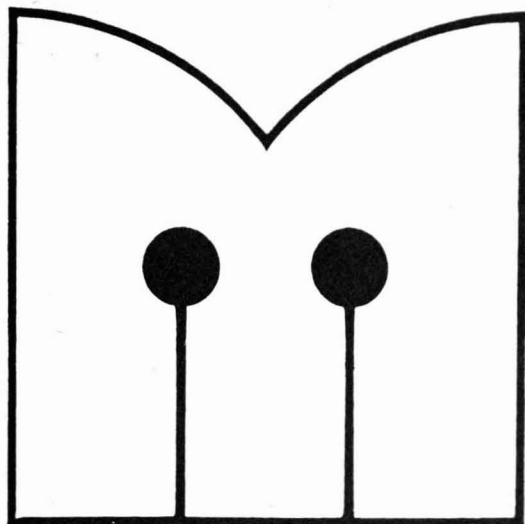
Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.

Ingenieros Civiles Asociados [ICA]

Nacional Financiera, S. A.

Instituto Mexicano del Seguro Social

INFONAVIT.



ARTINSON

LA CATASTROFE

De espaldas a la cotidianidad de los hombres oteaba Tycho desde la isla de Hveen el universo donde brillaban los semblantes de los soles.

Una noche en que se consumió una nova, un sol camino de su destrucción oyó a sus espaldas la voz quejumbrosa de una jornalera:

Misericordioso señor, mi hijo está en peligro.
Ay, antes de que salga el sol mi hijo habrá muerto.

Tycho permaneció inmóvil investigando la nova en el telescopio, vio cómo desaparecía para siempre un sol para los mundos que habían gozado de sus favores, pensó en las gentes de aquellos mundos, sus reinos sorprendidos, todo lo que habían hecho, soñado y sentido hasta la fecha en que la llama surgió de repente de la blancura de fuego de cielos retumbantes y los océanos del mundo no bastaban para apagarlos.

Temblando sintió el innominado dolor de Casiopea, y sin volverse hacia la quejumbrosa mujer le dijo:
Mujer, acabas de nombrar el sol. Recordabas la existencia del sol. Grande es la bondad de tu memoria.
¿Cómo está tu hijo? ¿Enfermo?

De "Cikada" / Cigarra / 1953

EL CONSEJO DE LI TI

Si tienes dos monedas, dijo Li Ti durante un viaje, compra un pan y una flor.
El pan te sirve de alimento.
La flor que compres significa que la vida merece ser vivida.

De "Gräsen i Thule" / Las hierbas de Thule / 1958

POEMA ESTELAR

Recuerdo que una vez el resplandor de la luna estuvo aquí trabajando de plateador.
Aquí estaba el sol con una peineta de oro en su cabellera.

Pero lo más inmenso era la noche con su cola de luz estelar arremolinada grandiosamente en torno a la visión de los fantasmas envolviendo a todos los horizontes para protegerlos.
Una tarde en un sendero de un bosque de abetos camino de las casas de torreones ayelmados encontró la hija del astrónomo la hermosa Deneb en la hierba el probable peine de plata con el que el señor de la Torre una vez había peinado la cabellera de Berenice.

De "Gräsen i Thule" / Las hierbas de Thule / 1958

EL MIRADOR

Los años fueron cambiando el paisaje que se veía desde el mirador.
Con trinos de zorzal y canciones de frambuesa pasaban primaveras y veranos.
Los campos que iban madurando envueltos en luz brillaban como espejos de sol.
Rugía la tronada.
El duro esmalte del granizo masacraba el trébol.
Poco a poco fue cambiando también el mirador.
Arrancaron de las ventanas los vidrios de colores y los vendieron por otros sitios cuando derribaron la casa.
Allende la casa y en un círculo más amplio estalló el mismo año una de las guerras y el mundo también cambió en buena medida, casi en sus cimientos.

De "Vagnen" / El coche / 1960

LOS VERDUGOS DE LOS SUEÑOS DE LA VIDA

Numerosos eran los verdugos de los sueños.
Más numerosos que los sueños.
La sílfide fue decapitada sobre un tuelco, la ninfa sobre un tronco.
En lugar de la dríada llegó Irma, la del campo de concentración de Belsen.
Era el señuelo que las llevaba a las cámaras de gas de las montañas.
También había bastantes gigantes antropófagos claro.





En cada montaña un duende con las ramas de un estado talladas en
un trono de piedra.
Naturaleza y hombres se iban fundiendo por nuevas sendas del
horror,
terror en la montaña y en el bosque de la vida.
Caza del hombre.
Todo confundido,
caóticamente entrelazado como un puñado de serpientes.
Bajo todos los árboles reinaban los hachazos criminales.
La leyenda y la realidad fueron barrenados al mismo tiempo
por la misma lanza.

De "Vagnen" / El coche / 1960

VIVIR DE VERDAD

Vivir de verdad es atreverse a elegir sus propias opiniones
más que permitir que le obliguen a elegir su realidad.
Te aconsejo que vomites la realidad que odias.
Sueña, sueña de buena gana y de preferencia lo que no quiere la
época.
Sé intemporal hacia adelante y hacia atrás.
Los próximos tiempos están violados y cargados de todas las
cadenas imaginables.
sobre todo las de la utilidad y del insípido bienestar
con su acolchada seguridad, espiritualmente tan de poco valor, y
sus cochecitos de juguete para todos.

De "Vagnen" / El coche / 1960

LA EPOCA COLONIAL

En los trópicos no había veranos,
un único verano hacía avanzar años de sol a través de años de
lluvia.
El año era una campana verde
con acuático tañido de fiebres de pantanos
un reloj que a su paso se transformaba
en el crujido y las hojas desmigajadas de la estación seca
cuando el sol ardía
chisporroteando fuego a lo largo de ríos estrechos.
Era una selva llevada hasta su máxima opulencia
duramente oprimida bajo la tiranía de la vida.
La raza blanca y viajera inventariaba por todas partes.
Recaudaban todo lo recaudable, desalojaban todo lo desalojable.
Pero los que hacían el inventario no eran estimados en la lejana
patria.

Jamás llegaron a ser tan distinguidos como los otros
que no tenían sangre en los dedos.
Mientras los que permanecieron en el país vivían de las riquezas
de las colonias
preguntaban con fatigado tono nasal de dónde venían tales cosas.
Lo exótico les parecía siempre tan cándido.
Se cansaban simplemente de estar un momento de pie
durante la recepción dada en honor de Stanley.

De "Dikter om ljus och mörker"
Poemas sobre luz y oscuridad / 1971

LA MONTAÑA DEL BOSQUE

Dos chicos del pueblo
salieron un día de otoño hacia el bosque
para liberar a una joven campesina
que había sido raptada
por los espíritus de las montañas.

Descubrieron la baja montaña del bosque
y llamaron a la puerta de piedra
con la esperanza de que el duende hubiese salido a comer bayas.

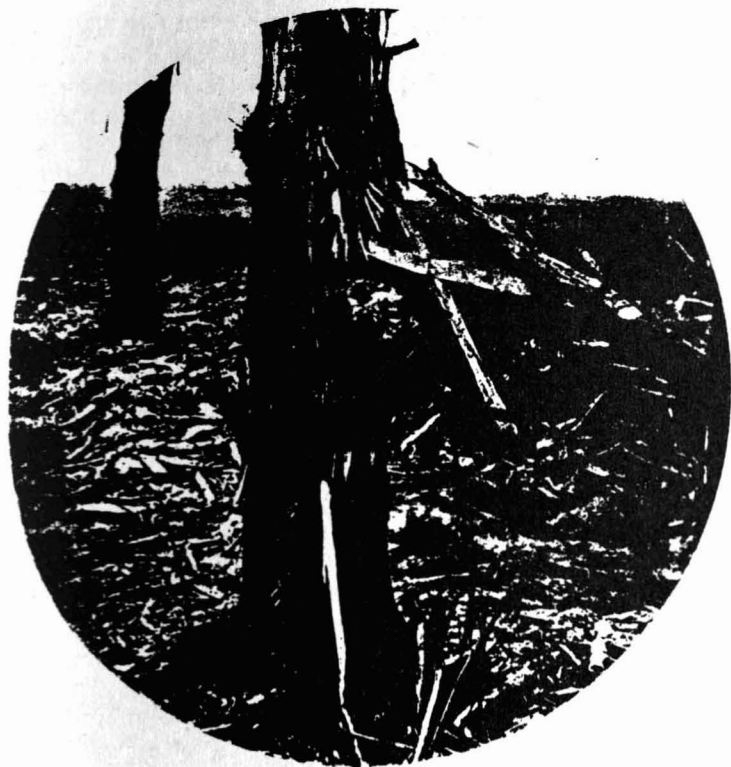
Pero el duende estaba en casa
y salió a abrirles en persona.
Buscáis a la chica claro, dijo el duende.
Pero ella no está en casa.
Ha salido a recoger bayas.
Vamos a hacer dulce de arándanos.

Los chicos dudaban del rumbo a tomar.
Hacia allí, les señaló el duende.
Los chicos le agradecieron las informaciones
y partieron en la dirección señalada.
Allí encontraron a la joven campesina
pero ella no los reconoció.

Tampoco quería que la molestasen mientras recogía arándanos,
dijo.
Y qué sé yo de vosotros.
Bien podríais engañarme.

Entonces comprendieron los chicos que ella ya se había acostumbrado
que había sido trastrocada con las nuevas cosas
en lugar de ser trastrocada por ellos.
No obstante ellos quisieron intentar al menos llevársela con ellos.





Entonces ella se enfadó de verdad y les dio una soberana paliza.
Ella era tan fuerte como la montaña.

Llegados felizmente a casa no dijeron nada a sus padres
pero comieron sus gachas en silencio.
Tenían también la sensación
de que ahora en el pueblo no se preocupaban como antes
de duendes o personas raptadas por los espíritus de las montañas.

Esto y muchas otras cosas se les iban ocurriendo
mientras mordían todavía horrorizados sus cucharas de madera.
Como de costumbre se hacían señas con los pies
por debajo de la mesa y seguían comiendo.
La leche se había cortado.
Es lo que suele pasar en las tormentas
o cuando ocurre algo por virtud mágica.

De "Dikter on ljus och mörker" /
Poemas sobre luz y oscuridad / 1971

EL PRESAGIO

Los tártaros detuvieron sus carromatos y plantaron sus tiendas
de campaña.
De límpidos manantiales descubiertos en bosquecillos acogedores
llevaban el agua. Un fresco arroyuelo descendía presuroso y les
daba sus peces.

De un árbol descendió un ave de bellissimo plumaje.
En sus ojos y su cuello se veía que amaba la vida.
No se dejó matar más que envuelta en dudas y estremecimientos.

Una vez asada yacía con las patas atadas pegadas al cuerpo.
Todos la miraban preparándose al placer de saborearla.
Los poderosos paladares chasqueaban en torno a los bocados,
los dientes molían sordamente como los propios molinos de la vida.

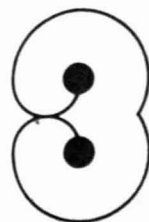
Cuando ya era demasiado tarde los tártaros se dieron cuenta
del error que habían cometido:
habían asado al ave Fénix y se la habían comido,
el ave que precisamente en aquella época del año era mortal y
fácil de cazar:
el ave de bello plumaje Fong de Tsin.

No tuvieron mucho tiempo para arrepentirse
ya que pronto se vio el mundo envuelto en una inmensa tiniebla
el sol comenzó a apagarse.

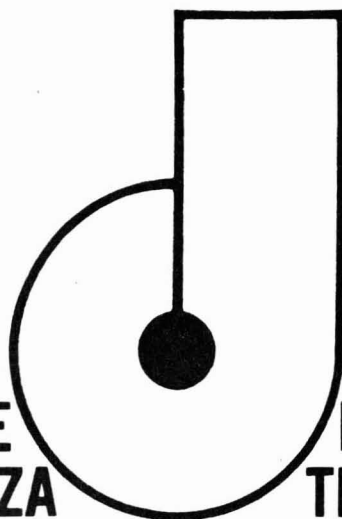
Los aterrorizados hechiceros consideraron
lo sucedido como un presagio
y los tártaros mataron a varios prisioneros a latigazos.
Entonces salió el sol y todos los que se habían escondido
salieron velozmente de las tiendas de campaña gritando de júbilo.
Pero ese mismo año el Khan perdió la guerra
frente al general de Tsin.

En una casa dio el reloj las campanadas de medianoche.
El cielo estaba entonces limpio y estrellado pero
se veía venir una neblina desde el norte
que abovedaba su vaho en torno a cada rama.
A la mañana siguiente el bosque estaba vestido de escarcha.
Ingrávidas colgaban en la hierba, apiñadas y blancas,
largas hileras de gotas de agua heladas
enhebradas tan delicadamente en cada brizna
que parecía que ellas jugueteando con la helada
hubiesen querido ensartar coronas de abalorios.

De "Tuvor" / Matorrales / 1973



JOSE
BALZA



OYCE Y FAULKNER: LA RUPTURA TEMPORAL

Quizá nadie haya rozado tan angustiosamente la íntima perplejidad que guarda la memoria como Proust. Pero también su excesivo énfasis en la recuperación dolorosa del tiempo, tiñe de cierta irrealidad su obra. Hay alguien que, sin apartar el dolor y la compleja invasión con que el pasado corroe nuestro presente, prefirió la naturalidad (¿existe este término para un artista?) como arma estética. James Joyce no nos dará la incesante inclinación de un artista sobre su vida anterior ni dirá que sus personajes conciben su existencia como una obra de arte; Joyce organiza el nacimiento de un artista (Stephen Dedalus) o propone una vida que, de manera casi animal, toca las seducciones del arte (Mr. Bloom).

En Joyce subyace Bergson; en Joyce la memoria hará derivar sus personajes al zig zag de lo actual y lo vivido. Pero este escritor jamás utilizará el interminable tejido de una línea evocadora. Su deseo de ser fiel a la vida cuando la exprese literariamente lo impulsará a asumir un método diferente.

■

Excesivas coincidencias entre ellos impiden hablar de Joyce sin mencionar a Virginia Woolf. La historia de la literatura posee un solo nombre femenino para la novela: Virginia Woolf. Su obra guarda la autonomía formal, el impulso inventivo y la atenta economía del genio. *Al faro* es en sí misma un espejo de la novela (el cuadro que pinta Lily Briscoe) y una muestra asombrosa de la psicología más honda. *Orlando* inicia la comprensión de cómo cada ser inteligente puede realmente ingresar a las variaciones del tiempo. *Las olas* convoca el ritmo (lenguaje, luz, destino): y en esa asunción la novela deja de serlo para convertirse en poema. Como Joyce, Virginia Woolf escribió en inglés. Ambos ocupaban los extremos de un universo político que aun se mantiene en tensión (Inglaterra-Irlanda). Ambos vivieron el mismo tiempo y durante los mismos años. Virginia Woolf ofreció su nuevo lenguaje a la técnica de novelar, y ella sola reclamaría un estudio muy vasto.

■

Una erudición sobrecogedora (música, cine, idiomas antiguos y modernos, poesía, teatro, medicina) y su progresiva ceguera marcan la juventud de Joyce. Había publicado *Música de Cámara*, colección de poemas, en 1907; y *Dublineses*, relatos, en 1914. Quizá estas historias nada significarían hoy si no fuese porque en ellas hay el asomo de un rasgo que luego Joyce convertiría en recurso magnífico de su trabajo. Se trata de los desusados momentos en que sus protagonistas parecen afrontar un detalle esencial para ellos —pero que quizá escapa de su exacta comprensión o de la nuestra, como lectores. Hay allí un adelanto de las posteriores epifanías.

Joyce solía decir “No tengo imaginación...” —como un protagonista de la película *El submarino amarillo*, de *The Beatles*, quien habiendo visto mares llenos de huecos, monstruos y pasillos por los que camina un tenedor, se dice que son cosas de la imaginación, para luego asegurar: “Pero si es que yo no tengo imaginación”— y sin embargo en 1916 publica *Un retrato del artista adolescente*.

La partícula *Un* que acompaña este título no debe ser olvidada. Hay allí la manifestación de una conciencia que conoce el valor de su descubrimiento. Joyce sabe que no va a escribir —a partir de ese libro— como nadie; sabe que está alterando el concepto de novela. El retrato de su artista no será una generalización sobre los creadores. Ese *Un* lo identifica y lo determina; se tratará de un caso especial, ajeno a las tipologías. La próxima palabra, *retrato*, posee a su vez connotaciones que tal vez sólo un adecuado enfoque desde la pintura cubista podría explicar con claridad. Joyce va a retratar al protagonista: el libro será la historia de éste en una múltiple visión, y la huella de esa historia sobre el ambiente en que ocurre (o viceversa). Tema y forma se anuncian en el título. La simultaneidad de sujeto y ambiente constituyen, de una vez, el paso para la ruptura temporal.

El cine había interesado a Joyce; Eliot iniciaba un equivalente del montaje con “*La tierra baldía*”. La literatura de Joyce querrá proponer visceralmente la posibilidad de una vida. Sangre, orina y sudor integran la materia de sus evocaciones con una vitalidad que los hace irremediables y conmovedores.

Todo el arsenal cultural de Joyce, su absorbente inventiva y un desproporcionado método de observación, le ayudan a recrear cada personaje como si en ellos la existencia se modulara involuntariamente: compases del presente envolviendo innumerables apoyos en el pasado. Tal como nuestra mente funciona, Joyce elabora psicologías lábiles y biológicas.

Ni él mismo quiso aclarar el asunto de las epifanías. Son ya tradicionales las anécdotas acerca de los misteriosos papeles en que, repentinamente y durante cualquier situación, tomaba notas o esbozaba “momentos”. Tampoco nosotros podremos explicarlas. Algo tienen que ver con la llegada de los magos a Belén, con la revelación mística; pero también envuelven esos momentos narrativos, una atmósfera de incantación y de secreto que, con frecuencia, los protagonistas joyceanos logran percibir. Piénsese por ejemplo en el IV capítulo de *Un retrato del artista adolescente*: la muchacha en el agua; y también, en este libro, la adivinanza en la enfermería. Piénsese en la metamorfosis de la sirena, del *Ulises*.

La modalidad técnica de Joyce despliega un infinito muestrario de recursos. Estudioso de las menos próximas posibilidades lingüísticas —poesía clásica, titulares de prensa— Joyce sabía operar sobre realidades verbales que Ferdinand de Saussure definiría a su manera. En sus novelas, un lenguaje general asoma sólo estratégica-

James Joyce

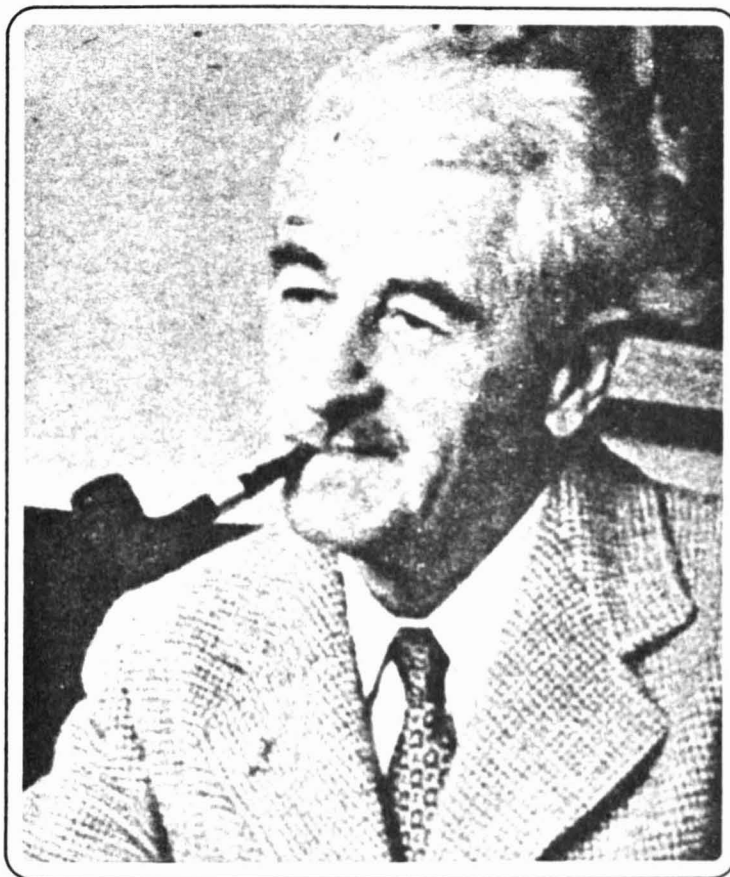


mente, como vigas discretas que sostienen la estructura. Este lenguaje no predomina jamás, pero si llegara a ser extraído, el cuerpo novelesco se derrumbaría fácilmente.

Al lado de esa aparición de la lengua, Joyce introduce y modula vertiginosamente inesperadas expresiones del habla. Conversaciones, interpolaciones de conciencias que se autovaloran, discursos, refranes, lugares comunes y hasta textos musicales o recetarios de cocina, crean una notable gama de cualidades lingüísticas. Joyce las elige y las coloca justamente en aquellas zonas del relato donde —unas contra otras— pueden resplandecer o matizarse.

Pero esto no se hace para adornar o asustar: cuando Joyce trae uno de esos textos al relato es porque la exigencia interna de la forma lo impone. Casi nunca Joyce evoca (en el sentido proustiano) un fenómeno: lenguaje y habla adquieren tal carga sensorial, que el fenómeno —a través de ellos— es recreado, reconstruido. De esta manera, el paso temporal —por ejemplo de la madurez a la infancia— viene con el lenguaje en el cual se expresa la situación.

William Faulkner



No hay señales para la diferencia de tiempo: ésta ocurre, se da sensorialmente.

Así, la fragmentación del tiempo crece sobre una base impresionista. Sensaciones, recuerdos y pensamientos adquieren concreción, frescura, para originar las secuencias. A ellas —y con ellas— es necesario agregar el método de las asociaciones libres. Estas pueden arrancar de simples elementos emocionales (por ejemplo, en *Un retrato*: taza de té —pozo/ hogar— colegio), de incongruencias sensoriales, de elementos semánticos, de interacciones culturales.

Joyce revoluciona el punto de vista. Flaubert y James, cada uno a su manera, construyó su obra acatando y afinando la limpidez de la selección narrativa: elegido un punto de vista, el relato debía avanzar exclusivamente desde tal ángulo perceptivo. Joyce no sólo registra de manera magistral, el uso clásico de este recurso, sino que, a voluntad, lo altera cuando es necesario. Por ello, nada extraña que Bloom o Dédalo sean vistos por momentos desde fuera y por momentos adquieran, sin embargo, una textura interior



que los complementa. El ojo joyceano posee una agudeza cubista: tal como la que existe en nuestra conciencia cuando una situación tensa nos desdobra.

Derivado de ese detalle, se cumple así mismo otra audaz proposición. Esta vez el acento es gramatical, pero los efectos tienden a registrar una mayor riqueza psíquica para el personaje. Joyce libera el discurso central: para bordear sus caracteres se inclina a narrar en primera persona y de ésta pasa a la tercera; o viceversa. Así, cierto desenfoque capta sutilezas que otro método hubiera congelado.

En síntesis, Joyce procede al rescate del tiempo mediante la memoria involuntaria que expresó Bergson, utiliza las grandes corrientes del fluir de la conciencia: pero organiza un ingente esfuerzo intelectual que impide la uniformidad o lo amorfo. Menos interesante —aunque significativo dentro del tipo humano trabajado por Joyce— resulta el recurso suyo que más se ha popularizado: las ocho frases con quinientas palabras —y sin puntuación— que cierran el *Ulises*.

■
William Faulkner pretendió durante su vida ser ignorante, salvaje y primitivo. Ante cualquier periodista argüía desconocer toda la literatura, excepto alguno que otro libro escrito en la época dorada de los griegos. “No hay que preocuparse por ser mejor que los anteriores o los actuales: hay que ser mejor que uno mismo” afirmó. Pero en verdad, Faulkner también pertenece a esa estirpe de escritores eruditos, ávidos en sus lecturas y conocedores profundos de la literatura universal.

Su primer libro, *La paga de los soldados* (1926), y luego *Santuario* (1931) escrito con la finalidad de obtener algo de dinero, son borrosos y prescindibles en comparación con la saga de Yoknapatawpha, que cubre su obra entera.

En 1929 publica su primera gran novela, *El sonido y la furia*. En 1930, *Mientras agonizo*, sobre la cual incidiremos aquí para hallar los diversos nudos formales de la literatura faulkneriana. El universo de todos esos libros está habitado por seres expoliados, por poseídos y asesinos, por mujeres violadas, santurriones e incendiarios, por idiotas, prostitutas y negros en el peor sentido de la palabra. Jefferson, capital de Yoknapatawpha, es el polo magnético de los aristócratas Compson y los Sartoris; pero también atrae a los blancos pobres como los Snopes.

En *Mientras agonizo*, los Bundren —Cash, Cora, Jewel, Darl, Vardaman— son arrastrados por su padre, Anse, quien desea cumplir la promesa de enterrar a Addie, su esposa, en el lugar elegido previamente por ella. Aunque todo el libro marca a Anse con el egoísmo y la sequedad, una mirada objetiva puede descubrir en él cierta tosca ternura, cierta obsesiva fidelidad, que lo salvan.

En *Mientras agonizo*, como en tantas otras novelas de Faulkner, los personajes hablan desde su propia intimidad. Cada uno de ellos posee una voz (o un subtítulo, una fecha) que intenta identificarlos. Así el lector vislumbra la historia, repasa los hechos y los siente deformarse bajo las numerosas perspectivas. Resulta fácil enlazar los segmentos del argumento y adivinar sistemáticas alteraciones del tiempo narrativo. Pero Faulkner no recurre a encadenamientos previsibles —como la asociación libre o las alteraciones del punto de vista—. Su novelística ocurre en un presente rudimentario, siempre actual, siempre inicial; y en ese presente la historia fija sus momentos como algo intemporal. Cualquiera puede calcular los días que tarda la familia Bundren en realizar el entierro de la madre. Pero interpoladas en esa trama, súbitas interrupciones nos conducen a importantes momentos en la vida de los personajes. (Piénsese, por ejemplo, en la misma Addie, quien irrumpe y cuenta horas de sus amores y sus odios.) ¿En que momento *han ocurrido* esos nuevos segmentos? ¿Ayer, hace un año? Y aún más finamente: ¿en qué momento fueron pensados esos sucesos? Nada podría determinarlo. Sobre el arco temporal y nítido del argumento, se suspenden momentos claves que no terminan de pasar, que jamás perderán actualidad. ¿Por qué?

En una manera totalmente diferente de la de Kafka, pero próxima a él, los personajes de Faulkner permanecen desdibujados. La imagen jamás llega a ser absoluta. Porque los protagonistas de *Mientras agonizo* son seres inconclusos; en ellos la personalidad apenas asoma. Su psicología es un esbozo primitivo, en la cual la vivencia interior jamás se cierra sobre sí misma. Estos seres casi individuales son apenas puntos de un sentir universal. La mejor manera de imaginarlos sería visualizándolos como luciérnagas que se encienden por instantes en una oscuridad absoluta.

Por lo tanto si el contenido de la conciencia es ajeno a los determinismos, en ellos no hay señales para las fronteras temporales. No importa cuándo algo haya ocurrido. Antes o después resultaría igual. Si no ocurrió, va a suceder. Así, un escalofriante presente se cuela en cada situación. En muchas de sus obras, Faulkner acentúa esa difícil diferenciación del tiempo bautizando con el mismo nombre a diversos personajes de su obra.

Si Proust se afianza sobre el recuerdo y la intuición para rescatar la vivencia más remota; si Joyce construye una laboriosa casa de voluntad para mostrar biológicamente el tiempo, Faulkner anuda hechos, convoca ideas y personajes, para destruirlo. Faulkner elimina el tiempo o por lo menos suspende su vigencia. Ningún recurso más apropiado para el infierno circular que muestran sus novelas.

Como él mismo señaló, quizá “el tiempo es una condición fluida que no tiene existencia sino en los avatares momentáneos del individuo”. Y en su obra la aspiración a la individualidad es un sueño monstruoso e hiriente.

**CHARLES
PEAVY**

AULKNER: UN REGIONALISTA UNIVERSAL

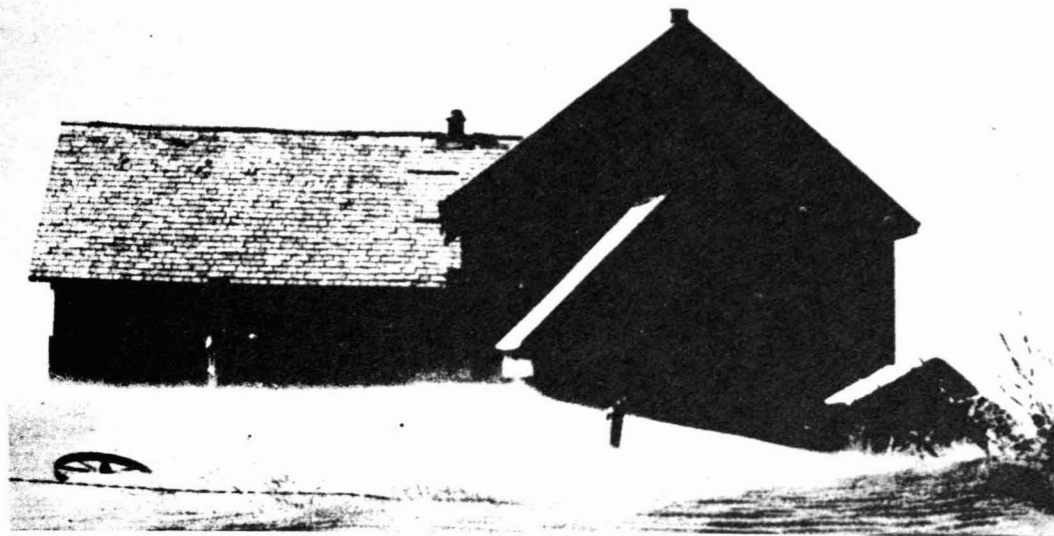
William Faulkner generalmente es considerado, en primer término, como un escritor regionalista, tal vez el más grande escritor regionalista que haya producido los Estados Unidos. Este juicio deriva de su espléndida capacidad para evocar el espíritu de una gente y de una región, el Sur y, más específicamente, Mississippi. Sin embargo, a pesar de su reputación como escritor sureño, su mayor importancia reside en la universalidad de sus temas. Esto es cierto, hasta el punto de que se diferencia de la mayoría de los escritores de la Segunda Post-Guerra debido a su preocupación por las verdades eternas —amor, honor, lástima, orgullo, compasión y sacrificio— como lo da a conocer en el discurso de aceptación al Premio Nobel. En aquel discurso, dice Faulkner que cualquiera literatura que prescindiera de estas “verdades eternas”, es efímera y está condenada al fracaso; hasta que el escritor no aprenda estas verdades, escribirá como si estuviera entre los hombres contemplando el fin de nuestra civilización. Que las anteriores ideas constituyen su preocupación fundamental, queda claro en sus observaciones durante una visita a Manila, en 1955. Hablando ante la Asociación de Escritores Filipinos, Faulkner reafirma su fe en el espíritu humano (o alma) y en la capacidad del hombre no sólo para perdurar, sino para prevalecer. El escritor, dice, *debe* creer en el hombre —y que va a perdurar y a prevalecer. La responsabilidad del escritor es decir la verdad de una manera que no admita dudas— “traer la verdad y encenderla para que la gente la recuerde”.¹ Las verdades que el escritor revela tienen que ver con el hombre y sus problemas y con su capacidad para enfrentar el mundo sin temor; la revelación de estas verdades contribuye a que el hombre “sea más valiente de lo que cree que puede ser y menos egoísta de lo que quisiera”.² Este sentimiento parece un tanto remoto del otro que Faulkner le manifestara a Malcolm Cowley en 1944, de que “la vida en todas partes era una furiosa carrera de obstáculos hacia la nada”.³ Es cierto que muchos han visto en Faulkner al escritor naturalista que escribió acerca del pesimismo cósmico. Esto es especialmente cierto entre los comentaristas que escribieron durante la primera década de su carrera literaria (1926-1936), tal como se pone en evidencia por los títulos de los trabajos *En el Pantano*, *La Escuela de la Crueldad*, *Cretinos*, *Gusanos de ataúd* y *Crueldad*, *Desolada Ciénaga*. Incluso muchos críticos que han encontrado optimismo y sentido de afirmación en su último período, todavía ven la primera etapa como llena de desilusión y desesperación, calificando esta época como la fase de la “tierra baldía” del escritor. La influencia de Eliot sobre Faulkner es, por supuesto, indiscutible.⁴ Conviene recordar, sin embargo, que aunque ambos se encontraron en un mundo vacío de espiritualidad y valores morales, hicieron uso de la “metáfora de la Tierra Baldía” para expresar su búsqueda de orden y significado. Eliot negó la afirmación de algunos críticos de que la “Tierra Baldía” expresaba la desilusión de una generación. “Yo tal vez



expresé para ellos su propia ilusión de estar desilusionados", dijo Eliot, "pero eso no entraba en mis intenciones" (*Ensayos Escogidos*, p. 324). La búsqueda última de Eliot, lo llevó a la posición teológica ortodoxa del anglocatolicismo, mientras Faulkner afirmaba la integridad del hombre independiente de cualquier religión institucionalizada. A pesar del extenso uso de elementos cristianos,⁵ es evidente que él no estuvo comprometido personalmente con el cristianismo. Más aún, los personajes cristianos de Faulkner a menudo carecen de esas cualidades que tanto apreciaba —caridad, compasión, justicia y sacrificio. Cuando ante una audiencia de japoneses le preguntaron si creía en el cristianismo, respondió que a veces el cristianismo resultaba "bastante rebajado", pero que creía en Dios y que "el hombre tiene un alma que aspira hacia lo que llamamos Dios".⁶ La posición de Faulkner, aunque no cristiana, se caracteriza por un humanismo ético. En una entrevista en el *Paris Review*, definió el cristianismo "como el código individual de comportamiento de todos los individuos, por medio del cual se hace un mejor ser humano de lo que naturalmente quisiera, si se dejara llevar sólo por su condición natural. Cualesquiera sean los símbolos —la cruz, la medialuna u otros— ese símbolo le recuerda al hombre su deber dentro de la raza humana". La filosofía de Faulkner no es nihilista ni naturalista, sino humanista y afirmativa. Más aún, su sentido afirmativo es semejante al de Camus, quien dice en el *Mito de Sísifo* que no hay sol sin sombra, y que es esencial conocer la noche. En sus palabras: "A la Juventud de Japón", Faulkner dice que la guerra, la angustia, la falta de esperanza y la desesperación, no pueden durar si el hombre es capaz de durar, y que éste prevalecerá a pesar de todas sus angustias, si sólo hace el esfuerzo por creer en el hombre.⁷ Al describir la condición humana, Faulkner trata de mostrar que a menudo el hombre lucha para encontrar su alma en un mundo moral y espiritualmente estéril. Estando en Manila, dijo que nunca había hecho uso de la degradación y la violencia como un fin, sino como un medio para mostrar contra qué debe combatir el hombre y para mostrar "en instancias específicas, las circunstancias en que el hombre ha sido acosado por la degradación, la violencia, precisamente cuando odiaba la violencia en la cual se hallaba envuelto y creía en algo semejante al honor, al orgullo, a la compasión, aún en medio de la degradación".⁸

William Faulkner es fundamentalmente *El* escritor del Sur de los Estados Unidos. Pero esto no quiere decir que deba ser considerado como un escritor regionalista, ya que sus temas son universales y con mucha frecuencia sus personajes arquetípicos son extraídos de la Biblia. El mejor Faulkner lo hallamos, sin embargo, cuando trata la historia de su condado mitológico Yoknapatawpha, donde utiliza su familia, la gente de su pueblo y su región como materia de sus novelas. Escribiendo sobre su tierra y su gente y con las tradiciones que le eran familiares, se liberó de la necesidad





de imitar el estilo y los temas de sus contemporáneos de mayor éxito. *Mosquitos* y *Pylon*, por ejemplo, al margen de la serie de Yoknapatawpha, se cuentan entre las menos originales y logradas de sus novelas. Con la publicación de *Sartoris* en 1929, se dio cuenta que "valía la pena escribir sobre su pequeño terruño natal" y que nunca "viviría lo suficiente como para agotarlo". Antes de morir, escribió 15 novelas y numerosos cuentos relacionados con su tierra. Con su visión épica y mítica de estos materiales, el Sur aparece como una región que hubiese sido habitada por gigantes: Thomas Sutpen en *Absalom, Absalom* es un titán, una figura legendaria, a la vez hebrea y helénica en su concepción, con rasgos trágicos —orgullo ilimitado y totalmente envuelto en la concepción sureña del Sueño Americano. Queda muy en claro que su visión del Sur no es sólo épica y mítica, sino también trágica; es la visión de un sueño diferido. Allí la mayoría de los aristócratas viven en mansiones al estilo de los templos griegos y la decadencia de las grandes familias se halla simbolizada en los podridos pórticos y las caídas columnas de las casas. La familia de los Sutpen, Sartoris y Compson están malditas por el pecado de orgullo o hybris; el Sur mismo está maldito por la institución de la esclavitud y destinada a caer y a ser arrasada y expuesta a expiar su maldición. Tal como las plagas y pestilencias que siguen a la guerra, la tierra se ve azotada por una nueva clase de hombres, los Snopes, cuya propagación la vieja aristocracia no puede evitar.

En general, los personajes de la saga de Faulkner se clasifican en tres categorías sociales: los aristócratas, los campesinos y los negros. Los aristócratas están representados por los Sartoris, los Compson, los Sutpen, los McCaslin y la familia Stevens. Los campesinos por los Ratliff, Varner, Snopes, McCallum, Armstid, Bundren y la familia de los Tull, y los negros por aquellos que sirven a los aristócratas: Dilsey, Molly Beauchamp, Ringo, Alex Sanders, tío Nedo el individualista e independiente Lucas Beauchamp.

Hay, sin embargo, otro grupo que cae fuera de cualquier categoría social —más aún, que queda fuera de la sociedad: los tipos psicológicos anormales y los mulatos. Los primeros pueden venir de cualquier grupo y están representados por Benjy Compson, Ike Snopes, Popeye, Joe Christmas, Quentin Compson, Jason Compson y Darl Bundren. A los mulatos les es difícil identificarse ya sea con los blancos o con los negros, y tal como los anormales, se les puede considerar fuera de la sociedad. Tal cosa no sucede con otro grupo de personajes que siempre pertenece a la clase aristocrática: los niños y adolescentes que generalmente son protagonistas de las novelas en que aparecen y que comparten muchos antecedentes y características comunes, hasta llegar a constituir una especie de prototipo. A través de este grupo se deja ver la difícil transición de la juventud a la madurez; está representado por Bayard Sartoris II en *Los Invencibles*, por Ike McCaslin en

Desciende Moisés, Charles Mallison en *el Intruso en el Polvo*, *La Aldea* y *La Mansión* y por Lucius Priest en *Los Rateros*. Es interesante observar cómo el proceso de maduración de dos de estos personajes, Ike McCaslin y Charles Mallison, implica a la vez la superación del sentido de culpa y del prejuicio racial que habían heredado, mientras la mayor perspicacia del joven Lucius Priest se logra, al menos en parte, a través de su interacción con ciertos personajes negros.

Las inquietudes y ansiedades normales de estos adolescentes se hace más difícil porque deben superar el impacto del pasado. Todos ellos han nacido a comienzos o poco antes del siglo XX. Su espíritu es decididamente decimonónico y sureño y deben combatir no sólo a sus familias, sino también los rígidos códigos y tradiciones regionales antes de que puedan llegar a la adultez en el nuevo Sur del siglo XX. Se podría argumentar que a Quentin Compson le corresponde estar en este grupo, pero debido a sus problemas patológicos se ubica mejor entre los tipos anormales.⁹

Los más importantes personajes mulatos de Faulkner son Charles Bon en *Absalom, Absalom*, Joe Christmas en *Luz de Agosto* y Lucas Beauchamp en *Intruso en el Polvo*. A menudo Faulkner utiliza la atribulada, a veces atormentada figura del mulato para dramatizar los efectos desastrosos del mestizaje. Este tema tratado insistentemente en la narrativa de Faulkner ha llevado a muchos críticos a la conclusión errónea de que el autor escribía movido por una fobia racial y regional —por el horror a la tenebrosa mezcla de la mujer blanca con el negro. Este enfoque significa una seria equivocación con respecto a las intenciones del escritor en su enfoque del problema racial. El mestizaje fue, tal vez, consecuencia inevitable de la esclavitud y es perfectamente natural que sea para él un problema importante escribir sobre los esclavos del Sur. Cuando toca el problema de la mezcla de sangres durante la esclavitud, lo une al mismo tiempo al "status de bien mueble" de la esclava y a la inhumanidad del blanco; cuando se refiere a estas uniones (especialmente durante el período posterior a la emancipación), usa a menudo al mulato en forma simbólica. Sobre todo, debe recordarse que, cuando Faulkner aborda el problema de la mezcla de sangres, el negro es visto siempre como víctima, no como ofensor, y los descendientes de estas uniones están destinados a sufrir por la actitud que prevalece frente al problema de la mezcla de sangres. Por ejemplo, en *Absalom, Absalom*, este problema, o más bien la actitud hacia él, separa al padre del hijo, al hermano del hermano y al amante del ser amado. El repudio a los descendientes de uniones de blancos con negros se ve muy bien en la novela corta *The Bear*. La sospecha de tener sangre negra determina el curso trágico y violento de la vida de Joe Christmas en *Luz de Agosto*. Incluso la sola sospecha de poseer sangre negra puede ser causa de tragedia y asesinato; en *Absalom, Absalom* Henry Sutpen mata a su medio hermano Charles Bon —al cual





quería más que a su padre y a su hermana— por el hibridismo que ocurriría si Charles se casara con su hermana Judith, en “Mountain Victory”, el joven montañés de carácter gentil se desquicia no porque su hermana pueda entregarse al atractivo oficial, sino porque *puede ser negro*.

He querido destacar el mulato en la obra de Faulkner sobre otros personajes negros, ya que en torno a él se han producido las mayores controversias. Desde el punto de vista simbólico, más que desde el sociológico, el mulato puede considerarse como el medio de probar la moralidad del blanco. Los personajes blancos de Faulkner se enfrentan a menudo con negros que son literalmente sus hermanos; si niegan a sus hermanos porque son negros, niegan, entonces, por extensión, la hermandad universal del hombre.

Por muy breve que sea, ninguna introducción a Faulkner puede pasar por alto su estilo y su técnica narrativa. Su estilo puede considerarse como gran barroco. En marcado contraste con el *tempo* telegráfico de su contemporáneo Ernest Hemingway, su sintaxis es como un espiral por sus involuciones, períodos interminables y paréntesis dentro de paréntesis. La selección de su vocabulario, basado a veces en sutiles matices de significado, revela su conocimiento y amor por el lenguaje. Su estilo, imaginativo y altamente poético, se adapta a la forma épica y a la región que describe; su prosa, sonora y mayestática es un vehículo perfectamente adecuado a sus temas: el Sur visto como un microcosmos de la tragedia de la condición humana.

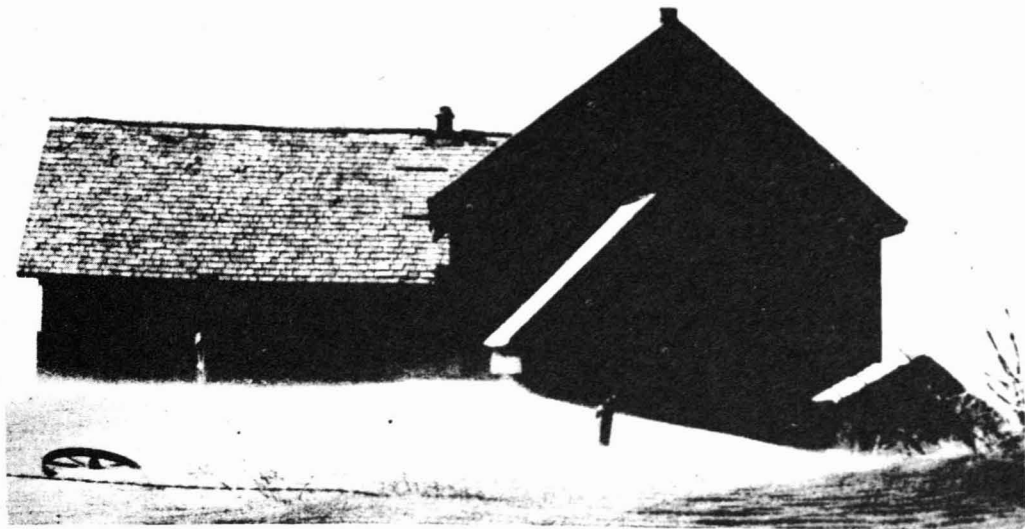
Igualmente notable como su prosa es su técnica narrativa, a la vez sorprendente y variada. Tanto en *El Sonido y La Furia* como en *Mientras Agonizo*, por ejemplo, emplea la técnica del monólogo interior. En *El Sonido y la Furia*, sin embargo, esta técnica, junto con la corriente del pensamiento, la utiliza sólo en las tres

primeras secciones; en la cuarta, cambia a la tercera persona tradicional.

La primera sección representa el mayor logro, pues se narra desde la conciencia de un idiota de treinta años, Benjy Compson. Tal punto de vista impone al escritor grandes limitaciones pues Benjy no es capaz de articular pensamientos y sólo puede comunicar sus emociones, permaneciendo en silencio o con chillidos, suspiros o aullidos; tampoco posee sentido del tiempo y es incapaz de asociar ideas. Sin embargo, Faulkner, al crear la ilusión de la mente de un idiota, ha realizado una hazaña literaria.

Las respuestas de Benjy a estímulos externos que pocas veces entiende, son reconocidas por el lector por medio de ciertas claves o sugerencias dadas en el texto. Las acciones de Benjy son, en realidad, reacciones ante cosas que le pasan o que observa. Por eso cuando se rompe la ropa en una cerca en el presente (el día 17 de abril de 1928), revive el momento del pasado cuando se desgarró en esa misma cerca. No es que *recuerde* el acontecimiento, sino que más bien lo *revive*, ya que en ese momento sacudido por la acción en el presente, es realmente lanzado al pasado, en una especie de instantáneo “reacontecer”. Pero su reacción a la acción pasada ocurre en el presente. El deslizamiento de Benjy hacia el pasado es indicado corrientemente por un cambio en la tipografía (del romano a la cursiva), o por la presencia de diferentes cuidadores negros (Versh se encarga de Benjy en su niñez; T. P., es su guardián cuando tiene como once años y Luster lo es en la actualidad de 1928).

Conviene recordar, sin embargo, que a pesar de los numerosos cambios de tiempo en la sección de Benjy (cambios que ocurren sólo en la mente del idiota), él no tiene sentido del tiempo —para él no hay concepto de pasado ni de futuro; está fijado, para



siempre, en un eterno presente (abril 7 de 1928). Alrededor de él suceden cosas que disparan su mente hacia adelante *en el pasado*. Y permanece en este tiempo, hasta que otra sensación —un sonido, un movimiento o la presencia de un objeto, ya sea en el presente o en el pretérito reactualizado— muevan su conciencia hacia otro espacio de tiempo, que puede no ser el presente actual.

Al ser Benjy incapaz de dar juicios sobre lo que percibe, su parte en la narración constituye un valioso y objetivo comentario sobre la acción del libro. Ni la sección de Quentin ni de Jason pueden considerarse completamente reales, ya que hay un exceso de reportaje subjetivo en sus monólogos interiores. Benjy, por otra parte, es incapaz de reportar. Su actuación es como una combinación de grabadora y cámara móvil que transcribe objetivamente, sin comentarios, lo que sucede o ha sucedido. No siempre esto es completamente cierto, por supuesto, ya que a ratos Benjy actúa como un sismógrafo, registrando los disturbios de toda la familia Compson. El de Benjy es un mundo de estímulo y respuesta, y cuando percibe desórdenes en este mundo (la pérdida de inocencia de Caddy, por ejemplo), lo da a conocer por medio de una fuerte alarma (a través de un grito o un gemido). Faulkner ha equipado también a su idiota con la capacidad de respuestas sinestésicas y extrasensoriales. Benjy huele objetos, personas y circunstancias; a menudo percibe objetos visuales como si fueran olores y siente la inocencia de Caddy como el perfume de los árboles.

En la cuarta y última sección de *El Sonido y la Furia*, Faulkner utiliza la tercera persona. Esta sección se concentra fundamentalmente sobre la figura de Dilsey, pero tampoco se limita sólo a este personaje. Aunque la sección cuarta es llamada la "sección de Dilsey", podría más bien considerarse la sección del autor, ya que contiene sus comentarios sobre la acción un domingo de Semana Santa y funciona como piedra de toque de todo el libro.

En *Mientras Agonizo* su manejo de la técnica narrativa es aún más complejo que el empleado en *El Sonido y la Furia*. Se hallan ahí cincuenta y nueve monólogos a través de quince personajes (los siete miembros de la familia Bundren y ocho vecinos o extraños. Estos monólogos interiores se encuentran, por supuesto, limitados en perspectiva; no obstante, permiten al lector darse cuenta de la gran diferencia entre la realidad y la manera como la perciben los personajes. Los monólogos permiten caracterizarse a sí mismos en los diferentes individuos, ya que cada monólogo se expresa en una lengua, adaptada a los antecedentes y personalidad de cada personaje. Cada monólogo alcanza sólo una limitada y personal visión de los acontecimientos, pero el uso de la perspectiva múltiple confiere a cada escena mayor significación, al pasar una y otra vez a través de la conciencia de varios individuos, cada uno de los cuales provee diferentes retazos de información a diversos niveles de conciencia. En ningún momento aparece el

autor interviniendo en el texto, tampoco puede considerarse a alguno de los personajes como portavoz o comentarista objetivo de la acción. Como consecuencia, el lector se ve forzado a hacer su propio análisis de las acciones —tal como son reveladas por los diversos personajes— y a la vez a elaborar sus propios juicios y conclusiones.

La utilización del punto de vista múltiple, no sólo le sirve a Faulkner para caracterizar, sino también como vehículo para presentar la saga trágica de la caída de una civilización, una caída debida no a causas externas, sino a fuerzas en el interior de las víctimas. La narración múltiple permite al lector diferentes perspectivas sobre los personajes, y también, al participar a manera de un coro que comenta los acontecimientos, intensificar la *Katharsis*, que es el corolario inevitable del enfrentamiento con el derrumbe de una civilización.

Es este uso innovador de la narración múltiple, así como del monólogo interior, unido a la orquestación barroca de su sintaxis, lo que ha atraído a tantos escritores latinoamericanos. La influencia de Faulkner se puede ver, por ejemplo, en escritores como Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Lino Novás Calvo y muchos otros. Pero, por sobre todas las cosas, el mayor interés de estos narradores por Faulkner, ha sido, nos parece, su habilidad, como escritor regionalista, para captar lo universal en el individuo, pues al buscar las verdades eternas encerradas en la siquis de sus personajes, descubre las verdades básicas de la condición universal. Mississippi es un microcosmos donde sus personajes desempeñan su función en el drama trágico de la humanidad.

Notas

1 Faulkner: *Acerca de Verdad y Libertad*. Extractos de grabaciones, acerca de observaciones hechas por Faulkner durante una reciente visita a Manila: Asociación de Escritores Filipinos: (sin fecha), p. 3.

2 Ibid.

3 Malcolm Cowley, *Papeles de Faulkner-Cowley*, p. 15.

4 Esto es cierto sólo de sus primeros trabajos, como *Pylon*, que es una acusación de la sociedad norteamericana del siglo veinte. Uno de los capítulos de *Pylon* se titula "Canto de Amor de J. Alfred Prufrock". Un letrero del recientemente construido aeropuerto en la novela dice "Sacado de la Tierra Baldía"; el protagonista es llamado "Lazarus" y "El Esqueleto". Como en *La Tierra Baldía* de Eliot, encontramos una muerte por fuego (el Teniente Burnham se despedaza en su avión) y una muerte por agua (el avión de Shumann cae en el agua).

5 Su más extenso uso del arquetipo de Cristo se encuentra en *La Fábula*.

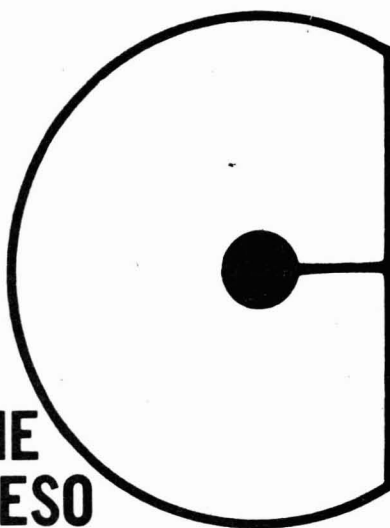
6 Robert A. Jelliffe, editor, *Faulkner en Nagano*. (Tokio 1956) p. 24.

7 Ibid.

8 Faulkner en Nagano, p. 10.

9 Para un estudio de la sicosis de Quentin Compson, ver Charles Peavy, "Si sólo tuviera madre: Quentin Compson de Faulkner". *Literature and Psychology* XXIII (Noviembre de 1973), pp. 114-121.

**JAIME
VALDIVIESO**



**ON
LOS
ESPIRITUS
DE
WILLIAM
FAULKNER**

Pronto se terminan los prados, las siembras y comienzan los bosques de pinos hasta el borde de la carretera. Es entonces cuando observamos por primera vez una extraña enredadera que surge del suelo mismo, se adhiere a los troncos y sigue por las ramas hasta la copa de los pinos, cubriéndolos como el hábito de un monje. El paisaje se torna indefinidamente misterioso, lleno de luces y de sombras, con suaves curvas hasta que llegamos frente a un signo de desvío, junto a una plazoleta. El signo tiene la forma de una flecha y lleva escrito un nombre: Oxford. Doblamos y seguimos lentamente, con la sensación de penetrar en un territorio a la vez desconocido y familiar, donde a medida que avanzamos, cada árbol, cada metro de tierra, nos refieren al escritor que hizo de esta región y de sus hombres, el símbolo y destino de todos los hombres. Nos acercamos al centro de la ciudad, entre sombras de grandes platanos orientales y residencias de dos pisos, con balcones y pilares. Miramos en silencio una realidad doblemente real e irreal (no sabemos si la creamos o somos creados por ella) en medio de cuyas luces y sombras, pobladas por inasibles fantasmas, buscamos en vano algún signo último, revelador. "No lo quiere nadie allí, no olvidan su actitud con los negros y su afición al whisky, no lo quiere nadie, ni siquiera su cuñada, la que se encarga de su casa, parece estimarlo", recuerdo las palabras que por teléfono me había dicho el Dr. Peavy, especialista en la obra de Faulkner.

Pronto vemos un semáforo, algunas tiendas, avisos comerciales y desembocamos en una plaza. Detenemos el auto frente a una tienda de artículos de vestir, con fachada de madera ocre y un rótulo que decía: *Fundada en 1865*. Estábamos en el centro de la ciudad de Oxford, en Mississippi.

Se nos ocurrió que allí, en la Drug Store, podrían darnos noticias para llegar a la casa del escritor. Nos dirigimos a una pequeña y amable señora que atiende la caja. La calle se llama Old Taylor Street. Deberíamos seguir frente a la plaza y luego doblar a la derecha. Junto a la registradora descubrimos unas postales con la cabeza del escritor vaciada en fierro. Compró una para enviarle a Manuel Rojas, entusiasta admirador de Faulkner. Vemos gente que entra, sale, compra revistas, un producto o permanece conversando con algún conocido. Dos jóvenes, uno de barba y una muchacha, se acercan a la cajera para preguntar por la casa del escritor. Me alegra saber que no somos los únicos interesados por él en este domingo de agosto. El barbudo se me hace antipático por su aire turístico y su actitud indiferente. Aprovecho y compro un frasco de Acqua Velva, mientras Meche busca unas pinturas para los ojos. Antes de salir confirmo el nombre de la calle. Damos la vuelta a la plaza y ya, al tomar la calle de salida, vemos la estatua de bronce de un soldado con uniforme de la confederación. Nos bajamos. Sobre el pedestal leemos la siguiente inscripción: *A tribute to our confederate dead by their surviving comrades*. En ese momento nos damos cuenta del significado concreto que para los Estados del

Sur, y sobre todo para Faulkner, tuvo la Guerra Civil. Recordé que a unos estudiantes en Japón advirtió que él también venía de una tierra que había sido derrotada y ocupada. Meche toma algunas fotografías del soldado. La presencia del espíritu del novelista del pasado, hacen que esta ciudad tenga un carácter distinto a todas las anteriores, o a las dos en que hemos vivido. Pienso en la importancia de preservar el pasado en algo tangible, que permita la comunicación con el medio, que provea al espacio con un signo de continuidad entre nosotros y el mundo y cuya ausencia la habíamos sentido en la forma de un raro desquiciamiento, de una extraña sensación de vacío que nos empuja a buscar en México, en Europa, una relación ontológica perdida.

Creyendo seguir las instrucciones, doblo en la primera esquina a la derecha. Es una calle amplia, con hermosas casas y grandes árboles que baja y sube en suaves pendientes; se llama University Boulevard. De pronto nos hallamos frente al campus de la Universidad. Recuerdo que aquí enseñó y también trabajó como obrero el escritor. Su padre tenía un cargo administrativo y le consiguió algunos trabajos durante los veranos. Obtuvo un puesto como ayudante de carpintero y en el equipo de pintores de muros. Fue el único que se atrevió a subir al campanario de la Escuela de Derecho, que pintó de arriba a abajo, luego de amarrarse a sí mismo con una cuerda. También fue empleado del Correo del campus. Debía recibir las cartas y ponerlas en los buzones asignados a los profesores y enviar las que éstos le entregaban. Duró poco tiempo, ya que dejaba amontonarse la correspondencia en los sacos y, cuando alguien venía a entregar una carta, seguía con la vista fija en las páginas de un libro. No estaba dispuesto, explicó después, a atender a ningún hijo de perra que no pudiese gastar unos centavos para enviarla por el correo ordinario.

Esta misma Universidad rechazó la petición de otorgarle un título honorífico; cuando recibió el premio Nobel, volvieron a rechazar la petición por considerar una vergüenza no habérselo dado antes. En todas partes se cuecen habas, pienso; en Chile a Gabriela Mistral le concedieron el Premio Nacional después del Nobel... Llegamos hasta una plaza y comenzábamos a dar la vuelta, cuando vemos a tres hombres que se alejan por una calle. Uno de ellos lleva una máquina fotográfica y una espesa barba. Parecen buscar algo. Le pregunto al de la barba por la casa del escritor. Debemos volver a la misma esquina por la que doblamos, allí donde hay tres gasolineras; torcer a la derecha y continuar durante cuatro o cinco cuadras. Pronto nos hallamos en una calle de viejas y atractivas casas, pintadas de blanco o de verde, casas con techos de tejuela, y balcones y pilares y enredaderas y árboles de espesa sombra. Leemos con atención los nombres en cada esquina; pasamos una, otra, luego una tercera y una cuarta. Seguimos una más y distinguimos en una flecha descascarada el nombre de Old Taylor Street. Doblamos a la derecha y avanzamos



unos metros. Sobre un montículo, a la izquierda, se ve una casa grande y varios automóviles. Me bajo: observo los automóviles, la casa, busco algún signo. Nada. Continuamos por la calle que sube y luego desaparece a medida que se interna en el campo, hasta que vemos a una muchachita junto a una casa cortando el pasto. Me bajo; cuando estoy cerca le hablo más fuerte que el ruido de la cortadora. Responde que no sabe, pero que les preguntaré a sus padres. Vuelve y nos dice que la casa del escritor es la que tiene un portón de madera blanca, allí, hacia donde nos indica su brazo. Efectivamente, encontramos una puerta de listones, ancha, blanca, que separa la entrada de un parque. Pero ningún signo indica que sea la casa del escritor. Abro el portón y continúo por un camino bordeado de árboles. Siento una extraña emoción, mientras avanzo, mezcla de urgencia y de voluntad de dominar esa urgencia, de no dejarme envolver por la realidad, hasta no estar completamente seguro de que fuese esa la casa del escritor. Al cabo de unos cincuenta metros, llego a una plazoleta donde hay un signo que cuelga de un árbol que dice: "parking place". Ya no tengo dudas de que es esta la casa buscada y vuelvo tenso, apresurado. En ese momento, caminan en sentido opuesto los dos jóvenes y la muchacha que vimos en la Drug Store. Les digo, controlando mi excitación, que adentro pueden estacionar el automóvil. Los siento repentinamente hermanos, feligreses de un mismo credo, con los cuales hubiese querido hablar sobre su obra y su vida. Pero no prestan la menor atención a mis palabras y los veo avanzar, hasta detenerse frente a la plazoleta, desde donde dan una rápida y displicente mirada a la casa y se regresan. Eso fue todo. Ya habían cumplido con la formalidad turística. Cómo me habría gustado sacarlos a patadas y mandarlos a la puta. Al momento de estacionarnos, se detiene junto a nosotros un Mustang, del cual salen dos señoras y un caballero. Los observamos, pensando que alguna de las señoras podría ser la encargada de la casa, la cuñada del escritor. Avanzan con cierto apresuramiento hacia una de las puertas laterales, se detienen, escudriñan y siguen. Nosotros permanecemos un rato observando la vieja mansión. Tanto la casa como el parque, indican que desde hace tiempo allí no vive nadie. Esta era la casa que Faulkner compró al casarse y a la cual, más tarde, agregó varios cuartos, haciendo él mismo la mayor parte del trabajo. Caminamos hacia uno de los costados y llamamos. Nadie responde. De alguna parte, nos llega el ladrido insistente de un perro. Hacia la parte trasera de la casa divisamos unas dependencias, desde donde llegan voces de mujeres. Pienso que serán los cuartos de la antigua servidumbre. Algo extrañamente dramático surge de esa mansión, del jardín, de los árboles, algo que me resulta hostil y tan ajeno a mi experiencia, a mi cultura. Mi mundo es otro, ni en Chile ni en ninguna parte de Latinoamérica se siente esta atmósfera tan sombría y puritánica. Este clima moral me resultaría irrespirable. Recuerdo *Una Rosa para Emilia*, los perso-



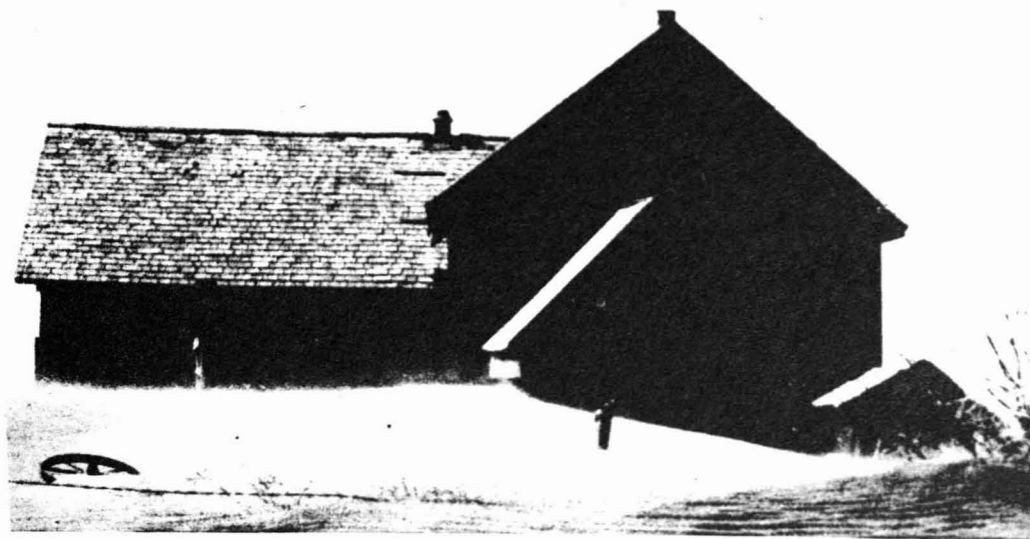
najes de *Absalon, Absalon*, moldeados en un medio como éste, donde los prejuicios sociales y raciales son tan poderosos que enajenan y destruyen. Ni el propio novelista fue inmune a estas fuerzas; su alcoholismo no pudo ser sino una forma de rechazo y agresividad contra un medio que nunca lo aceptó, sobre todo después de su actitud manifiesta en contra de la discriminación. Nos acercamos a los cuartos de donde llegaban voces. Aquí debió vivir Carolina Barr, pienso, la sirvienta negra que crió a él y a sus hermanos, a la que dedica *Desciende Moisés*: "Para quien nació en la esclavitud y mostró a mi familia una fidelidad sin sombra de interés, y a la que mi infancia debe un cariño y una devoción sin límites." Fue siempre compasivo con los humillados y solitarios. En una oportunidad contribuyó con quince dólares a la campaña del único comunista del pueblo, un carpintero, pues juzgó que un hombre capaz de sostener sus ideas contra toda una comunidad merecía ser ayudado. Tal vez alguna de las voces era de una descendiente de Carolina Barr. De pronto nos encontramos frente a unos cuartos donde dos mujeres negras conversan, cada una en el marco de una puerta. Les preguntamos si sabrían de alguien que nos mostrara la casa del escritor. Una era mayor, la otra una joven de extraordinaria belleza. "No sabemos nada, no sabemos nada", nos responden ambas, sin prestarnos mayor atención. "Venimos de Sudamérica, de muy lejos", insistimos. Esto pareció importarles aún menos, y la mayor responde con impaciencia que no puede decirnos más, que salen en ese momento para la Iglesia, pues el marido de la más joven "passed away", ha muerto. Descubrimos al perro que ladraba, detrás de un corral. Volvemos decepcionados, tendríamos que conformarnos con recorrer el jardín y mirar el exterior de la casa. En cierto momento, nos encontramos con las dos señoras y el caballero. Les preguntamos si sabrían de alguien que nos pudiera mostrar la casa. La señora que conduce el automóvil resulta ser funcionaria de la Universidad, bajo cuya dirección se hallaba la propiedad de Faulkner. El encargado era un estudiante de literatura inglesa, por el cual nos sugería preguntar en la Universidad. También nos da el nombre del presidente, un

señor de apellido Fortune. No puedo negar que su nombre me despertó un cierto optimismo. Le aseguramos a la funcionaria que seguiríamos su consejo.

Sugiero que nos sentemos en uno de los bancos de la plazoleta, bajo los árboles. Es una buena oportunidad para continuar estas notas, solos, sin voces de guías, sin gritos de niños, sin apuro. Me es fácil imaginarme al escritor caminando por el jardín, entrando en la casa, de pie, en el marco de una puerta, pequeño y fuerte con la cabeza ligeramente erguida. A través de las fotografías se siente su espíritu terco e invulnerable, su aire reservado, cálido y huraño. Lo veo como lo describe su hermano John, en su bote de vela, aislado en medio de un lago, rehusando cualquier ayuda, confiando en que el viento lo llevaría a la orilla. Fue esta fuerza de carácter la que lo hizo posible convertirse en escritor, en un ambiente sin un átomo de estímulo, que luego manifestara su absoluto desdén por los críticos, por los círculos literarios y sociales, por cualquier forma de propaganda y adulación, manteniéndose siempre aislado y solitario, junto a la tierra y a los hombres de su tierra. Ya lo decía con ocasión del premio Nobel: "Siento que este premio no está dirigido al hombre, sino a mi trabajo, a una vida de trabajo en la agonía y el sudor del espíritu humano, no por la gloria ni menos por el dinero, sino para crear con los materiales de ese espíritu, algo que no existía antes."

Fue con su hija a recibir el premio, después de varias insistencias por parte del Gobierno, pues su negativa podría crear un conflicto entre ambas naciones.

Desgraciadamente nada sabemos de cómo surgió su vocación literaria, cuáles fueron sus primeras lecturas, sus primeros confidentes y amigos. Con seguridad que no tuvo durante su adolescencia a nadie de su edad con quien hablar, quizás tampoco lo necesitaba; le bastó con saber que escribir sería su destino, que le correspondía hacerlo como descendiente directo de grandes escritores, tal como el hijo y el nieto del carpintero saben que deben continuar el oficio de sus padres y abuelos. Pienso en algunos escritores latinoamericanos nacidos en pequeñas localidades, pienso en mi



amigo poeta Jorge Teillier, oriundo de un pueblito en el centro de su Chile, al cual nunca le faltó un amigo, un compañero de colegio, algún curado y excéntrico con quien intercambiar libros y hablar de literatura frente a una botella de vino o de cerveza.

Si hubiese tenido la oportunidad de conocer a Faulkner, tal vez no habría sabido de qué hablarle. Fue un excelente aviador, un hábil navegante, un experto cazador; sabía cómo reparar un automóvil, hacer un mueble, construir y arreglar una casa, poseía el espíritu y los valores que han hecho grande a este país, pero que nada tienen que ver con los míos ni con los de Latinoamérica (descendientes hispánicos, al fin y al cabo, con horror al trabajo manual y técnico, e inclinados por tradición a las actividades académicas y burocráticas). Me es difícil imaginarme a Neruda, a Borges o a Cortázar con un martillo o un serrucho entre las manos. Sin embargo, con Neruda el novelista tiene muchos puntos en común. Ambos son, por temperamento, lo opuesto al "homme de lettres", y su mayor influencia no proviene de los libros, sino de un continuo contacto con la naturaleza, los seres y las cosas. Tanto el norteamericano como el chileno se formaron a través de una larga y apasionada relación con los misterios de la tierra. Faulkner, hijo del norte, en la acción. Neruda, hijo del Sur, en la contemplación. Los dos gustaban hacer largos paseos por los bosques y los cerros; el primero para cazar animales y pájaros; el segundo para estudiarlos con la mirada. Tal vez por todo esto, han expresado con una fuerza y hondura desconocidas los impulsos instintivos, inconscientes de todo un continente, en un lenguaje que al transformar la realidad, la vuelve, curiosamente, más espontánea y directa que la realidad misma. Y otra coincidencia curiosa: tanto el poeta como el novelista nacieron en pueblos pequeños, rodeados de una poderosa naturaleza, y tuvieron padres que trabajaron como maquinistas y amaron los trenes.

No sé cuánto rato permanecí ensimismado por la evocación y la presencia de Faulkner. Era mediodía. Antes de retirarnos, caminamos una última vez alrededor de la casa, entre los árboles, por los senderos donde caminó a diario uno de los grandes escritores de cualquier tiempo y cuya obra iluminó y seguirá iluminando a muchos narradores de Latinoamérica.

Volvemos directo a la Universidad. La funcionaria nos había dicho que en la cafetería del campus nos darían noticias sobre el estudiante. En cuanto aparece un edificio de ladrillos entro en el campus en busca de la cafetería. Desemboco en un patio donde se ven estacionados varios camiones. Hemos llegado hasta los pabellones de servicio, las bodegas, lavanderías, talleres de reparaciones, cocinas. Empleados negros, mujeres y hombres, suben y bajan por unos escalones, algunos cargando cajones, otros paquetes. Sin querer, somos testigos del reverso de la medalla académica, el lado oscuro, prosaico, en el que nadie piensa ni visita, donde tienen lugar las labores secretas, vergonzosas, donde se mezclan los

productos de consumo con los desperdicios: alimentos, desechos, artefactos obscenos sin los cuales, no obstante, no serían posibles las altas actividades del espíritu y la cultura. Le pregunto a una negra por la cafetería. No me responde, tal vez no me entendió. Salimos de nuevo a la calle principal y continuamos en dirección a la plaza. En los momentos en que vamos dando la vuelta, atraviesa por la calle una joven a la cual detenemos. Resulta muy atenta y además funcionaria de la Universidad. Nos pide la acompañemos a su oficina, allí tratará de localizar por teléfono al estudiante.

Consigue el número; llama, pero no obtiene respuesta. "Es la hora en que todos asisten a la Iglesia; más tarde con seguridad lo encontrarán." Apunta el número, el nombre y me lo alcanza.

Como debíamos esperar por lo menos una hora para llamar al estudiante, propongo a Meche que nos sentemos en uno de los bancos de la plaza. Andaba además con unas ganas de orinar de los mil demonios; como tengo costumbre y práctica de hacerlo al aire libre, pensé que sería bueno aprovechar el reparo de uno de estos dignos y majestuosos árboles. Pero el argumento de Meche fue persuasivo: podría pagar una fuerte multa o parar en la cárcel por atentar contra la moral pública y por crimen de "lesa jardinería". En verdad, aquí el asunto no es como antes en Chile (antes del golpe) donde era cuestión de silbar o entonar una canción de moda mientras se descargaba la vejiga; siempre, naturalmente, que no fuese en una calle muy concurrida y se evitase la tentación del exhibicionismo. Tal vez era mejor irse a un motel, almorzar y de allí llamar al estudiante.

Ocupamos una de las últimas mesas libres del motel. Llamo por teléfono. Nadie responde. Voy perdiendo ya toda esperanza de que alguien nos muestre la casa. Antes de pedir el postre hago un último intento. Tampoco obtengo respuesta.

Pero no queremos dejar la ciudad sin visitar el cementerio. Empezamos a dudar entonces si estaría enterrado en el mismo cuya dirección habíamos visto señalada en una flecha a un costado de la calle del motel. Al momento de pagar, le pregunto a la cajera. "Sí, sí, allí está enterrado", me contesta mientras abre la caja de la registradora y me alarga el vuelto, en forma cordial, pero desinteresada, como si le hubiese preguntado por un almacén o una panadería situada en la misma cuadra.

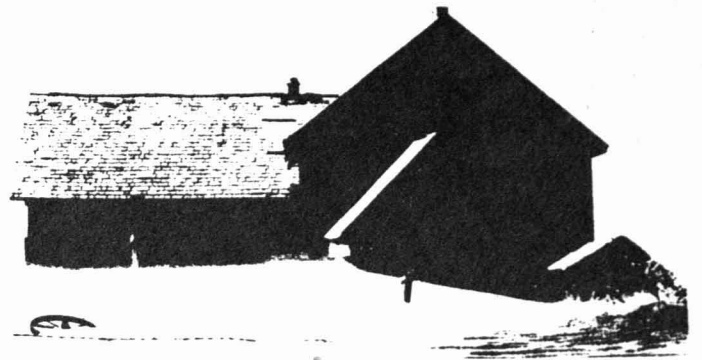
Saliendo, la misma calle sube hasta los pies de una amplia colina, cubierta de pasto, con variados árboles e innumerables lápidas. Dejamos el auto en la cima, desde donde se ve todo el cementerio. Empezamos a caminar un poco a la diablo mirando las inscripciones. De pronto, a unos cincuenta metros, una señora, un caballero y un muchacho caminan buscando algún nombre, a ratos van juntos y luego se dispersan. Antes de lo imaginado, encontramos el nombre de Falkner, pero sin la u. Fue sólo un momento de emoción que se esfumó tan pronto aparecieron dos o tres más con la misma ortografía. Todos, sin duda, eran parientes del novelista,

pues originariamente el nombre era sin la u. Fue su abuelo quien eliminó esa letra para diferenciarse de otra persona a quien odiaba y que tenía el mismo apellido. Como al novelista siempre le preguntaban si su nombre se escribía con u, decidió por comodidad reintegrar esa vocal.

A lo lejos, surge un nuevo grupo, una pareja joven acompañados por una niña y un muchacho. También parecen buscar un nombre. Sorpresivamente nos encontramos frente a la señora del primer grupo. Parece de unos cincuenta años, aspecto saludable y fuerte. Lleva sombrero y viste con elegancia. Le decimos que somos chilenos y que buscamos la lápida del escritor William Faulkner. Nos contesta con amabilidad que no sabe dónde pueda estar enterrado; ella y su familia busca la lápida de un señor Adams, un famoso abogado. Había oído hablar de Faulkner y le gustaría saber dónde está la lápida. Adams, continúa, fue un célebre jurista al cual John Kennedy dedica unas páginas en uno de sus libros. Vino con su marido a dejar al hijo que estudia leyes en la Universidad. En ese momento se acerca el muchacho. Cuando se entera de que buscamos al escritor, menciona haber leído *El Sonido y la Furia*, y que le resultó difícil. Se sorprende cuando le digo que el novelista enseñó algunos cursos de literatura en la Universidad donde él estudia. "Cómo, nos dice, si no tenía título universitario." "Eso qué importa, sabía más de literatura que muchos doctores juntos." En ese momento el "pater de familia" se aproxima con pasos vacilantes; es fácil notar que lleva más de algunas gotas de alcohol en el cerebro. Con la boca traposa y la mirada imprecisa comienza a hablar de Adams, de su importancia en la jurisprudencia, de la suerte de haber sido su alumno. A pesar de andar achispado, se maneja con decoro. Mientras hacíamos notar a la señora nuestra extrañeza por la indiferencia que mostraba la ciudad natal por el escritor, se acercó el segundo grupo. Decimos que la placa que señala la dirección del cementerio tiene inscritos varios nombres, pero no el del escritor; que no era posible visitar su casa por el abandono en que estaba; finalmente, que no había señales para llegar a ella. El señor del segundo grupo, que se mantuvo a unos pasos escuchándonos, aprobaba mis palabras. Lo hace con cordialidad y modestia. Saluda, dice su nombre y presenta a su mujer y a sus dos hijos. Habla en seguida con entusiasmo de algunos cuentos del novelista y se ofrece a ayudarnos con sus hijos a buscar la lápida. El estudiante aporta en ese momento un dato orientador: recuerda una fotografía el día de su muerte donde aparece un frondoso roble, junto al cual pidió que lo enterraran. Nos dispersamos y continuamos mirando. Pero al cabo de un rato fui perdiendo el entusiasmo. Meche en cambio, iba de un lugar a otro.

El sol se ha cubierto de nubes. Son las tres de la tarde. Yo más bien pretendo como que busco, sin ponerle mucha tinca; prefiero observar a la distancia las figuras que se mueven y se empequeñe-





cen contra el fondo verde del pasto. Continúo así, hasta que escuchamos unos gritos y yo distingo unas manos que se agitan, hacia dónde la colina descende formando una pequeña quebrada. Por un rato se agitan los brazos de la joven y el muchacho en el aire agobiante e inmóvil de la tarde. Tomo de la mano a Meche y caminamos rápido. Por distintas direcciones se aproximan el padre y la madre. La niña nos dice que encontró la lápida debajo de un árbol, cerca de donde termina el cementerio, junto a un camino de tierra. Leemos William Faulkner con el diptongo au. El sol se filtra a ratos por unas gruesas nubes y extrae pálidos reflejos de un mármol sucio y desteñido.

Sería imposible definir lo que sentí en esos momentos: una mezcla de alegría, de perplejidad, de impotencia. Deseo el haber podido quedarme a solas con Mercedes, en silencio, y encontrar la calma para responderme a tanta interrogación. Pero fue imposible siquiera comenzar a preguntarme: lo único real en esos momentos era el sol, un árbol de firme tronco, el pasto verde, unas cuantas sobras sobre una simple lápida, donde cualquier duda se estrellaría contra ese mismo sol, contra ese árbol, contra esa lápida, contra ese pasto, contra esa amable familia y contra un espacio y un ritmo invariable. Luego fue un poco de angustia y otro poco de ansiedad por dejar yo también algunas páginas dignas de combatir el tiempo y el olvido.

En ese momento, el padre de los muchachos me pregunta si hemos visto la película basada en su novela póstuma, *The Rievers*, que le había parecido magnífica. Le decimos que nos gustó mucho, que se veía allí un humor y una ingenuidad que no aparecía en su obra anterior. Recuerda otros cuentos que yo no había leído. Es un hombre de aspecto joven y bondadoso, aparentemente menor que su mujer, la cual tiene un rostro cándido, pero marchito.

No dejo de mirar el mármol de la tumba, la sobriedad ascética de ese pequeño espacio rodeado de césped, bajo un roble donde tal vez aún permanezcan dos o tres de sus huesos. Tenía no sé por qué la sensación constante de estar al borde de algo que podría revelarse en forma súbita y misteriosa. Sólo percibía el sonido de las otras voces y no atendía al significado de lo que yo decía. A ratos, impaciente y aturdido, hubiese querido arañar la tierra, extraer sus dos o tres huesos, su calavera y sentarme rabiosamente a mirarlos hasta ennegrecer contra el sol.

De pronto, se rompe ese extraño momento y un automóvil se detiene en el camino de tierra que bordea al cementerio. De él baja una señora de cierta edad cuyos pasos y actitud demuestran fuerza y decisión. “¿Son ustedes los que buscan saber sobre Bill Faulkner?”... nos dice con una voz áspera y penetrante, lejos todavía. A medida que se acerca va creciendo y adelgazándose. “Me han pedido que les dé información sobre Bill”, agrega, ya más cerca. Tiene aspecto de mujer autoritaria y gruñona. “Tendrán que perdonarme, dice ya junto a nosotros, pero yo no tengo el menor

respeto a Bill. Su vida, es bueno que lo sepan, acabó de mala manera. Cuando murió no hubo más de cincuenta personas que siguieron a las mulas con el féretro. A mí me dijeron: allí va Bill, lo van a enterrar, pero yo no quise salir de mi casa, ¿para qué?”...

No supimos realmente qué responderle. “Dígame usted, ¿qué ve en su literatura?”, me pregunta a continuación. “Porque yo, con franqueza, no entiendo eso de escribir párrafos y párrafos sin saber donde se encuentra el sujeto y el predicado, a veces ni siquiera coloca signos de puntuación. Yo soy profesora, ¿sabe usted? Aprendí literatura de otra manera y me gusta que se entienda lo que aparece en un papel. Yo nací en esta ciudad, casi en los mismos años que Bill; tuvimos amigos comunes. Yo no fui amiga suya, claro... pero lo vi muchas veces. Si ustedes conocen sus libros comprenderán por qué la gente de aquí no lo quiere.” “¿Dígame qué le disgusta a la gente de sus libros?”, le pregunta Meche. “Bueno, bueno, usted sabe... el mundo está lleno de conflictos, hay demasiados problemas para que se escriba además sobre ciertas cosas.” Mira la lápida y dice con desdén: “Me sorprende que haya dejado un espacio para su mujer. Tal vez con los años la gente piense acerca de él de otra manera. Lo mismo sucedió con Edgar Allan Poe. Fue bastante alcohólico también, ustedes saben, pero hoy todos reconocen que es un importante escritor”...

Parece satisfecha después de sus palabras. El padre de los muchachos la mira y nos sonríe. “Yo he sido profesora en un pueblo cercano, continúa, ahora estoy jubilada. No quise sacar mi doctorado, ¿sabe usted? No creo que haya debido hacerlo. Es conveniente conocer sus limitaciones. Me di cuenta que no era capaz. Saqué mi maestría y enseñé en un colegio. Ahora estoy jubilada.”

Mercedes le alaba un camafeo veneciano que lleva colgado de una cadena al cuello. “Gracias, me lo regaló my darling”, un joven a quien ayudó en la Universidad. “El sí es inteligente y capaz, es un prodigio. Pero no crean ustedes que hubo algo más, puro cariño ¿comprenden?... Puro cariño.” Se dirige a la muchachita que había permanecido sentada en el suelo y había seguido sus palabras cada vez más sorprendida. “¿Sabes tú lo que son estas clases de relaciones?”... “Yes, mam.” “Ah, porque a tu edad no se comprenden ciertas cosas, no se comprenden”...

Meche le propone que se coloque junto a nosotros para que nos tomen algunas fotografías. “No, yo al lado de Bill, nunca.” Permanece aún unos minutos, hasta que sacamos algunas fotos y luego se despide y se aleja, tal como llegó, con pasos largos y seguros, pisando con vigor el pasto; sujeta con fuerza su cartera hasta que llega al automóvil y desaparece entre el denso y grisáceo polvo del camino.

El señor nos fotografía junto a la lápida. Son cerca de las cuatro y media y debemos partir para avanzar camino ese día.

G

**PEDRO
CUARTIN
TORRE**

**GONGORA:
APESADUMBRADO
FANTASMA**

a Marisa Urdaneta

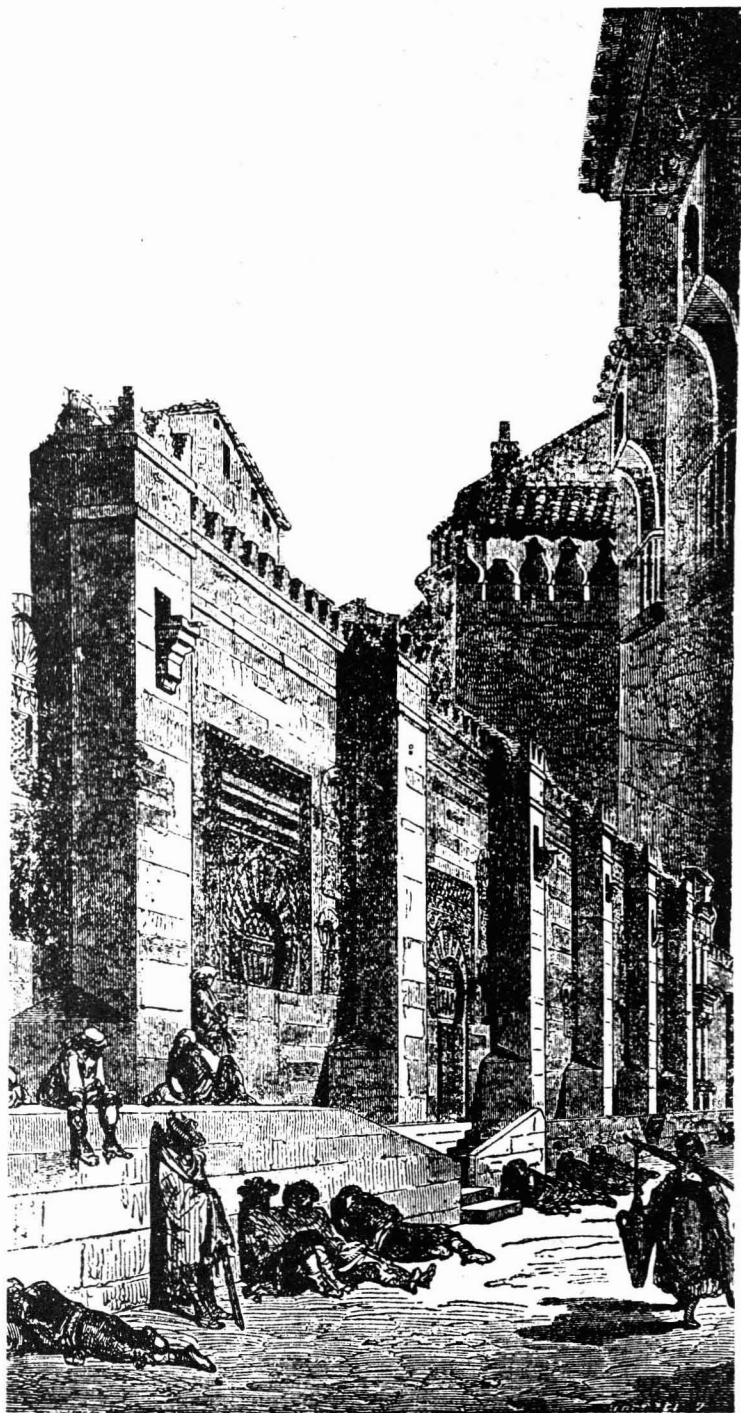
DEL CODIGO AL MENSAJE

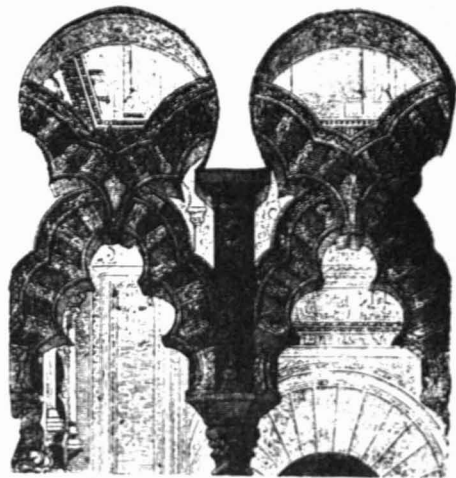
Una palabra blanca, desnuda, tiritante, que se alza hasta el punto de que las leyes fijas la vigorizan y la inician de nuevo —aletazo de ocultamiento y luz— la poesía gongorina. El decorador de la palabra, el poeta que se enfrenta a un mundo ya conocido y se dispone a construir nuevas formas sobre restos de literatura ya acabada por muchos ojos; aquí está su genio, su despertar sobre sí mismo y sobre lo externo. Góngora pone sus inicios en el Renacimiento, la retórica no lo encarcela, sus obras, como grandes espolones, desgarran la retórica y llegan mucho más allá de ella, la palabra hiende las alas y las escamas del mito desde un código que lleva en sí un mensaje y que a la vez remite a otro mensaje y a otro. Su silencio nos llega desperdigado desde la retórica, de allí toma vuelo para caer y hacer crecer sus propias alas, Góngora pide prestadas las alas del código, después las devuelve y toma las propias, vuela hasta el sitio en que las alas del código no hubieran llegado. En su poesía, la retórica se hace gongorina:

“En toda metáfora gongorina, la categoría primera, el código de lectura, es lo simbólico; a partir de ella se lee la realidad. El código de lectura, el espejo aunque cóncavo fiel, en que viene a reflejarse lo real, es una lengua compuesta por todos los elementos culturales del Renacimiento; referencias mitológicas, astronómicas, plásticas, literarias, etc”¹

Góngora inicia su salida a la literatura universal a través de Petrarca, los escritores del “dolce stil nuovo” le ofrecen la abertura, comienza en el código para transgredirlo, para sugerir mensajes que labren el idiolecto de su palabra, su fuerza individual de creación que lo llevará a la instauración de su propio código, sugiere mensajes y funda uno nuevo, levanta su palabra como aceptación y manipula sus mensajes como transgresión de lo impuesto; aceptación y transgresión, estas son las fuerzas que lo mantienen, en el lado de la creación. Góngora sitúa la destrucción del código y por lo tanto el mensaje, en el lado de la imitación, sitúa el código, la aceptación, y del conflicto de los dos nos entrega sus obras. El Renacimiento tiene un sistema convencional como cualquier otro que no sirve de punto de apoyo para juzgar todos los otros sistemas históricos. Góngora sale del código petrarquista, su imaginación funda uno nuevo sobre el anterior.

“Así un mensaje puede remitir al código o a otro mensaje, y, por otra parte, la significación general de una unidad del código puede remitir tanto al código como al mensaje”.²





La comunicación en Góngora se da dentro del proceso que Jacobson llama de encabalgamiento, de código que remite al mensaje, el mensaje se vigoriza y nos lleva a una retórica diferente de la inicial que daría pie a otro mensaje, y así hasta el infinito. Góngora respira en la tradición y se ensancha para salirse de ella, él mismo se hace retórica y mensaje, tradición y modernidad, su deseo le viene de otro y llega un momento en que ese otro se convierte en él mismo; logra asimilar el modelo y convertirse él mismo en modelo, sus contactos con las raíces más escondidas de los poetas del "dolce stil nuovo" le ponen en contacto con su misma profundidad y desde allí sostiene su voz como novedosa palabra que viene de los códigos, descubre de nuevo el mundo con viejas formas que se convierten en nuevas por la innovación de su tratamiento, descubre las cosas para encontrar la evidencia y la oscuridad, la transparencia y las tinieblas, el orden y el caos que al final dan un ordenamiento; su escritura gravita entre el infierno y la luz, entre congrios y constelaciones, entre el pez y el ave, oscila entre el código y el mensaje que lleva a otro mensaje; la destrucción del código le viene del código mismo. Es como decir que el arte destruye un mito pero a la vez construye otro con los elementos que le sirvieron para transgredirlo. En esta destrucción está la incomprensión y su total ignorancia durante tanto tiempo. No podían ver lo oculto detrás de esa aparente incoherencia, no entendían su evidencia. La poesía trata de dar al hombre un mundo virgen, inexplorado, descubierto por vez primera:

"Cansado leño mío,
hijo del bosque y padre de mi vida
—de tus remos ahora conducida
a desatarse en lágrimas cantando."³

Góngora se funda en un código, su palabra traspasa los límites preceptivos y consigue escapar; se remonta a un código que él insta para destruir, sus mensajes están ahí sobre las cenizas de una retórica.

FIGURAS ASTRONOMICAS Y GEOGRAFICAS

Las figuras astronómicas llenan el cielo y los infiernos de las *Soledades*, elementos que circunnavegan el espacio y dejan la estela luminosa; las piedras preciosas cruzan los aires y encienden el silencio las estrellas, los jaspes, los zafiros, diamantes, constelaciones, topacios, rubíes, nácares, aljófares, crisólitos, guijas llevan la luz al infinito, al sitio inconcluso de las filtraciones. "Barroco", término que de por sí parece una perla:

"La palabra 'barroco' parece provenir del vocablo 'barrueco' con el que son nombradas en español y en portugués las perlas irregulares".⁴

Toda esta luminosidad objetual la podríamos resumir en una palabra: constelación, luminosidad de objetos propios del barroco, ellos guardan su memoria histórica, la constelación se vuelve sombra por el paño que se le tiende, por el encegucimiento de los ojos invertidos:

—aún a pesar de la tiniebla bella,
aún a pesar de las estrellas claras—
piedra indigna tiara
si tradición apócrifa no miente
de animal tenebroso cuya frente
carro es brillante de nocturno día."⁵

Relámpagos sumidos en el vacío, oscuridad de luces que refluyen, Góngora siente que la astronomía anda en sus investigaciones, establece lazos solidarios con la verdad científica, incorpora sus amaneceres a las voces que hablan por otros lenguajes, mira el destierro y se acerca a entablar un diálogo con la astronomía, la conversación espacial de sus poemas, su palabra atraviesa la contextura y habla con las ciencias que le esperan para establecer las relaciones:

"Y del mismo modo la poesía gongorina está estableciendo constantemente vínculos con todas las ramas del saber humano: el derecho, la geografía, la historia natural, la física."⁶

El sistema copernicano predominante en los siglos XVI y XVII coloca al sol en el centro del universo, en algunos poemas evidenciamos esta posición heliocéntrica; el sol es el ordenador, el que pone a girar las estrellas a su alrededor y les da la armonía. Don Luis recoge estas posiciones astronómicas, le da al sol un sitio monárquico de acuerdo a la teoría copernicana:

"y el sol todos los rayos de su pelo
luciente honor del cielo."⁷

El rey y su corte ocupan el lugar del sol, el sol consigue su otro, la noche, las luminarias bajan, la oscuridad destella, el sol —centro del sistema copernicano— pasa sus atributos a Tauro, el toro, Zeus en este caso, que lanza sus rayos mortales. En el comienzo de la soledad primera, Zeus recibe los privilegios de Helios. Otras veces son otros los personajes divinos que se hacen cargo de estos privilegios como Faetón o Himeneo. Góngora recorre el espacio astronómico, las voces que le vienen de Tycho Brahe, de Kepler, científicos del Barroco, sostenedores de la teoría copernicana:

Los fuegos cuyas lenguas ciento a ciento,
desmintieron la noche algunos horas,
cuyas luces de el sol competidoras,
fingieron día en la tiniebla oscura."⁸

Frente al sol está el vacío profundo que se siente en la poesía de don Luis, donde el sol no puede entrar a sostener sus liviandades.

Tratemos de ver ahora los elementos geográficos en los romances. Uno, con fecha de 1585, nos pone en contacto con el descubrimiento que hacía España sobre estas tierras que ahora llaman Latinoamérica:

"Del nuevo mundo os diré
las cosas que me escribieron
en las zafras que allegaron
cuatro amigos chichumecos.
Dicen que es allá la tierra
lo que por acá es el suelo,
muy abundante de minas
porque lo es de conejos."⁹

El astrolabio, la brújula, los mapas, aparecen en los romances, forman parte de la indumentaria de navegación para los descubrimientos. Góngora participa, a través de su poesía, de esas investigaciones. Su poesía no es un caso aislado, llegamos hasta aquí por que nuestros conocimientos sobre astronomía y geografía del Barroco no dan para más.

GONGORA, POETA ORFICO

Góngora baja a los infiernos, busca a Eurídice, habla con los demonios y sube para rechazar lo falso. Busca su verdad en la caída. Todo el Barroco parece escabullirse en el vacío, el hombre se ve cercado por una niebla, caída del ave, del cielo, del pez, de los dioses. La poesía de Góngora, sustentada en la elevación, se inicia y termina en el destierro. Detrás de Eurídice no hay más que carroña, la miseria de las verdades que quieren seguir vigentes. El poeta no las acepta. Aquí viene el choque entre la desnudez de sus palabras y una axiología que pretende callarlo. No se cree en los dioses y por eso se baja para encontrar allí la expulsión de la podredumbre; el hombre tiembla y pregunta por el temblor que le sustenta. Hay un temblor colectivo en la abundancia aparente del Barroco, el poeta se sumerge en los pasos del Barroco, en torno a las raíces del vacío, del infierno:

"Perdida la brújula se descende al sueño, a la noche, a los infiernos. De esos descensos templados, lentos y penetrantes



saltan las aves cetreras, relámpago que de su oscuro se hunde en un cenital moviente."¹⁰

Descensó oculto de los ojos al lado de las piedras incendiarias, rememoración de otras voces, contemplación del silencio cayendo en estelas de ceniza, la palabra gongorina fluye del ave caída para bajar de nuevo, el cielo se quema en los infiernos y los dioses ocupan un sitio derruido:

"de donde ese teatro de fortuna
descubro, ese voraz, ese profundo
campo ya de sepulcros, que, sediento,
cuanto, en vasos de abeto, nuevo mundo."¹¹

La caída lenta de los rostros, el regreso, el descenso que regresa y vuelve a la elevación, la ascensión que la sustenta para caer de nuevo, el último paraíso temblando, el espacio se disuelve, trepa hasta los dioses para desprenderse:

No de humosos vinos agravados
en Sísifo en la cuesta, sí en la cumbre,
de poderosa vana pesadumbre,
es, cuanto más despierto, más burlado."¹²

Dormido en los infiernos, Góngora abre los ojos y los deja bien abiertos para decir su verdad, pasa de las aguas del Flegetón al rostro del búho de las luminarias; los ojos se encienden en el centro de la caída, las aves entenebrece el espacio, lo hacen volar hacia la oscuridad de los dioses demoníacos.

LOS MITOS SIGNIFICAN AL MUNDO

Don Luis incorpora los mitos a la cotidianidad, los concretiza. Primero los balbucea en la abstracción y luego les da una materialidad, los utiliza a través de las cosas, de los objetos, de las situaciones concretas. El mito de Orfeo recibe la materialidad a través de "sepulcro", "aladas fieras", "ceniza", "cerúlea tumba fría". Orfeo oye las voces en ceniza, en su recorrido se encuentra con Escálafo, Proserpina, Sísifo, Baco, Aidoneo, Hécate. Este mito aparece concretizado en el naufragio del campesino, en la presencia constante de espacios cerrados, oscuros, en el can, en la mariposa llena de muerte, en la ceniza. Góngora enciende las luces de la postración de una forma gradual a través de la soledad primera, comienza con un mito, el rapto de Europa, y luego va cayendo en los sitios demoníacos, su inicio nos muestra la serenidad de un mundo sin crisis, los personajes que pone son: Júpiter, Noto, Arión y el garzón de Ida, quien es el vinatero de Júpiter. Noto es el viento de sur, llamado también Austro. Todo transcurre con

tranquilidad hasta que irrumpe el buitre y trae el rostro desprendido. Por un lado, el barroco se sustenta en joyas y oropeles; por otro lado, no queda más que la noche. La placidez del comienzo se convierte en el ojo erizado del poema, el rapto de Europa se concretiza con el amor entre los campesinos. En esta primera soledad podríamos hablar de tres historias paralelas: el amor entre Júpiter y Europa, el amor entre Helios y el mar (podríamos incluir aquí el ave y el pez) y el amor entre los campesinos; el mito del naufragio en Góngora habla por el desamparado, el naufrago busca albergue, el amparo se lo brinda una pareja de campesinos enamorados, el amor frente al vacío, el naufrago busca en sus cenizas el encuentro consigo mismo, inicia un viaje hacia su propio mar para no naufragar:

"Oh bienaventurado
albergue a cualquier hora"

El hombre ha naufragado, la vida ofrece las sombras, él llega consumido por las fuerzas que le sacrifican a una posición falsa, Góngora lo sabe, sus estímulos caen y se hunden en el mar, busca la presencia del instante que no ha vivido, eso que le evidencia la posibilidad de no naufragar. Toda la poesía de Góngora es un naufragio que se oculta detrás de las palabras, muy detrás; a veces se deja ver una grieta que nos lleva a la situación del hombre concreto del Barroco, por algo Pedro Salinas llama a Góngora "místico de la realidad material".

PRESENCIA DEL AVE Y DEL PEZ

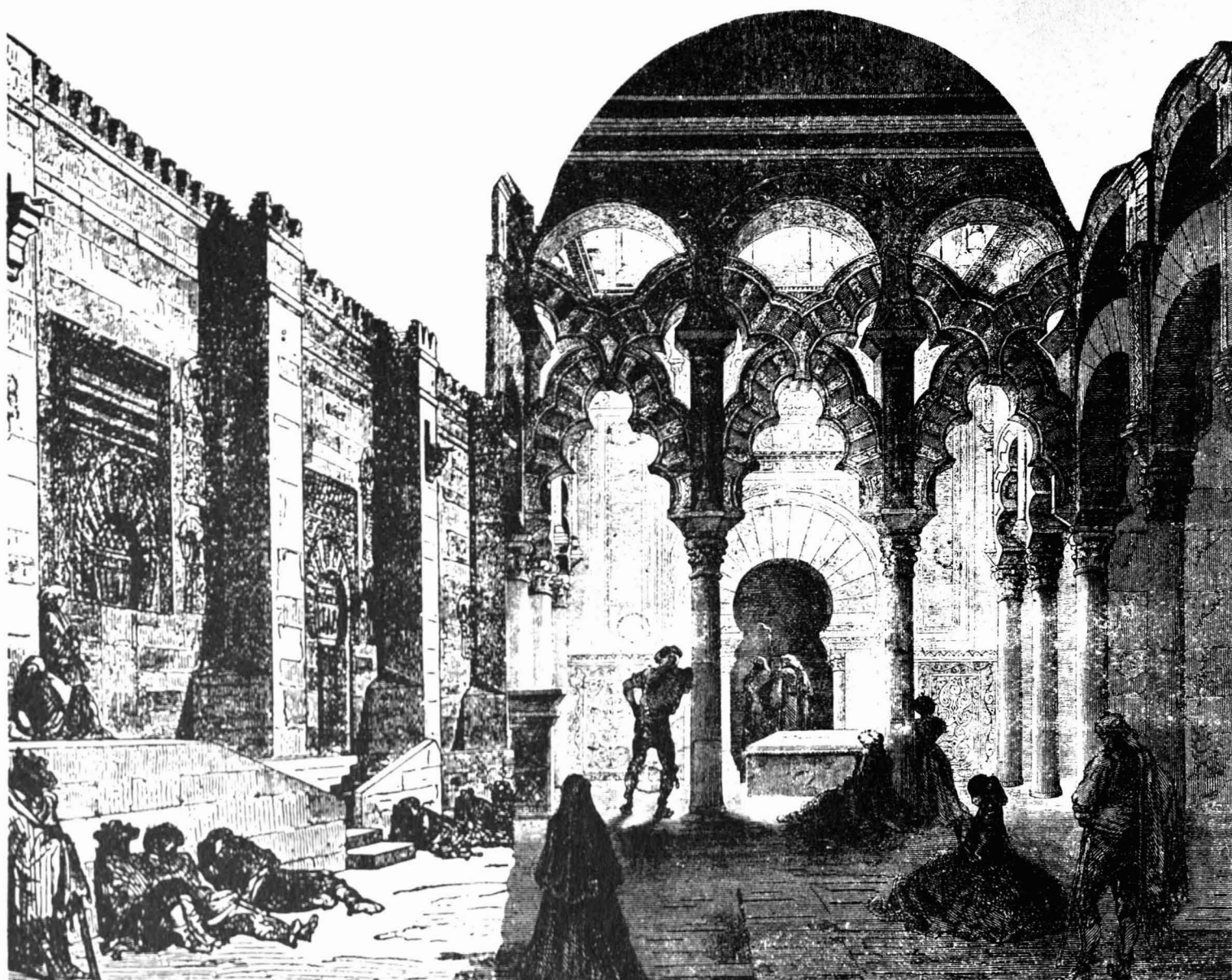
Las dos faunas del Barroco: el ave y el pez, fuerzas que gravitan en el aire de los cielos y en el aire sepulcral de las ventosas marinas, mar que es el espejo de las aves y cielos donde los peces miran su nado continuo, cielo y mar en el punto donde logran encontrarse: en el encierro. El ave se nos aparece desde los romances:

"Amadores desdichados,
que seguís milicia tal,
decidme: ¿Qué buena guía
podéis de un ciego sacar?
De un pájaro ¿que firmeza?
¿Qué esperanza de un rapaz?"¹³

Góngora nos llena los ojos de aves de presa ligadas a la no libertad, a la torre, a la cárcel.

El mar en Góngora toma dimensiones sepulcrales, es uno de los elementos esenciales, siempre se nos presenta en relación al cautiverio, encierro, ceniza, muerte, torre, el mar es el reflejo del





cielo, el espejo donde las aves miran su vuelo grávido, pesado, esas aves son en las *Soledades* el neblí, bohorni, gerifalte, sacai, fénix, aves de rapiña ligadas a la sepulcralidad del mar.

Mar-sepulcro, cielo-mar, mar-cielo, el ave se sumerge en las escamas del mar y el pez busca las alas del ave, extremos que se distancian y se ponen en contacto para fundirse, el mundo de Góngora es así un mundo sin salida donde el ave de presa, el congrio y el robalo, peces sumergidos en el sepulcro del mar, dan al mundo un clímax de encierro que luego trataremos de estudiar en relación con la realidad de la época. Gerad Genette, en su libro *Figures*, incluye un capítulo, "El mundo reversible", en relación al Barroco. De allí hemos sacado:

"Todos estos esbozos parciales se fundan en fin en la metáfora esperada, en la que las dos faunas intercambian sus atributos; el ala hiende las ondas, el navegante planea en el viento, la escama se hace pluma y la pluma escama."¹⁴

El mar, el cautiverio, Orfeo sumergido en las aguas, el pájaro que infla sus alas en las profundidades del sepulcro, el mar reposado, escurridiza quietud, movilidad anclada en dos extremos: el fuego y el viento.

"Sepulcro el mar a su vuelo,
sino a Lcidas le dé.

Viviré como desdichado.

Viviré,
moriré"¹⁵

El mar se hace chirrido de las aves, el perro contempla estupefacto la serenidad del sepulcro y el ave inicia su vuelo en descenso, con la profunda pesadez del ave de rapiña:

"Pues naciste en el mar,
nadad, amor, o creed
que os ha de pescar la red
que veis ahora anudar.
Par, par, par;
monstruo con escama y pluma"¹⁶

El náufrago en las *Soledades* recibe las atribuciones del ave de Júpiter, el náufrago viene del sepulcro, del mar, el náufrago sale del mar para experimentar el mismo fenómeno en el aire, para aerofragar, después de recibir los atributos del ave, del ave de rapiña de Zeus, del águila:

"Del océano, pues, antes sorbido
y luego vomitado
no lejos de un escollo coronado
de secos juncos, de calientes plumas

—alga todo y espumas—
halló hospitalidad donde halló nido
de Júpiter el ave¹⁷

De nuevo el ave y el pez vuelven a encontrarse en un mismo punto del amanecer, en el desengaño iluminado por la oscuridad que los afirma como elementos fundidos y separados; el ave pesada, inclinándose, comprimiendo la densidad del aire, aves de rapiña negras, mórbidas, con el rostro luciente de la pesadez, descendiendo entre piedras preciosas, entre rubíes y topacios, aves que caen en la lentitud del silencio sorbido, peces que viven aprisionados entre el vuelo descendiente y el sepulcro del mar, aves que sienten el peso de la niebla densa en sus entrañas:

“Cuál dellos las pendientes sumas graves
de negras bajas, de cretadas aves,
cuyo lascivo esposo vigilante
doméstico es del sol nuncio canoro”¹⁸

Las aves toman las atribuciones de las áspides y aparecen serpientes voladoras, tienen las raíces agresivas del hombre: el ave destructora, la fiera escamada; el ave y el pez, fuerzas demoníacas de la fiera, el congrio redoblado en su vuelo inútil, el espejo sepulcral donde se mira todo lo de arriba, el mar, la tumba fría del infierno. El Barroco concentra sus sepulcros en el mar:

“cuantos abres sepulcros el mar fiero
a tus huesos, desdeñas”

Escálafo, —delator de Proserpina, la esposa de Hades, el dios de los infiernos— acusó a Proserpina de comerse los alimentos del infierno, después fue convertido en búho por Proserpina. Esta le echó agua del Flegetón (uno de los ríos del infierno). Escálafo es convertido en búho, en ave de rapiña, con agua del Flegetón, uno de los ríos incandescentes:

“Un pardo gabán fue en el verde suelo
a quien se abaten ocho o diez soberbios
montañeses, cual suele de lo alto
calarse turba de invidiosas aves
a los ojos de Escálafo vestido
de perezosas plumas”¹⁹

En la segunda *Soledad* asistimos desde el comienzo a la presencia del mar, el mar embravecido y espejeante, embravecido contra el toro espejeante en su luciérnaga sepulcral. El espejo sepulcral se nos hace presente, el mar con su anchura diabólica, con su reflejo de a las devoradoras. Escálafo tiritante en el último

pasadizo, oscura luciérnaga en vuelo, el mar es el sepulcro donde se naufraga; fuera de él está el sol reflejado, está el ave que descansa en el espejo del mar, el mar es el viento que espejea sobre el mundo, las aves miran su imagen en el sepulcro y empiezan a ennegrecer su piel en aves de rapiña. El pez recorre el mundo aéreo en un solo punto, el naufrago viene despezado del mito y consigue lo mismo en la vida, el naufrago del mito es también un naufrago de la vida cotidiana, el naufrago se siente caer en cada espacio de la vida material, al lado de las aves de rapiña, del genifalte y el neblí, al lado de los peces sepultados, del robalo y el congrio, al lado de las constelaciones apagantes, al lado de los campesinos que le reciben, va cayendo como un silencio en cada espacio, hacia el sepulcro del mar:

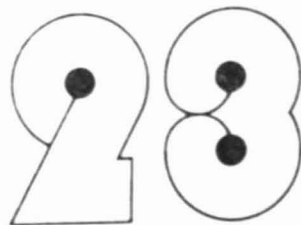
“Naufragio ya segundo,
o filos pongan de homicidio hierro
fin duro a mi destierro;
tan generosa fe, no fácil onda,
no poca tierra esconda:
urna suya el océano profundo”²⁰

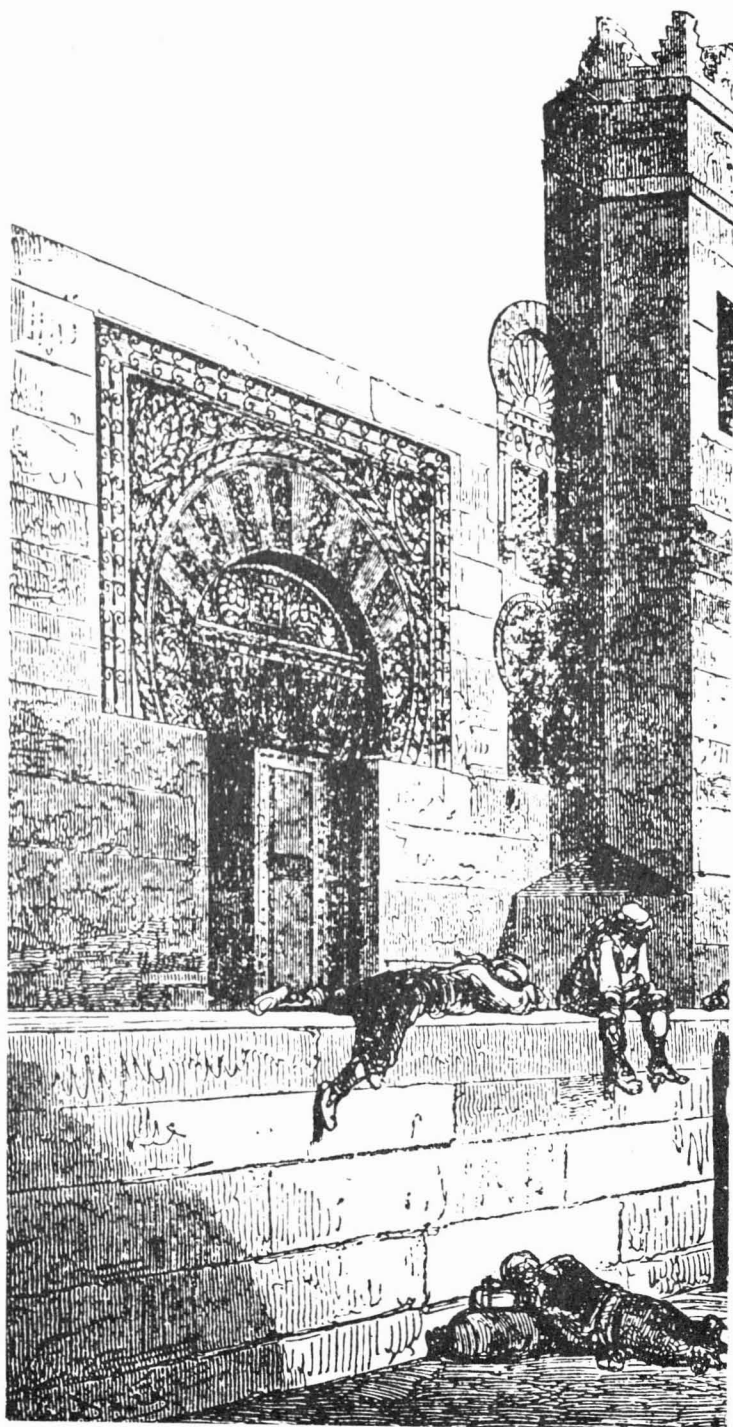
Peces que menudean en las aguas del cielo, en busca de la constelación acuaria, aves que lanzan sus sonidos al mar y enredan su vuelo con los hongos celestes del silencio. Aquí nos llegan las voces de una época inconfundible, el barroco, y de dos faunas: el ave y el pez. Los peces se sienten limitados por un vacío de espejos que fluyen y refluyen en el vacío último de la muerte. Góngora es un Narciso que mira su desengaño en el mar, su imagen desgajada por el ave y el pez. El sepulcro fluye de ese espejo, hundido de una época, el mar, el genifalte, Proserpina y el infierno. El ave baja a los infiernos, al punto encendido del pez. Ave hueca y llena, cae y huye, se extiende allí donde la muerte la esconde:

“cuando más oscurecen las espumas
nevada envidia, sus nevadas plumas,
en tómulos de espuma paga breve”²¹

CONCLUSION

Una mano erizada sobre el mar, la soledad nos llega desde las bocas de fuego; el ave inicia su cópula, el poema se abre y vemos una palabra: desengaño. En esa frontera ha colocado Góngora sus ojos. El desengaño retumba en las cuatro orillas de su obra. En los romances aparece convertido en “cautividad”, “torre”, “pozos”, “entierro”, “sepulcro”, “ceniza”, “preso”, “cárcel”, “esclavitud”, “gavilán”. En las *Soledades* el naufrago enciende las voces de la





sepulchral, Góngora se queda sólo en su universo, en su riqueza abismal; la caída llega a llenar las *Soledades*. Vicente Gaos dice en relación a Góngora:

“sus soledades son las del hombre sin Dios”

El rostro sepulchral del náufrago se ensancha con la crisis del Barroco. A través de Ludwig Pfandl podemos reafirmar que toda la abundancia del Barroco se sostiene en el empobrecimiento de unas verdades que se diluyen. El hombre ha dejado de creer en los dioses por el dinero, la nobleza mantiene los resortes de la economía, los pícaros egipcianos viven rodeados de miseria y carroña, la fortaleza se desmaya en la mala distribución de la misma, en el fondo de todo no hay más que espejismo en la relación Iglesia-Estado, muchos ingresaban a órdenes religiosas para conseguir posiciones estatales. Todo esto lo trae una crisis económica; el hombre está dejando de creer en las verdades religiosas y bajo sus pies se abre el vacío, el vacío que significa adoptar poses falsas para dar una imagen desviada. El dinero, escribe Marx, “es la gran prostituta de los pueblos”. Cuando se hace mal uso de él, Góngora palpita en el centro de esta crisis, su poesía tiene esta carga conflictiva.

Notas

- 1 Sarduy, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1969, p. 57-58.
- 2 Jacobson, citado por Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Ed. Gredos, Madrid, p. 132.
- 3 Góngora, Luis de. *Antología Poética*. Ed. Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1960 p. 69.
- 4 Entralgo Lain y López Piñero, J. *Panorama histórico de la ciencia moderna*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1967, p. 139.
- 5 Góngora, *Op. cit.* p. 27.
- 6 Alonso, Dámaso. *Estudios y ensayos gongorinos*. Ed. Gredos Madrid, 1960, pág. 107.
- 7 Góngora, *Op. cit.*, p. 25.
- 8 *Ibid.*, p. 42.
- 9 Góngora, Luis de. *Romances y letrillas*. Ed. Losada, Buenos Aires, 1939 p. 41.
- 10 Lezama Lima, José. *Esfera imagen. Sierpe de Don Luis de Góngora, Las imágenes posibles*. Turquet editor, Barcelona, 1970.
- 11 Góngora, *Op. cit.*, p. 65.
- 12 *Ibid.*, p. 29.
- 13 *Ibid.*, p. II.
- 14 Genette, Gerard. *Figures*.
- 15 Góngora, *Op. cit.*, p. 155.
- 16 Góngora, *Op. cit.*, p. 156.
- 17 Góngora, *Op. cit.*, p. 25.
- 18 *Ibid.*, p. 32.
- 19 *Ibid.*, p. 51.
- 20 *Ibid.*, p. 59.
- 21 *Ibid.*, p. 62.

W.B. YEATS POEMAS

LA CANCIÓN DE AENGUS EL VAGABUNDO

Yo fui al bosque de avellanos
pues dentro ardía con fuego,
y corté y limpié una vara
para amarrarle una baya;
y al volar de albas falenas,
parpadeando como estrellas,
yo dejé caer la baya
al fluir de una corriente
y atrapé una trucha de plata.

Dejándola sobre el piso
el fuego me fui a avivar,
mas algo me susurraba
llamándome por mi nombre:
apareció una muchacha
de blanco brillo, con flores
de manzano en sus cabellos,
quien me nombró y, escapándose,
se extinguió en el aire claro.

Envejecí por vagar
entre valles y quebradas,
hallar quiero, sin embargo,
el lugar donde se fue,
para besarle los labios
y poder tomar sus manos
caminar entre altas hierbas,
e ir cortando hasta el fin
del tiempo y de los tiempos
las plateadas manzanas de la luna
y las doradas manzanas del sol.

VERSOS ESCRITOS EN EL ABATIMIENTO

¿Cuándo vi por última vez los redondos
ojos verdes y los cuerpos ondulantes
de los oscuros leopardos de la luna?
Todas las salvajes hechiceras,
nobelísimas damas
pese a sus palos de escoba y a sus lágrimas,
a sus rabiosas lágrimas, han desaparecido.
Los sagrados centauros de los montes
se han desvanecido,
nada tengo ya sino el amargo sol;
heroica madre luna, destiértrate y desvanécete,
ahora que cumplí los cincuenta años
he de sufrir el tímido sol.



POEMAS

W.B. YEATS

LA SEGUNDA VENIDA

Ascendiendo, ascendiendo en una vasta espiral
el halcón ya no puede oír al halconero;
las cosas se disocian; el centro no puede intuirse;
simple anarquía pierde al mundo,
está perdida la obscura marca de la sangre
y, doquiera, el culto de la inocencia destruido;
los mejores pierden la fe, mientras que los peores
están llenos de ardiente intensidad.

Sin duda está cercana alguna revelación;
sin duda es inminente la Segunda Venida.
¡La Segunda Venida! Apenas pronunciadas estas palabras
cuando una vasta imagen emerge del *Spiritus Mundi*
y turba mi vista: en algún lugar de las arenas del desierto
una forma con cabeza humana y cuerpo de león,
una mirada cual la del sol vacía y sin piedad
sus lentos miembros está moviendo y todo en su derredor
devana las sombras de las indignadas aves del desierto.
La obscuridad cae nuevamente; mas ahora sé
que veinte siglos de un sueño de piedra
llegaron a la pesadilla por el balanceo de una cuna,
y ¿qué tosca bestia, llegada al fin su hora,
va torpemente hasta Belén para nacer?

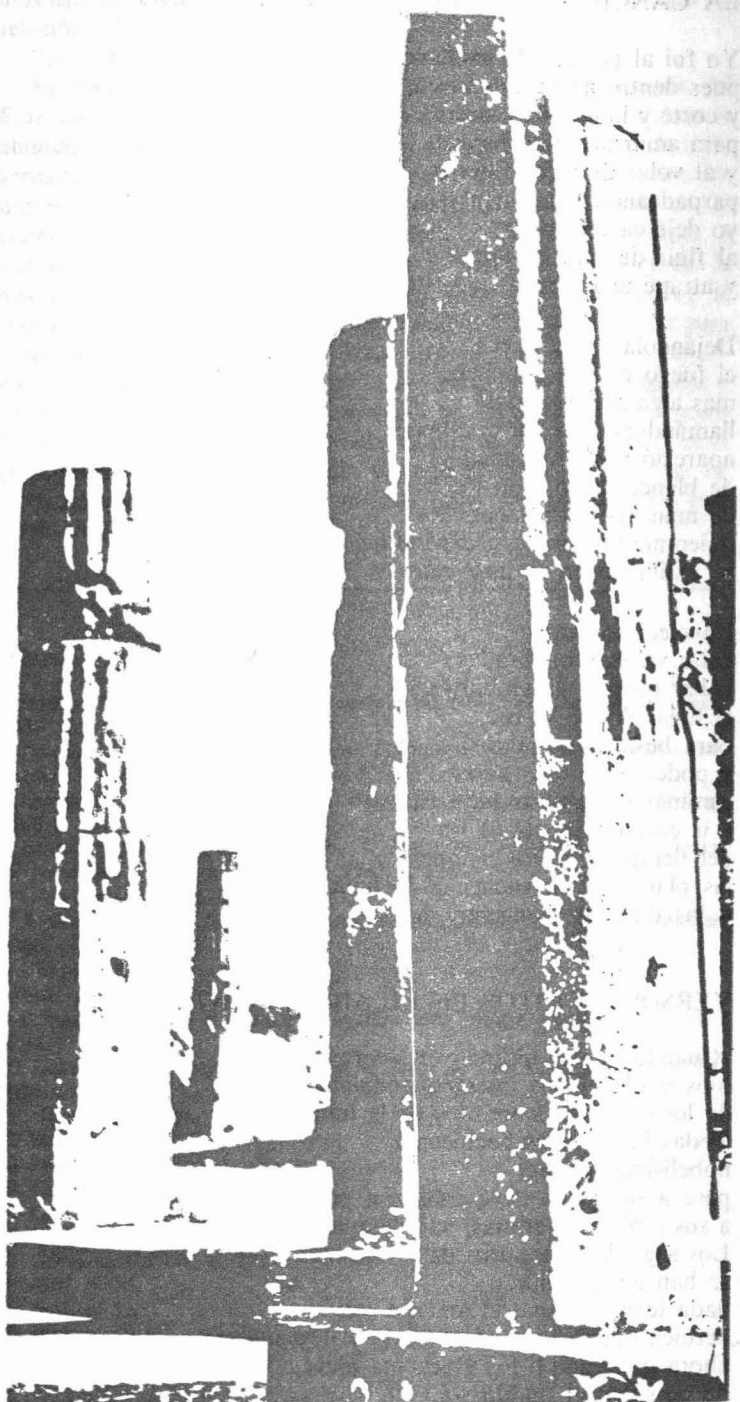
NAVEGANDO HACIA BIZANCIO

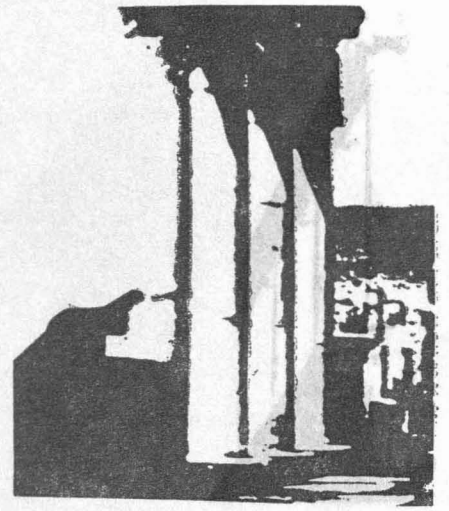
I

Esta no es tierra para el viejo.
Jóvenes abrazados,
pájaros en los árboles cantando,
—esas efímeras generaciones—
cascadas que remotan los salmones,
las multitudinarias haleches de los mares,
pez, carne o ave de corral,
alaban el largo verano,
todo lo que se engendra, nade y muere.
Apresados en esa sensual música,
todos los olvidados monumentos
del intelecto sin edad.

II

Un viejo sólo es algo despreciable,
un andrajoso abrigo sobre un palo,
a menos que cante el alma y dé palmas;
y, para cada andrajo en su vestido
mortal, cante más alto.





No existe, pues, la escuela de canto,
sólo los estudiados
monumentos de su magnificencia.
Por eso he cruzado los mares y he venido
a la ciudad sagrada de Bizancio.

III

Oh, sabios, de Dios ante el fuego sagrado,
como en el mosaico de oro de una pared,
venid del fuego sagrado, ave en espiral,
y sed los maestros cantores de mi alma.
Destruíd mi corazón; enfermo de deseo
y sujeto a un animal agonizante
ignora ya quién es; y hundidme
en el artificio de la eternidad.

IV

Cuando esté fuera de la naturaleza
no tomaré ya mi forma corpórea
de un natural objeto
sino de aquella que los orfebres griegos
hacen de oro forjado y oro de esmalte
por mantener despierto
a un Emperador soñoliento;
o en una rama dorada cantar
a los caballeros y damas de Bizancio
de lo que pasó, pasa o ha de pasar.

LA TORRE

I

Oh, corazón, turbado corazón,
¿qué haré con este absurdo, esta caricaturesca
y decrepita edad prendida a mí
como una cola de perro?

Jamás tuve
tanta excitada, apasionada y fantástica
imaginación, ni oído y vista
que tan ansiosos esperaran lo imposible.
No, ni aun cuando niño
que con caña y cebo,
o con el más rastrero gusano,
ascendía la cuesta del Ben Bulben
teniendo todo el enervante día de estío
para retozar. Creo
que tendré que mandar de paseo a la Musa

y elegir a Platón y a Plotino como amigos
hasta que la imaginación, el oído y el ojo,
estén de acuerdo con los argumentos
y traten de cosas abstractas;
o ser ridiculizado por una especie
de golpeante tambor en los talones.

II

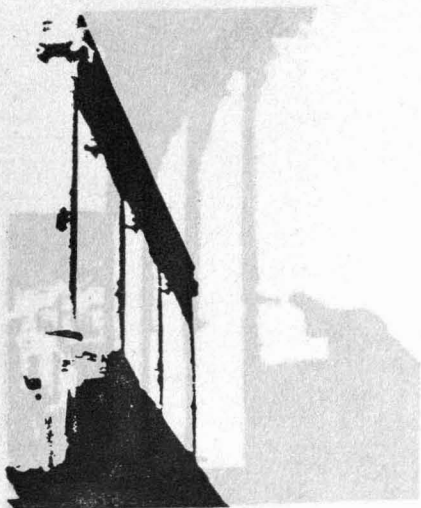
Avanzo por las almenas y atalaya
los cimientos de una casa o donde el árbol,
como un dedo tiznado, nace de la tierra;
empujo la imaginación
bajo el declinante resplandor del día
y apelo a imágenes y recuerdos
de ruinas o de añosos árboles,
pues les haría una pregunta a todos ellos.

Más allá del cerro vivió la señora French
y una vez que cada bujía de plata o candelabro
encendía la oscura caoba y el vino,
un lacayo que podía adivinar
el deseo más respetable de la señora,
corrió con las tijeras del jardín
y cortó las insolentes orejas a un labriego
trayéndolas en una pequeña bandeja tapada.

Algunos recordarán, cuando era joven aún,
a una muchacha campesina loada por una canción,
quien vivía en alguna parte del pétreo lugar,
y que alabaron el color de su rostro
y tuvieron inmenso júbilo en alabarla,
recordando, si ella paseó por ahí,
que los labradores la rodeaban y admiraban
¡tanta gloria le había conferido el canto!

Y ciertos hombres, enloquecidos por los versos,
o por brindar en su honor varias veces,
se levantaron de la mesa y acordaron
probar su fantasía lo que veían;
mas confundieron el resplandor de la luna
con la prosaica luz del día
—la música había extraviado su ingenio—
y alguien se ahogó en la inmensa ciénaga de Cloone.

Extraño, mas quien compuso la canción era ciego;
y, sin embargo, una vez meditado, encuentro
que nada es extraño; la tragedia comenzó
con Homero quien era ciego, y con Helena
quien traicionaba a todos los palpitantes corazones.



Ojalá pudieran la luna y la luz del sol
simular un destello inextricable,
porque, si triunfo, debo enloquecer a los hombres.

Y yo mismo creé a Hanrahan
y lo conduje por el alba, sobrio o embriagado,
de algún lugar en las cabañas vecinas.
Atrapado por las truhanerías de un viejo,
tropezó, cayó, anduvo a tientas de un lado para otro,
y para ofrecer sólo tenía rodillas rotas
y horrible esplendor de deseo;
lo pensé completamente hace veinte años:
Excelentes sujetos barajando naipes en un viejo corral;
y cuando llegó el turno del anciano rufián,
hechizó a los naipes bajo su pulgar
y todos, menos uno, se convirtieron
en una baraja de sabuesos que no en una de naipes:
y al naipe lo convirtió en una liebre.
Hanrahan se alzó frenético
y siguió a las aullantes criaturas hasta,

oh, hasta he olvidado que... ¡basta!
Debo recordar a un hombre a quien ni el amor,
ni la música, ni una enemiga oreja cortada
podía estimular: estaba tan fatigado;
una figura hundida en el mito
que no existe quien pueda contar
cuando finalizaba su día de perro:
un arruinado anciano, amo de esta casa.

Antes de aquella ruina, por siglos,
rudos guerreros, de jarreteras cruzadas en las rodillas,
o con grebas de hierro, treparon los estrechos escalones,
y ciertos guerreros había cuyas imágenes
—en la Gran Memoria almacenadas—
vinieron con gritos sonorosos y pechos sin aliento
para romper el descanso del durmiente,
mientras, en el consejo, golpeaban sus grandes dados de madera.

Por más que desconfíe, venga quien pueda;
venid anciano, indigente o contrahecho;
y traed a la deriva ciegas bellezas celebrantes;
el hombre rojo envió al truhán a través
de las olvidadas florestas de Dios;
la señora French dotada de tan fino oído;
el hombre ahogado en una ciénaga,
cuando Musas burlonas eligieron a la rústica pastora.

¿Blasfemaron todos los viejos y viejas, ricos y pobres,
quienes hollaron estas rocas y cruzaron esta puerta,

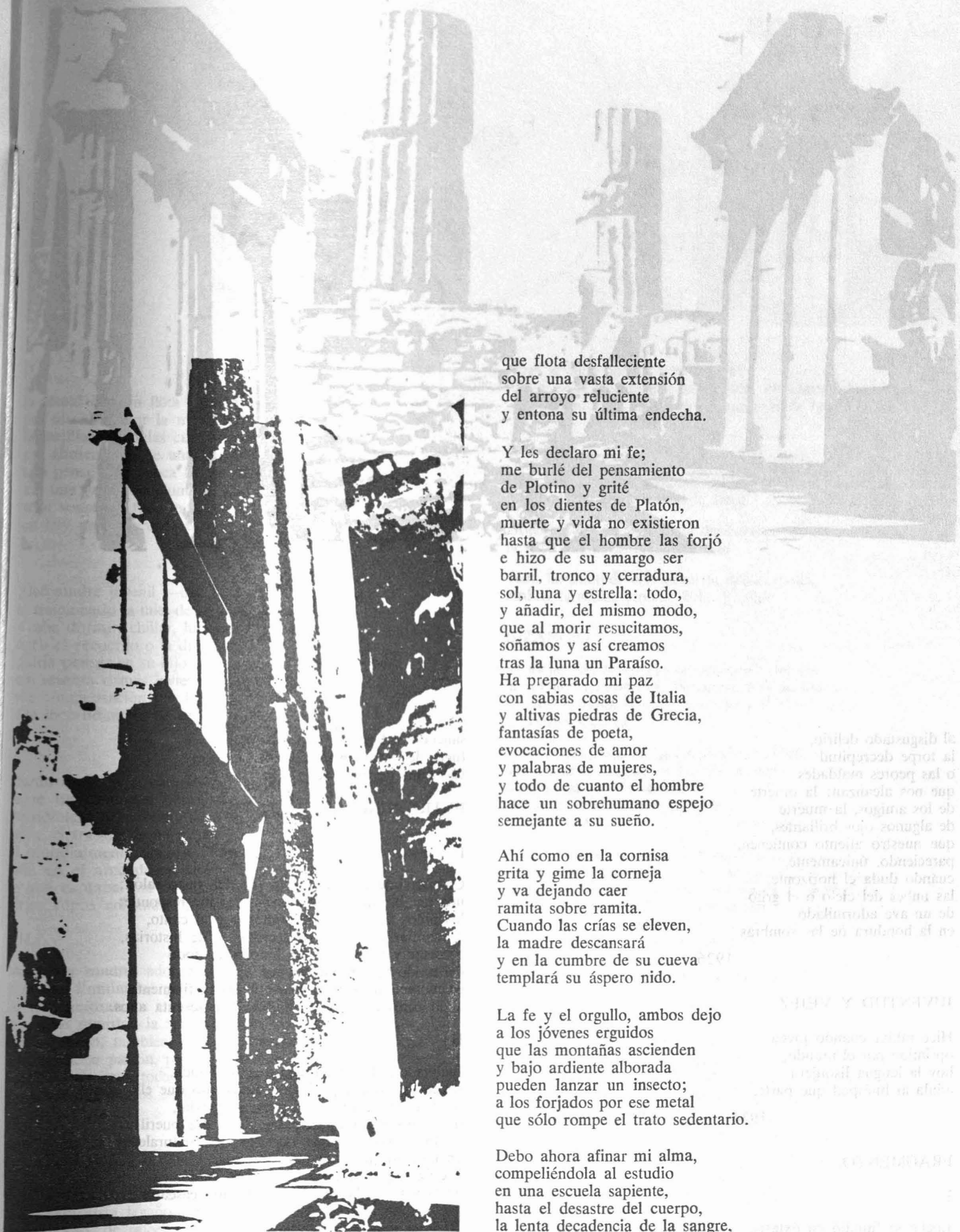
quizás con rabia pública o secreta,
como ya blasfemo ahora contra la vejez?
Mas, he encontrado una respuesta en esos ojos
que están impacientes por irse;
idos pues; pero dejad a Hanrahan
porque necesito todos sus pujantes recuerdos.

Viejo disoluto con un amor en cada viento,
haz brotar de la profunda y circunspecta mente
todo lo que descubriste en la tumba,
porque es cierto que calculaste
cada inopinado e imprevisto aprieto
—atraído por un ojo delicado—
o por un roce o un suspiro,
dentro del laberinto de otro ser;

¿habita la imaginación más profundamente,
sobre una mujer perdida o una conquistada?
Si sobre la perdida, admite que emergiste
de un gran laberinto fuera del orgullo,
de la cobardía, de algún necio pensamiento sutilísimo
o algo una vez llamado conciencia;
y si la memoria recuerda,
el sol está en eclipse y el día cancelado.

III

He aquí mi testamento;
elijo a hombres erguidos
que a los arroyos ascienden
hasta el salto de las fuentes
y, al alba, fijan la vista
junto a las húmedas rocas;
los declaro herederos
de mi orgullo, el orgullo
del pueblo que no fue atado
ni a la Causa ni al Estado,
ni a escupidos esclavos,
ni a los tiranos que escupen,
el pueblo de Burke y Grattan
que, libre para rehusar,
dio orgullo como el del alba
cuando la luz temeraria
es desatada; u orgullo
cual del cuerno fabuloso,
o el de la súbita lluvia
cuando todos los arroyos
están secos, o el de la hora
que el cisne debe fijar
la vista en un centelleo



que flota desfalleciente
sobre una vasta extensión
del arroyo reluciente
y entona su última endecha.

Y les declaro mi fe;
me burlé del pensamiento
de Plotino y grité
en los dientes de Platón,
muerte y vida no existieron
hasta que el hombre las forjó
e hizo de su amargo ser
barril, tronco y cerradura,
sol, luna y estrella: todo,
y añadir, del mismo modo,
que al morir resucitamos,
soñamos y así creamos
tras la luna un Paraíso.
Ha preparado mi paz
con sabias cosas de Italia
y altivas piedras de Grecia,
fantasías de poeta,
evocaciones de amor
y palabras de mujeres,
y todo de cuanto el hombre
hace un sobrehumano espejo
semejante a su sueño.

Ahí como en la cornisa
grita y gime la corneja
y va dejando caer
ramita sobre ramita.
Cuando las crías se eleven,
la madre descansará
y en la cumbre de su cueva
templará su áspero nido.

La fe y el orgullo, ambos dejo
a los jóvenes erguidos
que las montañas ascienden
y bajo ardiente alborada
pueden lanzar un insecto;
a los forjados por ese metal
que sólo rompe el trato sedentario.

Debo ahora afinar mi alma,
compeliéndola al estudio
en una escuela sapiente,
hasta el desastre del cuerpo,
la lenta decadencia de la sangre,



al disgustado delirio,
la torpe decrepitud
o las peores maldades
que nos alcanzan: la muerte
de los amigos, la muerte
de algunos ojos brillantes,
que nuestro aliento contienen,
pareciendo, únicamente,
cuando duda el horizonte,
las nubes del cielo o el grito
de un ave adormilado
en la hondura de las sombras

1926

JUVENTUD Y VEJEZ

Hice rabiar cuando joven
oprimido por el mundo,
hoy la lengua lisonjera
adula al huésped que parte.

1924

FRAGMENTOS

I

Locke se hundió en éxtasis;
pereció el Jardín;
Dios sacó el telar
de su lugar.

II

¿Dónde encontraré esa verdad?
En la boca de una medium,
en nada que pueda venir,

saliendo del margal del bosque,
fuera de oscura noche donde
yacen las coronas de Nínive.

ENTRE NIÑOS DE ESCUELA

I

Camino interrogando, a través del vasto salón;
una amable monja de blanca toca me responde;
los niños aprenden los números y el canto,
a estudiar en libros de lecturas y de historias,
a cortar y a coser, a ser limpios en todo
del modo más moderno; sus ojos,
en momentánea curiosidad, observan fijamente
a un sonriente hombre público de sesenta años.

II

Inclinado sobre un fuego que se hunde,
sueño de un cuerpo léxico un cuento que ella contó
de una áspera represión o evento trivial,
que transformó en tragedia algún día pueril;
contó, y pareció que nuestras dos naturalezas se mezclaron
en una esfera de juvenil simpatía,
o quizás, para alterar la alegoría platónica,
en la yema y la clara de un mismo cascarón.

III

Y pensando en ese acceso de dolor o de rabia,
miro a uno u a otro niño
y me pregunto si ella se paró así a esa edad
—pues aun las hijas del cisne pueden compartir
algo de cada herencia de remero—
y si tuvo ese color en las mejillas o cabellos,
y entonces mi corazón se alborota;
está ante mí como una viviente criatura.

EDUARDO
HERRERA

ESARROLLO
Y
PARADIGMAS
DE LA
CIVILIZACIÓN
HERRERA

IV

Su actual imagen flota en el alma...
fue diseñada por la mano del Quattrocento,
las mejillas hundidas cual si chuparan aire
y se alimentasen de una masa de sombras?
y yo pensé que nunca la especie lédica
tuvo una vez bello plumaje; basta de eso,
mejor sonreír a todo lo que sonríe y mostrar
que hay una adecuada especie de viejo espantapájaros.

V

¿Qué madre juvenil —una forma sobre su regazo
ha traicionado la miel de la generación,
y debe dormir, chillar, luchar para huir
como el recuerdo o la droga decidan—
podría pensar en su hijo; quizás vio ella, en esa figura
con sesenta o más inviernos sobre su cabeza,
una compensación por los dolores del parto,
o la incertidumbre de su despedida?

VI

Platón creyó a la naturaleza una espuma que juega
sobre un fantasmal paradigma de objetos;
Aristóteles, más sólido, jugó a los bolos
sobre el trasero de un rey de reyes;
el mundialmente famoso Pitágoras, de los muslos dorados,
tañó en el arco de un violín, o en unas cuerdas,
lo que cantaba una estrella y oían las musas descuidadas:
viejas ropas colgando de viejos palos para asustar un pájaro.

VII

Monjas y madres adoran imágenes,
pero las iluminadas por velas no son como
las que animan los ensueños de una madre,
sino que guardan la serenidad del mármol o bronce.
Sin embargo, también rompen corazones —oh Presencias
que conocen pasión, piedad o afecto,
y que simbolizan toda la gloria de los cielos—
oh autoengendrados burladores de las empresas del hombre.

VIII

El trabajo florece o danza donde
no se torturó al cuerpo para placer del alma,
ni la belleza nace de su propia desesperación,
ni la sabiduría legañosa del aceite de la medianoche.
Oh castaño, de raíces profundas floreciente,

¿eres la hoja, la flor o el tronco?
Oh cuerpo mecido por la música, oh encendida mirada,
¿cómo podremos discernir al danzarín de la danza?

SIMBOLOS

Una vieja atalaya batida-por-la-tormenta,
un ermitaño ciego dando la hora.

Hojadespada aún la todo destructora
llevada por el tonto vagabundo.

Seda bordada-de-oro sobre la hojadespada,
ambos tendidos juntos: bella y tonto.

BIZANCIO

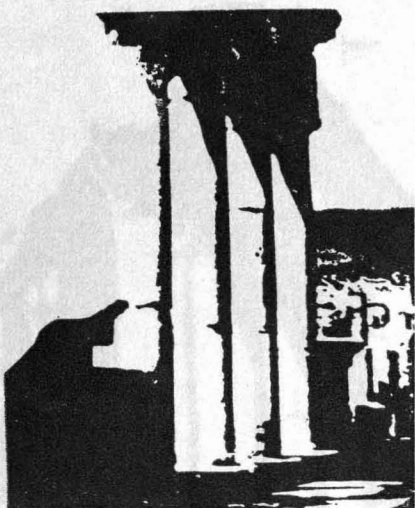
Se alejan las inexpurgadas imágenes del día;
la soldadesca imperial, borracha, está acostada;
se aleja la resonancia de la noche y el canto de los
trasnochadores

después del gong de la catedral espléndida;
una cúpula estrellada o lunada desdén
todo lo que es el hombre,
todas las simples complejidades,
la furia y el fango de las venas humanas.

Ante mí flota una imagen, hombre o sombra,
sombra más que hombre, más imagen que sombra;
la bobina del Hades envuelta en vendajes de momia
puede desenvolver el sinuoso sendero;
una boca, sin humedad y sin aliento,
bocas sin aliento puede convocar;
saludo lo sobrehumano
lo llamo muerte-en-vida y vida-en-muerte.

Milagro, ave o dorado artificio,
más milagro que ave o artificio,
plantada en la estrellada rama dorada,
puede cacarear como los gallos del Hades,
o, amargado por la luna, menospreciar ruidosamente,
en la gloria del metal inmutable,
el ave común o pétalo
y todas las complejidades de fango o sangre.

A medianoche, sobre el pavimento del Emperador,
centellean llamas que ningún leño alimenta,
ni enciende el acero, ni perturba tormentas,
llamas engendradas de llama,
donde vienen espíritus engendrados por la sangre



¡Espíritu tras espíritu, cabalgando a horcajadas en el fango
y la sangre del delfín! ¡Las fraguas rompen el diluvio,
las doradas fraguas imperiales!
Mármoles del suelo danzante
rompen complejidad de amargas furias,
esas imágenes que todavía
frescas imágenes engendran,
ese mar que rasgan los delfines y el gong atormenta.

1930

LA ESPUELA

Pensáis horrible que lujuria y rabia
sirvan obsequiosas a mi vejez;
no existía tal peste cuando joven,
¿tengo otra cosa que me aguije al canto?

NOTICIAS DEL ORÁCULO DE DELFOS

I

Ahí yacen todos los extravagantes,
ahí el rocío de plata;
y la gran agua suspiró de amor,
y el viento suspiró
Niamh, el hombre cogido, se inclinó
y suspiró por Oisín en la hierba;
el alto Pitágoras
suspiró ahí entre su coro de amor.
Llegó Plotino, el pecho con escamas de sal,
y observó en derredor,
tras desperezarse y bostezar por un rato
yace suspirando como el resto.

II

Cada uno a horcajadas sobre el lomo de un delfín
y afirmados en una aleta,
aquellos Inocentes revivieron su muerte,
abiertas sus heridas de nuevo.
Ríen las aguas absortas
pues sus gritos son dulces y extraños,
danzan a través de su norma ancestral,
y los delfines se hunden
en alguna escarpada bahía protectora
(donde vadea el coro de amor
ofreciendo su sagrada corona de laureles)
hasta descargarse de sus pesos.

III

Sutil adolescencia por una ninfa desnudada;
Peleo fija en Tetis la mirada.
Sus pies tienen la delicadeza de un párpado,
Amor lo ha cegado con lágrimas;
pero el vientre de Tetis escucha.
Resbalando por las paredes de la montaña
cae intolerable música
desde donde está la caverna de Pan.
Horrenda cabeza de macho cabrío;
aparece brutal brazo, vientre, hombro, nalgas,
relámpago cual pez; ninfas y sátiros
copulan en la espuma.

NOTAS DEL AUTOR

NAVEGANDO HACIA BIZANCIO (Estancia IV)

En alguna parte he leído que en el palacio del Emperador de Bizancio, había un árbol hecho de oro y plata donde cantaban pájaros artificiales.

LA TORRE

Los personajes que se mencionan están asociados por leyenda, historia y tradición por la proximidad de *Thoor Ballylle* o *Castillo de Ballylle*, donde el poema fue escrito. La señora French vivió en Peterswell, en el siglo dieciocho, y estuvo emparentada con Sir Jonah Barrington, quien describe el incidente de las orejas y los problemas que se sucedieron. La belleza campesina y el poeta ciego son Mary Hynes y Raftery, y el incidente del hombre ahogado en la *Ciénaga de Cloone* se encuentra anotada en mi *Crepúsculo céltico*. La persecución de Hanrahan a la liebre fantasma y a los sabuesos, es de mis *Cuentos de Rojo Hanrahan*. Los fantasmas han sido vistos jugando dados, en lo que actualmente es mi dormitorio; el anciano arruinado vivió hace unos cien años. De acuerdo con una leyenda, por causa de sus acreedores sólo pudo dejar el castillo un día domingo; de acuerdo con otra, utilizando un pasadizo secreto.

En el pasaje sobre el cisne de la parte III, he evocado, inconscientemente, *El cisne agonizante* de Sturge Moore, una de las más hermosas poesías líricas de nuestro tiempo. A menudo lo recité en una gira de lecturas por Norteamérica; ello explica el hurto. Cuando escribí los versos sobre Platón y Plotino, olvidé que es algo en nuestros propios ojos lo que nos hace verlos como todo lo trascendente. No ha escrito Plotino: "Dejar a cada alma aniquilarse, entonces, en el principio verdadero de que es el alma el autor de todo lo viviente, que ha infundido vida en toda cosa, a todo lo que sustenta en la tierra y el mar, a todas las criaturas del aire, a las divinas estrellas en el cielo; es quien hace el sol; se da forma a sí misma, ordena el vasto cielo y conduce todo movimiento rítmico... y es un principio distinto de todos a los que da ley, movimiento y vida, y debe, necesariamente, ser más honesto que ellos, pues éstos se juntan o disuelven como el alma les trae vida o les abandona; pero el alma, desde que no puede abandonarse a sí misma, ¿es un ser eterno? 1928.

ENTRE NIÑOS DE ESCUELA (Estancia V)

He tomado la "miel de la generación" del ensayo de Porfirio *La cueva de las ninfas*. Sin embargo, no encuentro ningún crédito en Porfirio para considerarla el narcótico que destruye la "memoria" de la libertad pre-natal. Culpaba él a un licor de olvido dado en el signo zodiacal de Cáncer.

**EDUARDO
NOGUERA**

DESARROLLO Y PARALELISMOS DE LAS CIVILIZACIONES PREHISPANICAS

Admitimos que el hombre es producto de una evolución. Aun no se ha determinado por los antropólogos físicos si es una derivación de ciertos seres que muestran afinidad indudable con el hombre. Tales restos como los Australopitécidos y los Pitacantropoides, o que muestren parentesco con el hombre neandertaloide. Hasta que se llega a la comparación con el hombre sapiens fósil, o sea, las llamadas razas Cromagón, Grimaldi y Brün, es cuando llegamos a tener el antepasado directo del hombre actual.

Así pues, una vez que el hombre se convierte en verdadero sapiens inició su vida en una etapa de completo salvajismo, hasta que empezó la creación de utensilios que le sirvieron para afrontar los problemas de su existencia. Este hecho que se registró en África, fue común a otros continentes donde tenemos muestra de la presencia del hombre prehistórico.

Poco a poco en etapas y pasos muy lentos el hombre va adquiriendo nuevos elementos para afrontar y sobrevivir y creando una civilización como resultado de un paulatino desarrollo. En algunas regiones del mundo es más rápido que en otras. A su vez los primeros pasos dados por el hombre para civilizarse son lentos, abarcan muchos milenios, pero una vez que la chispa está encendida, cuando el hombre despierta en su evolución y descubre, primero el fuego, y luego miles de artefactos, hasta el desarrollo de las grandes culturas y naciones, y al último para llegar al conocimiento de la fuerza atómica y la llegada del hombre a la luna, han pasado cientos de milenios. Los últimos pasos son lo más rápidos.

A su vez nótese un paralelismo en el desenvolvimiento de estas civilizaciones que antecedieron al gran desarrollo industrial de la época moderna, aunque no siempre una contemporaneidad. En el Viejo Mundo, miles de años antes que en América, las culturas adquieren el avance que lograron.

Si la formación de civilizaciones desarrolladas fue obra de milenios, la evolución del ser que las produjo, del *homo sapiens* para llegar a ese estado de gran inteligencia y dotes humanos que lo separa del animal, fue obra de millones de años como se ha comprobado gracias a las recientes investigaciones.

Una enorme literatura existe sobre el particular. Nos concretaremos en este estudio a hacer una breve revisión de la materia en la inteligencia que no pretende aportar nuevas luces sino únicamente mostrar el estado actual de nuestros conocimientos al respecto y las posibles revelaciones que futuras investigaciones y las que en estos momentos se llevan a cabo nos traerán nuevos e insospechados datos.

En efecto, hay pruebas muy patentes y que desde el Cuaternario aparecen ciertas formas de primates homínidos que se caracterizan por su posición bípeda y ya con la facultad de producir implementos de piedra, lo cual indica un cierto grado de inteligencia que lo separa de los primates menos desarrollados.



Hasta hoy el resto más antiguo corresponde al grupo denominado *Australopitécidos* hallados en África del Sur. A raíz del hallazgo se dudó fuera realmente un homínido, pero descubrimientos posteriores en Oldoway, Tanganyika, África oriental, mostraron un grupo que se le ha dado el nombre de *Zinjanthropus* a quien Leakey y Clark Howell reconocen como "el más antiguo, plenamente identificado, fabricante de artefactos líticos conocidos hasta el momento". Su antigüedad basada en el potasio-argón se calcula en 1 750.00 años.¹

Otro hallazgo de un ser primitivo fue hecho muchos años antes que el grupo de *Australopitécidos* y corresponde al *Pithecantropus* descubierto en Java. Posteriormente restos semejantes han sido encontrados en China en la cueva de Choukoutien y caso insólito, por ser un hallazgo en América, un cráneo con similares características, según opinión de los antropólogos del Museo Nacional de Antropología, ha sido encontrado en el cerro de Tlapacoya, cercano a Chalco, Edo. de México, al que hay que agregar el de Ternifine en Argelia.

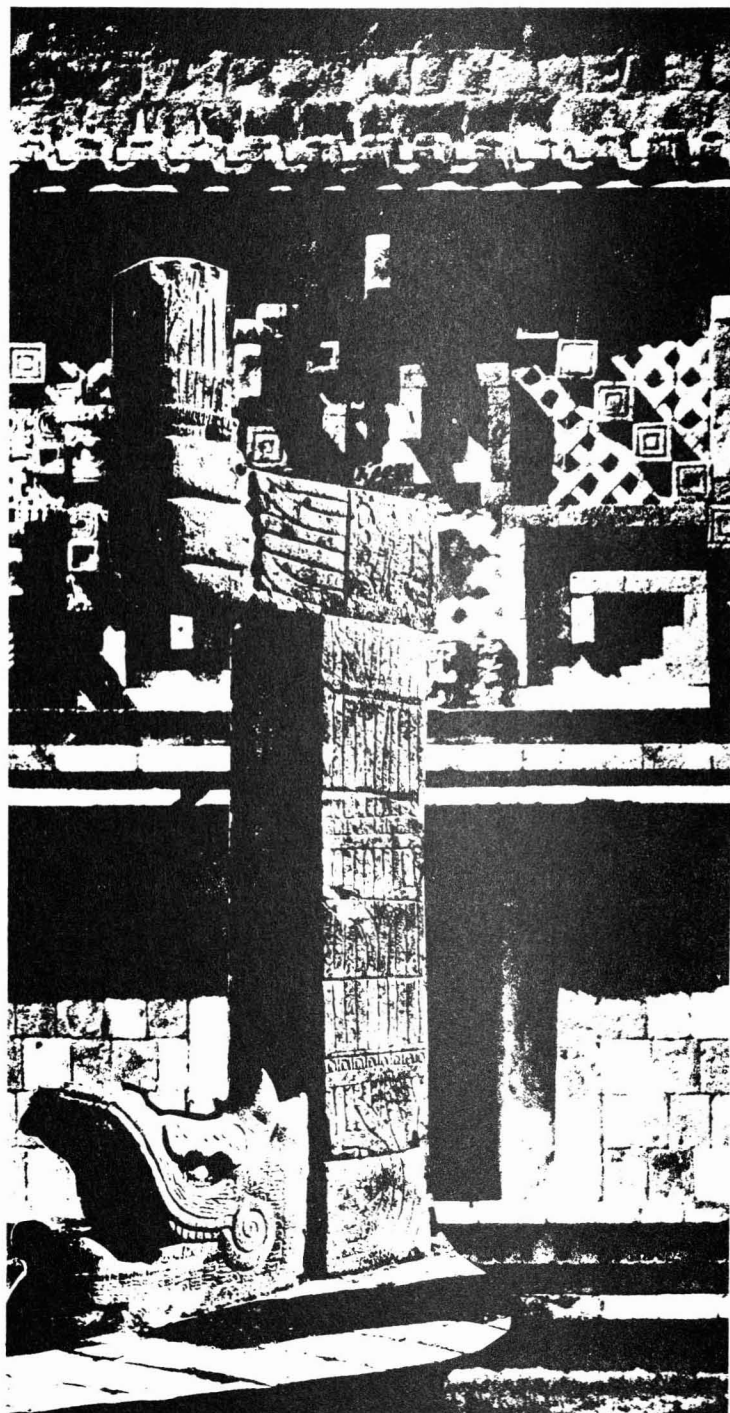
Otro grupo de restos óseos considerados como más recientes que los de *Pithecantropus* y *Sinanthropus* son los denominados Pre-Neandertales, como es la mandíbula de Mauer encontrada cerca de Heidelberg, otra mandíbula semejante apareció en Montmaurin, en la Haute-Garonne, Francia. Finalmente en el sitio Swanscombe en Inglaterra. Estos restos se han considerado como individuos que existieron con anterioridad al hombre Neanderthal y constituir una especie de forma arcaica del *homo sapiens*.

A este último sigue el Neanderthal cuyo nombre le viene del primer hallazgo de este tipo humano en Neander, Alemania. Ofrece determinadas características somatológicas. Cráneos semejantes han sido encontrados en Francia, Bélgica, Alemania, España, Yugoslavia lo mismo que en Cercano Oriente y en África.

Sin embargo, no es sino cuando llegamos al Paleolítico Superior que contamos con la presencia del verdadero *homo sapiens*. Este se revela por el tipo o raza Cro-Magnon, hallado en el sitio epónimo de Cro-Magnon en la Dordoña, Francia y posteriormente en muchos otros lugares de Europa.¹

En síntesis, vemos una evolución de seres que culminan con la del *homo sapiens* que crea las raíces de una cultura que con el transcurso de los milenios se convierte en la complicada civilización alcanzada por el hombre en la segunda parte del siglo XX.

El desarrollo de esta civilización es complicado y lento. Las primeras culturas de cazadores y nómadas desprovistos de cualquier asomo de confort y cultura, evoluciona paulatinamente, como podemos verlo como muestra en el caso del Valle de Tehuacan en Puebla, región que ha sido minuciosamente estudiada. Por lo tanto, concretándonos a nuestro continente y particularmente a Norte América, con énfasis especial en Mesoamérica, veamos cómo se efectuó esa evolución cultural.





Gracias a investigaciones recientes se ha comprobado que la llegada del hombre a América data de varios milenios. Para las culturas más antiguas de lascas y nódulos contamos con el descubrimiento en el sur de California, en el preciso lugar llamado Texas Street de San Diego, con una fecha de 35 000 A.C. y las de Lewisville en Texas que, por medio del radiocarbono se sitúa en unos 33 000 años antes de nuestra era. Se trata de una cultura que produjo implementos sumamente rudimentarios asociados a animales extintos. Igualmente en la isla de Santa Rosa hay restos de la industria humana que datan de 27 000 a 25 000 A.C. donde se encontraba la industria de lascas, y nódulos. En el campamento de Tule Springs, Nevada, hay lascas y nódulos junto con restos de mamuth, camello, bisonte y artefactos de hueso, de una edad de 21 800 a. de J.C.

Siguen muchas otras localidades de menor antigüedad de la misma cultura de lascas y nódulos de las que mencionaremos las más significativas, como son las de Lind Coulle en el Estado de Washington; Fort Rock Cave en Oregon; en Utah, Danger Cave; Las Vegas Valley Site y Gypsum Cave en Nevada. Esta misma industria tiene penetraciones en la Baja California señalada por los hallazgos del Lago Chapala.

En el resto de México se ha comprobado su existencia en grutas de la Sierra de Tamaulipas, en Coahuila, Jalisco, Hidalgo y en el mismo Valle de México. Así en Tamaulipas se expresa por lo que MacNeish ha llamado Foco Diablo; en Jalisco, en aluviones del río Juchipila; en la Cañada de Marfil en Guanajuato. Estas son una de las localidades que han aparecido en otras entidades de México.²

Una segunda etapa de desarrollo se manifiesta por una cultura de cazadores más evolucionados que ahora usaban puntas de proyectil, cultura equivalente a las del Paleolítico Superior del Viejo Mundo. Los implementos característicos de estas culturas son primeramente las de Sandía hallados en la cueva del mismo nombre en Nuevo México que se distinguen por una escotadura lateral. Tienen una amplia distribución desde Alberta, Canada, Iowa, Missouri, Alabama, Texas, Colorado, Oregon y California.³

Se ha considerado como una etapa posterior el horizonte Clovis cuya industria se caracteriza especialmente por puntas acanaladas o afluatadas. Se encuentra en varias localidades en primer lugar el sitio epónimo de Clovis, Nuevo México, pero también las hay en sitios de Arizona, Colorado, Texas, en la región de los grandes lagos, California, Kentucky, y en estados del Noroeste como Pennsylvania, Massachusetts y Vermont. Además de las típicas puntas afluatadas vienen raspadores, buriles, taladros, etc. Esta industria llega a México.

A continuación de ese complejo viene el horizonte Folsom que fue el primero en haber sido descubierto, pero no el más antiguo. El sitio clásico de su hallazgo es en Folsom, Nuevo México, pero ocurre en varios otros sitios de Texas, Montana, Colorado, llega a

Alberta y Saskatchewan y se introduce en México. Su antigüedad se sitúa de 9 345 a 8 400 A.C.⁴

Amplias muestras hay también de la presencia de cazadores desarrollados en México. Se han encontrado en San Joaquín Baja California; Punta Blanca, cerca de Guaymas, Sonora; rancho La Chuparrosa, Coahuila; en el Valle de México, las localidades más famosas son las de Tepexpan y Sta. Isabel Iztapan⁵ sin dejar de mencionar los hallazgos en los estados de Tamaulipas y Puebla, donde MacNeish ha efectuado detenidas investigaciones, como señalaremos más adelante.⁶

En cuanto al hombre propiamente, el ente físico, como hemos visto tenemos muestras de su presencia desde la más remota antigüedad que se calcula, no en milenios sino en millones de años.

Qué mejor ilustración de este hecho que lo ocurrido en el Valle de Tehuacán donde MacNeish demuestra y comprueba esa evolución hasta alcanzar mayor desarrollo cultural.⁷

Aquí vemos en el Valle de Tehuacán una continua evolución desde el horizonte de cazador recolector hasta culturas avanzadas. Según las detenidas investigaciones de ese autor obsérvese fechas obtenidas por el carbono 14. El más antiguo sería el complejo denominado Ajureado de fecha aproximadamente hacia 7400 a 6800 A.C. Su dieta era plantas silvestres y animales en casi igual proporción, y en cuanto a los animales, eran pequeños y cogidos por trampas aunque las grandes puntas de proyectil encontradas señalan que también cazaban grandes animales. Se trata de pequeños grupos que ocupaban el lugar transitoriamente.

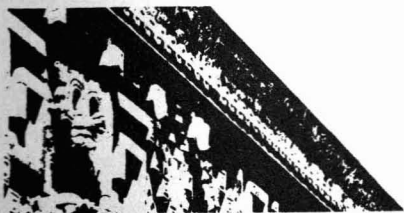
La siguiente fase, el Riego, es mejor conocida, se sitúa de 6800 a 5000 A.C. Eran primeramente recolectores de plantas silvestres tales como pastos, maíz silvestre, maguey y algunos cactus. Poco subsistencia de animales e intentos de una agricultura rudimentaria.

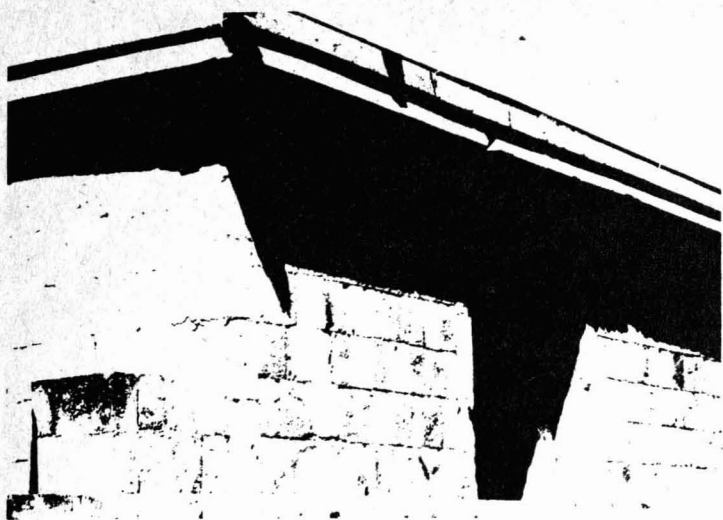
Como una evolución de la fase anterior se tiene la de Coxcatlán con duración de 5000 a 3400 a. C. Eran principalmente recolectores y dependían poco de los animales pequeños para su alimentación. Ahora ya poseían una agricultura más desarrollada; tenían calabazas, maíz, chile y algo de frijol.

La fase siguiente es Abejas, menos conocida que las anteriores. Se fecha de 3400 a 2300 a.C. Dependían más de la agricultura ya con mayor desarrollo, que de animales. Tenían calabazas, recipientes de piedra, no conocían los frijoles. Tenían metales, recipientes de piedra y objetos de material destructible que se conservan algunas huellas.

A continuación viene el complejo Purrón que se sitúa entre 2300 a 1500 a. C. Es poco conocido. La agricultura predominó sobre la recolección de plantas silvestres. Ahora aparecen tiestos de vasijas muy gruesos, desgrasante de arena, cocido a baja temperatura.

El complejo Coatepec sigue a continuación. Se sitúa de 1900 a 1500 a. C. Tenían posiblemente maíz teocinte y vivían en peque-





ñas aldeas. Poseían metates oblongos, platos y cajetes de piedra. Cerámica más desarrollada, con sencilla decoración; ollas globulares y cajetes de fondo plano.

Continúa la fase Ajalpan con fechas de 1500 a 800 a.C. Cultivaban maíz, frijol, calabaza, amaranto y chile. Vivían en pequeñas aldeas y no hay indicaciones de que tuvieran centros para ceremonias religiosas. También aparecen nuevos tipos de cerámica de formas más desarrolladas lo mismo que la decoración. Mac Neish describe la presencia de figurillas de tres tipos en esta fase, al parecer asociadas a material olmeca del Valle de México.

En contraste con los pocos informes de los complejos anteriores, el de Santa María está bien representado. Se sitúa entre 800 a 150 a.C. de acuerdo con las fechas de radio carbón. Eran agricultores y producían maíz, frijol, varios tipos de calabaza, chile, amaranto, tomate. Habitaban pequeñas aldeas de chozas de paja. En algunos poblados se han encontrado pirámides construidas alrededor de una especie de centro religioso. Tenían metates, manos, morteros de piedra, cazuelas pendientes y de material destructible, poseían sandalias, telas de corteza y algodón, canastos. Además, tenían varios tipos de cerámica de distintas decoraciones en forma de botellas, vasijas de silueta compuesta, platos y otras formas.

Lo interesante y valioso de esta fase es el hallazgo de figurillas humanas. Los tipos correspondientes al preclásico inferior, medio y superior del Valle de México aparecen en distintos períodos de esa fase.

De la fase anterior se desprende la conocida como Palo Blanco, que se sitúa de 150 a.C. a 700 d.C. Con agricultura desarrollada comprendiendo productos como maíz, varios tipos de calabaza, amaranto, maní, chile, tomate y zapote. A esta agricultura hay que agregar una bien planeada irrigación, como son los acueductos, canales, presas y terrazas que aparecen por primera vez. También se nota un aumento de población y en varios sitios del Valle de Tehuacán se encuentran centros ceremoniales, pirámides alrededor de plazas, juegos de pelota, es decir, una cultura desarrollada comparable a la de Monte Albán y lo mismo puede decirse de la cerámica cuyo tipo más predominante es análoga a Monte Albán III, algo de anaranjado delgado y figurillas. Junto con lo anterior hay indicios de tumbas estilo Monte Albán.

La última fase, Venta Salada, comprende de 700 a 1500 d.C. es decir, períodos que ya corresponden a las fases históricas de Mesoamérica. Son muy numerosos en varias localidades del Valle de Tehuacán. Hay muchos de ellos con pirámides, centros ceremoniales, obras de irrigación. Algunos son de gran tamaño con variadas estructuras piramidales, juegos de pelota, plazas, murallos de defensa y otros rasgos arquitectónicos.

Asociado a estos elementos ocurre una gran variedad de implementos de piedra y en cuanto a la cerámica corresponde a la clásica policroma estilo Cholula, es decir, se trata de una muestra

de las grandes culturas muy desarrolladas que fueron destruidas en el siglo XVI trocadas por la europea.

Hemos dedicado estos últimos párrafos a mostrar el desarrollo de grupos humanos desde la etapa de cazadores recolectores, pasando por agricultura incipiente, agricultura desarrollada y finalmente a centros culturales de arquitectura avanzada, escultura artística y de valor simbólico, variada y rica cerámica de muchísimos estilos y decoraciones, pintura abarcando muchos temas y decoraciones y la presencia de códices y otros documentos que registran la historia de esas antiguas gentes hasta llegar a una auténtica civilización y desarrollo material que revela vivían rodeados de los mejores elementos de subsistencia.

Ahora bien, ¿estas civilizaciones llegaron a ese pináculo en forma independiente como una evolución autóctona, o bien sufrieron diversas influencias de otras regiones, otros continentes, otras civilizaciones? Dos escuelas de investigadores, dos conceptos se hallan en presencia de estos supuestos, de cómo se efectuó esa evolución cultural. La mayoría de los americanistas son de opinión que la formación y el desarrollo de las culturas y civilizaciones de América es indígena, autóctona y ésta ha sido la opinión prevalente hasta hace pocos años. Ahora algunos investigadores han tomado otro giro y adoptan la suposición, emitiendo sus opiniones apoyadas en algunas evidencias, que las culturas del Nuevo Mundo fueron debidas a contactos, influencias y aun la llegada de emigraciones de otros continentes.

Desde el descubrimiento de América hasta la fecha contamos con cuatro escuelas, teorías y movimientos respecto al origen del habitante nativo encontrado por los europeos en este continente. Su presencia en estas tierras se explicó en forma distinta.

1. La primera explicación, a raíz del descubrimiento, se trató de relacionarlos con los pueblos de otros continentes. Se declaró que el indio americano era de poca antigüedad y se trató de relacionarlo con los distintos pueblos del mundo clásico o del Mesorient: fenicios, griegos, romanos, y aun con los chinos y japoneses. Lord Kingsborough gastó su fortuna al tratar de demostrar que fueron los hebreos.

2. A mediados del siglo XIX al tomar fuerza y desarrollo el estudio de la prehistoria en Europa, particularmente en Francia, se pensó que caso análogo ocurriría en América, es decir, que el hombre era autóctono de América y de gran antigüedad. Ameghino fue uno de los principales sostenedores de esta teoría.

3. Al final del siglo y buena parte del actual, se rechazaron todas las anteriores teorías, se consideró casi como una herejía el aceptar que el hombre y las culturas propias de los pueblos americanos tuvieran alguna influencia o relación con las de otros continentes. Sin embargo, se admitió que el hombre sí llegó de Asia, pero en épocas muy antiguas cuando no había ninguna cultura desarrollada.

4. Actualmente ya se admite cada vez por mayor número de investigadores las conexiones que ha habido con culturas de otros continentes. Se cuenta ahora con más evidencias por los descubrimientos que se hacen en varias regiones de Norte y Sur América que refuerzan las teorías de su antigüedad y se admite ahora, por buen número de arqueólogos que hay marcadas influencias, relaciones, aportes culturales y aun llegada de gentes de otros continentes a América en diversas épocas.

Nuestro objeto es simplemente presentar una recopilación de los datos más recientes respecto a las conexiones que se han pretendido establecer entre otros continentes y América.

Sobre este punto ya existe una nutrida literatura⁸ sobre las influencias y aportes de determinados rasgos de arquitectura, escultura, cerámica, o sea de aspectos materiales que se han aceptado como procedentes de fuera del continente americano. Por medio de esas analogías se trata de establecer contactos con las civilizaciones del este y sur de Asia, a la vez que otras influencias llegadas a través del Pacífico.

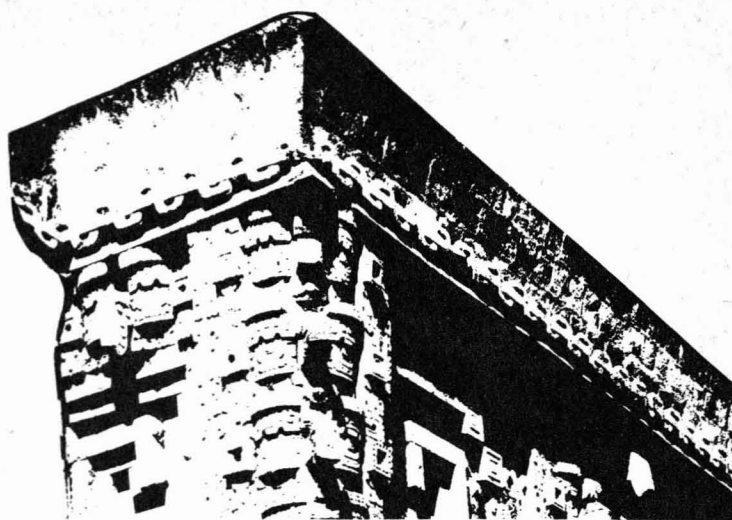
Es cierto que la mayoría de los americanistas no están de completo acuerdo con este modo de pensar. Sin embargo en los últimos años varios serios investigadores han tratado este problema de manera muy entusiasta.

En primer lugar contamos con diversos hechos que tienden a señalar esas relaciones.

Se ha invocado el pretendido hallazgo de una piedra en el Brasil con signos fenicios que atestiguan la llegada de navegantes 2 000 años antes de Colón. Copia de la inscripción por el Instituto Histórico de Brasil hace cien años, fue enviado a Ernesto Renan, célebre especialista en estudio semíticos de esa época quien negó la autenticidad. Años más tarde, en 1967 llamó la atención a Cyrus Gordon de la Universidad de Brandeis quien pretende darle mayor veracidad.

Se ha especulado también mucho respecto a que si griegos y romanos hubieran llegado al continente americano. El hallazgo más conocido que tiende a señalarlo es la cabeza estilo romano encontrada por García Payón en Calixtlahuaca. Igualmente el hallazgo de pedazos de hierros en una granja de Virginia procesados por un sistema idéntico al usado por griegos y romanos. Mencionaremos también el supuesto hallazgo en Bat Creek, Tennessee, de nueve esqueletos junto con una losa con inscripciones atribuido primero a los cherokees, pero que ahora se pretende son caracteres hebreos usados 200 años a.C.

Otros objetos atribuidos a los romanos fueron encontrados en México y citados por García Payón, como es la cabecita traída por Seler en 1888 de una estatuilla de Venus al parecer procedente de la Huasteca y una cabecita semejante a la de Calixtlahuaca, hoy se aloja en el Museo de Chicago, al igual que otra de Querétaro según lo refiere el Dr. Flores Margadant, profesor de Derecho Romano en la UNAM.



Hecho más reciente y también muy sonado es la llegada de los vikingos a costas de América del Norte. Es bien sabido que partiendo de Islandia en el año 874 de nuestra era el famoso navegante Erik Thorwaldsson, mejor conocido como Erik el Rojo, descubrió una isla que bautizó Groenlandia (Tierra Verde). Siguiendo sus exploraciones en años posteriores se descubrió la tierra de Baffin y las de Labrador. Junto con esas tradiciones, hallazgos recientes lo confirman. Así en 1930 un explorador encontró en una tumba cerca del Lago Nipigon, en Ontario, una espada, un escudo y una hacha de guerra de origen escandinavo.

En años recientes y con visos de mayor seriedad, Heine-Geldern se ha constituido como el campeón o en último caso el más ferviente partidario de las relaciones transpacíficas a quien se han venido a juntar Covarrubias, Ekholm, Kidder, Menghin, Ibarra-Grasso, Kirchhoff, Fraser, entre los más destacados. En contraposición a éstos, el principal oponente que no admitía esas conexiones fue Alfonso Caso.⁹

Según esos autores ocurren diversas clases de conexiones y en diferentes períodos, que han sido expuestas con toda claridad por Bosch Gimpera,¹⁰ por lo cual solamente expondremos las de mayor significado.

Para esos investigadores existen buen número de analogías entre las grandes civilizaciones de América y las del Viejo Mundo, en especial en el sudeste y sur de Asia lo mismo que en Indonesia y Polinesia. Se trata, no de una inmigración en masa sino de aportes culturales que en diversas épocas han pasado por el Pacífico hasta las costas de América. Así al establecer comparaciones en arquitectura y escultura, se observa la propagación de estilos definidos que se han amalgamado en la arquitectura de este lado del Pacífico. Concretamente, el estilo chino de la época Chu ofrece semejanzas con obras de Chavin en el Perú y del arte olmeca de Mesoamérica. A su vez las manifestaciones culturales de El Tajín y el estilo Ulúa en Honduras, ofrecen paralelismos en los finales de la época Chu y Huai de China y la civilización de Dingson en Indonesia e Indochina con culturas del occidente de Sudamérica. Además, estilos decorativos del arte chino de la época Chang (1400 a. C.) hallan semejanza con estilos mayas y aun de apartadas regiones como Alaska.

Por otra parte, Kirchhoff observa relación entre los calendarios de China y los de la India con los mesoamericanos, que llegaron junto con otros rasgos culturales transmitidos con las relaciones transpacíficas. Así en uno y otro caso, el calendario está íntimamente relacionado con la religión y un determinado número de dioses y animales se suceden regularmente. Al parecer ocurren los mismos animales excepto aquellos que no existen en América, los que son substituidos por los más semejantes.

Además de esto hay la presencia de Juegos de Pelota y de el Volador en ambos continentes.



Se supone un foco de influencia asiática en sitios de la frontera occidental del área maya, en Chiapas, Tabasco, Campeche y Yucatán que se admite hacia 700 d.C. Esta influencia se traduce en el arte y la arquitectura de Palenque lo mismo que en cierto modo en Uxmal, Kabach, Chichen-Itzá. Esta influencia irradia hacia Tehuantepec y aun hacia Tula y contribuye al desarrollo de la cultura mixteca.

Estos rasgos culturales conforme lo expone Heine-Geldern sería el arco trifoliado, el santuario dentro del templo, el árbol sagrado en forma de cruz; actitudes de la figura humana en la escultura y los relieves mayas, con una rodilla doblada, así como figuras sentadas en tronos en forma de tigres; el caracol del que sale una flor; escenas cortesanas con un jefe en el trono y súbditos de pie o en cuclillas; columnas de varios tipos; estructuras de galerías con bóvedas y columna a un lado de ella; figuras de atlantes; representaciones fálicas; puertas en forma de boca de un monstruo; serpientes o monstruos a los lados de las escalinatas; frisos de loto, guirnalda ondulada de las que salen figuras humanas; figuras humanas con lo que parece cabeza de elefante. Los personajes que aparecen en las estelas de Copán y Quirigua evocan manifestaciones de las de Indochina e Indonesia.¹¹

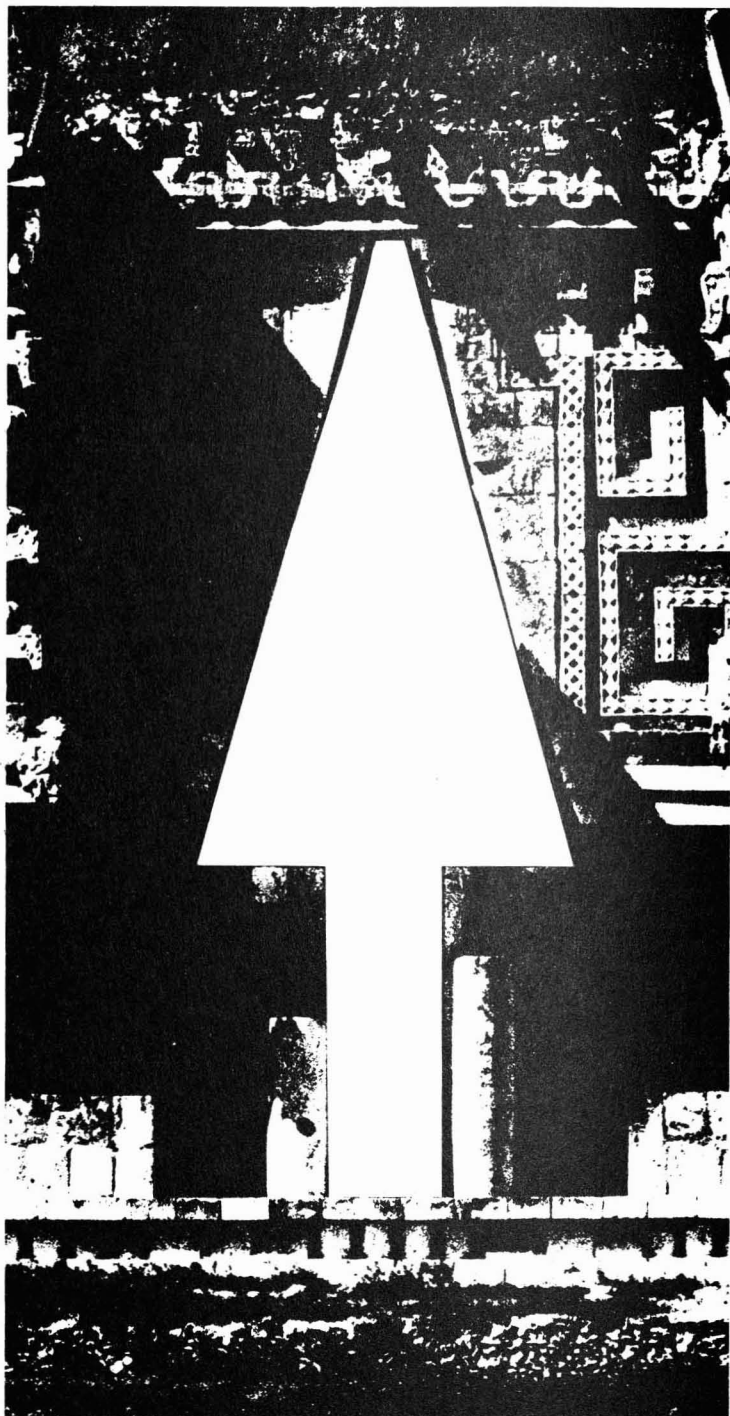
Según Bosch, en la cultura maya clásica aparece una nueva influencia en relación con las culturas del sureste de Asia y de Indonesia. Junto con ello, Ekholm y Heine-Geldern encuentran que los paralelos religiosos parecen indicar una verdadera actividad misional que corresponde a la hindú-budista en Asia e Indonesia.

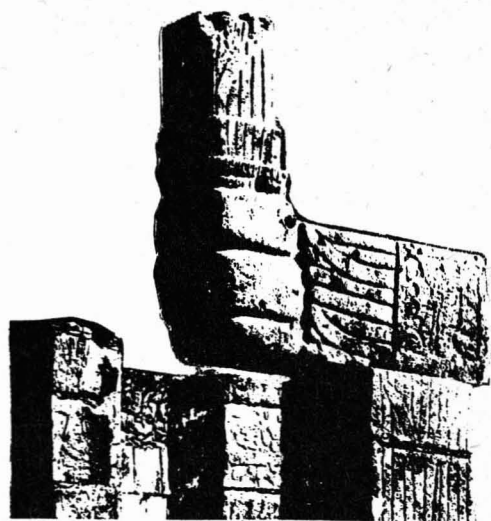
Karl H. Schwerin¹² es otro autor que se ha ocupado de las relaciones intercontinentales de los pueblos de Mesoamérica quien expone la opinión de ciertos investigadores quienes consideran los hechos más sonados producidos por los nativos de América como invenciones independientes, sin ningún estímulo del Viejo Mundo.

En oposición a este modo de pensar otros autores piensan que el indio americano no lo hizo mejor o no pudo llegar a esos resultados por sí solo sino que recibió influencias y aportes culturales como fue la agricultura, cerámica, y otras primitivas o necesarias actividades, del Viejo Mundo. Estos aportes fueron traídos de Asia y, por lo tanto, por grupos de gentes que les enseñaron a los nativos los rudimentos culturales.

Como ya lo señalamos, en contraste con las apreciaciones de los difusionistas, que vemos ahora son más numerosos y parecen apoyarse en argumentos más convincentes; el principal partidario del antidifusionismo ha sido Caso.

En breve, pero significativo trabajo¹³ señala las lacras que a su modo presenta la teoría difusionista. Caso considera que para establecer relaciones entre el Viejo y el Nuevo Mundo, es preciso señalar la época que determinados rasgos culturales comparados, ocurren en ambos continentes, pues si uno de éstos aparece





primero en el Nuevo Mundo y después en el otro, no puede obedecer a influencias del Viejo Mundo.

Por otra parte, según el mismo Caso, las semejanzas más o menos estrechas de un determinado adorno o dibujo aun acompañadas de la misma función y concepto, no son válidas puesto que son básicas representaciones inspiradas y desarrolladas independientemente.

Para ilustrar esas ideas muestra diversos elementos de estrecha semejanza sin implicar que hayan sido derivadas unas de las otras.

A este respecto invoca las pretendidas relaciones del calendario mesoamericano con los de Asia, ya que según el mismo autor no es tanto saber si el calendario mesoamericano se parece a ciertos calendarios de Asia o del Mediterráneo, sino saber qué pueblo asiático o europeo era capaz de construir embarcaciones y conducir las para que los llevaran, no una vez por casualidad o naufragio, sino varias veces a cruzar el Atlántico o el Pacífico, por los años 1 500 a 1 000 antes de Cristo.

Así pues, en opinión de Caso, cuando dos culturas alcanzan un nivel semejante, aún no estando en contacto, crean ideas, conceptos y objetos muy semejantes y termina su exposición al señalar que mientras no sea demostrable que esos viajes fueron posibles y se pueda demostrar científicamente qué objetos semejantes ocurren en los continentes comparados, no se puede entonces demostrar la conexión entre el Viejo y el Nuevo Mundo.

A todas estas analogías se debe agregar el último estudio de Ford¹⁴ detallada y minuciosa investigación sobre el horizonte Pre-Clásico de América, que partiendo de una raíz procedente de la cultura Valdivia de las costas del Ecuador influenciada y traída desde el Japón, o sea la cultura Jomon, constituye el primer paso y la primera cerámica en América para que influyera en los distintos períodos de ese horizonte, por todos los ámbitos de Sud América, Mesoamérica y Norte América.

Estas analogías enumeradas antes, se presentan no solamente en las artes mayores como la arquitectura y la escultura sino en las menores. Vemos semejanzas entre las hachas de jade, máscaras, mosaicos de turquesas, cráneos decorados y otros objetos de menor significado, pero que muestran algunas relaciones.

Sin que esto implique relación directa entre Mesopotamia y las culturas de América específicamente de Mesoamérica, presentamos otro elemento que guarda una gran semejanza entre tan distintas regiones. Nos referimos al uso y manufactura del adobe.

En efecto, los asirios y babilonios hacían uso del adobe desde tiempo casi inmemorial el que no ha cambiado prácticamente nada a través de los siglos. Este material fue empleado en forma sistemática debido a que Mesopotamia carece de materiales de piedra.

Su manufactura consiste esencialmente en vaciar el barro mezclado con agua y muy plástico en formas de madera reforzándolo

con varillas a fin de que no se rajara. Además se le mezclaba con paja fina para darle mayor consistencia. A continuación se le dejaba sacar el aire libre. En Mesopotamia se hacía en el verano durante los meses de calor, de preferencia al invierno y era llamado el "mes de los adobes". Gracias a este procedimiento el barro se vuelve sumamente duro, pero desgraciadamente no tiene una gran duración, mucho menor que la del ladrillo y tiende a desintegrarse cuando está expuesto a las embates del tiempo y las inundaciones.¹⁵

Al referirnos a Mesopotamia tal parece que también estamos describiendo el uso del adobe en Mesoamérica, en especial en México cuyo empleo persiste hasta nuestros días. Posiblemente el método de manufactura sea único por lo que es semejante en todas partes donde es usado.

Tenemos muy buena referencia y la presencia de ese material en estructuras prehistóricas, pero aparentemente no se usó en los primeros horizontes o al menos no tenemos evidencias de ello. En los últimos períodos del horizonte histórico hay abundantes muestras de su uso. Esto es muy evidente en la mayoría de las construcciones prehispánicas que han sido exploradas o conocidas. En el centro de México, en los Valles Centrales, su uso es muy frecuente con la particularidad de que es mayor su empleo en construcciones del Postclásico Temprano como se observa en edificios de la región de Texcoco, en la Cuenca de México y otras localidades de la misma área.

En la actualidad sigue el uso del adobe en forma constante en pueblos de recursos modestos y en cuanto a sus sistemas de fabricación es un duplicado de lo que vimos en Mesopotamia. Posiblemente no sea una simple coincidencia sino que se deba a la única forma que existe de construir adobes.

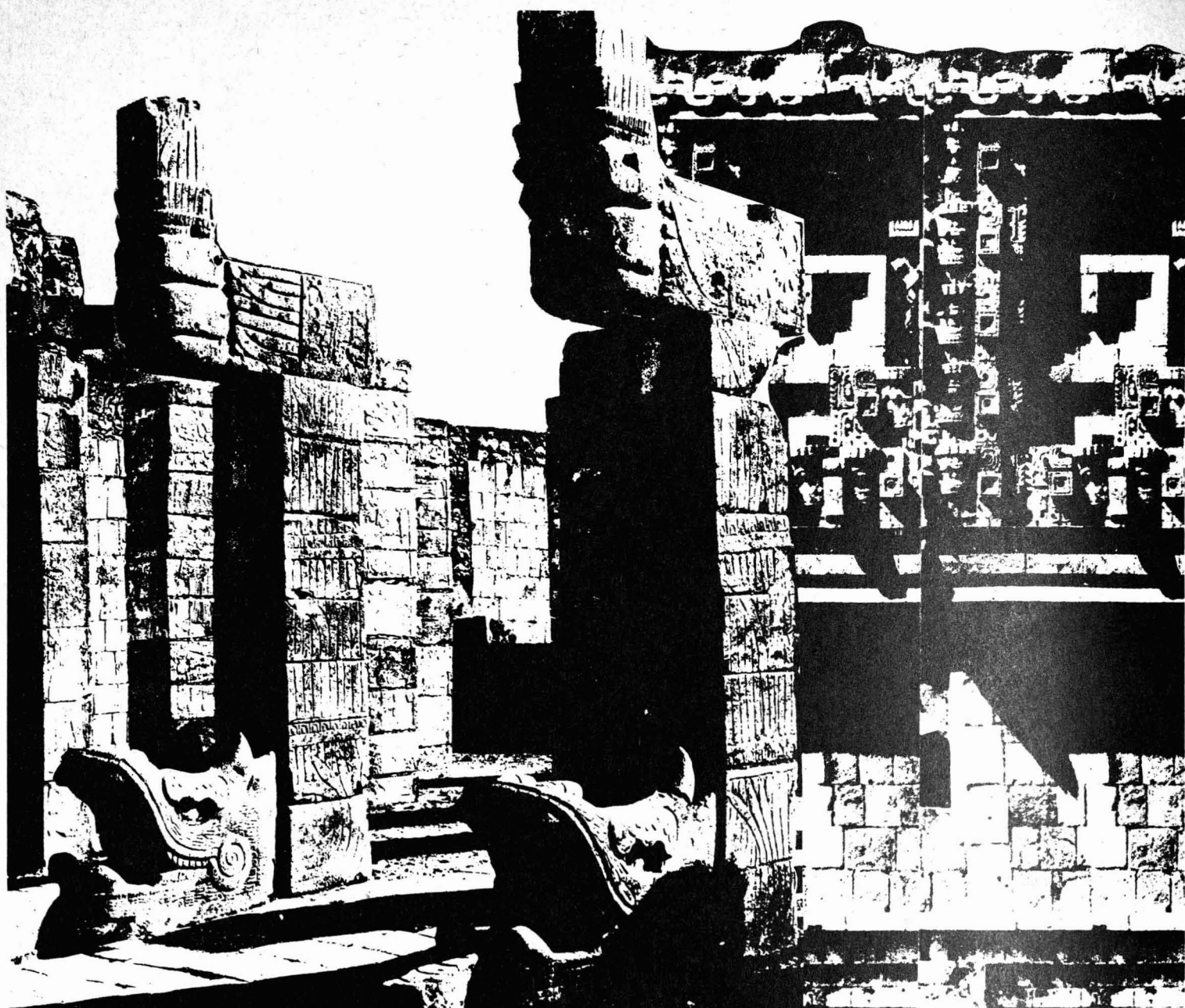
Se trata, en consecuencia, de una invención autóctona, posiblemente sin ninguna relación ya que el uso en Mesopotamia se inició algunos siglos antes de la era cristiana, aunque es cierto que allí al igual que en México su uso persiste hasta nuestros días.

II

Ahora bien, además de los paralelismos citados en cuanto a arquitectura, escultura y artes menores, es decir, elementos materiales, ocurren varias analogías en cuanto a organización social y política, religión, educación, simbolismo, cosmología, etc., de las que enumeraremos algunas en sus aspectos más significativos, rasgos que en su conjunto constituyen la expresión de una cultura y una civilización.

Así el objeto y tendencia principal de este estudio es mostrar en sus grandes delineamientos los elementos de organización social y los rasgos antes enumerados que ofrecen un completo o parcial paralelismo sin que hagamos la afirmación de una transferencia de





esos rasgos tal como los investigadores antes citados lo hacen respecto a los elementos materiales comparados. Simplemente queremos presentar lo que creemos son semejanzas, analogía o paralelismo sin que nos declaremos decididos partidarios de un aporte cultural traído a América del Viejo Mundo, concretamente de China, la India y los otros lugares mencionados. No pretendemos afirmar que haya un origen común en culturas tan alejadas en el tiempo y en el espacio, sólo queremos señalar que en algunos de sus aspectos guardan una sugestiva analogía.

Por tanto si no pretendemos deducir que estas aparentes analogías y aún estrechas semejanzas son debidas a contactos entre esas culturas, sí podemos establecer el hecho de que a consecuencia de una extensa experimentación, después de largos años de un paulatino desarrollo desde la más primitiva condición como fue lo sucedido entre romanos y aztecas, quienes después de un humilde origen y después de continuas guerras, conquistas y victorias, lograron crear su típica civilización. En otras palabras, toda agrupación humana que pasa por determinada experiencia, que adopta determinadas costumbres, que habita ámbitos similares llega a formar una típica cultura con rasgos muy análogos entre los dos pueblos comparados. Es decir, se trata de una evolución cultural lo mismo que material y biológica, como se ha indicado a grandes

rasgos en páginas anteriores. Al parecer, según unos investigadores, las culturas evolucionan siguiendo una secuencia que no puede ser absolutamente idéntica aunque sí en sus grandes lineamientos. Las primeras comunidades de familiares son grupos pequeños, bajo un solo jefe, más adelante se unen a otros y constituyen un clan. Siguiendo esta evolución se forma una tribu, de tendencias que podemos llamar democráticas o comunales basadas en las relaciones personales. De allí se pasa a otra etapa en que interviene la propiedad que es un avance hacia la sociedad más evolucionada y que sienta las bases de las agrupaciones modernas de una nación.

Así en el caso particular de la sociedad azteca, se observa que según Feldman¹⁶ el primer sistema de sociedad fue tribal, democrática situación que prevaleció en los más antiguos períodos de la formación del pueblo azteca. Adelante, al parecer en la época de Itzcóatl se nota un período de grandes conquistas y la adopción o dominio de una aristocracia semihereditaria y de carácter militar, impulsada por un influjo religioso para hacer grandes conquistas. A continuación lo que podemos llamar un tercer período bajo el reinado de Moctezuma, fue una época de consolidación. Entonces se llevó a cabo un estricto control de todas las provincias conquistadas. Todos esos estados obedecían a las autoridades de

Tenochtitlan. En estos precisos momentos y en vista de la organización observada por los españoles se ha tildado a la organización azteca como un imperio al igual que los de Europa y Asia.

Respecto a que existió un verdadero imperio, tal como lo vemos en Europa, está por discutirse. En efecto, con motivo de la reunión efectuada en el año de 1964 para definir la existencia de imperios en el México antiguo, hubo diversas ponencias y discusiones acerca de este tema. Existe un imperio en Teotihuacan, los toltecas, se organizaron como tal ¿y, los aztecas? Las conclusiones fueron diversas.¹⁷

De cualquier manera estas organizaciones estaban a punto de culminar y provocar una unificación de grado o por fuerza de todos los demás pueblos de México para dar el siguiente paso y constituirse en una verdadera nación. De haber ocurrido la conquista años más tarde de cuando tuvo lugar, los españoles hubieran encontrado un vasto imperio constituido por la nación azteca o mejor dicho, una serie de señoríos y pequeños estados controlados por un supremo poder.

Se ha pretendido ver cierta analogía entre el imperio azteca de Tenochtitlan con el romano ante el hecho de que los principios de ambos pueblos evolucionan de una supuesta democracia con los cónsules en Roma y los Azteca tenían un jefe elegido en forma democrática que no vivía en un palacio sino en la casa comunal. En uno y otro caso, de la república romana se pasa al poderoso imperio que somete a toda la Europa; a su vez el imperio azteca controla y extiende sus dominios hasta el Soconusco por el Sur. Esta analogía es aún más potente al observar el procedimiento seguido por ambos imperios en su forma de dominar, o sea reclamar el tributo y lo que significaba obtener enormes riquezas para el sostenimiento del imperio.¹⁸

Tomando algunas líneas de los expuestos por Engels veamos lo que ocurre entre germanos y romanos en especial acerca de estos últimos.

Al aumentar la población, la confederación de tribus llegó a ser una necesidad. El jefe militar del pueblo "rex, basileus, thiudans" (que sería el "tlatoque o tlatoani" entre los aztecas) llegó a ser un funcionario indispensable y permanente. El jefe militar, el consejo y la asamblea del pueblo constituían los órganos de la democracia militar. Esta democracia era militar porque la guerra y la organización para la guerra constituían funciones regulares de la vida del pueblo. Los bienes de los vecinos excitaban la codicia de los pueblos para quienes la riqueza era uno de los primeros fines de la vida. La guerra era hecha para vengar agravios anteriores o con el fin de extender un territorio que había llegado a ser insuficiente, se libraba ahora sin más propósito que el saqueo y se convirtió en una industria

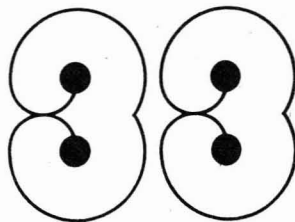
permanente (que entre los aztecas era primordialmente para exigir el tributo adecuado). De allí que en muchos lugares se alzarán amenazadoras murallas alrededor de las nuevas ciudades (en el caso de México hacia esa época tenemos las fortificaciones de Tlaxcala y de Huexotla lo mismo que la de Caxcatla en territorio tlaxcalteca. Otras fortificaciones fueron las de Xochimalco en Veracruz; las de Matlatoyuca, Quiahuiztlan, Tizapantzinco y Huahuchinango en la Sierra de Puebla; las de Itzacan y Tepexi también en Puebla y las de Tenango y Acatzingo en el Valle de Toluca; finalmente la de Oztuma en Guerrero, por no mencionar mas que las de mayor significado). Así los organismos de la constitución gentilicia fueron rompiendo con las raíces que tenían en el pueblo, en la genes, en la fratría y en la tribu; por lo que de una organización de tribus para la libre regulación de sus propios asuntos, se trocó en una organización para saquear y oprimir a los vecinos; con arreglo a esto, sus organismos dejaron de ser instrumentos de la voluntad del pueblo y se convirtieron en organismos para oprimir el propio pueblo.¹⁹

Esta descripción con las salvedades que hemos expuesto corresponde en muy grande analogía con la situación imperante entre los aztecas, pocos años antes de la conquista.

Un siguiente aspecto que ofrece analogía es el de los comerciantes. Según nos dice Bloch²⁰ en la sociedad romana entre los hombres de negocios están los mercaderes o comerciantes. Ellos están en todas partes aun en lugares donde no se les esperaba encontrar. Muy a menudo proceden a las legiones y siempre van acompañados. La mayor parte de las guerras que ha tenido Roma fueron provocadas porque recibieron molestias los comerciantes. Estos han sido los pioneros, provocadores y espías.

Esa es la descripción de lo que eran los comerciantes en la antigua Roma. Veamos ahora lo que nos dice Katz²¹ y las crónicas acerca de los pochteca, sociedad azteca. Estos mercaderes también conocidos como "oztomeca" estaban dedicados al comercio exterior. Los comerciantes de Tenochtitlan no salían solos sino que iban acompañados de los de otras ciudades del Valle. Viajaban a regiones muy apartadas, hasta Soconusco y Guatemala También llegaban a regiones enemigas, pero con disimulo. Se vestían de acuerdo con lo que veían en las provincias enemigas y adquirían el idioma para disimular su origen de mexicano. Por otra parte, y así como entre los romanos, penetraban a esas regiones como observadores e informantes, es decir, actuaban como espías para informar al señor de México el estado que guardaban las provincias enemigas.

Siguiendo con nuestra comparación vemos en el caso de la esclavitud que extenderemos nuestras comparaciones nuevamente entre la antigua Roma y la civilización azteca, que tiene visos de



guardar analogías en algunos de sus aspectos, aunque al principio esta organización es distinta.

¿Cuáles son los principios de la esclavitud? ¿Cuándo podemos considerar un estado de esclavitud y el individuo un esclavo?

En términos generales y en esencia un esclavo en su concepción más completa, es una persona o un ser propiedad de otro, y, por lo tanto, su dueño dispone de su trabajo y aún de su vida. Todos los productos del esclavo por medio de un trabajo forzado es propiedad del amo quien puede libremente matarlo o aplicarle los más duros tratos. Además el esclavo no tiene derecho a tener una familia pues tanto la esposa como sus hijos son propiedad del amo y puede disponer de ellos a su antojo. En tal virtud, al esclavo no se le considera como una persona, un ser razonable, sino un objeto, no puede recurrir a los tribunales ni tener ninguna propiedad, está completamente bajo las órdenes de su dueño y solo éste puede resolver su destino.

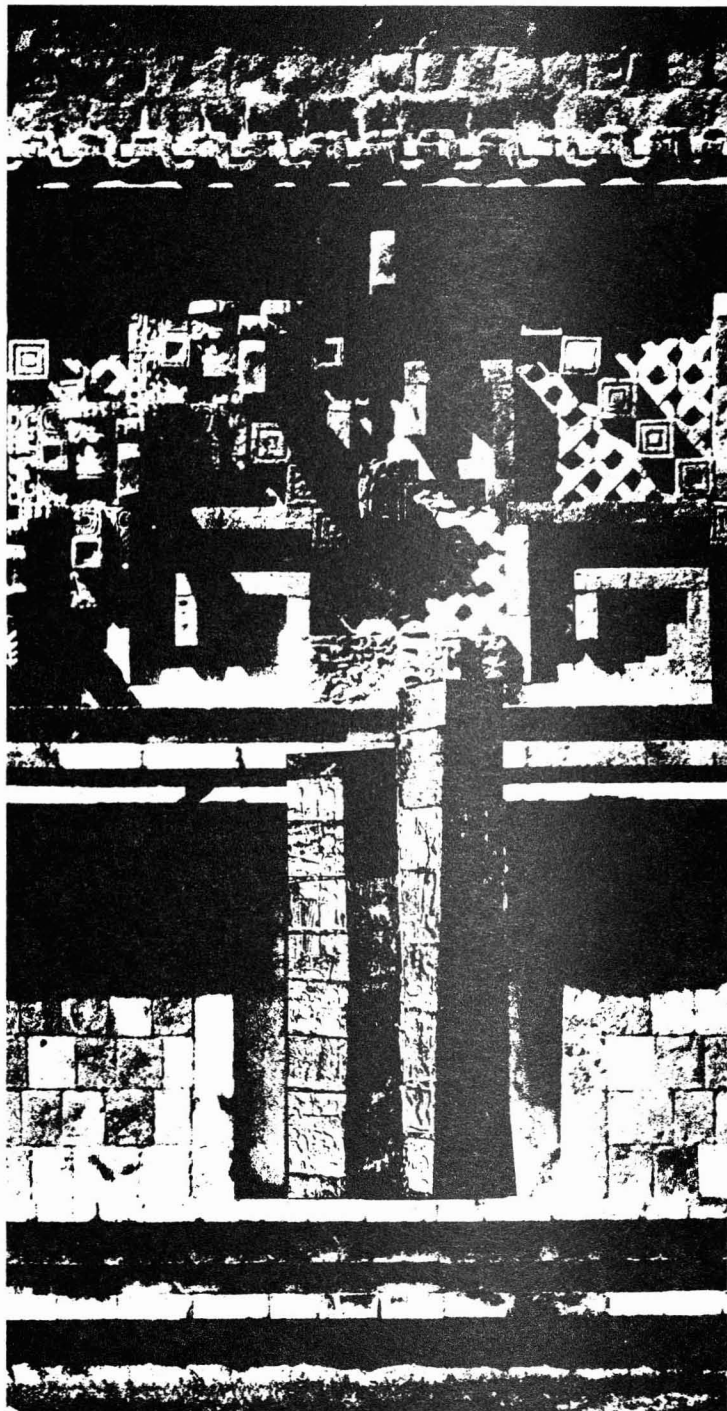
Existen muchas variantes de estos conceptos principales de la esclavitud que varían en cada región y en cada continente, por lo que a continuación veremos cómo es la esclavitud en el Viejo Mundo y cómo lo era en Mesoamérica, en especial entre los mexica, meollo del tema que tratamos.

En el caso de Grecia y Roma, los esclavos eran considerados como bienes personales y su propiedad como bienes muebles. Se distinguían dos clases de esclavos: los domésticos, que se empleaban para los quehaceres de la casa y servían como sirvientes y ayudantes de la familia. Otro grupo eran los que se dedicaban a las faenas del campo. Ahora bien y lo más significativo para nuestro estudio es que podían obtener su libertad personal por voluntad de su dueño y entonces eran los "libertados".

Hay, sin embargo, otra clase de esclavitud en la que el amo dispone del trabajo del esclavo mas no de su vida, o bien no puede torturarlo. El esclavo es propiedad del amo, no tiene libertad de ir a ningún lado y el dueño puede disponer de su trabajo y sus productos. En este caso puede considerarse como existente en el México antiguo y, por lo tanto, considerarse como esclavitud entre los aztecas.

Las condiciones de la esclavitud en Mesoamérica en especial entre los mexica de quienes tenemos referencias abundantes, son análogos aunque no siempre idéntica en algunos de sus aspectos.²²

El esclavo ocupaba los peldaños más bajos de la sociedad azteca, era el *tlacotli*. No tenía ciudadanía ni era considerado como una persona, era propiedad de su amo. Por esto último aseméjase a la esclavitud en la antigua Roma, en Grecia o en Mesopotamia, pero en otros aspectos difiere en muchos rasgos. No así cuando llegaron los europeos, entonces sí fue verdadera esclavitud la de los nativos que fueron marcados en la cara y tratados como animales. En cambio, el esclavo en el México prehispánico trabaja para otro, en labores del campo, ocupaciones domésticas, como cargador o



tameme con los *pochteca* o comerciantes. En cuanto a la mujer esclava vivía en casa de su amo donde tejía, se dedicaba a las labores propias de un hogar y aun podía ser la concubina del amo.

Al igual que en la antigua Roma, entre los aztecas había no dos, sino tres formas en que eran ocupados los esclavos: En primer lugar, como entre los romanos, se les dedicaba al servicio doméstico o también a las faenas de campo. Zurita informa que los dueños de propiedad campestre poseían esclavos que junto con los habitantes de la localidad ayudaban a cultivar las tierras de los nobles. Además, había un tercer grupo desconocido en Roma, de esclavos dedicados únicamente al acarreo de materiales para la construcción de los numerosos templos, aunque este último caso puede considerarse que existió en Roma donde el esclavo podría ser ocupado al antojo del amo.

Igual analogía podemos establecer entre esas dos civilizaciones extintas: el esclavo en Roma podía ser libertado por voluntad de su dueño y convertirse en "liberto". Entre los aztecas el esclavo era libertado por sus parientes, quienes pagaban su libertad o si lograban huir cuando era vendido en el mercado y se refugiaban en algún templo, o bien si siendo esclava se unía en matrimonio con su amo.

El hombre libre entre los aztecas se convertía en esclavo como pena por algún delito cometido; por deudas contraídas por no entregar el tributo o por perder en el juego de pelota. Un padre podía vender a su hijo como esclavo o un hombre libre venderse para pagar sus deudas. Por raptó, la persona era entonces vendida como esclavo o por el mismo delito de cometer un raptó. Eran, además, llevados por los comerciantes. Estos podían a los que capturaban en sus excursiones hacerse de esclavos. Por otra parte, los prisioneros de guerra que no eran sacrificados se convertían en esclavos y se daba el caso de que esclavos comprados eran destinados al sacrificio.

Vemos entonces que si en Roma existía una esclavitud absoluta, en el caso de Tenochtitlan y otros pueblos del México prehispánico, era más benigna, pero que los dos aspectos consideraban ofrecer una analogía que partió de una misma consideración hacia el individuo en determinados momentos, es decir una misma actitud mental y social.

Existe otra serie de rasgos propios de la esclavitud que han sido tratados con detalle por los cronistas, cuyo examen muestra algunas claras diferencias de la severa y drástica esclavitud en el Viejo Mundo.

De acuerdo con la interpretación de Dumézil,²³ se consideraba a la Roma primitiva dividida en tres tribus. Esta división en cierta medida corresponde a una repartición social muy antigua y que fue obra de los dominadores etruscos. Ahora bien, ¿cuál es el significado y qué pueden representar? Al parecer cada tribu estaba dividida en diez curias y cada una de ellas llevaba como en el caso



de las tribus, un nombre particular de sentido topográfico. Así había la Curia Forensis, Curia Veliensis, etc., que junto con su carácter de asociación religiosa reuniendo diversas familias de iguales creencias religiosas y bajo un mismo sacerdote, o sea el curio cuyo jefe superior era el "Curio Maximus" ofrecen igualmente un aspecto topográfico y las tribus mismas agrupaban cada una diez curias que tenían el mismo carácter de asociación religiosa y cultural, y ubicada dentro de una misma región. Además es posible que junto a ese aspecto territorial la región ocupada por las tres tribus corresponde a tres regiones naturales.

Sin forzar mucho las comparaciones, nos acordamos de los calpullis de los aztecas. Según Zurita²⁴ los calpullis eran un barrio de gente conocida o linaje que tienen de muy antiguo sus tierras; eran comunidades de personas que poseían en común la tierra y que la mayoría de los miembros del calpulli estaban emparentados. Por otra parte, cada capulli tenía un dios propio llamado "Calpul-teona".²⁵ Sahagún describe que en cada calpulli había un templo llamado "calpulco", con sacerdotes propios.²⁶

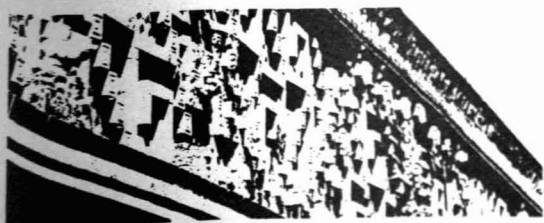
Bastarán estas iniciales referencias de las curias y calpulli sin que remotamente pretendamos deducir que exista un origen común a ambas instituciones en tan alejados lugares uno de otro, sólo queremos señalar algunas de sus analogías.

En la Roma antigua tenemos las curias formadas por individuos de igual condición social, no sabemos si emparentados entre sí, pero sí de igual condición, de cultura semejante y creencias religiosas, y bajo un mismo jefe o sacerdote y situadas dentro de la misma región.

A su vez los calpullis estaban formados por gentes de igual linaje y algunos emparentados entre sí. Tenían una misma religión puesto que tenían su propio templo bajo la dirección de un sacerdote o jefe.

Se podrían extender las comparaciones en muchos otros aspectos tanto de la cultura romana en comparación con la azteca, cuanto de otras civilizaciones de Europa y el cercano o el lejano oriente, tales como la organización social, artesanías, aspectos económicos, comercio, etc. que sería tema para una prolongada investigación, imposible de llevarla a cabo en estas páginas ya que requeriría una extensión mucho mayor de la que disponemos. Bastará referirnos a otro aspecto que guarda analogía entre culturas comparadas, aunque este último no ofrece tan posibles semejanzas como los puntos anteriormente comparados. Nos referimos al tema de la organización militar entre romanos y aztecas.

Bien sabido es que entre los romanos en la época de la república, el ciudadano era llamado a las armas entre la edad de diecisiete hasta los cuarenta y seis años, en calidad de defensor de su patria. Su entrenamiento era riguroso. Como disciplina pública se estableció la leva para reclutar elementos necesarios. Los oficiales del ejército eran individuos experimentados quienes for-





maban el ejército y hacían el juramento de fidelidad. Lo que puede llamarse el estado mayor escogía sus sub-alternos, en particular los centuriones que habían tenido experiencia en el campo de batalla. Cada ejército iba bien equipado de armas y aun de servicios médicos. Las provisiones eran suministradas regularmente lo mismo que las recompensas y condecoraciones. Tenía el ejército el derecho de saquear los sitios conquistados. Esto constituía una buena organización a fin de obtener interés en la expedición emprendida. Por otra parte, un buen entrenamiento y campañas llevadas a cabo con éxito tenían un gran efecto educativo en el ciudadano romano.

El ejército era mandado por un "imperium" (consul, pretor, dictador) y seis tribunos militares mandaban la infantería de cada región. Al frente de cada compañía, había dos centuriones y cada grupo de 10 soldados estaba mandado por "decurión".

Con pocas diferencias este mismo sistema se observa en algunos de los ejércitos modernos, pero veamos cuál era la situación en el campo azteca.²⁷ Desde su nacimiento el niño azteca estaba destinado a la guerra. A los quince años ingresaba al "telpochcalli" que había en cada barrio, a fin de aprender el oficio de la guerra. Desde esa edad iba a la guerra o aprender cómo era el oficio militar. Así pues los egresados de ese colegio constituían la primera reserva para el ejército.

Además, en casos urgentes eran movilizados todos los hombres, aún los niños, para formar, según las crónicas un ejército de 150 000 a 200 000 combatientes. La unidad de combate la formaban los barrios o "calpullis" de cada ciudad. Cada barrio contaba con una compañía de 200 a 400 hombres, cada compañía llevaba su propia bandera, y cada una de éstas se agrupaban en unidades de 8 000 hombres.

Según otra información tenemos datos muy parecidos en el sentido de que el ejército mexica estaba organizado sobre la base del "calpulli", el cual a su vez contaba con el Telpochcalli que estaba obligado a presentar un contingente que constituía una división. Así pues, se contaba con veinte divisiones correspondientes a los distintos "calpullis". A su vez estas divisiones se agrupaban en cuatro unidades que correspondían a los cuatro barrios de la ciudad de Tenochtitlan. Este ejército estaba comandado por un alto jefe, el "Tlacatecuhtli" "señor de los hombres o de los guerreros", lo mismo que el mando de las fuerzas militares aliadas. En categoría le seguía el "Cihuacoatl". Contaban enseguida con cuatro altos jefes militares llamados: "Tlachochcalcatl", "Tlacateccatl", "Huitznahuatl" y "Tecuoyaucatl". Los dos primeros eran los más importantes ya que el primero o se encargaba del mando de las fuerzas militares en tanto que el segundo tenía a su cuidado el armamento y los depósitos militares. A continuación de estos jefes venían una serie de oficiales conocidos bajo los diversos nombres de Cuauhnochtli, Cuauhyahunochtli, Cuauhyahuacatl,

Tezcacoacatl, Tecuiltecatl, Tlillancalqui, Atempanecatli, Ezhuacatl.

Estos son grandes rasgos de la organización del ejército mexica, pero tenía aún más elaboradas subdivisiones, distinguiéndose por una variedad de oficiales menores y distintas clases de guerreros, lo cual indica lo mucho que había evolucionado ese ejército razón que explica el gran desarrollo y evolución de este cuerpo, factor predominante en las grandes conquistas de ese pueblo que fue esencialmente guerrero y en esa misma categoría es comparable al romano cuya perfecta organización le permitió igualmente conquistar grandes y lejanos territorios y constituir el gran imperio romano.

Teniendo en cuenta la cercanía de las antillas con Mesoamérica es de admitirse que hubo muchos contactos entre las culturas allí establecidas.

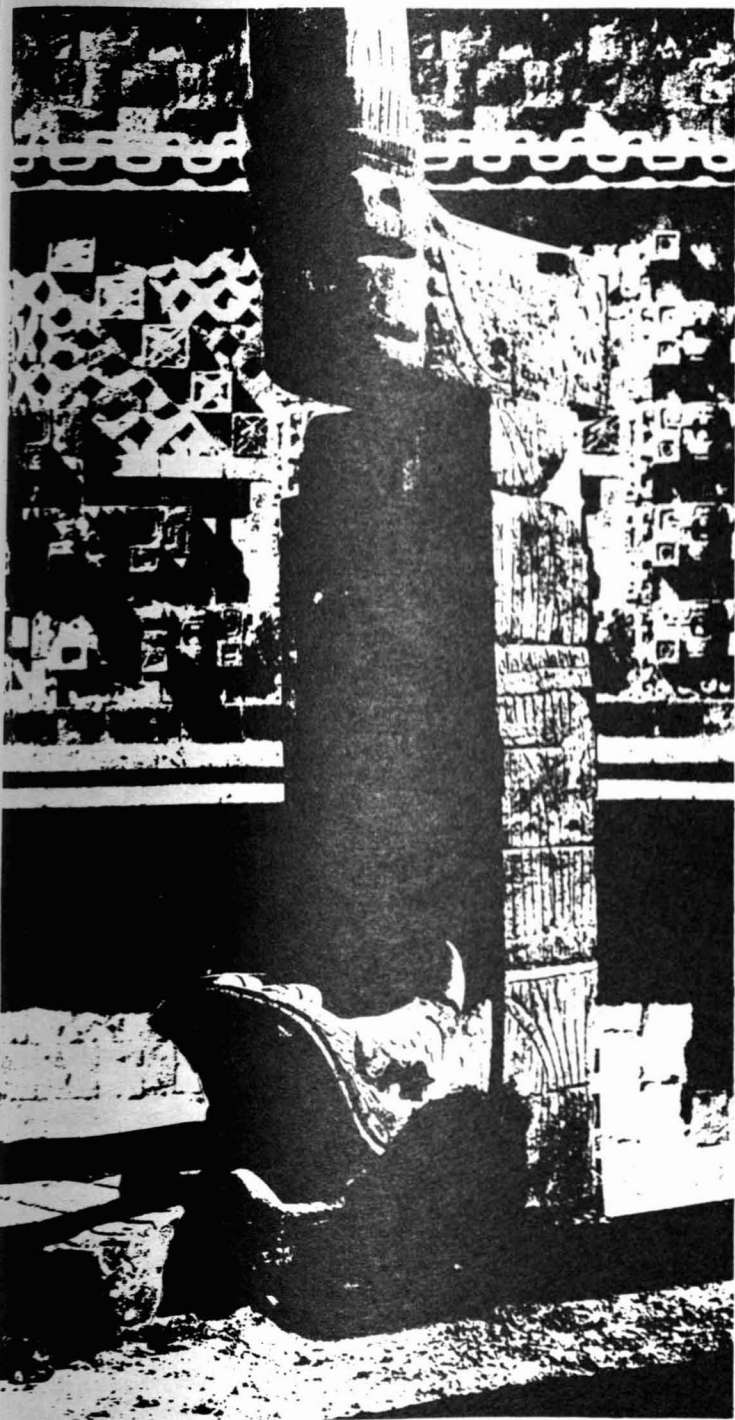
El tráfico por el Caribe era frecuente como lo vemos por las relaciones de Colón cuando diviso en su cuarto viaje por la isla Guanaja, Honduras, una larga canoa, que se suponía venía de Yucatán de unos ocho pies de ancho tripulada por comerciantes indígenas acompañados de sus mujeres y niños transportando mercancía,²⁸ que hacia viajes que podemos llamar de cabotaje. De cualquier manera era una embarcación de gran tamaño que acomodaba a 40 personas a los que hay que agregar las voluminosas mercancías, todo lo cual indica cierto contacto como lo señalan las referencias históricas o algunos rasgos culturales que iguales o parecidos existen en ambas regiones. Así tenemos, como lo señala Rouse en su bien documentado estudio.²⁹

Contactos de las culturas de Mesoamérica con Sudamérica ya han sido definidos y analizados. Contamos con excelentes estudios de Borhegyi, de Coe, Evans y Meggers, Estrada, Heine-Geldern, Lathrap, Philips y del autor de este artículo en donde exponen los principales materiales de intercambio y las épocas de lo supuestos contactos.³⁰

Se ha pretendido señalar que las culturas de esas dos regiones, las más desarrolladas del continente americano, surgieron de una base común como lo quiso señalar hace ya varios años Spinden en su clásico estudio del aporte de Mesoamérica a Sudamérica en muy tempranas épocas.

El primer indicio de influencia al sur es el maíz; todos los visos son de que fue primeramente cultivado en Mesoamérica. A su vez la cerámica es otro rasgo de influencia de norte a sur que se refleja en la cerámica pre-Chavin, y más recientemente la presencia de una vasija de anaranjado fino que describe Nicholson³¹ encontrada en la hacienda Cusin en Ecuador. Otro rasgo cerámico es el de las figurillas que son muy abundantes en las primeras épocas en Mesoamérica y escasas en la otra región comparada lo que puede implicar su más antiguo conocimiento y aportación al sur; además es muy conocida la semejanza que estas figurillas tienen con las de Ecuador.





Las relaciones entre la cultura de Chavin y la de Tlatilco y La Venta ha sido puesta al tapete como posible relación. También la escultura puede ser otro rasgo de semejanza e influencia.

Desde varios años atrás se externó la opinión de contactos existentes entre Ecuador y Mesoamérica; por los estudios de Saville y Jijón y Caamaño. También Max Uhle consideraba los contactos más bien procedentes de la zona maya hacia Colombia expresados en rasgos propios de la cultura tairona de Sta. Marta.

En épocas más tardías y en la actualidad se ve un posible contacto desde la época preclásica, como lo señalan los autores Meggers, Evans y Estrada³², descubridores e interpretadores del complejo cerámico Valdivia en Ecuador, y cuya fecha inicial es de 3000 a. C. se refieren a ciertos rasgos propios de ese complejo que lo hacen semejante al complejo Jomon Medio, en particular el procedente de la isla de Kyshu, en Japón, por lo que sugieren hubo intercambios a través del Pacífico. A su vez, las cerámicas de Victoria en Guatemala, cerca de las fronteras con México, presenta semejanzas con las de la fase Chorrera de la Provincia Guayas del Ecuador.³³ Otras semejanzas, pero ya en épocas más tardías las tenemos con las tumbas de tiro, entre el occidente de México y Colombia y Ecuador.³⁴

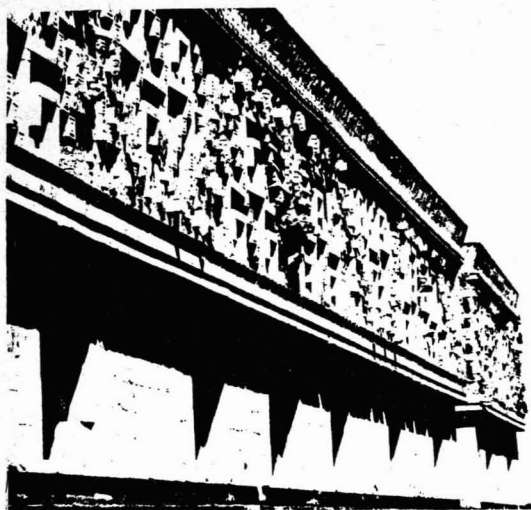
En resumen, se deduce de esas investigaciones que en las primeras épocas las influencias fueron de Mesoamérica a la región Andina, pero posteriormente esos contactos ocurrieron en sentido inverso: de sur a norte. Si la primera influencia fue de un conjunto de elementos que modificaron las culturas existentes en el sur, las más tardías del sur a norte se traducen en rasgos individuales, o elementos aislados que sirven para motivar nuevos elementos y técnicas y le dan distinto carácter a las culturas de Mesoamérica.

Contamos con un estudio especial por parte de Schwerin³⁵ acerca del origen africano de algunas de las plantas del Nuevo Mundo.

En efecto, como lo señala ese autor, los conquistadores quedaron muy impresionados por la gran cantidad y variedad de plantas cultivadas en este continente. Muchas de esas plantas eran desconocidas para ellos, por lo que muchos investigadores pensaron que sería producto de una invención independiente. En oposición, otros argumentan que los indígenas americanos eran incapaces de lograr tales cultivos y que tanto la agricultura como la cerámica fueron producidas por contactos con el Viejo Mundo. En tal virtud la lógica conclusión era que gentes de Asia habrían venido a América para enseñar estos rasgos culturales especiales.

Por otra parte, se ha considerado como punto difícil demostrar las influencias que podrían tenerse con Europa a través del Atlántico y menos se supondría que hubiese aportes de culturas de África, por lo que se admitió que únicamente de Asia podrían venir esas influencias.

A ese efecto, Schwerin, invocando la autoridad de otros investi-



gadores: Porteres, Murdock, Anderson y Wrigley, señala el hecho de que muchos rasgos culturales tienen gran antigüedad en África y que variedades de plantas y cultivos que se suponían procederían y llegaron a través del Pacífico, debe buscarse su origen en África.

De conformidad con ese modo de pensar, Schwerin ofrece la hipótesis de que algunas plantas del Nuevo Mundo fueron primero domesticadas en África y llegaron a América en momentos cuando las culturas americanas habían alcanzado determinado desarrollado para que pudiesen y supieran adaptar esas plantas. Estas eran cierto tipo de frijol, calabazas y el algodón.

Ahora bien, se ha argumentado la imposibilidad de comunicación por los transportes primitivos de entonces. Contra ello se afirma que la navegación en esos remotos tiempos estaba más adelantada de lo que se piensa al hecho de que las embarcaciones romanas eran mucho mayores que el Santa María de Colón. Este punto es tratado con detalle por Phillips.³⁶

La posibilidad de estas travesías parece haberlo señalado Thor Heyerdahl con el "Kon-Tiki" en su viaje de la América del Sur a Polinesia ha sido arrastrado por los vientos y las corrientes. En cuanto al Atlántico el mismo Heyerdahl lo señaló en su embarcación "Ra" y poco después Genovés en su travesía de África a América.

De toda esta larga descripción se deduce y como punto final, que hay muchos exponentes que nos señalan la igualdad de la mentalidad humana no obstante la diversidad de climas, niveles culturales y en regiones muy apartadas entre sí y en muy distintas épocas. Los aportes de los hombres, sus descubrimientos, sus conceptos religiosos, sociales, humanísticos han sido en gran parte análogos, semejantes, el hombre es producto de una misma especie, y por lo tanto ha hecho muy análogos descubrimientos y aportes de civilización en las diversas épocas de la historia humana, que en muchos casos hubiera aportes de de una enseñanza, de un pueblo fueron transmitidas a otro para llegar a obtener una cultura, un concepto de las cosas, en una forma más o menos análoga.

Como conclusión a esta exposición de relaciones intercontinentales podemos concluir con los argumentos que presenta Phillips en su citada investigación:³⁷

1. Durante el preclásico Inferior cuando surgió la agricultura los elementos básicos, no hubo influencias asiáticas con excepción de la cerámica que pudo haber sido intercambiada entre Asia y las altas culturas de América.

2. En épocas más tardías, en el Preclásico Medio, cuando las altas civilizaciones adquieren todo un complejo arquitectónico, hay indicaciones e hipótesis de influencias chinas a través de viajes transpacíficos como lo muestran determinados estilos.

3. Al llegar al horizonte clásico tenemos la presencia de muchos paralelos transpacíficos que se han anotado en páginas anteriores.

Si lo que hace unos cuantos años se tomaba primero como

hecho admitido, luego difícil de comprobar, más adelante, con muchas evidencias presentes se han admitido posibles influencias debido a difusión, ahora, a través de la prosecución de las investigaciones a este respecto se llegará a aclarar muchos de esos puntos o bien rechazarlos.

Notas

1 Muy interesantes descubrimientos se han realizado en Etiopía, en el sitio Hadar, provincia de Los Afar, a 600 kms. de Addis Abeba. Se trata del esqueleto de una mujer de un metro cuarenta de alto y brazos muy largos, cuya edad se calcula en 3 000 000 de años. Hay la interesante particularidad de hallarse rodeado de granos de polen lo que permitirá deducir la clase de vegetación que existió allí en ese remoto pasado.

1a. Ver Comar, 1966 y 1971, pp. 77-90.

2 Bosch Gimpera, 1961, 1967.

3 Wormington, 1957; Jennings, 1964.

4 Figgings, 1927, 1935; Cook, 1931.

5 Aveleyra, 1957, pp. 29-47.

6 MacNeish, 1970.

7 MacNeish, 1972, pp. 3-55.

8 Ekholm, 1964b; Estrada, 1963; Lathrap, 1966; Meggers, 1955, 1966; Heine-Geldern, 1959, 1964; Kirchhoff, 1964; Bosch-Gimpera, 1970, 1972.

9 Caso, 1962.

10 Bosch-Gimpera, 1970, 1972.

11 Heine-Geldern, 1964, 1966; Bosch-Gimpera, 1970.

12 Schwerin, 1970.

13 Caso, 1962.

14 Ford, 1969; Meggers, 1966.

15 Contenau, 1966.

16 Feldman, 1966, pp. 168-169.

17 Symposium sobre los Imperios Prehispánicos. Revista Mexicana de Estudios Antropológicos (varios autores). Tomo XX, México, 1966, pp. 1-196.

18 Moriarty, 1969, pp. 257-270.

19 Engels, 1942; Armillas, 1948.

20 Bloch, 1949.

21 Katz, 1960, pp. 63-85.

22 Katz, 1966, pp. 142-149, trae muchas referencias sobre la esclavitud apoyadas en varios cronistas: Motolonia, Sahagún, Zurita, Torquemada, Durán.

23 Ver Bloch, 1949.

24 Zurita, 1891, pp. 88-90.

25 Monzón, 1949.

26 Sahagún, 1956, T. II, p. 261; Durán, 1867-80, T. I, p. 42.

27 Igualmente Katz, 1966, pp. 151-171, tiene una bien documentada información sobre la organización militar entre los aztecas.

28 Cardós, 1959, p. 25.

29 Rouse, 1966, pp. 243-264.

30 Autores y obras citadas en las referencias finales.

31 Nicholson, 1953, pp. 79-111.

32 Meggers y Evans, 1966; Estrada, 1963.

33 Coe, M. D., 1960, pp. 363-393.

34 Corona Núñez, 1955.

35 Schwerin, 1970.

36 Philipps, 1966, pp. 296-315.

37 Philipps, 1966, p. 314.



**MANUEL
CAPETILLO**

**LAZA
DE
SANTO
DOMINGO**

Principio

El traje negro de Edward Moriarty está brillante. Los movimientos decididos de sus brazos permiten ver la humedad de su ropa junto a las axilas. El cansancio de todos es apreciable: han tocado durante cuatro horas. Las características de la composición exigen una orquesta abundantísima: son quinientos veintitrés músicos. La mayoría de ellos sólo escucha. Muchos no desean quedarse hasta el fin del ensayo.

Es de noche. La sobriedad del viejo edificio de la Inquisición aumenta con la resonancia. Los sonidos fuertes, acumulados, se pierden como si penetraran a las piedras, pero después de ser un eco múltiple que disminuye despacio. El maestro levantó los brazos violentamente, mostró a los músicos las palmas de las manos, separó los dedos. Luego, sus manos descendieron con tal lentitud que su movimiento era imperceptible; y sus dedos, después de señalar a los diversos grupos de la orquesta, se juntaron calmosamente, anunciando que pronto se indicaría el principio del silencio.

La tarde comenzó con la creciente oscuridad que se presintió desde las primeras horas de un día gris y frío. Hacía meses decidí visitar a un pariente enfermo. Por la naturaleza de su padecimiento, sus médicos pidieron estudiar el origen y el desarrollo de su patología. Trasladado lejos de la ciudad de México, me fue imposible realizar el propósito de visitarlo. Además, supe que vivía inconsciente.

Dos semanas antes del día al que me refiero, frente a la iglesia me encontré con una prima mía. Platicamos de tía Marta. Nos guarecimos bajo los portales de la plaza porque llovía intensamente. Tía estaba bien, pero la agonía de tío continuaba. Los rumores de su muerte eran falsos: llevaba un mes internado en el Centro de Investigaciones de la Escuela de Medicina. Prometí a Nina y a mí mismo ver a nuestro tío cuanto antes.

Trece días pasaron sin que fuera a verlo, ¡y estando tan cerca! Finalmente, luego de atravesar la plaza, de mi casa al correo, y de depositar una carta para una persona muy querida, de la que desde hacía años no sabía absolutamente nada, fui al edificio de Medicina, en el cual hay actualmente tan sólo algunos laboratorios y la Escuela de Enfermería de la Universidad Nacional.

Tío ha sido callado: a pesar de su apariencia de persona dormida, sabía escuchar con interés lo que se le dijera, aun la conversación más insignificante. Debería atenerme al estado de su salud y quedar conforme con verlo, únicamente, y quizás con que él me viera.

Sobre la puerta esquinada, la sentencia latina: "Olvida el lacerado cuerpo", las fechas de construcción y el destino



original del edificio, labrados, estaban ocultos por una manta impresa. La escasa luz eléctrica me impidió leer, excepto las palabras "Concierto Extraordinario: Fiesta del Fuego". El veintiocho de diciembre ya había pasado, y la manta todavía afeaba el pórtico de la construcción majestuosa. En el vestíbulo, una lámina de mármol blanco repetía lo que la manta ocultaba afuera:

El último tranvía de mulas, de las once, retrasado, produjo el único ruido que se oía en la plaza. Las palomas dormían en los campanarios. Al cerrar la puerta, los sonidos del exterior ya no se oyeron para nada. Me impresioné al escuchar sólo mis pisadas, y al descubrir en el inmenso patio del edificio a la multitud de músicos estáticos. Dos esculturas del doble de mi tamaño enmarcaban la quietud de la escena: San Cosme y San Damián, médicos mártires, patronos de la Escuela, vigilaban el ensayo nocturno.

Frente a mí, frente a los músicos, el director, con los brazos extendidos, descendiólos, y con las manos abiertas, con los dedos separados, cerrándolas, levanta la vista y hace que me detenga. Cuando deja de mirarme continuó caminando, pero cuidadosamente: de puntas y como si arrastrara los pies descalzos sobre un suelo que pudiera herirlos.

Antes de llegar al patio, bajo los arcos de piedra y próximo a los arcos que, inmóviles, rozan los instrumentos, a la derecha hay un salón muy grande, como de veinte metros de fondo y ocho de frente. Allí, al centro del recinto, estaba un monje. La blancura de su hábito me obligó a volver la vista y a mirarlo. La capucha le caía sobre la espalda. Con una seña de sus manos me invitó a que pasara.

En voz bajísima, sin que yo percibiera el movimiento de sus labios y de su lengua, me dijo que subiera, que caminara cien metros en dirección del ocaso, a partir de donde la escalera desemboca. Le pregunté cómo estaba el enfermo.

—Solo, muy solo, desde hace tiempo —respondió el monje, y me indicó que al otro lado del salón, pasando la puerta, encontraría el pie de la escalera.

—¡Ah! —dijo, cuando yo iba a cruzar la puerta. Esperé sin cerrar—. A usted lo he visto antes muchas veces. Dígame: ¿En qué se ocupa?

—Soy impresor en los portales, al poniente de la iglesia de Santo Domingo —le dije, mientras él me entregaba una tarjeta conmemorativa del día de sus votos temporales.

—Debe cuidarse: no vaya a oscuras —y de una manga de su cogulla extrajo una palmatoria con la vela encendida—. Arriba encontrará a una mujer muy joven. Ella lo llevará a donde está el enfermo. Cuando se vaya, apague la vela y entregue a ella la palmatoria.



El cerró la puerta y yo fui hacia la escalera. Las sombras de los arcos de piedra dividían las bóvedas, las sombras de las columnas se proyectaban sobre el piso de piedra gastado apenas por el tiempo; al subir, la sombra de la balaustrada infundió a los músicos un movimiento aparente: el pase alternado de la sombra y de la luz producida por la vela, débil y empalidecida a la distancia, me hicieron creer que los músicos tocaban, pero nada se oía. Edward seguía con los brazos extendidos y con las manos abiertas. Tuve la impresión, y por eso dejé caer la tarjeta que imprimí para el monje y que él me había devuelto, de que a la orquesta desmedida se daría la entrada: el edificio se estremecería con el enorme conjunto de los sonidos.

Al llegar arriba traté de orientarme: la esquina desde la que el director miraba a los atrilistas y a los conjuntos corales inmóviles apunta hacia el noreste: fui por la izquierda de la escalera después de asomarme al patio. Allá abajo,

Moriarty levantó despacísimo las manos, sin cambiar la postura de los brazos. Miré al poniente: contra el fondo del pasillo se marcó una silueta que vestía falda y cubría su cabeza con un sombrero pequeño; supuse que era la enfermera, sobre todo porque me señaló que la alcanzara.

Antes de seguirla, presté atención al banco del piano, en el que nadie estaba. Las manos del director decaen y ascienden repetidas veces; puede ser que, ahora, el gigante robusto, barbado, golpee los platillos.

Simultáneamente se tocarían timbales, tambores militares, xilófonos, tubas, oboes y clarinetes; fagots y doscientos veintiocho instrumentos de cuerda: contrabajos, violoncelos, violas y violines. Atrás, o a los lados —equivalentes en número a la mitad de quienes constituyen la orquesta inmensa— los coros esperan también el golpe del maestro contra el aire.

No deseo aguardar más; decido ir a donde está la enfermera. En medio del silencio, se escucha que alguien abre una puerta. Edward Moriarty, que estaba con el tronco inclinado y los brazos extendidos, alzados, los baja suavemente y se incorpora, vuelve la vista hacia la puerta que se abre. Entra alguien. Poco es lo que se distingue pero reconozco a esa persona: es un viejo conocido mío a quien trato diariamente. Me alejo y escucho cómo conversa con Moriarty.

—¿Quién es usted?

—Amigo mío, disculpe que lo interrumpa.

—Sí sí —afirma, sin disimular su impaciencia—. ¿Cómo está? —e intercambia miradas de entendimiento con los instrumentistas y con los cantantes—. Mire: le pediré un favor: asista a mi casa esta noche. Tendremos una velada. Entonces hablaremos. Por favor, retírese.

—Con mucho gusto. No faltaré, se lo aseguro. Llevaré a un amigo, ¿le parece?

Trato de oír la respuesta de Moriarty, pero estoy muy lejos, o él ya no desea contestar nada. Poco después escucho cómo se abre la puerta, y se cierra. Imagino que el director retoma la posición que tenía: estará inclinado, habrá levantado los brazos y abierto las manos; los músicos han de mirarlo para obedecer la señal convenida. Se escuchará el estruendo de los instrumentos y de las voces, y el estruendo de los ecos que las piedras de las columnas, de los pisos, de las bóvedas del edificio produzcan, mientras mi tío agonice sin morir, o, quizás, mientras mi tío muera.

La silueta a la que sigo está muy próxima: nos separan menos de cinco metros. La muchacha se detiene ante una puerta cuando, desde la lejanía del patio principal, llega al débil sonido de una flauta.

—Señorita...

—Sí —me dice— el enfermo muere: aproxímese —y toma la palmatoria y se adelanta para conducirme.

En un dormitorio grandísimo se ven a lo lejos cuatro pequeñas luces que lo delimitan, posiblemente en el punto medio de sus muros, de los cuales no se aprecia si tienen ventanas. En ese lugar hay infinidad de camas; sólo pude ver aquéllas junto a las que pasamos, gracias a la luz con la que la joven iluminó nuestro camino. En las camas no había nadie. Aún podía escucharse la flauta, quedísimo. La muchacha se detuvo.

—Silencio: estamos cerca —me dijo, mientras indicaba el espacio oscuro—. No haga ruido: el enfermo se encuentra delicado. Además, yo estoy nerviosa: este lugar no me gusta a estas horas.

Durante el día trabajo demasiado, me siento cansada, al borde de una crisis nerviosa: el menor sonido me perturba: es perverso que aquí realicen los conciertos: no compadecen a los enfermos ni a nosotros.

Después de ayudar en varias operaciones seguidas, de atender a los enfermos, no puedo ocuparme de nada. Oír música mientras trabajo me pone fuera de mí, al grado que temo perder la razón, o, al menos, dejar arrastrarme a actitudes equívocas, como dar voces, gritar palabras ordinarias, aventar cosas o golpear a la gente. Todavía me controlo.

—Tenga paz. No trabaje demasiado. En cuanto a los conciertos, entiendo que el que se prepara es extraordinario. Todo pasará; descanse. Acompañame un momento, ilumine mi rostro, quiero que me vea mi tío.

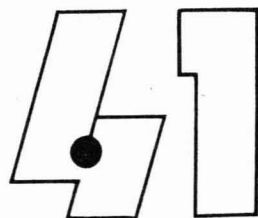
La joven agradeció mis palabras, me tomó por el brazo y me llevó a la cama del enfermo. Allí estaban su cuerpo transparente —desnudo y sobre las sábanas, al que se conectaban seis o siete sondas— y su mirada ida.

—No le hable, es inútil —me advirtió al acercar la flama a mi cara.

De la figura de mi tío, que creí semejante al delgado velo que cubriera a un espíritu, me pareció escuchar la palabra “adios” varias veces, pronunciadas las sílabas por separado y largamente.

La enfermera pidió que nos fuéramos. Me acompañó a la puerta de la calle. Dejó la palmatoria sobre el suelo. Besó mi boca antes y después de decirme que me amaba. Luego tomó la palmatoria, apagó la vela y cerró la puerta.

En ese momento pasaron junto a mí la persona a quien vi interrumpir el ensayo y a otro conocido mío. Oí su plática unos instantes, se escuchó el sonido de toda la orquesta y de los coros, las campanas de Santo Domingo comenzaron a tocar, volaron las palomas, que emblanquecieron el cielo tormentoso, y yo crucé la plaza y entré en mi morada.



NACIMIENTO DE VENUS NACIMIENTO DE LA POESÍA

por Marc Plénat

Para placer de sus lectores, Gabriel Zaid acaba de recoger en *Práctica mortal*¹ aquellos poemas que él juzga haber resistido mejor la prueba del tiempo. Así "Nacimiento de Venus" —que abre la nueva colección, y del que abajo proponemos un comentario— figura ya en *Seguimiento*.²

De una selección a otra, el poema ha evolucionado. Sin embargo, la diferencia parece menor entre la segunda versión publicada y la primera, que entre ésta y el borrador inicial. Lo apreciaremos mejor comparando esos tres estados del poema, que no constituyen sino cortes —pero cortes significativos— en un proceso complejo de gestación de la poesía.

I Primer estado (borrador no publicado)

- 1 Así surges del agua,
- 2 blanquísima,
- 3 y tus largos cabellos son oro de tus líneas,
- 4 y los vientos te empujan, las olas te conducen,
- 5 como el amanecer, por olas, serenísimas.
- 6 Así llegas helada como el amanecer.
- 7 Aunque te contemple desnuda,
- 8 no temas,
- 9 que mis ojos te cubren como un manto.

II Segundo estado (*Seguimiento*, p. 14)

- 1 ASI SURGES del agua, blanquísima,
- 2 y tus largos cabellos son del mar todavía,
- 3 y los vientos te empujan, las olas te conducen,
- 4 como el amanecer, por olas, serenísima.
- 5 Así llegas helada como el amanecer.
- 6 Así la dicha abriga como un manto.

III Tercer estado (*Práctica mortal*, p. II)

- 1 ASI SURGES del agua, clarísima.,
- 2 y tus largos cabellos son del mar todavía,
- 3 y los vientos te empujan, las olas te conducen,
- 4 como el amanecer, por olas, serenísima.
- 5 Así todo se aclara, como el amanecer,
- 6 y se vuelve palpable el misterio del día.

traducción: Vladimiro Rivas Iturralde

Me gustaría decir aquí lo bien que pienso de la poesía transparente de Gabriel Zaid, y elogiar la composición de su nuevo poemario: feliz idea, por ejemplo, aquella que hace del nacimiento del amor la obertura de un libro consagrado a esta práctica mortal (y nupcial): el encuentro de la alteridad. No será tal sin embargo, nuestro propósito. Disguste o no a quienes temen que el encanto se rompa —y que el autor nos perdone—, profanaremos con las pinzas y el bisturí de la lingüística el cuerpo delicado del poema, tratando de hacer presente esta "retórica del futuro que descubrirá las leyes físicas de la realidad poética, en vez de dictarle leyes normativas".³

Algunas precisiones primero, sobre el marco teórico y el propósito de este artículo, que sólo pretende dar un ejemplo más de la relevancia que para el estudio de la poesía tiene la noción de "función poética del lenguaje", tal como la ha definido y tan magníficamente ilustrado Roman Jakobson.

Recordemos ante todo esta definición. Como todas las otras funciones del lenguaje, la función poética pone de relieve uno de los factores esenciales a todo acto de comunicación: en este caso el mensaje mismo. Lo hace proyectando "el principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación".⁴ Dicho de otro modo, todo texto poético debe caracterizarse por la aparición de elementos que pertenecen a los mismos conjuntos paradigmáticos (en el sentido suassuriano del término), fonéticos, sintácticos y semánticos en posiciones equivalentes de la cadena hablada. Y esas posiciones se determinan, a su vez, sea a partir de la frase (es lo que nosotros llamaremos aquí el eje *sintagmático*), sea a partir de unidades métricas: verso, o líneas, y estrofas (este será el eje *prosódico*); y veremos que tales unidades desempeñan en el poema de Gabriel Zaid un papel que no se sentiría al comienzo inclinado a rechazar, y del cual el autor no ha sido quizá plenamente consciente.

Es bien sabido —Roman Jakobson lo ha repetido con justicia— que el campo de aplicación de esta noción de función poética desborda el marco estrecho de la poesía y que, inversamente, no permite explicarlo todo en un poema. Lo que no es poesía no nos interesa aquí. Pero es conveniente subrayar que, preocupados ante todo

por el papel de la función poética en "Nacimiento de Venus", dejaremos de lado muchos aspectos del texto, aún si estos aspectos son susceptibles de explicación lingüística. Para completar este punto de vista, habría que estudiar por ejemplo, no sólo el enunciado, sino también todo lo que se desprende de la enunciación, y particularmente el juego de la segunda y de la tercera persona, que hace de la última versión del poema un canto ceremonial que el tiempo presente (reforzado por *así*) permite a los adoradores de la diosa recitarlo en todo momento.

Queda por precisar nuestro fin. El hecho de presentar tres versiones del poema deja de sobra adivinarlo, Roman Jakobson observaba recientemente⁵ que "es en particular cuando se comparan las variantes existentes de un poema que podemos darnos cuenta del grado de relevancias que para el autor tiene el marco fonemático, morfológico y sintáctico". Glosamos esto de la manera siguiente. El análisis lingüístico de un poema acabado, sobre todo cuando se trata de un poema de forma fija compuesto en un tiempo donde reinaba todavía la vieja retórica, deja escépticos a ciertos críticos; pero ¿sería igual si llegáramos a mostrar que todos los cambios aportados a los primeros borradores de un poema, y más si es un poema "irregular" contemporáneo, concurren a acrecentar la cantidad de poesía, tal como nos permite evaluarla la noción de función poética?

Entremos ahora en lo vivo del tema. Con toda evidencia, "Nacimiento de Venus" se ha desarrollado en torno al núcleo poético que constituyen los versos 1 a 5 de la primera versión. Este núcleo ha sido, modificado: 1, ²*blanquísima* ha pasado al fin de línea antes de transformarse en ^{11,1}*clarísima*, ^{1,3}*son oro de tus líneas* han devenido en ^{II & III,2}*son del mar todavía*; y esos cambios menores requieren una explicación. Pero no es aventurado suponer que para el poeta el problema mayor ha sido dar a los cinco versos un complemento poéticamente adecuado. Y siendo así, nuestra principal preocupación deberá consistir en demostrar que las tesis de Roman Jakobson son capaces de explicitar esta noción confusa de adecuación poética y de dar cuenta de la superioridad de la última versión.

La elección de la forma del complemento poético no está todavía realizada en el borrador inicial. Si hemos descartado del núcleo el verso 1,6 no es únicamente porque este verso no figura en el estado final del poema. Es que también constituye él solo una frase, de tal modo que el eje sintagmático —divisible en tres frases— no se superpone en la primera versión al eje prosódico constituido —como lo señala la tipografía— por dos grandes unidades. Esta

reconciliación de los dos ejes no se opera sino a partir de la tercera etapa, ya que la segunda se orienta hacia una solución muy diferente, en la que se borra el carácter estrófico del poema.

Esta solución merece toda nuestra atención: era viable, ya que ha sido juzgada digna de ser publicada. Su originalidad mayor reside en el paralelismo que se establece entre el último verso y dos versos ya paralelos entre ellos: el primero y el quinto.

Este último paralelismo no es muy difícil de demostrar. Es, primero, de naturaleza sintáctica: los dos versos se descomponen en ADVERBIO + VERBO DE LA SEGUNDA PERSONA DEL SINGULAR + COMPLEMENTO + APOSICION DEL SUJETO. (Se objetará que la naturaleza del "complemento" varía de un verso a otro, pero la asonancia (cf II,¹ *dEl Agua*/II,⁵ *hElAdA*) de los dos hemistiquios iniciales, que comienzan además por *ASI* compensa de sobra esta distorsión). Y de este paralelismo procede una correspondencia semántica en parte inducida. Por una parte en efecto los dos verbos (II,¹ *surges* y II,⁵ *llegas*) son verbos de movimiento y, por otra, el adjetivo que figura en cada verso concuerda semánticamente con el sustantivo del otro verso: II,¹ *blanquísima* concuerda en claridad con II,⁵ *amanecer* y II,⁵ *helada* concuerda en frescura con II,¹ *agua*.

El último verso, ahora. Sería fatigar al lector enumerar los puntos que tiene en común con los versos 1 y 5: son evidentes. De modo que no insistiremos sino en uno. Entre otras particularidades (y volveremos también a estas particularidades), este verso se distingue de los precedentes (cuatro alejandrinos) por su brevedad; y participa de esta característica con el primero. Esta correspondencia refuerza la homología de los dos versos exteriores en relación al centro del poema. Pero notemos sobre todo que tenemos ahí la clave del enigma del paso de II,¹ *blanquísima* al fin de línea: en la primera versión esta palabra-verso respondía al muy corto I,⁹ *no temas* de la segunda estrofa; en la segunda, debía unirse más estrechamente al primer hemistiquio para que su resultado (un comienzo de verso + un fin de verso = un verso entero) correspondiese al último verso.

Aunque sea muy parcial, este análisis muestra bastante bien que la calidad de la segunda versión puede encontrar una explicación en la gran cantidad de paralelismos (ejemplos de "proyección del principio de equivalencia del eje de selección sobre el eje de combinación") que se descubren en ella. Y, en este punto de nuestra exposición conviene que nos preguntemos si la excelencia del texto definitivo se explica verdaderamente por un nuevo acrecentamiento en el número de las correspondencias.



Para abrir el camino a una argumentación que vaya en este sentido, insistiremos todavía en que la última versión de "Nacimiento de Venus" está compuesta de al menos dos estrofas. No es que no seamos conscientes de que, desde un punto de vista, el poema, en este nuevo estado, se deja analizar, mejor que en el primero, como un sexteto, usa las rimas: cf. III,¹ *clarISIMA*/III,⁴ *serenISIMA*, III,² *todavIA*/III,⁶ *dIA* y III,³ *conduCEN*/III,⁵ *amaneCEr* (este último par no rima propiamente hablando, pero tiene al menos homofonía parcial) permiten unir los versos de dos en dos. Mas al aumentar el número de unidades métricas, el de los paralelismos no puede menos que hacer otro tanto.

Si hay algunas pérdidas de una versión a otra, esas pérdidas se compensan por ganancias considerables. En efecto, si se lo considera globalmente, el dístico es paralelo al cuarteto en por lo menos dos aspectos. Lo que salta a la vista al pasar de la segunda a la tercera versión es que en esta última el movimiento de las dos frases es el mismo: una prótasis que comienza por *así* seguida de una (o algunas) apódosis con *y* por primera palabra. Se observará también que el sexto verso es el único donde el verbo precede a su sujeto. No debe sorprender que el último verso se distinga de los otros: es indispensable que el poema tenga un final. Pero desde el punto de vista del dístico y ya no del poema, esta construcción tiene un doble efecto. Como el quinto verso presenta el orden SUJETO + VERBO, la estrofa ofrece la disposición quiasmática siguiente: SUJETO + VERBO + VERBO + SUJETO. Ahora bien, a este quiasma corresponde en el cuarteto inicial el hecho de que los versos están enlazados: el segundo y el tercero, que comienza ambos en *y*, y que son los únicos del texto que llevan nombres en plural se corresponden, y así también los versos exteriores —que riman— y cuyos segundo pudo ser leído como la continuación del primero (esta lectura es inducida del verso cinco, como en las otras



dos versiones, cf. III,¹ *Así surges del agua, clarísima*...⁴ como el amanecer, por olas, serenísima/⁵ *Así todo se aclara, como el amanecer*). Quiasma y disposición enlazada no son finalmente más que una sola y misma cosa: una homología con relación a un punto central. Así el cuarteto y el dístico son dos veces paralelos.

Se podrá objetar un detalle de nuestra argumentación: el primer verso es sensiblemente más breve que el cuarto, y esos dos versos no serían paralelos. Mas, por una parte, son los dos versos más cortos de la estrofa (los versos centrales cuentan cada uno con catorce sílabas: nuevo punto de encuentro) y, por otra parte, creemos que el *por olas* del cuarto verso, que rompe el ritmo, corresponde prosódicamente al espacio que separa III,¹ *agua* de III,¹ *clarísima*.

Añadamos que algunos paralelismos parciales acentúan la equivalencia de las dos estrofas. Todos habrán notado, por ejemplo, que la una y la otra comienzan por la secuencia de vocales: *a* átona + *i* acentuada (cf. III,¹ & ⁵ *Así*) y acaban (más o menos) con la imagen en espejo de esta secuencia (cf. III,⁴ *serenIsima*/III,⁶ *dIA*), o que las cláusulas de los versos exteriores del cuarteto, como las del dístico, están formadas de palabras idénticas desde el punto de vista morfológico y muy parecidas semánticamente (cf. III,¹ *clarísima*/III,⁴ *serenísima*: dos adjetivos femeninos singulares en superlativo, y III,⁵ *amanecer*/III,⁶ *día*: dos sustantivos masculinos singulares). De donde se derivan dos series de relaciones: primera, un paralelismo de elementos constituidos ellos mismos de elementos paralelos entre sí (ya que los primeros se oponen a los segundos); luego, como consecuencia del hecho de que esas palabras se reúnan en tanto que *nomina* que designan la claridad, un paralelismo cuádruple.

Pero señalemos también que sería injusto pensar que la versión de *Seguimiento* cede en mucho, en este punto, a la de *Práctica mortal*. En efecto II,¹ *blanquísima*, reemplazada después por III,¹ *clarísima*, per-

tenecía a dos paradigmas semánticos, el de la luz del día (entraba entonces en conjunción con II,⁴ *amanecer*, y II,⁴ *serenísima* que estaba en posición análoga sobre el eje prosódico), pero también al del frío de la mañanita⁶ con II,⁵ *amanecer* y II,⁵ *helada* (y conviene, por otra parte, notar aquí que esta última palabra cumple en el verso cinco la misma función sintáctica que *blanquísima* en el primer verso, lo que confirma el paralelismo que ya habíamos subrayado entre esos dos versos). De donde se derivan también muchas series de relaciones.

Estas últimas notas acentúan el sentimiento de insatisfacción que puede dejar la comparación de las dos versiones publicadas tal como la hemos trado aquí. Hemos mostrado que tanto la una como la otra se habían desarrollado conforme a las leyes de la poética a partir de las virtualidades del borrador inicial, pero no es muy cierto que hayamos dado cuenta de las razones por las cuales *Práctica mortal* no reproduce tal cual es el texto de *Seguimiento*. Debemos retomar el problema e ir más lejos en el análisis.

Comencemos por un asunto relativamente menor: la disposición tipográfica notable de III,⁵ *clarísima*. De los análisis precedentes se desprenden dos razones para explicar este fenómeno. Por una parte, *clarísima* introduce el tema mayor del poema, el de la claridad. Luego, el espacio en blanco que lo separa de *agua* rompe el ritmo del primer verso como lo rompe *por las olas* del verso cuarto. Pero ¿son estas razones suficientes para justificar completamente una tal fantasía gráfica a los ojos de un poeta tan escrupuloso como Gabriel Zaid? Creemos que no, y adelantamos la hipótesis de que el traslado de *clarísima* invita en efecto a una segunda lectura donde el texto ya no se divide en dos estrofas desiguales sino en tres cuartetos de versos heptasílabos, lo que se advierte inmediatamente si se adopta la disposición siguiente:

- a. ASI SURGES del agua,
- b. clarísima,
- c. y tus largos cabellos
- d. son del mar todavía,
- e. y los vientos te empujan,
- f. las olas te conducen,
- g. como el amanecer,
- h. por olas, serenísima.
- i. Así todo se aclara,
- j. como el amanecer,
- k. y se vuelve palpable
- l. el misterio del día.

El paso de *clarísima* al final de la segunda línea, en una posición ambigua —ya que esta palabra da fin al primer verso— debe cumplir un papel preponderante en la

CUADRO No. 1

	Q1	Q2	Q3
1	u a	e u	o a
2	i	o u	e
3	a e	e	a e
4	a i	o i	e i

motivación de una segunda lectura que todo lector sensible (de ello estamos convencidos) realiza, al menos a un nivel subliminal. Pero sería inoperante si toda una nueva serie de correspondencias no viniera a reforzar la división en tres estrofas.

Los versos exteriores de estas tres nuevas unidades métricas acaban todos en el fonema *a* seguido o no de consonante (cf. ^a*agua*, ^d*todavía*, ^e*empujan*, ^h*serenísima*, ⁱ*Aclara* ^l*día*), y son los únicos en este caso, aparte de ^b*clarísima*, cuyo carácter excepcional ya conocemos. Además, los tres cuartetos tienen como vocal final acentuada una *i* (cf. ^d*todavía*, ^h*serenísima*, ^l*día*). He ahí dos bellos ejemplos, muy próximos en su efecto de la rima tradicional, de proyección del principio de equivalencia sobre el eje prosódico. Y no son los únicos.

Sintácticamente, cada cuarteto se compone de dos proposiciones paralelas. En el primero, los dos verbos son intransitivos (^a*surges*, ^d*son*) y van ambos seguidos de un complemento de origen (^a*del agua*, ^d*del mar*). En el segundo, los dos verbos son transitivos, precedidos, del mismo complemento de objeto proclítico, y de sentido análogo (^e*te empujan*, ^f*te conducen*). El tercero, finalmente, comprende dos verbos reflexivos de sentido intransitivo (ⁱ*se aclara* y ^k*se vuelve palpable*; observemos que *se aclara* = *se vuelve claro*). Además los sujetos de cada par de verbos están ligados, sea como la parte y el todo (cf. ^a*(tu) / ctus largos cabellos*, ⁱ*todo / el misterio del día*), sea como los elementos de un mismo conjunto (cf. ^e*los vientos / las olas*). Una vez más, entonces, tenemos un caso en el que los elementos puestos en paralelo son ellos mismos paralelismos.

La correspondencia de las tres estrofas no es, sin embargo, exacta. El segundo cuarteto se distingue de los otros dos. Desde un punto de vista, juega un papel de mediador entre el primero y el último reuniendo en su seno elementos característicos y opuestos de los otros dos. Tomemos el ejemplo de las fuerzas naturales que aparecen en el poema. El primer cuarteto es el del agua (cf. ^a*agua* y ^d*mar*); el tercero, en cierto modo, el del aire (cf. ^l*el misterio del día* que se vuelve palpable). El segundo mezcla los dos elementos (cf. ^e*los vientos* y ^f*las olas*). Otro ejemplo: el de los complementos de modo (que se nos permita utili-

zar este término vago y cómodo). Cada estrofa contiene uno o algunos, como aposiciones del sujeto o del objeto. En la primera, este tipo de complemento aparece bajo la forma de un adjetivo en superlativo (cf. ^b*clarísima*); en la última, bajo la forma de una comparación (cf. ^j*como el amanecer*). La estrofa central, por su parte, en los dos tipos de complementos: uno de ellos es idéntico al del tercer cuarteto (^g*como el amanecer*), otro está muy próximo al de la estrofa inicial (cf. ^h*serenísima*). Como último ejemplo, consideremos el conjunto formado, por los agentes y los pacientes de los procesos indicados por cada par de verbos. En los cuartetos exteriores, sólo dos términos, semejantes entre sí, entran en este conjunto: la segunda persona del singular en el primero (hemos visto que *tus...* ^c*cabellos* es una sinécdoque de *tu*), un sustantivo inanimado en el tercero (cf. ⁱ*todo*, ^l*el misterio del día*). La estrofa interior comprende a la vez sujetos inanimados (^e*los vientos*, ^f*las olas*) y objetos pronominales de la segunda persona del singular.

Pero el cuarteto central se deja también caracterizar por la presencia de elementos ausentes de los otros dos, o diferentes de los que se encuentran ahí. Así las fuerzas naturales, estáticas en las estrofas marginales (cf. ^a*agua*, ^d*mar* ^l*día*), son dinámicas en la segunda (cf. ^e*los vientos*, ^f*las olas*). Y además de los mismos complementos de modo de los cuartetos exteriores, el cuarteto central posee un complemento preposicional (^h*por olas*). La segunda estrofa se distingue también por su construcción y por su ritmo: los constituyentes se agrupan allí según su naturaleza sintáctica (tenemos primero los núcleos de frase (versos e y f), luego vienen (versos g y h) los 'complementos de modo'); y los versos f y h son los únicos del poema en los que el primer acento principal cae sobre la segunda sílaba, siempre sobre la *o* de *olas*, lo que crea un efecto de armonía imitativa: las olas regresan, siempre iguales.

¿Es decir que la estrofa interior no se integra al resto del poema? De ninguna manera: por una parte su originalidad la distingue del primer cuarteto, haciendo así menos sensible la ausencia de todo espacio en blanco entre los dos, y, por otra parte, en tanto que eje de simetría, no podía parecerse enteramente a las otras, puesto que el primer cuarteto ve también asegurada su identidad por el paralelismo muy marcado que mantiene con el último. Esta simetría de estrofas marginales se funda en la identidad de su construcción (prótasis en *así*, apódosis que comienza por *y*), y en la presencia, que les es común, del morfema



CLAR— (cf. ^bCLARísima, ⁱse aCLARa). Pero esta simetría se funda sobre todo en un cierto número de propiedades fonéticas. Los versos pares de los cuartetos exteriores se corresponden: los segundos versos no llevan más que un acento tónico (cf. ^bclarísima, ⁱcomo el amanecer) y los cuartos terminan con el diptongo —ia: cf. ^dtodavía, ^ldía (observemos de paso que esta rima constituye una suerte de imagen al espejo de los dos *así* iniciales). Además el primer tiempo fuerte de cada una de las estrofas cae sobre su única vocal posterior labializada acentuada. Como se puede constatar en la lectura del cuadro siguiente, son la *a* y las vocales anteriores las que, bajo el acento, dominan en los cuartetos exteriores, mientras que en el cuarteto central la *a* está ausente de esta posición, que es ocupada sobre todo por vocales posteriores. (Ver cuadro 1).

Por último, los dos últimos versos de las estrofas exteriores no están separadas por ninguna pausa sintáctica importante (tipográficamente esta ausencia de pausas se traduce por una ausencia de coma) y son los únicos pares de heptasílabos en este caso.⁷

Así la lectura que distingue tres cuartetos en el poema presenta una tensión entre dos organizaciones: la que pone en paralelas las tres unidades métricas y la que constituye la estrofa central en una suerte de eje de simetría.

La versión de *Seguimiento* no abre tales posibilidades. Se la podría dividir en tres cuartetos, es cierto. Pero el tercero (versos II, 5 & 6) presentaría entonces una estructura muy particular. Se constituiría, en efecto, como los otros, de dos proposiciones paralelas gramaticalmente: inútil demostrar lo que salta a la vista. Sin embargo, a diferencia de lo que pasa en los dos primeros cuartetos, ese paralelismo demasiado aparente, lejos de sostenerse en correspondencias lexicales, encubre una heterogeneidad profunda. Es más, las dos proposiciones evidentemente se remiten entre sí y, por este hecho, se puede decir que su conjunto recuerda cada uno de los dos cuartetos primeros, pero lo que más bien se nota cuando enunciamos el problema de este modo es que cada una de ellas remite, más sutilmente pero no menos eficazmente, a uno solo de los cuartetos: lo que serían los versos II i & j en el primero (rasgos comunes: sujetos en la segunda persona del singular, verbos de movimiento intransitivos, adjetivos (*blanquísima*, *helada* atributos del sujeto); lo que serían los versos II k & l en el segundo (rasgos comunes: sujetos en la tercera persona, verbos transitivos).

Naturalmente entonces, una tentativa por descubrir tres estrofas en la segunda versión trae más bien, al permitir desvelar un nuevo tipo de organización, una agudización del análisis mono-estrófico presen-

CUADRO No. 2

PARADIGMA

POSICION SOBRE EL EJE ELEMENTOS PUESTOS EN SINTAGMATICO O SOBRE PARALELO EL EJE PROSODICO⁸

¹ nombres que designan la luz	fin de los versos exteriores de Q y de D	⁶ día, ⁵ amanecer, ⁴ serenísima, ¹ clarísima
² sustantivos que designan el día	fin de los versos de D	⁶ día, ⁵ amanecer
³ palabras que comprenden la secuencia de vocales i-a o su imagen en espejo	extremidades de Q y de D	⁶ día, ⁵ así, ⁴ serenísima, ¹ así
⁴ sustantivos que designan un elemento natural	pares de núcleos de frase de q ₁ , q ₂ , y q ₃	¹ día, ⁱ todo, ^f olas, ^e vientos, ^d mar, ^a agua
⁵ palabras cuya última vocal es a	fin de los versos exteriores de q ₁ , q ₂ , y q ₃	¹ día, ⁱ aclarar, ^h serenísima, ^e empujan, ^d todavía, ^a agua
⁶ palabras cuyo acento cae sobre i y que terminan en a	fin de los últimos versos de q ₁ , q ₂ , y q ₃	¹ día, ^h serenísima, ^d todavía

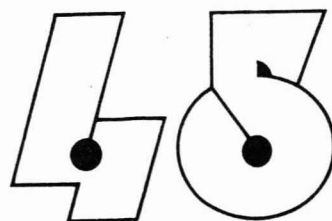
tado arriba. Por otra parte, la irregularidad del pseudo último cuarteto —que está ligado tipográficamente al comienzo del poema, separado en dos por un punto, no terminado en la vocal *a*— y, sobre todo, la irregularidad de lo que serían sus dos últimos versos —donde aparecen elementos extraños al resto de la pieza (cf. el abstracto *dicha* y el artefacto *manto*) y donde *como un manto* sería un tetrasílabo— bloquean en efecto la lectura en tres estrofas: ésta no existe sino en estado de virtualidad, una virtualidad que sólo permite descubrir la tercera versión.

Los análisis precedentes nos han permitido dar una explicación coherente de la superioridad del tercer estado de “Nacimiento de Venus” y traducir la noción confusa de adecuación poética en un número más o menos grande de relaciones explícitas identificables objetivamente. Sería fastidioso resumirlas aquí. No obstante, con el riesgo de fatigar al lector, nos gustaría insistir todavía en un punto que las necesidades de la exposición habrán enmascarado un poco: el aspecto cuantitativo del problema no puede tratarse aquí de medir exactamente las diferencias que separan a las tres versiones: antes habría que resolver problemas tan difíciles como, por ejemplo, el de la relativa importancia de las diversas clases de paralelismo (problema cuya solución debe variar con la lengua, la época, el género literario y el gusto del autor). Sin embargo, a fin de que se advierta que la idea de que la calidad es cuantificable no es del todo una visión del espíritu, he aquí un cuadro que enumera los principales paralelismos que pone en juego la palabra III, ⁶día. (Ver cuadro 2).

No podemos menos que concluir estas páginas diciendo que el estudio del proceso de aquello que se ha convenido en llamar la “creación literaria” tiene gran interés en utilizar las nociones jakobsonianas. En este sentido, la disección de “Nacimiento de Venus” —poema al que hemos visto desarrollarse, a partir de un núcleo común, hacia dos soluciones diferentes y casi opuestas, y cuya tercera versión supone un poema bajo el poema— ilustra la parte de azar y la parte de necesidad que presiden al nacimiento de la poesía.

NOTAS

- 1 Gabriel Zaid, *Práctica mortal*, México: Fondo de Cultura Económica (col. Letras Mexicanas). 1973.
- 2 Gabriel Zaid, *Seguimiento*, México: Fondo de Cultura Económica (col. Letras Mexicanas), 1964.
- 3 Gabriel Zaid, *Cómo leer poesía*, México: Joaquín Mortiz (col. Cuadernos de Joaquín Mortiz, No. 20), 1972, p. 28.
- 4 Cf. Roman Jakobson, “Closing statements: Linguistics and Poetics” in T. A. SEBEOK, ed. *Style in Language*, New York, 1960.
- 5 Cf. Roman Jakobson, “Subliminal Verbal Pattern in Poetry”, in *Studies in General and Oriental Linguistics Presented to Shiro Hattori*, Tokyo, 1970.
- 6 Un borrador intermediario entre la primera versión publicada y la segunda, corrige *blanquísima* en *fresquísima*, lo que confirma enteramente una conclusión que habíamos deducido sólo del examen de los textos publicados.
- 7 Notemos que, en la versión de *Seguimiento*, ninguna coma separa II, ⁵helada de II, ⁵como el amanecer, lo cual refuerza el paralelo entre II, 5 y II, 6. Es curioso constatar que nuestras hipótesis dan razón naturalmente de algo que no parece sino un pequeño detalle tipográfico, pero que tiene gran importancia en un poema tan escrupulosamente elaborado.
- 8 Q = el cuarteto de alejandrinos; D = el dístico; q₁, q₂ y q₃ = los tres cuartetos de heptasílabos.





LA ESTRELLA ES... EL ESCRITOR

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

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

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

**PORQUE HAN DIGNIFICADO NUESTRA
PANTALLA TALENTOS NACIONALES**



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

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

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

UN NUEVO ESTILO EN TELEVISION



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



FONDO DE CULTURA ECONOMICA

LIBROS: EL FONDO QUE PRESERVA LAS IDEAS.

CINE CLUB  ERA

NOVEDADES

S. M. EISENSTEIN
EL ACORAZADO
POTIOMKIN

S. M. EISENSTEIN
OCTUBRE

INGMAR BERGMAN
EL SILENCIO

EDICIONES ERA, S. A.
AVENA 102 / MEXICO 13, D.F.  582 03 44



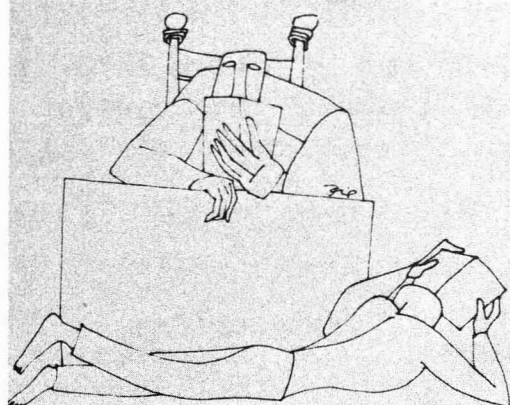
siglo
veintiuno
editores
sa

restablet
ch. baudelot
**la escuela
capitalista**

Un estudio sobre la educación como
instrumento de la lucha de clases
304pp **\$65.00**

Lorenza del Río de Icaza

LA ADMINISTRACION UNIVERSITARIA



DESLINDE

CUADERNOS DE CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA
SERIE NUEVOS METODOS DE ENSEÑANZA

8

COMISION DE NUEVOS METODOS DE ENSEÑANZA
DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL **UNAM**

 **plural**
CRITICA / ARTE / LITERATURA

septiembre de 1975

Roman Jakobson / *Ojeada al desarrollo de la semiótica* (primera parte)
Jaime Sabines / *Poemas*
Juan García Ponce / *El último Thomas Mann* (1875-1975)
Carlos Germán Belli / *Poemas*
Víctor L. Urquidí / *Problemas globales y tercermundismo en Guanajuato*
Homero Aridjis / *Textos*
Julián Ríos / *Las huellas de Robinson*
Suplemento literario: *Las tres versiones del fauno*. Traducción de Ricardo Silva-Santiesteban.
Comentario de Henri Mondor y G. Jean-Aubry.
Suplemento artístico: *Luis Barragán y el regreso a las fuentes*, entrevista de Damián Bayón
Gabriel Zaid / *Cinta de moebio*
Alejandro Rossi / *Manual del distraído*

Libros
Letras, letrillas, letrones

COMEDIA

WILLIAM BLAKE

MILTON

Entonces Milton levantóse de los ardorosos cielos de Albión.
Toda la Congregación lloró profética, al contemplar el rostro
de Milton,
Y en sus facciones divinas las sombras de la Muerte y de Ulro.
Quitóse el manto de la promesa y desciñóse el juramento
de Dios.

Y dijo: “ ¡Voy a la Muerte Eterna! Las Naciones todavía
Siguen a los detestables Dioses de Priamo, en pompa
De guerrero egoísmo, contradiciendo y blasfemando.
¿Cuándo vendrá la Resurrección que de la corrupción liberará
Al cuerpo dormido? ¡Oh! ¿Cuándo vendrás, Señor Jesús?
No demores más, porque mi alma yace en los portales de la
muerte.

He de levantarme y buscar la mañana de la tumba:
He de bajar al sepulcro a ver si la mañana despunta;
He de bajar hacia la nada y hacia la muerte eterna,
No sea que el Juicio Final me sorprenda vivo
Y sea entregado a las manos de mi propio Yo.

(traducción de Enrique Caracciolo Trejo)



