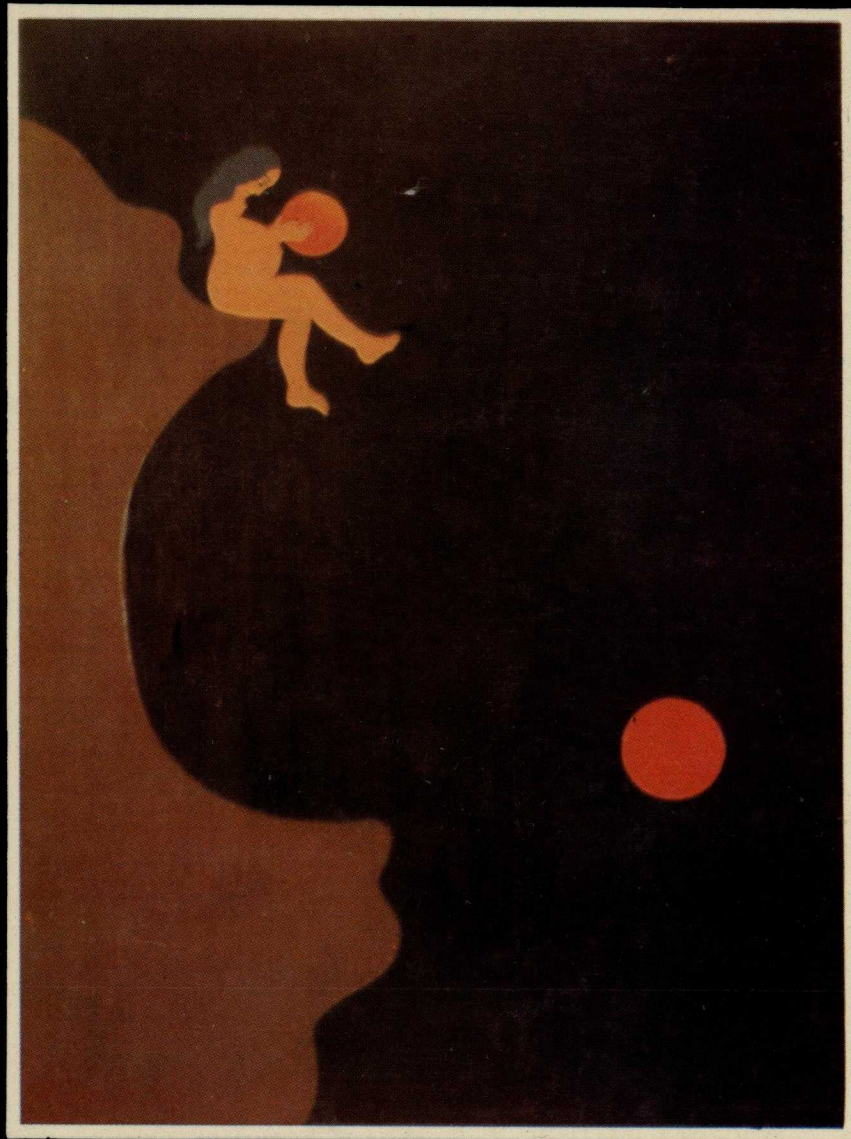


NORTE

TERCERA EPOCA - REVISTA HISPANO - AMERICANA - NUM. 275



Publicación bimestral del Frente de Afirmación Hispanista, A.C. Lago Ginebra No. 47 C, México 17, D.F. Tel.: 541-15-46. Registrada como correspondencia de 2a. clase en la Administración de Correos No. 1 de México, D.F. el día 14 de junio de 1963.

Fundador: Alfonso Camín Meana.

Miembro de la Cámara Nacional de la Industria Editorial.

DIRECTOR

Fredo Arias de la Canal

DISEÑO GRAFICO

Jorge Silva Izazaga

ASESORES CULTURALES

Joaquim Montezuma de
Carvalho
César Tiempo

COORDINACION

Berenice Garmendia
Daniel García Caballero

COLABORADORES: Luis Híjuelos Febles, Víctor Maicas, Emilio Marín Pérez, Albino Suárez, Juan Cervera, José Armagno Cosentino, Luis Ricardo Furlan y Jesús Hernández.

El contenido de cada artículo publicado en esta revista, es de la exclusiva responsabilidad de su firmante.

Impresa y encuadernada en los talleres de IMPRESOS REFORMA, S.A., Dr. Andrade 42
Tels.: 578-81-85 y 578-67-48,
México 7, D.F.

NORTE

TERCERA EPOCA - REVISTA HISPANO-AMERICANA No. 275

SUMARIO

EDITORIAL: SCHREBER: CASO EJEMPLAR	
DE PARANOIA	5
NEOQUIJOTISMO Y OTRAS NOTAS CERVANTINAS.	
Helcías Martán Góngora	11
FLORVILLE Y COURVAL O EL DESTINO. Marqués de Sade	15
PERSONAJES PSICOPATICOS EN EL TEATRO. Sigmund Freud	21
CARTA DE BUENOS AIRES. Luis Pinto	25
SOBRE EL POEMA "EL SALTO" DE LEON FELIPE.	
José María Balcells	27
"SILENCIO". Alfonsina Storni	29
SONETOS HECHOS AL MODO VENEZOLANO.	
Andrés Athilano	30
ARTES PLASTICAS. Jorge Silva:	
CHANTALE	33
JUAN CASTAÑEDA	40
"EL OJO DE LA POESIA". Daniel Gutman	44
SINDROME ESPAÑOL IV. EL COMPLEJO DE EDIPO.	
Fredo Arias de la Canal	45
EL "YO" QUE ASESINA. Osvaldo Eliff	56
EL ESCAPISMO: DOS PERSPECTIVAS DEL MISMO TEMA EN	
"LA ULTIMA NIEBLA" DE MARIA LUISA BOMBAL.	
Rosa S. Turek	59
CARTAS DE LA COMUNIDAD	63
PORTADA Y CONTRAPORTADA: Chantale Mazin	



Editorial

SCHREBER: CASO EJEMPLAR DE PARANOIA

Uno de los fenómenos conduccionales que más han preocupado a los pensadores de todas las épocas, es aquel al que se le ha denominado megalomanía o sentimiento de grandeza; síntoma éste emparentado con el del temor de persecución y el del misticismo, en sus fases alucinantes y delirantes, y con la identificación feminoide en el hombre y masculinoide en la mujer.

Toda esta estructura de rasgos neuróticos ha sido estudiada por el psicoanálisis bajo el nombre de **paranoia**, debido a que una misma persona suele sufrir con diversos síntomas a la vez; razón por la cual es menester investigar los rasgos orales de dicha estructura, para poder encontrar la causa que origina tales síntomas psicopatológicos. En **Nuevas observaciones sobre las neurosis de defensa** (1896) Freud consigna el caso de una señora casada hacía tres años, quien seis meses después del nacimiento de su hijo evidenció los primeros síntomas de la enfermedad:

“Se volvió huraña y suspicaz, demostrando aversión hacia las relaciones sociales con los parientes de su marido (...) se quejaba de que la observaban, de que sus pensamientos eran adivinados, y de que todo lo que ocurría en su casa era sabido fuera (...) Como evadía todas las relaciones sociales y tomaba muy poco alimento, estando muy deprimida, fue enviada en el verano de 1895 a un instituto hidroterapéutico (...) Ella entonces empezó a ver escenas que la asustaron: alucinaciones de desnudez femenina, especialmente de un regazo desnudo y velludo; ocasionalmente veía genitales masculinos (...) empezaron a molestarla voces que no reconocía ni se explicaba. En la calle escuchaba: “Esta es la señora P.: allí va; ¿adónde va?” Todos sus actos eran comentados. Ocasionalmente oía amenazas y reproches (...) También declaró que experimentaba náuseas al pensar en comida.”

Advierte Freud una diferencia sintomática de la paranoia, en lo referente a las fantasías histéricas, en su ensayo **Fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad** (1908):

“En muchachas y mujeres ya hechas parecen ser de naturaleza erótica, mientras en los hombres son de naturaleza erótica o ambiciosa.”

En **Notas psicoanalíticas sobre una narración autobiográfica de un caso de paranoia**, escrito por Freud en 1911, se confirman los rasgos neuróticos orales del doctor Schreber en sus delirios:

“Tenía la convicción de ser objeto exclusivo de milagros divinos, y con ello el hombre más singular que nunca había vivido sobre la tierra. Desde hacía muchos años experimentaba a cada hora y a cada minuto tales milagros en su propio cuerpo, y los comprobaba también a su ver, **por las voces que con él hablaban**. En los primeros años de su enfermedad había sufrido, en distintos órganos de su cuerpo, modificaciones que habrían acarreado la muerte a cualquier otro individuo: **había vivido mucho tiempo sin estómago, sin intestinos**, casi sin pulmones, con el tubo digestivo desgarrado, sin vejiga o con las costillas destruidas, y algunas veces, al comer, se había tragado su **propia laringe**, etc.”

Como puede observarse, la adaptación al rechazo oral, en este caso, es mayúscula, y por ende el deseo inconsciente de ser drenado lo es también. La defensa contra esta adaptación se verificaba en su estreñimiento.

“Cada vez que las ganas de defecar son milagrosamente estimuladas en mí, quedan estimulados simultáneamente los nervios de alguna de las personas que me rodean, para obligarla a ocupar el retrete e impedirme realizar el acto de la excreción.”

El deseo inconsciente de ser devorado por el pecho materno, lo simboliza Schreber a través del pájaro, como diciendo: “No es verdad que el pájaro-pezo me quiera devorar, al contrario, me da leche-palabras.” Veamos el certificado del doctor Weber:

“A veces le hablaban, además del sol, los árboles y los pájaros, que según él eran algo como restos encantados de antiguas almas humanas. Le hablaban en lenguaje humano.”

Freud, al interpretar el suceso, nos aclara que los pájaros estaban cargados de veneno oral; o sea, que los pechos eran asesinos:



"Schreber se lamenta de las molestias que le causan los pájaros encantados o pájaros parlantes (...) cada vez que descargan sobre él la cadaverina de que vienen cargados; esto es, cada vez que recitan las clases que les han enseñado, se desvanecen en su alma con las palabras ¡Maldito bribón! o ¡Maldito!, únicas cuyo sentido les es conocido."

Es muy frecuente encontrar en los sueños y en las poesías la relación que existe entre pájaro y pecho. En *La interpretación de los sueños* (1899), Freud relata el de una señora:

"Ella tiene dos pájaros sentados en su cabeza, preguntándose cuándo van a volar; mas no vuelan, pero uno de ellos se mueve hacia la boca de ella y la chupa."

Ahora bien, también existe una relación simbólica entre el pezón y el falo. Ambos se yerguen al tacto, ambos penetran, y ambos manan líquido. Mas cuando el pezón materno se torna en un pezón devorante al dar poca, mala o ninguna leche, entonces repite el individuo en forma activa, ya adulto, con su objeto sexual, lo mismo que sufrió de manera pasiva con el pecho materno o con el biberón. El pájaro cargado de muerte, o el pezón maligno de la madre, no le dio placer alguno en la fase oral; tampoco Schreber, en su caso, le dio placer al sexo opuesto, pues era agresivamente impotente. Su propia declaración lo confirma:

"Pocos hombres habrá que como yo hayan sido educados en principios morales tan severos y hayan adaptado luego a ellos tan estrictamente su vida, sobre todo en cuanto a la sexualidad, ni que se hayan refrenado tanto en este orden de cosas."

Al igual que en el de Leonardo, encontramos en este caso el símbolo del pájaro asesino. No sabemos si el genial de Vinci era un homosexual pasivo, mas Schreber sí tuvo fantasías de serlo. La defensa pseudoagresiva pudo ser: "No deseo ser asesinado por el pecho materno, al contrario, deseo ser penetrado por un pezón-falo benigno." En sus *Memorias* confiesa su adaptación básica:

"De este modo se tejió contra mí una conspiración (aproximadamente en marzo o abril de 1894) que se proponía, una vez reconocida o supuesta la incurabilidad de mi enfermedad nerviosa, entregarme a un hombre, de manera que mi alma quedara esclavizada al mismo y mi cuerpo —interpretando erróneamente la tendencia antes mencionada, en la que reposa el orden universal— quedase transformado en un cuerpo femenino, sometido a aquel hombre para que lo gozase sexualmente, y abandonado luego a la muerte y a la putrefacción."

Refiere Freud la defensa contra su adaptación masoquista:

"Además hallándose una mañana en estado de duerme-vela, tuvo la sensación de que debía ser muy hermoso ser mujer en el momento del coito."

Freud también desarrolló personalmente el simbolismo de los pájaros asesinos, en su sueño de los **hombres con cabeza de pájaro**, por lo que es posible que haya sufrido también de fantasías homosexuales que, posiblemente, jamás llegó a realizar. En el libro sobre Schreber, declaró lo siguiente:

"En general, el hombre oscila durante toda su vida entre sentimientos heterosexuales y homosexuales, y la privación o el desencanto en uno de tales sectores lo impulsa hacia el otro (...)

"Una vez alcanzada la elección heterosexual de objeto, las tendencias homosexuales no desaparecen ni quedan en suspenso, sino que son simplemente desviadas del fin sexual y orientadas hacia otros nuevos. Se unen con elementos de los instintos del yo, para constituir con ellos los instintos sociales, y representan así la aportación del erotismo a la amistad, a la camaradería, a la sociabilidad y al amor general a la Humanidad. Por las relaciones sociales normales de los hombres no adivinaríamos nunca la magnitud de estas aportaciones, procedentes de fuentes eróticas, con inhibición de su fin sexual. **A este contexto pertenece también el hecho de que precisamente los homosexuales manifiestos, y en primer término aquellos que rechazan toda actividad sexual, se caractericen por una intensa participación en los intereses generales de la Humanidad, surgidos de la sublimación del erotismo.**"



No es verdad que yo le desee la muerte a mi imago matris; al contrario, yo deseo salvar a la madre-humanidad, es la segunda defensa que esgrime la persona adaptada a una pasividad extraordinaria; o sea, el paranoico. Sócrates, en su doble calidad de homosexual y paranoico, dijo lo siguiente en **Apología**:

“Cuando les digo que yo les he sido dado por Dios, la prueba de mi misión es esta: si yo hubiera sido como otros hombres, no hubiera descuidado mis problemas o pacientemente observado el descuido de los mismos durante todos estos años, para preocuparme de los vuestros.”

Durante la historia de la humanidad, han sido incontables los personajes destacados que, aquejados por delirios paranoicos, han revestido sus conductas de misiones manifiestas, redentoras y salvadoras, habiendo algunos fundado sectas religiosas y otros conquistado vastos territorios. Hasta los hombres de ciencia han caído y caen bajo el influjo de estos problemas de carácter conductual psicopatológico. El propio Freud, en **Contribuciones al simposio sobre la masturbación** (1912), dijo lo siguiente:

“No es que estos o aquellos reproches me intimidan, pero sé que tengo que cumplir un destino, no puedo rehuirle ni necesito ir a su encuentro. He de mantenerme a su espera, y entre tanto sostendré frente a nuestra ciencia la misma actitud que he aprendido desde tiempo atrás.”

Observamos antes cómo el **superyó** reprocha el deseo de muerte que el paranoico dirige hacia su madre. Este deseo agresivo es una defensa contra el gozo inconsciente en la idea de ser muerto por ella, proyectando después esa terrible imagen en la humanidad. Freud lo advirtió:

“En el período culminante de la enfermedad surgió en Schreber, bajo la influencia de visiones que eran en parte terroríficas y en parte de una magnificencia indescriptible, la convicción de una catástrofe que había de acabar con el mundo (...)

”En cuanto al objeto en torno al cual se desarrolla la lucha, llega a ser el más importante del mundo exterior, y quiere atraer a sí, por un lado, toda la libido, mientras moviliza por otro contra él todas las resistencias; podemos comparar dicha

pugna con una batalla campal, en cuyo curso la victoria de la represión se manifiesta en la convicción de que el mundo ha quedado destruido, subsistiendo tan sólo el propio yo.”

La paranoia ya no se puede considerar, según lo expresó Freud, preponderantemente como un intento de sobreponerse a excesivas y potentes tendencias homosexuales, toda vez que se debe a adaptaciones sexuales más profundas de base oral o natal. Tanto la paranoia, esquizofrenia, histeria, parafrenia, así como las fobias y las manías habría que denominarlas **neurosis** de mayor o menor intensidad y someterlas a la psicoterapia anti-masoquista.

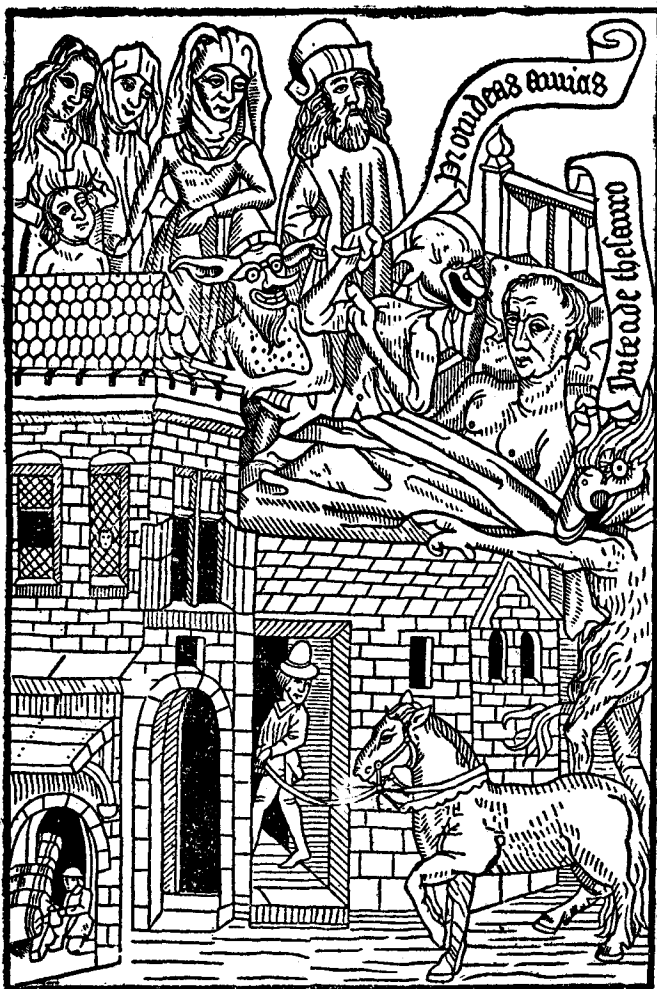
Habiendo repasado los rasgos orales de Schreber consignados en forma autobiográfica y luego analizados por Freud, estudiemos al gran poeta ecuatoriano José Joaquín Silva a través de los poemas de su libro **Hombre infinito** (1970), en donde encontraremos rasgos paranoicos parecidos a los de Schreber, debidos a su adaptación inconsciente a la idea de morir:

Nuestra substancia es el siniestro,
más larga que la cola del lagarto.
Nos amamantó la loba del miedo.
Estamos acostumbrados al muerto
que, fiel, a toda hora nos acompaña.
Si un día finito
el más osado astro nos muerde,
aquí está nuestra carne de granito.

Observemos esta aparición auditiva relacionada a su adaptación tanática:

Cuando aspiro una rosa
o una mujer
la posesión absoluta me envuelve
del muerto.
Suena mi voz de repente,
la oigo distantemente,
es extraña, la ajena voz
el muerto refracta.

¿Por eso gustas mis besos?
Siempre me hablaste
de mi extraña fiebre,
mi éxtasis de silencio.



¿Volveré un día a mi carne?
 ¿Me liberaré del muerto?
 Jamás, pienso yo, jamás.
 Está en mis huesos.

Y debo amarlo,
 su compañía es mi velo
 de sabiduría,
 por El me siento eterno.

Freud consignó el fenómeno paranoico del acontecimiento de la muerte, después de lo cual subsiste tan sólo el yo; fenómeno que se representa en este poema:

Hay que recrear la imagen muerta
 todos los días, por amargo deber,
 sorbiendo su cansado aliento
 en el roído trasluz del amanecer.

Por Ella me fatigo y advierto
 su inexistente realidad,
 la desnudo en mis nervios,
 a mi orilla la encuentro.

Su voz es un laberinto de ecos,
 viene de mi abismo seco,
 me acaricia su fondo superpuesto,
 lacrimosa orgía. Remordimientos.

La veré tendida en mi féretro,
 llorando su pestaña de aceite
 sobre mis tíasas vértebras,
 borroso dolor de final cierto.

Aquel día extenderá sus miembros
 mi cadáver, perezosamente.
 Será la lucidez del sueño eterno
 y un viejo deseo de no estar para nadie.

Ahora veamos cómo nuestro poeta proyecta hacia el mundo su propia adaptación inconsciente a la idea de morir; mundo que representa, en sentido simbólico, a su **imago matris**:

Una noche de concierto de cuerdas,
 siniestra noche,
 el mundo se hundirá.
 Será en plano sideral,
 cenagoso, nebuloso, lodo astral.
 El mundo desapareciendo hasta el cuello,
 en ciénaga de fatalidad.

Olvidado, castigado, sumergido,
hundiéndose sin perdón en el silencio.
¡El mundo en el atolladero!
En materia sideral,
desamparado de Dios,
hundiéndose.

Caerá el definitivo crepúsculo
sobre todo lo creado.
El mismo sol se pudrirá,
cansado.
En la celeste eternidad
no alumbrará un solo fanal.
El mono sea loado.

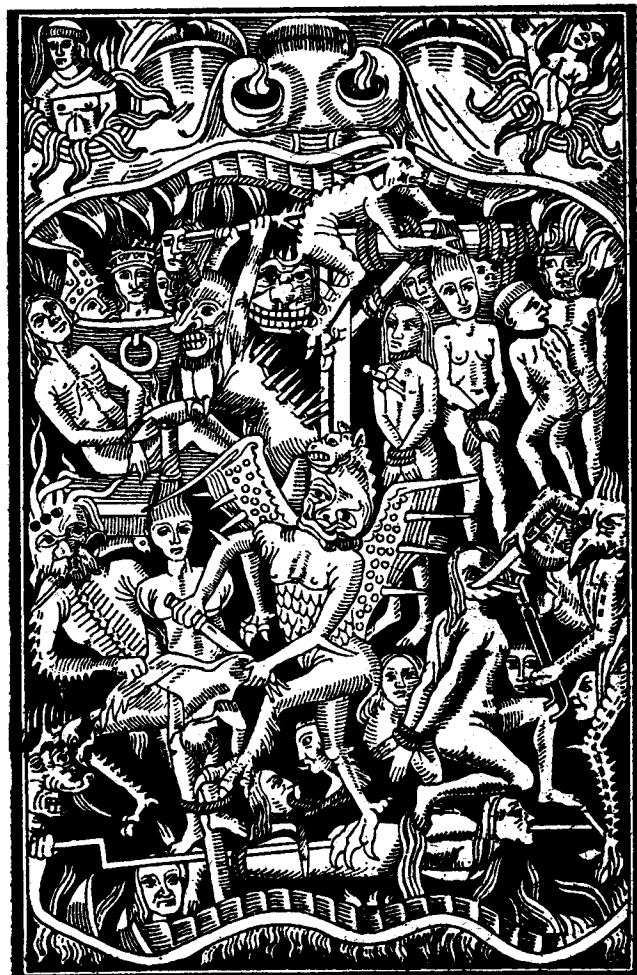
En el siguiente ejemplo podemos observar la relación del poeta con dios; un dios que lo amamantó en su infancia, lo que nos explica la familiaridad con que los místicos y los paranoicos lo tratan:

El me dio el ser,
su leche de tiniebla amamanté.
El dios Misterio.
En sus pasos eternos me encuentro.

Todavía vibra la señal del astro nonato
en el firmamento.
El brazo de dios se alarga para cogerlo.
El dios Misterio.

Sufren mis glándulas el dolor
que precedió a la creación
el día insondable,
donde el todo era una parte
del dios Misterio.

Padre infinito,
en la hora suprema
no diré que me has abandonado.
Tu hálito me abracará de amor.
Bajaré a mi encuentro.





FORO DE NORTE NEOQUIJOTISMO Y OTRAS NOTAS CERVANTINAS

Helcias Martán Góngora

La "sola sombra larga" de don Quijote de la Mancha, no se da por vencida. Regresa en libros y revistas, en discursos y ensayos. La vitalidad de la criatura cervantina se mide por centurias y kilómetros de hojas de papel impreso. Don Alonso Quijano, el bueno, reta a la vejez. Y salta al ruedo hispanoamericano siempre que sus comentaristas y glosadores se lo exigen.

La justicia en el Quijote fue el tema que expuso el doctor Mario Alario di Filipino, al ocupar su sillón como miembro correspondiente de la Academia Colombiana. Sobre los tipos delincuentes del Quijote ya había escrito un estudio monumental el catedrático Ignacio Rodríguez Guerrero, laureado en España y editado en el Ecuador. Sin embargo Mario Alario di Filipino proyecta nuevas luces al relato intemporal del Caballero Andante, "ese compañero de camino de la humanidad", tal como lo llamó justamente el beneficiario. El desfacedor de entuertos ya se lo había dicho al escudero Sancho: Que su misión era la de "ayudar a los menesterosos, poniendo los ojos en sus penas y no en sus bellaquerías".

El escritor es un neurótico que está tratando de resolver un conflicto interior por medio de sus escritos o poemas, asegura Edmund Bergler, en la versión del psicoanalista mexicano Fredo Arias de la Canal.

En su **Intento de Psicoanálisis de Cervantes**, Arias de la Canal emplea los patrones científicos de la mecánica mental de Bergler, uno de los más afortunados continuadores de Freud, en cuya clínica realizó estudios sobre el masoquismo y el psicoanálisis del escritor.

El ensayo de Fredo Arias de la Canal se orienta a la demostración de la paternidad responsable de Cervantes, a quien denomina "el padre de la filosofía existencialista".

Gracias al envío generoso del autor, quien dirige, además, la revista **Norte**, tribuna del pensamiento hispanoamericano, en la capital azteca, se facilita reproducir algunas de sus opiniones, lo que a continuación hago a título de información bibliográfica:

Tánatos sobre Eros, tal parece ser en síntesis el conflicto, que asedia al hombre de letras, cuyo prototipo, don Miguel de Cervantes, se defendía del mundo con el lanzón de la ironía, la que esgrimíó lo mismo contra la Inquisición que frente a los cuadrilleros.

"Cervantes transfiere su masoquismo a don Quijote y al mismo tiempo simboliza al hidalgo con el propio ego-ideal, tratando de ridiculizarlo con ironía como defensa de su ego contra los despiadados ataques de un **daimonion** que lo acusa de ser pasivo." La cita es de Bergler y susceptible de aplicación a los caricaturistas: "el humorista es un masoquista psíquico, un individuo que se queja de sus desgracias y las goza inconscientemente al mismo tiempo."

Muchos dirán que Freud ya está revaluado. Sin embargo, las especulaciones de psicoanálisis literario e histórico de Fredo Arias (también estudió la personalidad de Hernán Cortés, entre otras figuras claves de la Hispanidad), cumplen su objetivo de suscitar discusiones en torno al fenómeno de la creación artística y del animal racional de pluma, pincel o escoplo. Como esta analectas, traducida de Bergler, en torno al tema imprescriptible del amor: "Los escritores y poetas han consistentemente, a través de los siglos, mal interpretado el problema del amor y han creado una imagen exagerada del amor romántico (...) y producen un cuadro exagerado del amor simplemente para encubrir su incapacidad de amar. Lo que pueden obtener del amor es un deseo masoquista inconsciente de que los maltraten. Su defensa inconsciente es: ¡No es verdad que soy incapaz de amar: el amor real es muy poco para mí!"

Y la pregunta y la respuesta de Arias de la Canal, aluden a la pobreza crónica de los escritores que en el mundo son: "¿Por qué la mayoría de los escritores viven en la pobreza? La razón está en su masoquismo. El escritor por lo general es un neurótico que no tiene tiempo más que para defenderse de sus acusaciones inconscientes, y que en el fondo disfruta al sentir lástima de sí mismo." ¿Será verdad tanta tortura?

También en México, el mismo Fredo Arias de la Canal amplía, ahora, las tesis de su **Intento de psicoanálisis de Cervantes**. La indagación se concreta a la "locura de Cervantes". Y acude obviamente a la autoridad de Freud, al testimonio de Nietzsche y al **Elogio de la locura**, de Erasmo de Rotterdam. La polémica tiene faz retroactiva. Se remonta a Lord Byron, quien acusó a Cervantes "del deterioro moral de España". Arias de la Canal rompe una lanza y analiza otras causas de la decadencia peninsular. Aquí de la vocación masoquista inconsciente que Cervantes hizo eviden-

tísima en el Quijote, aunque para esto tuviera que sacrificar a su hijo: Don Quijote de la Mancha.

Desde la primera lectura, creí que el texto feliz entrañaba una apología del paraíso perdido. "Todo tiempo pasado fue mejor", según las coplas elegíacas de Manrique. "Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas palabras de tuyo y mío." Reproduciendo este discurso ejemplar, escribe Víctor Maicas, de Cervantes: "Como poeta acertaba y vislumbraba cómo habría de ser el remoto futuro del mundo." En su testimonio de agradecimiento a los cabreros, por el convite rural, Don Quijote exclama: "La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y del interés, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen." Es así como, por boca de su criatura de ficción, Cervantes da fe del hambre y sed de justicia, que él padeció en la propia carne mutilada. La sugeridora escena de los tasajos, el fogón y el caldero humeantes, las pieles sobre el verdor del campo y el grupo animado de figuras humanas, invita al pintor y reta al escultor. Don Quijote, como lo esclarece Maicas (*Norte*, de México, 1974), no "desciende" sino "eleva" hasta su mismo nivel a su criado, como igualmente con su gesto concierta con los pobres cabreros. Don Quijote, pues, "imparte limpia lección de sociología". El perfil del Caballero de la Triste Figura se ilumina, de pronto, con un resplandor más humano, que pertenece a nuestra época. Al coro teatral y solidario de "¿Quién mató al Comendador? Fuente Ovejuna, señor", hay que sumar la oración inolvidable de don Quijote de la Mancha, la que rubrica el cantar agradecido del cabrero: "Toda esta larga arenga que se pudiera muy bien excusar", como donosamente lo hace en veces el Manco de Lepanto. Arenga que, trocado el pretérito en futuro, puede servir de pauta elocuente a más de un candidato sin programa y sin electorado.

A la reivindicación del escudero acude Lázaro Seigel. En su *Defensa y elogio de Sancho*, rompe más de un prejuicio el ensayista austral. La vilipendiada efigie del escudero fidelísimo se destaca

en este libro con perfiles de humanidad y de justicia. Porque, en verdad, Sancho no fue el grosero, patán de la imagen distorsionada, que sólo se preocupaba de las cosas de comer, del mezquino yantar.

El gobernador de la Insula Barataria, con su arsenal de refranes y su prudente acción de hombre público honesto, bien podría servir de espejo a muchos de nuestros gobernantes.

Prueba del idealismo soterrado del buen Sancho fue el desinterés con que se adhirió a la causa del Caballero Andante. Su fe en el designio singular de don Quijote no se opacó nunca en el menguado juego de las especulaciones.

Hombre de amor y hogar, su fuego y lealtad hacia Teresa en nada desmerecen de la pasión platónica de su amo por Dulcinea.

Lázaro Seigel es un buen guía para seguir la ruta de Sancho Panza por el paisaje de la Mancha, y también porque al mismo tiempo nos explica las razones y las sinrazones y las entretelas de quien, lejos de ser el epígono, se configura en el más noble colaborador y amigo del Caballero de la Triste Figura.

La supervivencia del tema cervantino se prolonga en Colombia. Darío Achury Valenzuela, un verdadero humanista, sin la pedantería del magister, nos sirve, en sabrosas páginas, una agradable síntesis de los famosos "duelos y quebrantos", la comida sabatina de don Alonso Quijano. Desde Pellicer hasta nuestros días, muchos escritores se han desvelado por determinar en qué consistía el manjar quijotesco. Nuestro muy ilustre Rufino J. Cuervo tampoco se eximió de aportar conjeturas, en torno al nutritivo tema. No obstante, la incógnita permaneció entre el humo estimulante de los más apetitosos comentarios, de literatos y gramáticos.

Palabras con azar, por Darío Achury Valenzuela, es el tomo VIII de la serie *La granada entreabierta*, que edita, en Bogotá, el Instituto Caro y Cuervo.

Don Quijote de la Mancha y su padre don Miguel de Cervantes, las preferían rubias. Al Ingenioso Hidalgo se le iban los ojos tras el dorado de las mujeres que encontró en su camino. La anotación pertenece al académico uruguayo don Julio Caret Mas, y forma parte de su libro *Poesía*

y notas quijotescas. Caret Mas descubre también cierta alergia vegetal en el léxico quijotesco, en donde las flores, con nombre propio, son raras. Contrasta lo anterior con la riqueza de la fauna: "Arca de Noé sui géneris; por supuesto, no con parejas sino con ejemplares solitarios de las distintas especies animales que van entrando, por unidades o en manadas, al ámbito de la obra." Subyuga la obsesión visual por las adorables criaturas de rubios cabellos largos. Don Julio, quien, dicho sea de paso, es un gran conocedor de la literatura colombiana, cita a nuestro Ignacio Rodríguez Guerrero y su **Tipos delincuentes del Quijote**, obra reeditada ahora, por Bedout, de Medellín.

Perdura en el relato inmortal de Cervantes, conjuntamente con el fulgor de ojos garzos, el aéreo resplandor de cabelleras sueltas al viento. "Diríase que el ser rubias las mujeres hermosas era para Cervantes condición poco menos que sine qua non. Es de creerse que más que las morenas y las pelirrojas, aquéllas lo cautivaban. Prefería a las rubias, y de ahí lo de «sus cabellos son de oro» en la descripción de Dulcinea; por eso sus heroínas quijotescas resultan en buen número rubias, como en su casi totalidad bellas", es el comentario.

La reivindicación de Sancho Panza, tan calumniado como mal juzgado por los lectores apresurados del Quijote, que vierten sobre él el zumo agrio de la calificación de vulgaridad y materialismo, constituye otro bien razonado capítulo de Garet Mas. Ahí de la cita de Unamuno sobre "el bueno de Sancho, en quien desahogamos los intelectuales el dolor de nuestras no satisfechas ansias, insultándolo; el bueno de Sancho que guarda tesoros de sabiduría en su ignorancia y tesoros de bondad y de vida en su egoísmo..."

Ni Altisidora ni Maritornes; ni la ama ni la sobrina; ni Marcela ni la Trifaldi, doña Rodríguez de Grijalva, ni Teresa Panza. Sólo Aldonza Lorenzo y la Hija del Ventero acunaron, en sus pechos, la viva llama de la simpatía, en combustión de amor hacia el Caballero Andante.

Tristeza de Aldonza: "no volverá a pasar más nunca por aquí. ¡Si supiera él cómo lo recuerdo! Porque, Dios me perdone, que hasta me hago la señal de la Cruz, pero desde que vi pasar a ese caballero, es como si yo fuera otra. Por sí, esto es: por lo menos, no me siento tan sola."

Certeza fabulosa de la Hija del Ventero: "...esa sonrisa suya no se me borrará jamás de la memoria. Yo callaba y también me sonreía. ¿Qué más podría hacer? Estoy segura, segura de que aquel suspiro y aquella sonrisa se los inspiré yo misma."

El monólogo del Cura y los decires de Sancho y Merlín, el barbero y otros personajes de alto coturno cervantino, se truecan en diálogo en las bocas de las mozas del partido, como en coloquios de sobremesa de los Duques:

—"No olvides, doña María, que al mejor cazador se le va la liebre.

—Pues ahí fuimos nosotros los burlados. Caímos, sin darnos cuenta, en nuestras propias redes."

Pedro Pablo Paredes, poeta y profesor venezolano, quien enseñó en el Valle del Cauca, escribió de mano maestra sus **Leyendas del Quijote**, una recreación, en primera persona, de la obra inmortal.

Pedro Pablo Paredes también ofrece una **gavilla de lumbre**, haz de quince sonetos de impecable factura e inspiración. Sea don Lorenzo, tras declarar que "Don Quijote es el más original poeta que camina sobre la faz de la tierra", quien repita en **Acoso**:

Ilumíname más. Tenme al relumbro
de tu aureola para que mi día
se vuelva árbol de cálida alegría
en flor de rumorosa mansedumbre.

No procuran más ramas por costumbre,
para su desatada algarabía,
mis pájaros. Ten, pues, el alma mía,
sujeta, sin más treguas, a tu lumbre.

Radiante vas y vienes dondequiera,
que tu mano sin fin funda reposo
y dibuja tu pie dulce pradera.

Ilumíname más: hasta el ocaso
más implacable. Y no halle yo manera
de escapatoria alguna al alborozo.



Ensemble gráfico de J. Silva Izazaga



FLORVILLE Y COURVAL O EL DESTINO

Marqués de Sade

Saint-Prat pasó una semana en la finca de Courval, así como también los amigos del novio. Pero los desposados (Courval y Florville) no regresaron a París junto con ellos. Decidieron, en cambio, permanecer en el campo hasta el comienzo del invierno, pues querían ordenar sus asuntos de tal forma que pudiesen conseguir una cómoda habitación en París. Saint-Prat buscaría un buen lugar para ellos cerca de su propia casa, de manera que pudieran verse con él más a menudo.

Florville y Courval ya habían pasado tres meses juntos, y tenían la esperanza y la seguridad de que podrían efectuar arreglos convenientes. Florville había mostrado signos inequívocos de embarazo, y sin pérdida de tiempo comunicaron la noticia a Saint-Prat. Sin embargo un suceso inesperado arruinó la confianza de la feliz pareja y cambió en luto el tierno regocijo de su matrimonio.

Aquí detengo mi pluma. Debo pedir perdón a mi lector y suplicarle que no siga leyendo. Sí, debe detenerse en este punto a menos que quiera sobrecogerse de terror. Triste condición la del hombre en esta tierra... ¿Por qué la infortunada Florville —la más virtuosa, amigable y sensible criatura que jamás haya existido— por medio de un inconcebible encadenamiento de los caprichos del destino, debió convertirse en el monstruo más abominable que haya engendrado jamás la naturaleza?

Una tarde, esa tierna y adorable esposa descansaba junto a su esposo, leyendo una novela inglesa que en aquel entonces estaba de moda, la cual trataba de atrocidades increíbles.

—A fe mía —dijo, haciendo a un lado el libro—, esta criatura es casi tan infortunada como yo.

—¿Tan infortunada como tú? —dijo Courval, abrazando a su amada esposa—. Oh, Florville, creí haber logrado que olvidaras tus infortunios. Ahora veo que me equivoqué. ¿Debiste decírmelo en forma tan cruda?

Pero Florville parecía haber perdido la noción de su consciencia. No dijo una palabra en reconocimiento a las caricias de su esposo. Impulsivamente lo apartó. Se alejó de él, aterrorizada, y se arrojó sobre un sofá, donde rompió en llanto. Fue inútil que su virtuoso esposo se arrojara a sus pies; en vano que rogara a la mujer a quien idolatraba, que se calmara, o que cuando menos le dijera la causa de ese ataque de desesperación. Continuó ella resistiéndosele, volteando la cara cuando trataba de secar sus lágrimas. Finalmente Courval, convencido de que el triste recuerdo de la antigua pasión de Florville la había inflamado

nuevamente, no pudo evitar el hacerle algunas observaciones críticas. Ella lo escuchó sin replicar. Finalmente se levantó.

—No —dijo a su esposo—; te equivocas cuando atribuyes la tristeza que me invade al recuerdo de algo del pasado. Me siento acosada no por los recuerdos, sino por los presentimientos. Soy feliz contigo; sí, muy feliz, pero yo no nací para ser feliz. Me es imposible ser feliz por largo tiempo. Mi estrella ha predestinado que el albor de la felicidad no sea sino el destello que anuncia una tormenta. Eso es lo que me hace estremecer. Temo que no estemos destinados a vivir juntos. Hoy soy tu esposa, pero mañana puedo no serlo. Una voz secreta me grita desde el fondo de mi corazón que toda esta felicidad no es sino una sombra que desaparecerá como la flor que se abre y muere en un solo día. Por favor no me acuses de ser tonta o indiferente. Soy culpable solamente de ser demasiado sensible, de tener el nefasto don de ver el lado más siniestro de todas las cosas. Todo esto es el cruel resultado de mis infortunios.

Arrodillado a los pies de su esposa, Courval hizo esfuerzos por calmarla con sus caricias y palabras; pero todo fue en vano. En ese momento —eran cerca de las siete de aquella noche de octubre— un sirviente anunció que un extraño insistía en hablar con Courval. Florville se estremeció y las lágrimas corrieron por sus mejillas. Vaciló, temblorosa, trató de hablar, pero las palabras murieron en sus labios.

Courval, más preocupado por su esposa que por la interrupción, contestó tajante que el visitante tendría que esperar. Se apresuró a ayudar a Florville; pero ella era víctima de un secreto presagio, y trató de ocultar sus sentimientos, y como pudo, restableció su compostura.

—No es nada, —dijo—. No es nada, de verdad. Hágalo pasar.

El lacayo salió, regresando un momento después seguido de un hombre de edad entre los treinta y siete y los treinta y ocho años. El hombre era bien parecido, pero sus rasgos se veían marcados por una profunda tristeza.

—¡Oh padre! —gritó el extraño, lanzándose a los pies de Courval—. ¿Reconoces al desdichado que ha estado separado de ti durante veintidós años, castigado en demasía por sus crueles pecados con infortunios que nunca cesaron de plagarte su vida?

—¡Mi hijo! ¡Santos Cielos! ¿Qué lamentable suceso te hace recordar mi existencia?

—Mi corazón, este corazón que, aunque culpable, nunca dejó de amarte. Escucha padre. Los más grandes infortunios, sufridos por mí mismo, he de revelarte. Toma asiento por favor, y óyeme. Usted también señora —continuó el hombre, volviéndose hacia la esposa de su padre—, a la que le ofrezco mis respetos por primera vez en mi vida, y a la que al mismo tiempo, sin embargo, me veo obligado a revelar las terribles calamidades que han caído sobre nuestra familia. No puedo ocultarlo a mi padre por más tiempo.

—Hable —murmuró Florville, posando aturdida su mirada en el joven—. El lenguaje del infortunio no es nuevo para mí, lo conozco desde mi niñez.

El visitante miró a Florville y contestó lo más calmado posible:

—¿Usted cree conocer la desdicha? Nunca pudo haber sido tan desdichada como lo hemos sido nosotros.

Se sentaron. Describir el estado de Florville sería un desafío. Miró al joven, su mirada baja, respirando con gran dificultad. Courval lloraba, y su hijo trataba de consolarlo, pidiéndole que le pusiese atención. Por último, la conversación tomó un giro más estable.

—Tengo tantas cosas que contarte —dijo el joven—. Con tu permiso, eliminaré los detalles y me concretaré a los hechos. Quiero que tú y tu esposa me den su palabra de no interrumpirme hasta que termine lo que tengo que decir: Te dejé cuando tenía quince años. Me sentí inclinado a seguir a mi madre, pues en mi ceguera la preferí a ella. Había estado separada de ti por varios años cuando me uní a ella nuevamente en Lyon. Me deprimió tanto la forma en que vivía, que me vi forzado a dejarla para conservar lo que quedaba del sentimiento que supuestamente debía sentir por ella. Me fui a Estrasburgo, donde se acuartelaba el regimiento de Normandía. . .

Florville estaba sobresaltada por lo que escuchaba, pero pudo contenerse.

—El coronel se interesó por mí —continuó el joven—, me di a conocer de él, y un año después de mi llegada al cuerpo acuartelado en Nancy, me hizo teniente segundo. Ahí me enamoré de una pariente de madame Verquin. Seduje a la joven, nació un niño, y cruelmente la abandoné.

Florville se estremeció al oír estas palabras y suspiró profundamente, pero pudo conservar la compostura.

—Esa aventura desgraciada —siguió el visitante— ha sido la causa de todos mis infortunios. Llevé al hijo de la desdichada madre donde una mujer que vivía cerca de Metz, quien prometió cuidarlo bien. Al regresar a mi regimiento, fui criticado por mi conducta y se me acusó de haber causado la muerte de la joven, pues nunca regresó a Nancy. Era demasiado atractiva como para que no se la echara de menos en el pueblo, y no le faltaban paladines. Tuve un duelo, maté a mi adversario y después de regresar a Metz para recoger a mi hijo, me fui a Turín. Durante doce años serví al rey de Cerdeña. No haré mención de las calamidades que pasé ahí, pues fueron muchas. Sólo después de salir de Francia aprende uno a lamentarlo. Pero mi hijo crecía promisoriamente. En Turín conocí a una joven francesa que servía a una Princesa de Francia. La Princesa, quien casó con alguien de la corte de los Piedmontese, se interesó en mis penalidades, por lo que le pedí que se llevase a mi hijo a Francia, donde pudiera completar su educación. Le prometí que haría arreglos de manera que en seis años lo tendría nuevamente conmigo. Estuvo de acuerdo, llevé a mi infortunado hijo consigo a París, trató en lo posible de educarlo adecuadamente, y me mantenía informado de todo lo que pasaba. Me presenté a ella nuevamente un año antes de lo que había prometido. Llegué a su casa, consolado por el dulce pensamiento de que abrazaría a mi hijo, de que tendría entre mis brazos a la prenda del sentimiento al que había traicionado, pero que aún ardía en mi corazón. “Su hijo está muerto”, me dijo llorando mi buena amiga. “Fue víctima de la misma pasión que hizo que su padre sufriese tanta desdicha. Lo habíamos llevado al campo, donde se enamoró de una encantadora mujer cuyo nombre he jurado no revelar. Dejándose llevar por la violencia de su amor, trató de tomar por la fuerza lo que se le negó por virtud. Un solo disparo, que intentaba solamente asustarlo, penetró a su corazón y fue causa de su muerte.”

En este punto del relato Florville cayó súbitamente en tal estado de estupor, que por un momento creyeron que había muerto. Sus ojos estaban fijos y su sangre parecía haber dejado de circular. Courval, bien al tanto de la relación entre estas desgracias, interrumpió a su hijo y fue hacia su esposa. Ella se reanimó y dio muestras de un ánimo heroico:

—Deja que continúe tu hijo —dijo—. Quizás todavía no alcance yo el fin de mis desdichas.

El joven no entendía aún la pena de la mujer sobre hechos que podrían afectarla sólo en forma indirecta. Siguió mirándola, visiblemente impresionado, porque había detectado en sus facciones algo incomprensible para él. Courval asió la mano de su hijo, desviando su atención de Florville, y le ordenó continuar, restringiéndose a lo esencial, y saltando los detalles, ya que su relato contenía elementos de misterio que despertaban un intenso interés.

—Desconsolado por la pérdida de mi hijo, —continuó el joven— y no teniendo algo que me detuviese en Francia, a nadie que no fueses tú, padre querido, pero sin atreverme a presentarme ante ti, sino por el contrario, huyendo de tu cólera, decidí viajar a Alemania. ¡Oh, infeliz padre mío!, aún me queda por relatar la parte más cruel.

El joven bañaba las manos de su padre con sus lágrimas.

—Haz acopio de valor —dijo— te lo suplico.

—Al llegar a Nancy —continuó— supe que madame Desbarres —este es el nombre que tomó mi madre en su desordenada vida, convenciéndote así de que había muerto—, había sido enviada a prisión por apuñalar a una rival, y que se la ejecutaría al día siguiente.

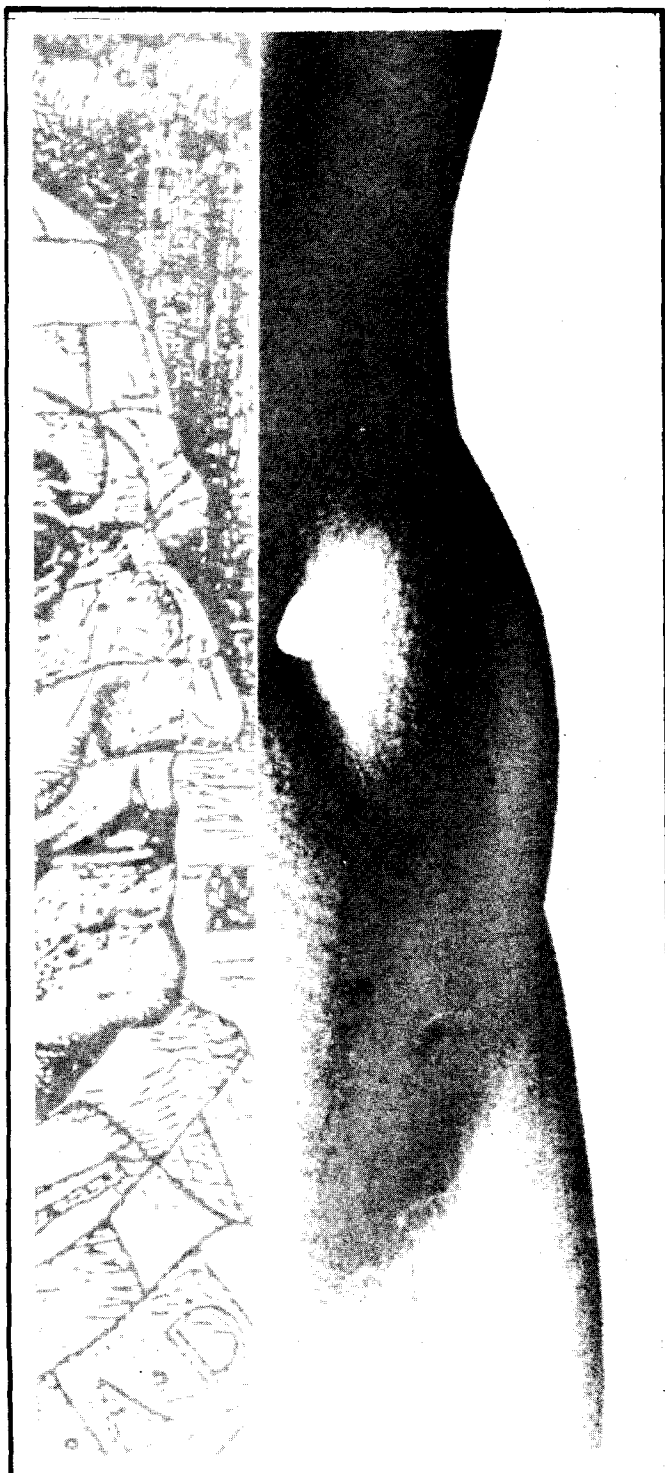
—Oh —exclamó Florville, cayendo en los brazos de su esposo, derramando lágrimas y profiriendo gritos que partían el alma—, ¿ves ahora toda la secuencia de mis infortunios?

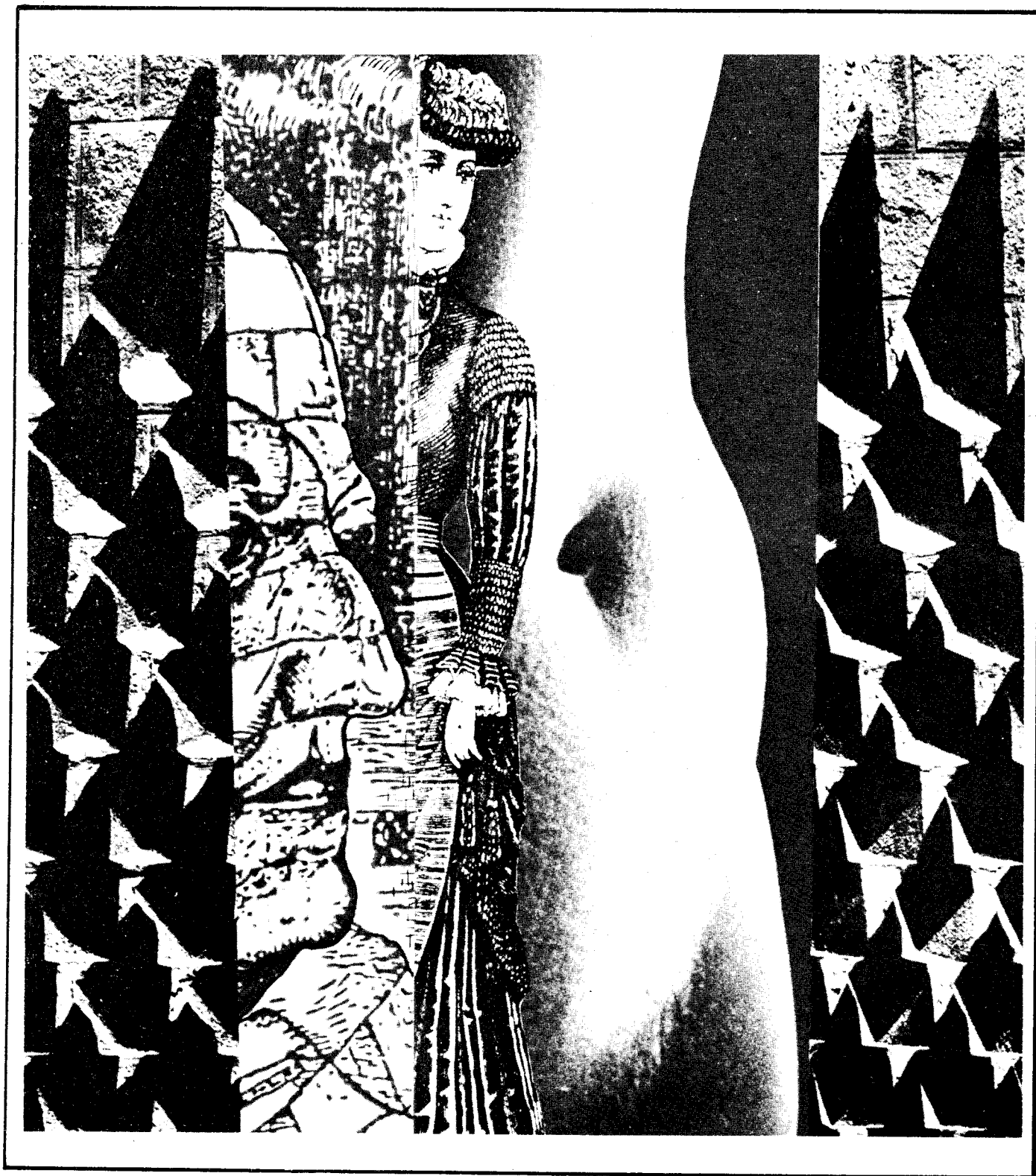
—Sí, lo veo —contestó Courval—. Veo todo, pero te imploro que dejes que mi hijo termine.

Florville se contuvo, pero respiraba con dificultad. Cada emoción era el final, y cada uno de sus nervios se contraía violentamente.

—Continúa, hijo mío, continúa —dijo el infeliz padre—. En su momento te explicaré todo.

—Bien —dijo el joven—. Traté de averiguar si no había un mal entendido en cuanto a los nombres. Desgraciadamente no lo había. La criminal era mi madre. Pedí verla, obtuve el permiso, y caí en sus brazos. “Muero culpable”, me dijo la infeliz mujer, “pero el destino está detrás del horrible hecho que me lleva a la muerte. Debía sospecharse de otra persona y él habría estado aquí. Todas las pruebas estaban en su contra. Pero una mujer y sus dos sirvientes enviados por el destino a la posada, presenciaron mi crimen. Preocupada por lo que hacía, no los ví. Sus declaraciones son la sola causa de mi muerte. Pero eso no importa. No perdamos en vanas quejas el poco tiempo que tenemos para que hable contigo. Tengo secretos





importantes que descubrirte, hijo mío. Escúchame. En cuanto mis ojos se cierran, ve y habla con mi esposo. Dile que entre los crímenes que he cometido, hay uno del cual nunca supo, y que ahora debo confesar. Tienes una hermana, nacida un año después de ti. Yo te adoraba y temía que ella te hiciese daño, que parte de tu herencia se usara algún día para asegurar su matrimonio. Para mantener intacta tu herencia, decidí deshacerme de la niña y hacer lo posible para que mi esposo nunca más pudiera cosechar el fruto de sus nupcias. Mis malas acciones me arrojaron a más desgracias que borraron las huellas de los primeros crímenes y me hicieron cometer otros todavía más aborrecibles. Pero en cuanto a la niña, resolví matarla sin la menor lástima. Iba a cometer el infame acto ayudada por una niñera a la que había pagado espléndidamente, pero ella me dijo que conocía a un hombre que había estado casado durante siete años y que no había podido tener hijos, aun cuando cada día lo deseaba vehementemente. Dijo que podía llevarse a la niña sin necesidad de cometer un crimen, y en forma tal que quizás la hiciese feliz. Acepté sin dilación. Mi hija partió esa misma noche hacia la puerta de ese hombre, y se la dejó ahí, en su cuna, con una carta. Ve a París en cuanto muera, y suplica a tu padre que me perdone, que no maldiga mi memoria, y que nuevamente lleve a su hija a su casa." Después de decir estas palabras, mi madre me abrazó y trató de calmarme; lo que acababa de decir me había sumido en un estado de confusión. ¡Oh, padre!, la ejecutaron al día siguiente.

—Estuve en los umbrales de la muerte por causa de una terrible enfermedad. Sin fuerzas y sin atreverme a escribirte, durante dos años me debatí entre la vida y la muerte. Mi primer acto al recuperar la salud fue venir a verte, postrarme a tus pies, suplicar el perdón para tu infortunada esposa, y decirte el nombre de la persona en cuya casa puedes preguntar sobre el paradero de mi hermana: su nombre es Saint-Prat.

Courval estaba visiblemente trastornado. Sus sentidos paralizados, sus facultades lo abandonaron, y cayó en un estado deplorable.

Florville, que había quedado con un semblante de estupor durante un cuarto de hora, se levantó con la calma de una persona a quien ha llegado su turno.

—Bien, —dijo a Courval—, ¿crees ahora que podría existir en todo el mundo criminal más detestable que la infortunada Florville? ¡Mírame!, —Sen-

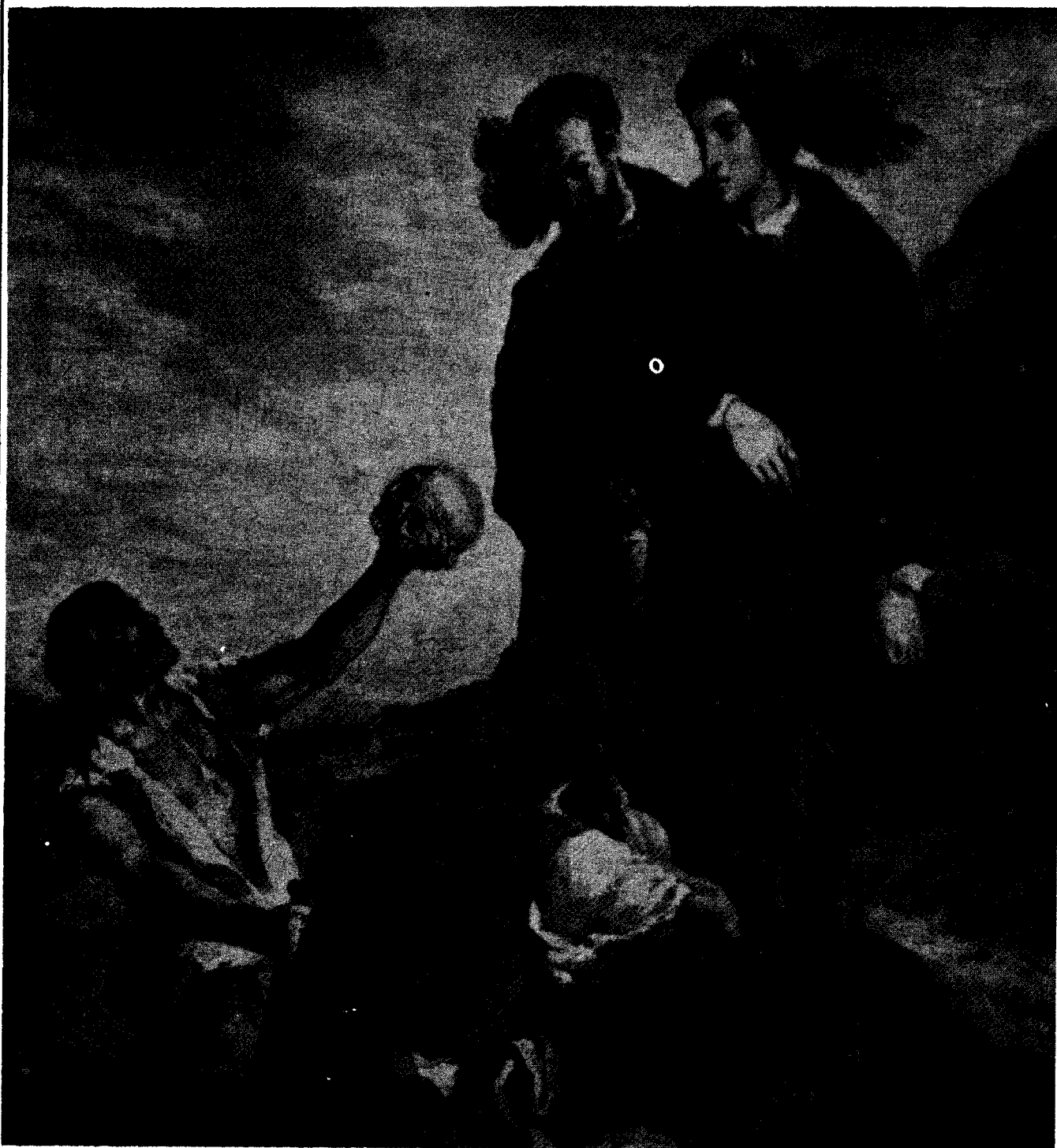
neval. Mira a tu hermana, la persona que te sedujo en Nancy, la que asesinó a tu hijo, la esposa de tu padre, y la detestable criatura que llevó a tu madre al cadalso. Sí, esos son mis crímenes. No importa a quién de ustedes contemple, los veo como un objeto de horror. Ya sea que vea a mi amante en mi hermano o a mi marido en mi padre. Y si me observo veo sólo al monstruo abominable que apuñaló a su propio hijo y fue causa de la muerte de su madre. ¿Creen ustedes que el Cielo contiene tormentos suficientes para mí? ¿O suponen ustedes que pueda sobrevivir un instante a las torturas que plagan mi corazón? No, sólo hay un crimen más a cometer: el crimen de vengar los otros.

Y la desdichada mujer se lanzó hacia una de las pistolas de Senneval, se la arrebató, y disparó a su propia cabeza antes de que tuviesen tiempo para adivinar su intención. Murió sin decir una palabra más.

Courval se desmayó. Su hijo, sobrecogido por tantas escenas horribles, pidió ayuda como pudo. Nada podía ayudar a Florville, porque las sombras de la muerte se desparramaban por su frente y ahora sus rasgos distorsionados mostraban solamente la destrucción horrenda de la muerte y las convulsiones de la desesperación. Estaba bañada en su propia sangre.

Acomodaron a Courval en su cama, donde permaneció durante dos meses al borde de la muerte.

Su hijo, también en lamentables condiciones, pudo sin embargo, con su ternura y sus cuidados, lograr la recuperación de su padre. Pero ambos, habiendo soportado tantos crueles golpes del destino sobre sus cabezas, decidieron retirarse del mundo. Una rigurosa soledad los llevó para siempre lejos de sus amigos. Ahí, rodeados de piedad y virtud, terminaron en paz las tristes, dolorosas vidas que les habían sido otorgadas, sólo para convencerlos a ellos y a los que leyese su deplorable historia, de que el hombre puede hallar paz solamente en la obscuridad de su tumba, de que la paz se le niega para siempre por la perversidad que acecha en los corazones de otros, por sus pasiones desatadas, y más que nada, por las maquinaciones del destino.



Hamlet y Horacio en el cementerio. Delacroix. Louvre.

PERSONAJES PSICOPATICOS EN EL TEATRO

Sigmund Freud

Si, como desde los tiempos de Aristóteles viene admitiendo, es la función del drama despertar la piedad y el temor, provocando así una «catarsis de las emociones», bien podemos describir esta misma finalidad expresando que se trata de procurarnos acceso a fuentes de placer y de goce yacentes en nuestra vida afectiva, tal como el chiste y lo cómico lo hacen en la esfera del intelecto, cuya acción es precisamente la que nos ha tornado inaccesibles, múltiples fuentes de dicha especie. No cabe duda de que, a este respecto, el principal papel le corresponde a la liberación de los propios afectos del sujeto, y el goce consiguiente ha de corresponder, pues, por un lado, al alivio que despierta su libre descarga, y por el otro, muy probablemente, a la estimulación sexual concomitante que, según es dable suponer, representa el subproducto ineludible de toda excitación emocional, inspirando en el sujeto ese tan caramente estimado sentimiento de exaltación de su nivel psíquico. La contemplación apreciativa de una representación dramática, cumple en el adulto la misma función que el juego desempeña en el niño al satisfacer su perpetua esperanza de poder hacer cuanto los adultos hacen. El espectador del drama es un individuo sediento de experiencias; se siente como ese «Miserable, al que nada importante puede ocurrirle»; hace ya mucho tiempo que se encuentra obligado a moderar, mejor dicho, a dirigir en otro sentido su ambición de ocupar una plaza central en la corriente del suceder universal; anhela sentir, actuar, modelar el mundo a la luz de sus deseos; en suma, ser un protagonista². Y he aquí que el autor y los actores del drama le posibilitan todo esto al ofrecerle la oportunidad de identificarse con un protagonista. Pero de este modo le evitan también cierta experiencia, pues el espectador bien sabe que si asumiera en su propia persona el papel del protagonista, debería incurrir en tales pesares, sufrimientos y espantosos terrores que le malograrían por completo, o poco menos, el placer implícito. Sabe, además, que sólo tiene una vida que vivir, y que bien podría perecer ya en la primera de las múltiples batallas que el protagonista debe librar con los hados. De ahí que su goce dependa de una ilusión, pues presupone la atenuación de su sufrimiento merced a la certeza de que, en primer término, es otro, y no él, quien actúa y sufre en la escena, y en segundo lugar, de que tratase sólo de una ficción que nunca podría llegar a amenazar su seguridad personal. Es en tales circunstancias cuando puede permitirse el lujo de

ser un héroe y protagonista, cuando puede abandonarse sin vergüenza a sus impulsos coartados, como la demanda de libertad en cuestiones religiosas, políticas, sociales o sexuales, y cuando puede también dejarse llevar dondequiera que sus arrebatos quieran llevarlo, en cuanta gran escena de la vida se represente en el escenario.

Todos estos prerequisites del goce, empero, son comunes a varias otras formas de la creación artística. La poesía épica sirve en primer lugar a la liberación de sentimientos intensos, pero simples, como en su esfera de influencia lo hace también la danza. Cabe afirmar que el poema épico facilita particularmente la identificación con la gran personalidad heroica en medio de sus triunfos, mientras que del drama se espera que ahonde más en las posibilidades emocionales y que logre transformar aun las más sombrías amenazas del destino, en algo disfrutable, de modo que representa al héroe acosado por la calamidad, haciéndolo sucumbir con cierta satisfacción masoquista. En efecto, podría caracterizar el drama precisamente por esta relación suya con el sufrimiento y con la desgracia; ya sea que, como en la comedia dramática, se limite a despertar la ansiedad para aplacarla luego; ya sea que, como en la tragedia, el sufrimiento realmente sea desplegado hasta sus términos últimos. Es indudable que este significado del drama guarda cierta relación con su descendencia de los ritos sacrificiales (el chivo y el chivo emisario) en el culto de los dioses: el drama aplaca, en cierta manera, la incipiente rebelión contra el orden divino que decretó el imperio del sufrimiento. El héroe es, en principio, un rebelde contra Dios y lo divino; y es del sentimiento de miseria que la débil criatura siente, enfrentada con el poderío divino, de donde el placer puede considerarse derivado, a través de la satisfacción masoquista y del goce directo del personaje, cuya grandeza el drama tiende, con todo, a destacar. He aquí, en efecto, la actitud prometeica del ser humano, quien, animado de un espíritu de mezuquina complacencia, está dispuesto a dejarse aplacar por el momento con una gratificación meramente transitoria.

Todas las formas y variedades del sufrimiento pueden constituir, pues, temas del drama que con ellas promete crear placer para el espectador. De aquí emana la condición primera que este género artístico ha de cumplir: no causar sufrimiento

alguno al espectador y hallar los medios de compensar mediante las gratificaciones que posibilita la piedad que ha suscitado —una regla ésta que los dramaturgos modernos se han entregado a violar con particular frecuencia—. Dicho sufrimiento, empero, no tarda en quedar restringido a la angustia psíquica, pues nadie desea presenciar el sufrimiento físico, teniendo presente la facilidad con que las sensaciones corporales así despertadas ponen fin a toda posibilidad de goce psíquico. Quien está enfermo conoce sólo un deseo: curar; salir de su condición actual; que el médico acuda con sus medicamentos; que cese el hechizo del juego de la fantasía —ese hechizo que nos ha corrompido al extremo de permitirnos derivar goce aun de nuestro sufrimiento—. Cuando el espectador se coloca en el lugar de quien sufre una afección física, nada encuentra en sí mismo que pueda procurarle un goce o que le permita un trueque psicológico, y por eso una persona físicamente enferma sólo es admisible en el teatro a título secundario, pero no como protagonista, salvo que algún aspecto psíquico particular de la enfermedad sea susceptible de una elaboración psicológica, como, por ejemplo, en el abandono de Filoctetes enfermo o en la desesperanza de los enfermos presentados en las obras de Strindberg.

El sufrimiento psíquico, empero, se reconoce particularmente en relación con las circunstancias de las cuales se ha desarrollado: de ahí que el drama requiera una acción de la que dicho sufrimiento emana, y de ahí que comience por presentar esa acción al espectador. El hecho de que obras tales como *Ajax* y *Filoctetes* presenten un sufrimiento psíquico ya existente, sólo es excepcional en apariencia, pues debido a la familiaridad de los temas para el público, en los dramas griegos el telón se levanta siempre, por decirlo así, en el medio de la representación. Ahora bien: es fácil definir las condiciones que dicha acción debe reunir. Es preciso que exista en ella un juego de fuerzas contendientes; la acción habrá de llevar implícito un anhelo de la voluntad y alguna oposición a éste. El primero y más grandioso ejemplo en el cual se dieron tales condiciones, fue la lucha contra la divinidad. Ya se ha dicho que la esencia de esta tragedia es la rebelión, con el dramaturgo y el espectador adoptando el partido del rebelde. A medida que se va reduciendo luego lo que se atribuye a la divinidad, acreciéntase paulatinamente el elemento humano, que al profundizarse

la comprensión tórñase cada vez más responsable del sufrimiento. Así, la lucha siguiente, la del héroe-protagonista contra la comunidad social, se convierte en la tragedia social. Una nueva situación, en la cual vuelven a cumplirse las mencionadas condiciones, la hallamos en la lucha de los hombres mismos entre sí, esto es, en el drama de caracteres, que lleva implícitas todas las características agonistas, debiendo tener, pues, más de un protagonista y desenvolverse preferentemente entre personalidades notables, libres de todas las restricciones impuestas por las instituciones humanas. Naturalmente, nada se opone a la combinación entre los dos géneros dramáticos antedichos; por ejemplo, en la forma de una lucha del protagonista contra instituciones encarnadas en personajes fuertes y poderosos. Al genuino drama de caracteres le faltan las fuentes de goce ofrecidas por el tema de la rebelión, que en las piezas sociales, como las de Ibsen, vuelve a destacarse en primer plano, con el mismo poderío que tenía en las obras históricas del clasicismo griego. Mientras los dramas religiosos, de caracteres y social difieren principalmente entre sí con respecto a la escena en la cual tiene lugar la acción y de la que emana el sufrimiento, cabe considerar ahora otra situación dramática, en la cual el drama se convierte en psicológico, pues el alma misma del protagonista es la que constituye el campo de una angustiosa batalla entre diversos impulsos contrapuestos: una batalla que debe concluir, no con el aniquilamiento del protagonista, sino con el de uno de los impulsos contendientes, o sea con un renunciamiento. Naturalmente, todas las combinaciones imaginables entre esta situación y la de los géneros dramáticos anteriores —el social y el de caracteres— son posibles, en la medida en que también las instituciones sociales suscitan idénticos conflictos internos, y así sucesivamente. Es aquí donde cabe situar el drama de amor, ya que la coartación de éste —sea en aras de las costumbres, de las convenciones o del conflicto entre «el amor y el deber», tan conocido a través de la ópera— constituye el punto de partida de una casi infinita variedad de situaciones conflictuales, tan infinitas en su variedad como lo son las fantasías eróticas del género humano. Con todo, las posibilidades no se agotan aquí, pues el drama psicológico se convierte en psicopatológico cuando la fuente de ese sufrimiento, que hemos de compartir y del cual se espera que derivemos nuestro placer, no es ya un conflicto entre dos

motivaciones inconscientes casi por igual, sino entre motivaciones conscientes y reprimidas. Aquí, la condición previa para que se dé el goce es que también el espectador sea neurótico. En efecto, sólo a un neurótico podrá depararle placer la liberación y, en cierta medida, también la aceptación consciente de la motivación reprimida, en vez de despertar su repulsión, como ocurriría en toda persona no neurótica, que, además de rechazar dicha motivación, se dispondrá a repetir el acto represivo, ya que en ella la represión ha tenido pleno éxito. El impulso reprimido se mantiene en perfecto equilibrio con la fuerza originaria de la represión. En el neurótico, por el contrario, la represión está siempre a punto de fracasar: es inestable y requiere esfuerzos incesantemente renovados para mantenerse, esfuerzos que podrían ser evitados mediante el reconocimiento de lo reprimido. Sólo en el neurótico existe, pues, una puja de índole tal que pueda convertirse en asunto dramático; también en él, empero, el dramaturgo despertará no sólo el placer derivado de la liberación, sino también la resistencia consiguiente a la misma.

El máximo drama moderno de esta especie es **Hamlet**, que expone el tema de un hombre normal tornado neurótico a causa de la índole particular de la misión que se le impone; un hombre en el cual trata de imponerse un impulso que hasta ese momento ha estado eficazmente reprimido. **Hamlet** se distingue por tres características que parecen importantes para nuestra consideración: 1) No es un protagonista psicopático, pero llega a serlo en el curso de la acción que hemos de presenciar. 2) El deseo reprimido pertenece a la categoría de aquellos que están igualmente reprimidos en todos nosotros y cuya represión forma parte de una de las más precoces fases de nuestro desarrollo individual, mientras que la situación planteada en el drama está destinada, precisamente, a aniquilar esa represión. En virtud de estas dos características nos resulta fácil reconocernos a nosotros mismos en el protagonista, pues somos víctimas de los mismos conflictos que él, ya que «quien no pierde la razón bajo ciertas provocaciones, ninguna razón tiene que perder». 3) Parecería, sin embargo, que uno de los prerrequisitos de este género artístico consistiese en que la puja del impulso reprimido por tornarse consciente, aunque identificable en sí misma, aparece tan soslayada que el proceso de su conscienciación llevase a cabo en el espectador mientras su atención se halla dis-



traída y mientras se encuentra tan preso de sus emociones que no es capaz de un juicio racional. De tal modo queda apreciablemente reducida la resistencia, a semejanza de lo que ocurre en el tratamiento psicoanalítico cuando los derivados de los pensamientos y afectos reprimidos emergen a la consciencia como resultado de una atenuación de la resistencia y mediante un proceso que no se halla al alcance del propio material reprimido. En efecto, el conflicto de *Hamlet* se encuentra tan profundamente oculto que en un principio sólo atiné a sospechar su existencia.

Posiblemente sea a causa del descuido de estas tres condiciones, ineludibles, por lo que tantos otros personajes psicopáticos son tan poco aptos para el teatro como lo son para la vida misma. Pues el neurótico es, para nosotros, por cierto, un ser humano de cuyo conflicto no podemos obtener la menor comprensión (empatía), cuando nos lo exhibe en la forma de un producto final. Recíprocamente, una vez que nos hemos familiarizado con dicho conflicto, olvidamos que se trata de un enfermo, tal como él mismo deja de estar enfermo al familiarizarse con el conflicto. Es así tarea del dramaturgo transportarnos dentro de la misma enfermedad, cosa que se logra mejor si nos vemos obligados a seguirlo a través de todo su desarrollo. Esto será particularmente necesario si la represión no se encuentra ya establecida en nosotros y si, por consiguiente, debe ser efectuada de nuevo cada vez, lo cual representaría un paso más allá de *Hamlet* en cuanto a la utilización de la neurosis en el teatro. Cuando en la vida real nos topamos con tal neurosis enigmática y plenamente desarrollada, llamamos al médico y no vacilamos en considerar a la persona en cuestión como inepta para convertirse en personaje dramático.

En términos generales quizá podría dejarse establecido que la inestabilidad neurótica del público y el arte del dramaturgo para aprovechar las resistencias y para suministrar un preplacer, son los únicos elementos que fijan límites a la utilización de personajes anormales en el teatro.

NOTAS:

¹ Trátase de un manuscrito inédito en alemán, redactado en 1904 con el título *Psychopathische Personen auf der Bühne*, que el crítico musical vienés Max Graf guardó en recuerdo de aquellos años en que formaba parte del «círculo de los miércoles» en casa de Freud. Su versión inglesa por Henry Alden Bunker, única publicada hasta ahora, apareció en el *Psychoanalytic Quarterly*, 11:459-464, 1942, con el título *Psychopathic Characters on the Stage*, acompañada de un artículo de Graf. La redacción del *Quarterly* deja a salvo en una nota su responsabilidad por dicho artículo y señala los dos datos erróneos más evidentes que el mismo contiene. Por lo demás, Graf narra en forma circunstancial sus años de relación asidua con Freud, que se extendieron de 1900 hasta 1910 ó 1912, ofreciendo un testimonio presencial del aislamiento en que Freud se encontraba a comienzos de siglo, de la gradual formación del círculo de discípulos, de las citadas reuniones semanales, entre cuyos concurrentes menciona a Adler, Stekel, Federn, el escritor Hermann Bahr, el musicólogo Leher, Graf mismo y, más tarde, Jung y Ferenczi. A pesar de su generosidad y amplitud de ánimo, Freud habría sido intransigente en cuestiones científicas, a las cuales subordinaba toda consideración de afecto personal y de amistad.

El presente trabajo tiene, según Graf, el carácter de un borrador escrito a vuelapluma, casi sin tachas ni correcciones, que traduce claramente el estilo oral improvisado de Freud. Por su contenido lo relaciona con *La interpretación de los sueños* y con *El chiste* y su relación con lo inconsciente, obras entre las cuales también se sitúa cronológicamente.

² Aquí y en lo que sigue puede leerse «héroe» cada vez que dice «protagonista», pues una misma voz tiene ambas acepciones tanto en alemán como en inglés, y sólo en una o dos ocasiones me he servido de un guión para acentuar la ambigüedad. (N. del T.)

Tomado del tomo III de *Obras completas*, Sigmund Freud. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid, 1968.

CARTA DE BUENOS AIRES

Luis Pinto

Recibo regularmente la Revista de su digna Dirección, lo que mueve a mi leal agradecimiento. Leo, va sin decirlo, todo el material de sus ediciones y, dicho sin ánimo lisonjero, no olvido estudiar lo suyo.

Así, pues, está en mis manos el ejemplar No. 270, y me enfrento con el ensayo "El Mamífero Hipócrita", de su autoría. En este trabajo, como por otra parte en todos los suyos (o en casi todos), hay material para la polémica supuesto que, yo lo creo, haya quien no participe de su tesis... Respetando la opinión ajena, que ha de ser norma de los hombres libres, en primer término, me permitirá que rectifique alguna parte de su trabajo en donde cita a nuestro poeta clásico gauchesco José Hernández.

Dice usted, intentando demostrar que el poeta empleó en sus versos el término grosero ca...!, lo siguiente: "En **Martín Fierro** de José Hernández, por lo que toca a algunas ediciones, han tratado de desvirtuar con ciertos eufemismos, varios de los vocablos comunes del idioma. Cuánto mejor se lee el verídico original (!):

Ricuerdo...! ¡Qué maravilla!
Cómo andaba la gauchada
siempre alegre y bien montada
y dispuesta pa'l trabajo...
pero hoy en día... ¡carajo!
no se la ve de aporriada."

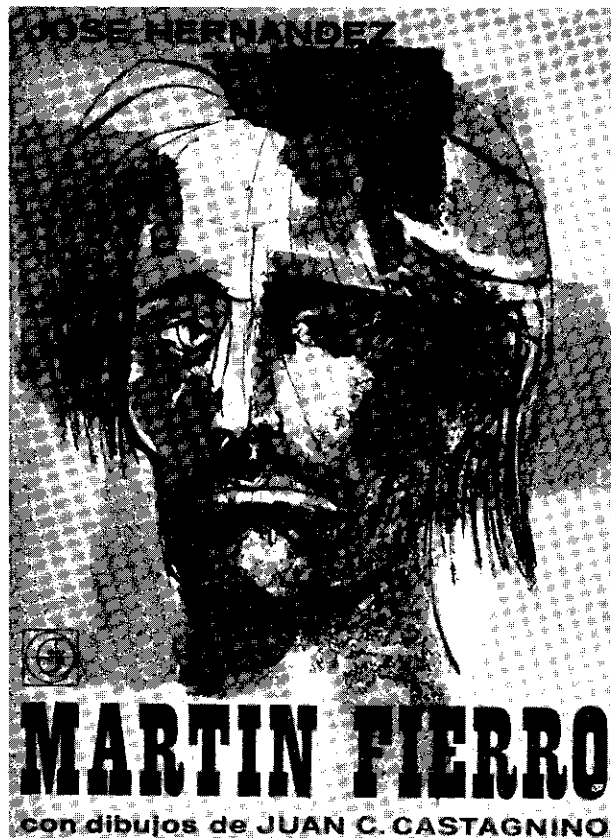
Ignoro de qué edición ha tomado usted aquella estrofa; pero debo decirle que está lamentablemente alterada; y, precisamente, en la parte que a usted podría interesarle más. Tengo la suerte de poseer buen número de ediciones del **Martín Fierro** y en ninguna hallo los versos tal y como los cita usted. Pero no deseo referirme a una edición cualquiera de las centenares que abundan en el comercio, sino de una especial, y la más fidedigna, como es la Edición Facsímil, editada por la Biblioteca Nacional argentina, en el año 1940, copia de la edición príncipe de 1872. En la parte que nos interesa dice así la sextilla:

"Ricuerdo!...! ¡Que maravilla!!
Como andaba la gauchada
Siempre alegre y bien montada
Y dispuesta pa el trabajo...
Pero hoy en el día... ¡barajo!
No se la vé de aporriada.

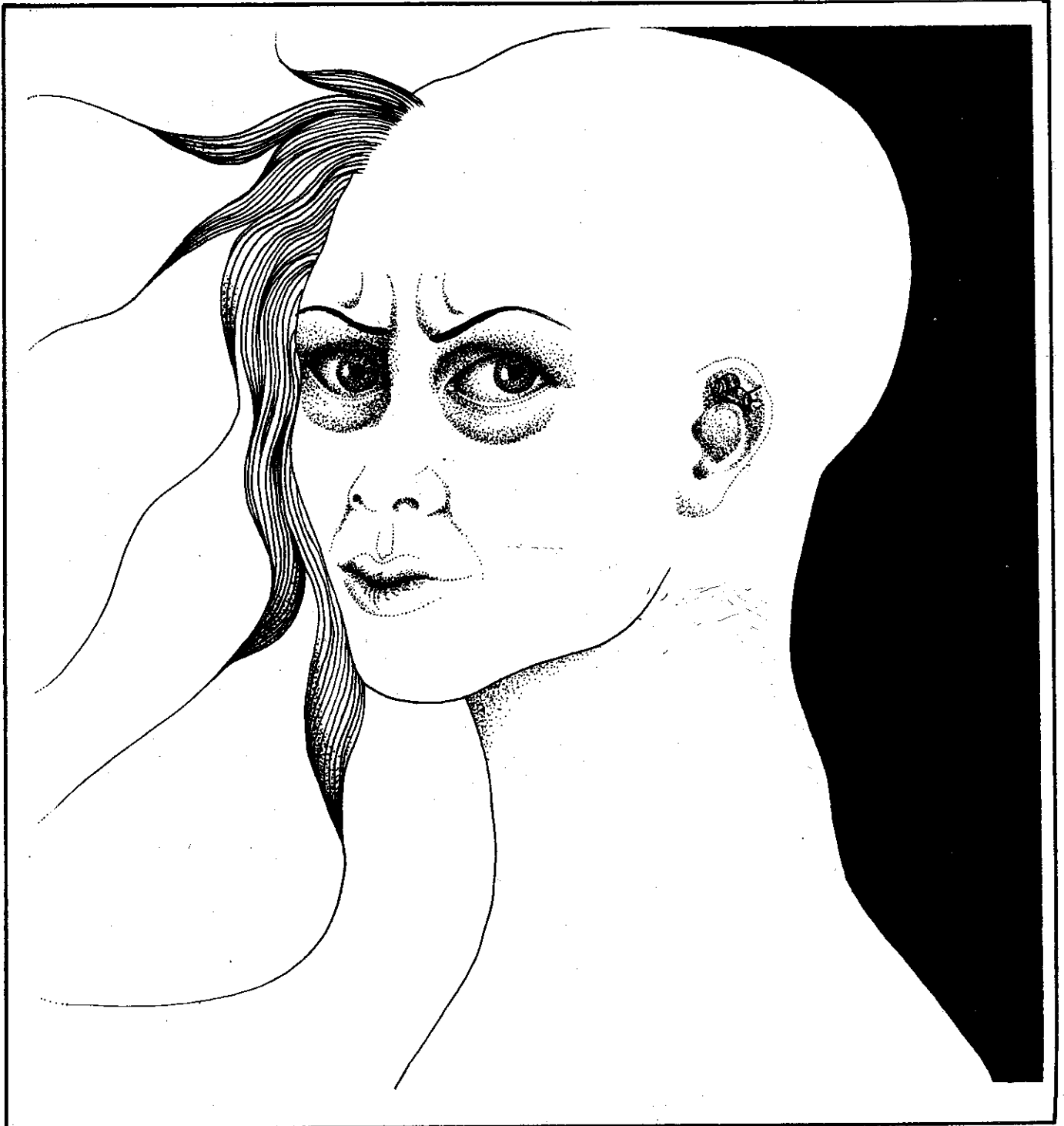
Pienso que la suya ha de ser una edición fraudulenta sin respeto por la obra de José Hernández. Por otra parte, debo agregarle que este autor como todos los escritores clásicos argentinos cuando han debido utilizar un terno, o término grosero lo han hecho siempre con "cierto eufemismo" que es lo que usted censura obedeciendo, quizá, a cierta tendencia actual en algunos que se esfuerzan por ser en sus escritos literarios lo menos decorosos posible...

Le agradecería que diese a publicidad la presente en la Revista como homenaje a nuestro clásico gauchesco...

Saludo al señor Director muy cordialmente.



N. de R. El autor de **El mamífero hipócrita** tiene razones psicológicas para creer que el manuscrito original del **Martín Fierro** le fue censurado a Hernández, por los editores, antes de su publicación. Habría que compulsar dicho manuscrito original con la primera edición impresa.



Berenice

SOBRE EL POEMA *EL SALTO* DE LEÓN FELIPE

José María Balcells

De los poemas que integran *El hombre prometeico*, de León Felipe, el titulado *El salto* es uno de los más interesantes. La lectura de esta composición ha impresionado siempre mi sensibilidad, y no puedo resistir al deseo de trasladar aquí aquellos versos y comentarlos:

Somos como un caballo sin memoria,
somos como un caballo
que no se acuerda ya
de la última valla que ha saltado.

5 Venimos corriendo y corriendo
por una larga pista de siglos y de obstáculos.
De vez en vez, la muerte...

¡el salto!

y nadie sabe cuántas
10 veces hemos saltado
para llegar aquí, ni cuántas saltaremos todavía
para llegar a Dios, que está sentado
al final de la carrera...
esperándonos.

15 Lloramos y corremos,
caemos y giramos,
vamos de tumbo en tumbo,
dando brincos y vueltas entre pañales y
(sudarios).

El salto podría dividirse en tres partes. Una que comprende las seis líneas iniciales. Otra que abarca las ocho siguientes. Integran la tercera los cuatro versos que restan. ¿Podemos justificar esta estructura? Creo que sí: los dos primeros sectores configuran una metáfora de la historia humana orientada a Dios. El último tramo nos habla de la "mala ciencia del pasar" machadiana. Estructura, pues, bitemática, aparte de tripartita.

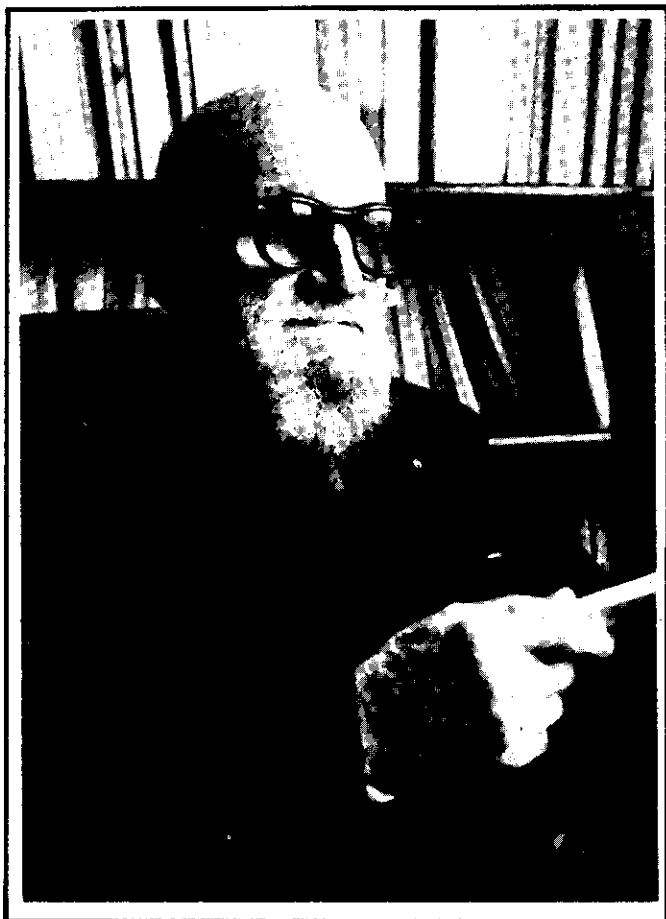
Además: en los versos de la cabeza del poema se establece una comparación afirmativa que vale como "exposición". En los ocho que siguen se intensifica la comparación en forma gradual: "no recuerda" se amplía en "nadie sabe". A lo expuesto sucedió un "desenlace". Pero, ¿y los cuatro versos que constituyen el tercer sector? No se trata de una "solución" de los anteriores, sino de un nuevo desenlace no deducible de los versículos precedentes. La estructura guarda parecido con el montaje de gran número de piezas del teatro moderno, con más de una posibilidad de concluir. En efecto, el brusco acabar del poema pulsa una

nota de absurdo. *El salto*, por consiguiente, lo vertebran tres zonas o tres "actos", el último de los cuales apenas se relaciona con los dos que se le anticipan. Pero tampoco es móvil o cambiante. Si lo situáramos al principio, descoyuntaríamos el engranaje de la composición, que terminaría en un peculiar dogma de fe... A mi entender, el último sector representa, en función de los dos anteriores, que se apoyan entre sí, un correctivo a lo expresado antes: la duda en el más allá... Curiosa tercera zona, curiosos contrastes de tensión y relax: llorar (ten.), correr (rel.), caer (ten.), girar (rel.), brincos (ten.), vueltas (rel.), enfundados en la andadura del paralelismo sintáctico:

Lloramos y corremos,
caemos y giramos,
vamos de tumbo en tumbo
dando brincos y vueltas entre pañales y
(sudarios).

Arropándose en un lenguaje de gran sencillez, hay en este poema dos símbolos de dilatada raigambre tradicional: el hombre comparado a un caballo, y la vida como un transcurrir entre pañales y sudarios. Según Eliade, el caballo es animal de simbolismo funerario. Para Mertens Stienon, representa el movimiento cíclico de la vida. No encontramos en *El salto* connotaciones biosicológicas de Platón, es decir, las del caballo que encarna nuestros instintos o deseos exaltados, sino un simbolismo más atávico y mítico, el que hace referencia a una reflexión sobre el puesto del hombre en el cosmos, reflexión que entronca con otras semejantes a lo largo de nuestra historia literaria, y que en el texto que comentamos queda teñida por los matices de la angustia contemporánea.

Lejos quedaron el camino dantesco, o la romeía berceana, o la jornada manriqueña. También se otea muy distante la "veloz corrida" de la *Epístola moral a Fabio*. Pero están más próximos, si bien en otra escala de valores éticos, el quevediano despeñarse entre la cuna y la sepultura, el gracianesco bailar sobre el hilo de la vida, y hasta el drama existencial entre la cuna y el sepulcro que supuso la torre a Segismundo. Platón cedió al autor de *La vida es sueño* el mito del caballo que se desboca, se despeña o cae, anteriormente recogido por Lope en su *Peribáñez* y en *El caballero de Olmedo*. Pero estos genios del teatro aludían al alma humana en estado de turbación. En cambio,



en **El salto** no se plasma el conflicto *ratio versus passionem*, sino la zozobra de la nave de la vida, que navega sin rumbo fijo. En este sentido, escuchamos en León Felipe la pervivencia en el tiempo de algunas intuiciones manriqueñas ("cosas tras que andamos y corremos"), y de Bécquer ("honor tras que corremos"), quien comprobó asimismo una Humanidad ignorante de "a do camina".

Existe, en este poema de León Felipe, un momento de suma importancia. El poeta imita una dogmática frase litúrgica ("que está sentado"), pero inmediatamente surge la ironía ("al final de la carrera"), que nos remite a la anterior comparación con el caballo cuando uno espera el sintagma "a la diestra de Dios Padre". Esta burla lingüística no sería del todo ajena a un conocido procedimiento técnico de Quevedo.

San Pablo, en su epístola a los romanos, había comparado la vida del hombre a una carrera en el estadio (en **El salto** se utiliza la metáfora del hipódromo), a cuyo término aguarda el galardón de Dios. Pero la meta paulina está quieta, y sólo se requieren nuestro afán y esfuerzo para alcanzarla, mientras que en León Felipe aprecio cierta queja a Dios, que por medio del sucederse de las culturas ha permitido que se borren las marcas que en otras épocas ponían fin a la carrera y señalaban el descanso en El.

SILENCIO

Alfonsina Storni

Un día estaré muerta, blanca como la nieve,
Dulce como los sueños en la tarde que llueve.

Un día estaré muerta, fría como la piedra,
Quieta como el olvido, triste como la hiedra.

Un día habré logrado el sueño vespertino,
El sueño bien amado donde acaba el camino.

Un día habré dormido con un sueño tan largo
Que ni tus besos puedan avivar el letargo.

Un día estaré sola, como está la montaña
Entre el largo desierto y la mar que la baña.

Será una tarde llena de dulzuras celestes,
Con pájaros que callan, con tréboles agrestes.

La primavera, rosa, como un labio de infante,
Entrará por las puertas con su aliento fragante.

La primavera rosa me pondrá en las mejillas
—¡la primavera rosa!— dos rosas amarillas...

La primavera dulce, la que me puso rosas
Encarnadas y blancas en las manos sedosas.

La primavera dulce que me enseñara a amarte.
La primavera misma que me ayudó a logarte.

¡Oh la tarde postrera que imagino yo muerta
Como ciudad en ruinas, milenaria y desierta!

¡Oh la tarde como esos silencios de laguna
Amarillos y quietos bajo el rayo de luna!

¡Oh la tarde embriagada de armonía perfecta!
¡Cuán amarga es la vida! Y la muerte ¡qué recta!

La muerte justiciera que nos lleva al olvido
Como al pájaro errante lo acogen en el nido...

Y caerá en mis pupilas una luz bienhechora,
La luz azul celeste de la última hora.

Una luz tamizada que bajando del cielo
Me pondrá en las pupilas la dulzura de un velo.

Una luz tamizada que ha de cubrirme toda
Con su velo impalpable como un velo de boda.

Una luz que en el alma musitará despacio:
La vida es una cueva, la muerte es el espacio.

Y que ha de deshacerme en calma lenta y suma
Como en la playa de oro se deshace la espuma.

Oh silencio, silencio... esta tarde es la tarde
En que la sangre mía ya no corre ni arde.

Oh silencio, silencio... en torno de mi cama
Tu boca bien amada dulcemente me llama.

Oh silencio, silencio que tus besos sin ecos
Se pierden en mi alma temblorosos y secos.

Oh silencio, silencio que la tarde se alarga
Y pone sus tristezas en tu lágrima amarga.

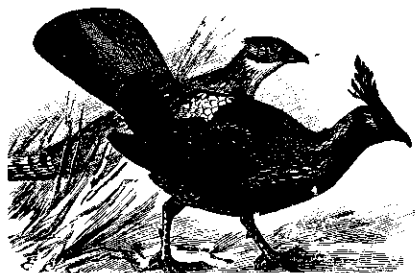
Oh silencio, silencio que se callan las aves.
Se adormecen las flores, se detienen las naves.

Oh silencio, silencio que una estrella ha caído
Dulcemente a la tierra, dulcemente y sin ruido.

Oh silencio, silencio que la noche se allega
Y en mi lecho se esconde, susurra, gime y ruega.

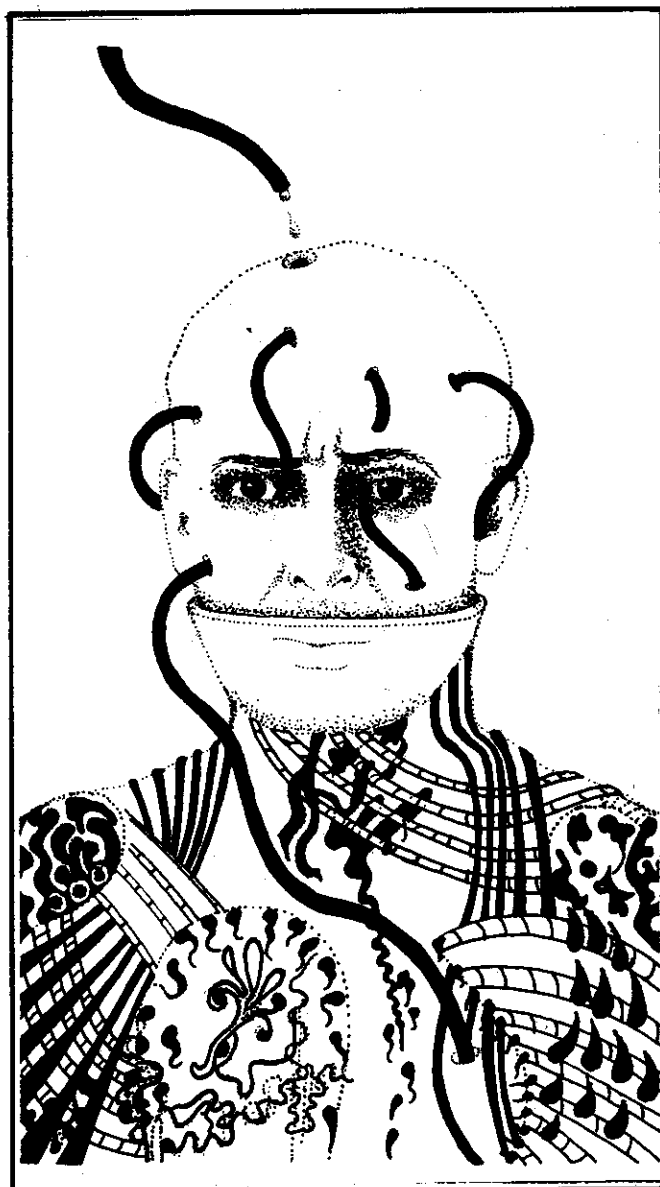
Oh silencio, silencio... que el Silencio me toca
Y me apaga los ojos, y me apaga la boca.

Oh silencio, silencio... que la calma destilan
Mis manos cuyos dedos lentamente se afilan...



SONETOS HECHOS AL MODO VENEZOLANO

Andrés Athilano



Berenice

Soneto-zéjel 4

PROFECIA DEL GATO

Dios se quedó callando en 7 sellos
su palabra de hacer milagros bellos
...el del rojo caballo —en siglo y guerra—
tiene el reloj de arena de la Tierra.

Vendrá un gato parido de una perra,
agigantado en odio a nuestros cuellos. . .
¡Dios se quedó callando en 7 sellos
su palabra de hacer milagros bellos!

El del negro caballo pesa en frutos
más que nunca al hambriento, y van los brutos
en caballo *amarillo* al de los lutos:

¡El que enciende a la Muerte los destellos
de los ojos del gato en las estrellas
y cae amonedado en 30 huellas!

Soneto-zéjel 7

TRANSITORIEDAD

Un castillo sin horas. . . ¡son las mías
al reverso, el silencio de mis días!
No las da el velocímetro al Futuro:
... ¡mi reloj es la sombra de algún muro!

Estoy quieto, en renuncia a tan de apuro
y red de alternaciones tan vacías.
Un castillo sin horas. . . ¡son las mías
al reverso, el silencio de mis días!

No sobre el foso saltará la peste
de mi Siglo, y mi Torre —la celeste—
sea del Homenaje a quien proteste

y ande en mis pies: ¡oh erguir de poesías
un castillo al silencio de mi olvido,
para que pase el tiempo sin más ruido!

Soneto-zéjel 8

VISION

Un joven que colgaba de un mecate arrejudas
¡y humo había en su boca! Vi las cuaimas agudas
brotarle de los dedos con uñas de colmillos,
gotearle por la lengua su contaje de anillos.

Yo vi danzar —a música de millares de grillos—
esqueletos con sólo carne en nalgas desnudas,
un joven que colgaba de un mecate arrejudas
y humo había en su boca: vi las cuaimas agudas.

¡Oh fuetes de las vírgenes en las desfloraciones
y aprendices medievos sin cruz ni bendiciones,
perderse en el abismo conventos de bastiones!

Vi lo que basta al llanto y al traidor: almas mudas
el joven que se ahorca fermentado y de inmundo
hasta la muerte en él ¡lo futuro y el mundo!

II

MADRE

El sismo.

Ayer año la tierra de mi casa
me caminó en los pies hasta la muerte. . .
Un temblor de memoria me traspasa
sin miedo como ayer y huyendo pasa
las paredes nocturnas de la muerte.

Fue, Tierra ¡cuán sublime conocerte
viva! —¡mi madre viva y en mi casa!—
vibrabas con amor de tu onda fuerte,
y más mío el encuentro fue perderte
en los cuatro horizontes de mi casa.

Madre Tierra que entierras a mi madre
¡tan natural ha sido que mataras! . . .
¡tan natural el Hombre maldecido
con su muerte de tierra hasta en la cara!

El infarto.

También mi corazón. . . ¡quizás violado
de agonizar su muerte en movimiento!
—Se rasgó con un grito de malvado—.
Fue aquí, de madrugada, a gallo atado,
hasta que al alba se aguzó el tormento.

Con una puñalada —a hielo lento—,
con una herida incruenta ¡malmatado!
(Se me cayó primero el pensamiento)
¡cuánta felicidad, oh sentimiento
de placer, lo dolido y no pensado!

¡Lo que borra a la mente su basura:
un dolor más doliente que una vida!

¡Una muerte de madre y de ternura
y una madre en un parto de suicida!

V

VIDA

1.

¡Madre! ¡tierra! ¡mujer! ¡triste materia
del desengaño en una sola caja!
de madre a tierra en conexión de arteria
y de tierra a mujer con mi laceria
caído para el fin a una mortaja.

¡Madre! ¡tierra! ¡mujer! ¡una baraja
el alma barajada en mi miseria! . . .
(¿qué alma?) Cuando a llorar que se nos aja,
no sino carne a muerte la sobaja
y no hay madre ni tierra. . . sino histeria.

¡Tierra-temblor! ¡madre-morir! ¡mujer
de engaño-amor! (con sexo de vivir).

Se me ha desengañado el alma en Tierra
(en Amor la mujer), ¡mi madre en Muerte!



Jorge Silva Izazaga



CHANTALE



CHANTALE MAZIN, NACE EN BRASIL EN 1951,
Y NACE PINTORA. . .

Chantale posee la esencia de lo brasileño, tan característica, en estrecha comunicación con su talento, y antes de dedicarse totalmente a la pintura —que es su vida— se dedica a diversas actividades. En México, casada con un joven y talentoso fotógrafo —de los mas creativos del país—: Paco Macías, pinta y sus experiencias conyugales son sus motivaciones. De estas vivencias, escoge la maternidad como tema para esta serie de pinturas que nos presenta.

Sus obras nos hablan de diferentes emociones: el miedo, las sensaciones interrogantes de este universo, la de crear un nuevo ser, la frustración. . . Chantale siente que su vientre, embarazado, arde, y da a luz un amanecer que deslumbra a los médicos en la sala del parto; así, su dolor se convierte en fuego y color.

Pinta largos cordones umbilicales, jugando con lunas y planetas; bolsas como balones, y la muerte jalando la hamaca en dirección del precipicio de la sala de partos; la creación: un niño que huye, todavía caliente del vientre materno, deslizándose por el largo cordón umbilical; y una mujer estática, paralizada, emitiendo hondo gemido de dolor que se pierde en un frío e inmenso espacio lleno de estrellas y lunas irides que simbolizan el espíritu. Con esto, invoca a alguien en la hora del parto.

Plasma sus horrores, pero inconscientemente nos proyecta dulzura; sus sensaciones "horribles" las traduce a poesía llena de color y alegría: color plano, bien equilibrado. Un extraño género de pintura, aunque sus atmósferas estén perfectamente situadas en el cosmos.

Chantale Mazin es autodidacta y entre sus exposiciones, la más importante se realizó en 1976 en la Petite Galerie, de Río de Janeiro.



chantale: artista solitaria que ilumina al mundo

Como una *menina* en flor —diría el amigo Vinicius de Moraes. Así es Chantale. Nacida en Sao Paulo, se considera "carioca" por haber vivido en Río la mayor parte de sus —apenas— 26 años. Esbelta y rubia, de aspecto sofisticado, su imagen nos remite al lugar común de las portadas de *Vogue*. La magia de la fotografía —el talento del fotógrafo— la transfiguran a tal punto, que nos resulta un tanto difícil relacionarla como la autora de las obras que presentamos en estas páginas, sobre todo, cuando vemos que su obra pictórica proviene de la corriente ingenuista, llamada también primitivista o *naïf*.

A grandes rasgos, Brasil se nos revela como el propiciador fértil de ingenuistas y vanguardistas. Dentro de estos dos grupos —arbitrariamente clasificados— es inevitable dejar de aludir a cinco magistrales pintores ingenuos brasileños: Francisco da Silva, Adelson del Prado, Josael de Oliveira y Gina y Antonio Alves Dias.

De esa deliciosa corriente se ha nutrido la obra de Chantale.

Su pintura retoma con singular personalidad y acento propio, la base medular de la plástica *naïf* para construir nuevos ámbitos de forma y color. Chantale tiene la vocación de la nostalgia, del humor irónico, del terror "cósmico" por los cuartos a oscuras y del mundano terror por la violencia y el dolor; como todo buen ingenuista, sinceros restauradores de la ecología (esos utópicos organizadores de la naturaleza y la sociedad), cuya vocación más acendrada es la del lirismo y la autenticidad.

Es indudable que para Chantale el umbral de la inocencia quedó atrás, sus obras tienen la frescura de la ingenuidad, pero no del candor; es una ingenua no inocente frente al mundo y en posición crítica. Su fuente de inspiración es profundamente popular... sincera; a pesar de su aspecto sofisticado, de sus composiciones exquisitas, y color delicado, es fiel a sus orígenes —a los que admira y respeta— y nos los entrega desde el ángulo de su juventud, rasgando nuestro tiempo de smog, publicidad y cibernética.

En esta serie sobre la maternidad, que próximamente exhibirá en la ciudad de México, encontramos claridad y frescura: elementos inmersos espléndidamente en la mayoría de sus cuadros. ¿Cuál es su factura? Sus formas no están estructuradas por el dibujo; es la pintura —el color— la que da el contorno a las formas: el acertado manejo de los planos y su sensible equilibrio hacen tan completa, tan armónicamente justa su composición. (Los geómetras, los ociosos de la línea de puridad estéril, los tecnócratas de la perspectiva... ¡Cuánto se beneficiarían al acercarse —sin ambages— a la integridad de estas formas sencillas!)



Con ella, el arte *naif* se enriquece —siendo una corriente en apariencia rezagada, al margen de las modas y los *ismos* de alarde— con su mirada, el horizonte ingenuista se amplía.

Todas estas características hacen de Chantale la rara excepción, el tipo de *naif* que en este último cuarto de nuestro siglo irrumpe en medio del apocalipsis del arte (¿del mundo?) para darnos la luz de su sonrisa y con ello, decirnos que el final no es inminente.

Chantale nos ilumina desde el fondo de sus temores recurrentes inscritos en la cadena genético-cultural, la memoria de lo inconsciente puesta en juego ante la realidad, dándonos todo en un grito al filo de la sensación de un parto; todos sus temores infantiles en la garganta que olvidó la profilaxis y se desgarró a tal punto que no le queda más que la invocación mágica, sincréticamente esperanzada en Yamanjá*. Es una *menina* en flor que no *flota* en las páginas de *Vogue* porque escogió la libertad de los sueños y en ellos puede llegar, también, hasta la muerte. ... "el último país que el niño inventa".

* Divinidad del candomblé. Del vientre de Yamanjá nacieron, Xangó, Ogum, Oyá, Oxum, Obá, Orixá Oko, Agé Xalunga, Xapanan, Orun y Oxu. De sus senos brotan las aguas de la tierra y todos los elementos líquidos del mundo.

