

EL TORO IBERICO EN LA ESCULTURA DE MALDONADO

El hombre se decide a vencer. Hay embriaguez de dominio que se convierte en danza, acaso en arte puro.

Pero llega un momento en que el **toro** se yergue confuso, casi humano, con una dignidad que ofrece al metal agudo el lomo inmenso.

El drama se consuma. Y el animal deja en la **fiesta**, vibrando en las arenas y en el aire, su valor y su empuje, su nobleza.

¡Cómo no inspirar entonces a quien por puro amor se convirtió en uno de los grandes animalistas de América!

Máximo C. Maldonado, argentino contemporáneo, escultor. Exposiciones en París, Roma, Madrid...

¡Nada de biografía! Ella está en su propia obra, en ese mundo abigarrado, multitudinario de su creación.

El mismo que concitara con rara unanimidad las críticas encomiásticas de los preparados realmente para la crítica.

Esas voces, ecos siempre vivos más allá del recuerdo, son las que rodean al escultor en este año de sus bodas de oro con el arte, cuando su propio medio lo rodea con un increíble silencio.

Pero está también el espíritu conmovedor y solidario de sus obras, en ese universo de lo creacional donde la mano del artista estremece a la piedra hasta hacerla casi pensamiento.



por
Jorge
Raúl
Garbarino

Hay sucesión de obras, de motivos inspiradores, de recreación de viejos temas: lo humano y lo divino. Todo conjugado bajo el signo de un estilo único, inconfundible: el de Máximo Maldonado.

¡Y están los toros! El toro ibérico que nuestro escultor captara en sus jornadas hispánicas, contagiándose de la luz misma de los ruidos y de la propia sombra de la muerte.

Todo dado con sencillez, con esa auténtica humildad de quien ha adquirido la sabiduría de la vida en hondo diálogo consigo mismo, en la serena reflexión y el silencio de vigilia que preceden a la fuerza creadora entregándose para concretar obras definitivas y definitivas.

Estamos con el escultor en su propia casa, entre sus mismas criaturas plasmadas en aguda potencia. ¡Con sus toros ibéricos!

Ellos no ofrecen huecos, son la mole en función de arte. ¡Pero cuánta humanidad en esa imploración, en esa imploración, en esa resignación, en ese desafío!

Porque el toro ibérico asume, en la obra de Máximo Maldonado, toda la vivencia, todo el contenido emotivo de su existencia singular, síntesis acaso de un pueblo que sabe disfrutar de la vida porque no teme tutearse con la muerte.

Nuestro artista conoce las antípodas, por eso en sus manos la materia es capaz de asumir las formas esenciales para dar, con sus toros, la verdad sin literatura.

Lo dije alguna vez y lo repito: en las esculturas de Maldonado se atisba un volver a la esencia de las cosas con eliminación de los elementos descriptivos y torna la mole a alcanzar el sentido real de lo pretérito, con la potencia anímica que aúna ese dinamismo de montaña con el encuentro mismo del ser y los espacios.

Hay una estilización de formas, un misticismo subyugante.

En los **cosos** seculares de la península, el artista apresó con la dignidad del arte la dignidad del toro. Y lo hizo piedra. Y lo hizo espíritu. Ahí está, vital y total, trascendido de imaginación y de belleza, con todo su simbolismo en exacta sugerencia.

Afirmando las calidades de su creación escultórica, Máximo Maldonado nos da al toro ibérico en sus momentos cumbres. Aquellos para los cuales fue destinado y a cuyo encuentro va con toda altivez.

El drama se hace mitológico y el hombre, vencedor ya de la naturaleza, da paso a la historia.

El toro, sugestionador de Maldonado, da paso al arte.



El gaucho Martín Fierro

"yo nunca tuve otra escuela
que una vida desgraciada..."



Es una obra maestra de la literatura hispánica, creada por José Hernández y publicada por primera vez en 1872, habiendo tenido un éxito tan extraordinario, que al igual que Cervantes, tuvo que componer una segunda parte que se llamó **La vuelta de Martín Fierro**. El plagiarlo Avellaneda se troca para bien por el doctor Avellaneda, quien mediante sus notas a la duodécima edición, da pruebas de la popularidad que entre los pulperos de la campaña tenía esta historia: "doce gruesas de fósforos, un barril de cerveza, doce Vueltas de Martín Fierro, cien cajas de sardinas".

De pequeño, Joselito se sentaba entre los gauchos al anochecer, después de que se tendían los animales en el rodeo...

Y verlos al cair la noche
en la cocina riunidos,
con el juego bien prendido
y mil cosas que contar,
platicar muy divertidos
hasta después de cenar.

Y aquellas fantasías de su juventud habrían de fructificar con el tiempo en estos cantos inmortales, que descubren en toda su desnudez las aflicciones de ese típico hombre de pasión, que se queja amargamente a través de su personaje:

Recordarán que quedamos
sin tener donde abrigarnos
ni ramada ande ganarnos
ni rincón ande meternos
ni camisa que ponernos
ni poncho con que taparnos.

Algunos comparan el personaje con don Quijote, en mala hora, porque no se parecen en nada. El de la triste figura busca los peligros para labrarse eterna fama y Fierro se topa con ellos pero no los quiere, los detesta, y acaba por echar tantos refranes como Panza, en el Canto XXXII.

Los hermanos sean unidos
por que esa es la ley primera...

... no le hagan una partida
que la ofienda a la mujer

... es de la boca del viejo
de onde salen las verdades.

En el Canto VII de la primera parte, Fierro provoca a un negro y lo mata:

Por fin en una topada
en el cuchillo lo alcé.
Y como un saco de güesos
contra el cerco lo largué.

En la segunda parte, a manera de confesión, el autor en boca del Moreno, que habla de su hermano, dice:

... murió, por injustos modos
a manos de un pendenciero.
Los nueve hermanos restantes
como guérfanos quedamos.
Dende entonces lo lloramos
sin consuelo, creanmeló,
y al hombre que lo mató
nunca jamás lo encontramos.

VI

Vamos dentrando recién
a la parte más sentida;
aunque es todita mi vida
de males una cadena.
A cada alma dolorida
le gusta cantar sus penas.

Se empezó en aquel entonces
a rejuntar caballada,
y reunir la miliciada
teniéndola en el cantón,
para una despedición
a sorprender a la indiada.

Nos anunciaban que iríamos
sin carretas ni bagajes
a golpiar a los salvajes
en sus mismas toderías;
que a la güelta pagarían,
dicenciándolo, al gauchaje.

Que en esta despedición
tuviéramos la esperanza
que iba a venir sin tardanza,
sigún el jefe contó,
un menistro o qué sé yo,
que le llamaban don Ganza.
Que iba a riunir el ejército
y tuitos los batallones,
y que traiba unos cañones
con más rayas que un cotín.¹
¡Pucha!, las conversaciones
por allá no tenían fin.

Pero esas trampas no enriedan
a los zorros de mi laya;
que esa gansa² venga o vaya,
poco le importa a un matrero:
yo también dejé las rayas...
en los libros del pulpero.



Nunca jui gaucho dormido,
siempre pronto, siempre listo,
yo soy un hombre, ¡qué Cristo!
que nada me ha acobardao,
y siempre salí parao
en los trances que me he visto.

Dende chiquito gané
la vida con mi trabajo,
y aunque siempre estuve abajo
y no sé lo que es subir,
también el mucho sufrir
suele cansarnos, ¡carajo!³

En medio de mi ignorancia
conozco que nada valgo;
soy la liebre o soy el galgo
asigún los tiempos andan;
pero también los que mandan
debieran cuidarnos algo.

Una noche que riunidos
estaban en la carpeta
emпинando una limeta
el jefe y el juez de paz,
yo no quise aguardar más,
y me hice humo en un sotreta.

Me parece el campo orégano⁴
dende que libre me veo;
donde me lleva el deseo
allí mis pasos dirijo,
y hasta en las sombras, de fijo
que a donde quiera rumbeo.



Entro y sálgo del peligro
sin que me espante el estrago;
no aflojo al primer amago
ni jamás fi gaucho lerdo;
soy pa rumbiar como el cerdo,
y pronto cái a mi pago.

Volvia al cabo de tres años
de tanto sufrir al ñudo.
Resertor, pobre y desnudo,
a procurar suerte nueva;
y lo mesmo que el peludo
enderecé pa mi cueva.

No hallé ni rastro del rancho;
¡sólo estaba la tapera!
Por Cristo, si aquello era
pa enlutar el corazón.
¡Yo juré en esa ocasión
ser más malo que una fiera!

¡Quién no sentirá lo mesmo
cuando ansi padece tanto!
Puedo asigurar que el llanto
como una mujer largué.
¡Ay, mi Dios, si me quedé
más triste que Jueves Santo!

Sólo se oiban los maullidos
de un gato que se salvó;
el pobre se guareció
cerca, en una vizcachera;
venía como si supiera
que estaba de güelta yo.

Al dirme dejé la hacienda,
que era todito mi haber;
pronto debíamos volver,
sigún el juez prometía,
y hasta entonces cuidaría
de los bienes, la mujer.

Después me contó un vecino
que el campo se lo pidieron,
la hacienda se la vendieron
pa pagar arrendamientos,
y qué sé yo cuántos cuentos;
pero todo lo fundieron.

Los pobrecitos muchachos,
entre tantas afliciones
se conchabaron de piones;
mas ¡qué iban a trabajar,
si eran como los pichones
sin acabar de emplumar!



Por ahí andarán sufriendo
de nuestra suerte el rigor.
Me han contado que el mayor
nunca dejaba a su hermano.

los recoja por favor.

Y la pobre mi mujer,
¡Dios sabe cuánto sufrió!
Me dicen que se voló
con no sé qué gavilán:
sin duda a buscar el pan
que no podía darle yo.

No es raro que a uno le falte
lo que a algún otro le sobre:
si no le quedó ni un cobre,
sino de hijos un enjambre,
¿qué más iba a hacer la pobre
para no morir de hambre?

¡Tal vez no te vuelva a ver,
prenda de mi corazón!
Dios te dé su protección,
ya que no me la dio a mí.
Y a mis hijos dende aquí
les echo mi bendición.

Como hijitos de la cuna
andarán por ahí sin madre;
ya se quedaron sin padre,
y así la suerte los deja,
sin naides que los proteja
y sin perro que los ladre.

Los pobrecitos tal vez
no tengan ande abrigarse,
ni ramada ande ganarse,
ni un rincón ande meterse,
ni camisa que ponerse,
ni poncho con que taparse.

Tal vez los verán sufrir
sin tenerles compasión.
Puede que alguna ocasión,
aunque los vean tiritando,
los echen de algún jogón
pa que no estén estorbando.

Y al verse ansina espantaos
como se espanta a los perros,
irán los hijos de Fierro,
con la cola entre las piernas,
a buscar almas más tiernas
o esconderse en algún cerro.

Mas también en este juego
voy a pedir mi bolada;
a naides le debo nada,
ni pido cuartel ni doy,
y ninguno dende hoy
~~to de Uniformes Prisioneros~~
y seré gaucho matrero:
en mi triste circunstancia
aunque es mi mal tan profundo,
nací y me he criado en estancia,
pero ya conozco el mundo.

Ya le conozco sus mañas,
le conozco sus cucañas,
sé cómo hacen la partida,
la enriedan y la manejan.
Deshaceré la madeja.
Aunque me cueste la vida.

Y aguante el que no se anime
a meterse en tanto engorro
o si no aprétese el gorro
o para otra tierra emigre;
pero yo ando como el tigre
que le roban los cachorros.

Aunque muchos cren que el gaucho
tiene un alma de reyuno,
no se encontrará ninguno
que no lo dueblen las penas;
mas no debe aflojar uno
mientras hay sangre en las venas.

Esta obra puede decirse que es de un carácter tan masoquista como Justine del "Divino Marqués", porque busca en todo momento la compasión del lector a todas las desgracias que canto tras canto le van sucediendo al gaucho, cuando en muchas ocasiones las desgracias se las busca él mismo, para después hacerse el pobrecito, porque en el fondo el autor a través de su personaje goza del sufrimiento y de sentir lástima de sí mismo.

Berenice Garmendia

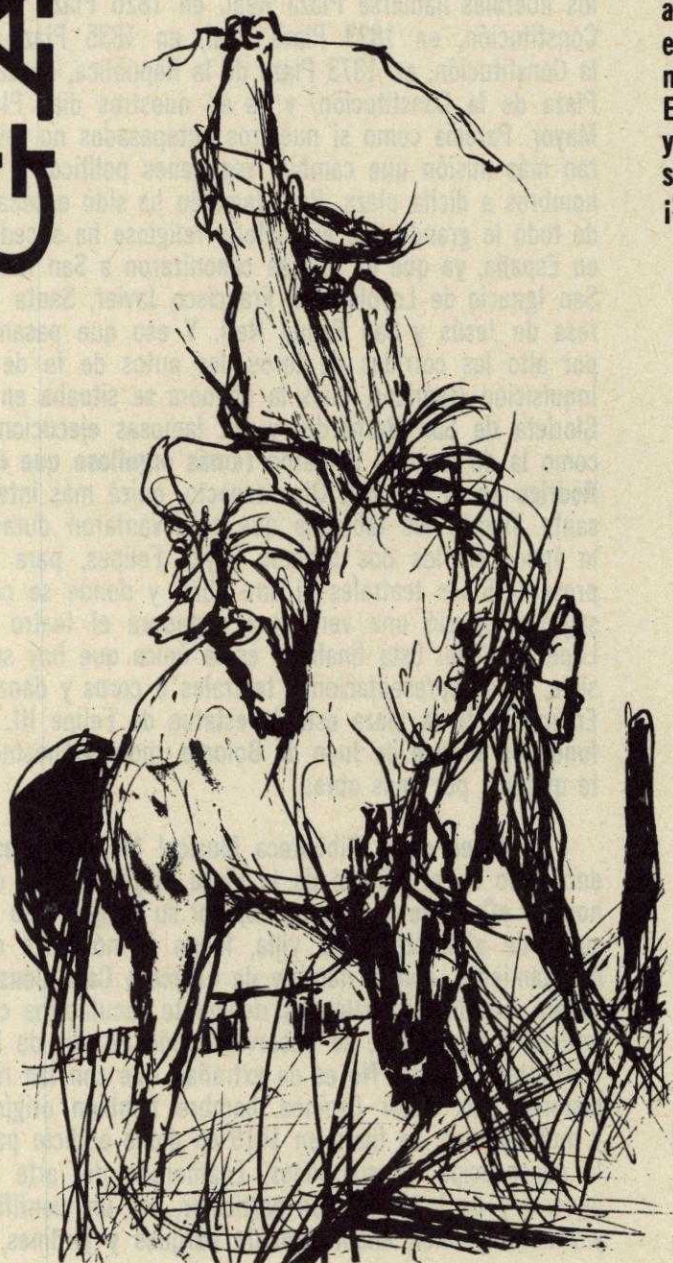
- 1 Alude a los cañones de ánima rayada o estriada.
- 2 En otras ediciones "el menistro".
- 3 Otro eufemismo como los anteriores.
- 4 En otras ediciones este verso dice así:
"Para mí el campo son flores."

GAUCHO

al noble centauro del
desierto que en las inmensas
soledades de las pampas relegado al
olvido hizo la Patria grande.

Frente al mustio paisaje de la pampa
y la magia ancestral de sus honduras,
con un fuerte pampero frente a frente,
en la inmensa heredad de la llanura,
una tarde apacible y silenciosa,
puesta la esperanza allá en la altura,
un gaucho que es orgullo de su raza
lleno de fe y coraje, en su bravura,
lleva en su sencillez y su hidalguía,
en su altiva presteza y galanura,
la grandeza del alma de su estirpe
dando el último bien de su estrechura...
cual un bravo centauro del desierto.

Va por la planicie y se figura
que ha de marchar en pos de lo infinito
a conquistar más lauros y ventura
en una épica lucha cuerpo a cuerpo,
muy digna del cincel y la pintura.
Es consciente abnegado de su suerte,
y se ha plantado firme en su estatura,
sin poner condiciones ni exigencias:
¡SU VIDA POR LA PATRIA: OFRENDA PURA!



Viterbo Pedro Ferrer

EL MUSEO MUSICAL DE MADRID

por
Miguel
de Aguilar
Merlo

Es este un museo típicamente madrileño, fundado por un español de primera fila, D. Víctor Espinós Mol-tó, en 1919, aunque no fuera inaugurado oficialmente hasta 1930. Está situado en el viejo Madrid de los Aus-trias y en su categoría es único en España. El Museo de la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid se emplaza en el número 8 de la calle Imperial, con entrada también por el número 3 de la Plaza Mayor, típica plaza madrileña que todavía en el siglo XV era frontera con el campo, y por eso se llamaba «del Arra-bal», construida por Juan Gómez de la Mora desde 1617 a 1620 por orden de Felipe III. Esta plaza, y por tanto el edificio donde está enclavado el Museo Musical, ha sido termómetro de la vida política y religiosa de Es-paña. Si se hiciera una historia de la Plaza Mayor se tendría que escribir de toda la Historia de España, y sobre todo se sabría perfectamente, en cada época quién gobernaba en la nación. Digamos sus nombres, Arrabal, se transformó en Mayor, pero al promulgarse la famosa Constitución de Cádiz de 1812 tomaría el nombre de Plaza de la Constitución, para en 1814 al caer los liberales llamarse Plaza Real, en 1820 Plaza de la Constitución, en 1823 Plaza Real, en 1835 Plaza de la Constitución, en 1873 Plaza de la República, en 1874 Plaza de la Constitución, y ya en nuestros días Plaza Mayor. Parecía como si nuestros antepasados no tuvie-ran más misión que cambiar regímenes políticos y los nombres a dicha plaza. Pero también ha sido escenario de todo lo grande que en materia religiosa ha sucedido en España, ya que en ella se canonizaron a San Isidro, San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier, Santa Te-resa de Jesús y San Felipe Neri. Y eso que pasamos por alto las corridas de toros, los autos de fe de la Inquisición (teóricos, pues la hoguera se situaba en la Glorieta de San Bernardo) y las famosas ejecuciones, como la de Rodrigo Calderón (**«más orgulloso que don Rodrigo en la horca»**). Otro aspecto, quizá más intere-sante, fueron los tablados que se levantaron durante la época de los dos últimos Reyes Felipes, para re-presentaciones teatrales al aire libre, y donde se con-sagró y ejerció una verdadera dictadura el teatro de Lope de Vega. Esta finalidad es la única que hoy sub-siste, para representaciones teatrales o coros y danzas. En medio de la plaza está la estatua de Felipe III, su fundador, bronce de Juan de Bolonia, momentáneamen-te quitado, por unas obras

El Museo de la Biblioteca Musical Municipal, está enclavado en el edificio de la Plaza Mayor que se de-nominó **«Casa de la Carnicería»**, por su antiguo uso de surtir de alimentos a la villa, luego formó parte del Ayuntamiento, con el nombre de **«Tercera Casa Consis-torial»**. Desde sus balcones ricamente recubiertos con tapices y reposteros, se observaba todo el latir de las diferentes Españas. No es de extrañar, que con tan rica historia, don Víctor Espinós, hombre también original y multifacético, se fijara en 1919 en dicho edificio para la consecución de sus ideas. Enamorado del arte en general y de la música en particular, era un científico y artista también enamorado de parques y jardines, y



ISAAC ALBENIZ

con los cargos de Director de las Bibliotecas Circulantes Municipales y de las Bibliotecas de los Parques de Madrid, llenó todos los jardines madrileños de templete o pabellones, abarrotados de libros, en especial para la juventud, en diferentes idiomas, y que prácticamente en nuestros días, han desaparecido. Toda su labor cultural fue en vano, y en Madrid, no queda casi huella, desde 1947, en que murió ese gran hombre nacido en Alcoy (Alicante) en 1871, que podemos considerar como uno de tantos quijotes españoles, que luchan en el desierto.

La Biblioteca y Museo Musical tiene dos secciones principales, una sección de obras musicales y otra sección de instrumentos. Las primeras aportaciones fueron donativos de la Infanta Isabel y de varios músicos y personajes de la época a su fundador. Además Víctor Espinós fue un investigador de las obras musicales que se han hecho en todo el mundo sobre el libro de Cervantes, «Don Quijote de la Mancha», del que consiguió reunir, regalándolos, un centenar de Quijotes musicales diferentes, todos con sus catálogos, pentagramas y apéndices de observaciones. Esta labor de incremento del patrimonio del Museo la ha proseguido su hija, que colaboró desde pequeña con su padre, y luego por oposición, en 1930, pasó a miembro de Archivos y Bibliotecas. En la actualidad es ella —Juana de Espinós Orlando— la Directora del Museo, por su cualidad, añadida, de crítico periodístico de música, la que recibe muchas obras y discos, para criticarlos, y en vez de

quedarse con los originales, los regala a la discoteca municipal: de esta manera ha conseguido durante más de veinte años de Directora reunir una discoteca de 500 discos, de primera fila, preferentemente antológicos de música española, de todos los tiempos, desde el primer Himno de los peregrinos del Camino de Santiago y las Cantigas de Alfonso X el Sabio, hasta los modernos festivales del Ministerio de Educación y Ciencia, incluyendo las últimas obras de Rodrigo, Esplá, Halffter y Arturo Moya.

¿A qué se debe que casi todo el tesoro musical lo hayan aportado el fundador y su hija exclusivamente? Sencillamente que la Biblioteca Musical y Museo Municipal tiene un presupuesto, dentro de la partida de Archivos y Bibliotecas, que se eleva, ¡AL AÑO!, hasta 7,000 pesetas para la compra de partituras y a 2,500 pesetas para compra de instrumentos musicales.

La Biblioteca, que posee un completo catálogo al día, reúne unas 30,000 obras, con más de 85,000 títulos musicales, desde los métodos de solfeo de todos los instrumentos a todos los métodos oficiales de historia, estética, composición, canto, como la más diversa música de piano. Pero destacando como lo mejor de todo ello la serie de Quijotes musicales, la colección más completa del mundo, donde se ve que ha inspirado Cervantes con su obra, otras muchas, como óperas, operetas, música de cámara, poemas sinfónicos, ballets, cantatas, zarzuelas, etc. Entre ellas una trilogía insuperable, que por cierto las posee las tres este Museo.

La primera de ellas, una obra inglesa, la ópera de Henry Purcell titulada «The Comical History of Don Quixote», de 1664, el primero que se inspiró en Cervantes.

La segunda de Ricardo Strauss, que el autor firma como «Variaciones fantásticas sobre un tema caballeresco», estrenado en Berlín en 1898, en que la viola es Sancho y el chello es Don Quijote, poema sinfónico que evoca el ataque a los molinos de viento y el ataque a los corderos.

La tercera obra, la de Manuel de Falla, por todos conocida, «El retablo de Maese Pedro», que fue el que más ha respetado el texto cervantino y el que le ha impregnado más furia española. La verdadera historia que trata de la libertad de la dama Melisendra, por su esposo Gaiferos. Es una escena de guiñol, el retablo, que lo está viendo representar varias personas, entre ellas Don Quijote y Sancho entremezclados con el pueblo, y se introduce tan profunda la farsa en la mente del Hidalgo que cree en su realidad, y sale a defender a Melisendra de los moros y arremete con el guiñol destrozándolo. Confunde a Melisendra con Dulcinea y termina con una romanza, cumbre del lirismo español. El Retablo de Maese Pedro, escenificado en 1923, en la casa de la Princesa de Polignac, con todo su aparato guiñolesco, que colaboraron artistas españoles residentes en la capital de Francia, es uno de los últimos y más completos Quijotes musicales, y quizá el mejor, con una ordenada confusión sinfónica en que se pinta la terrible cólera y la agresión feroz del bueno

de Don Quijote, capaz de las más temerarias aventuras, para que ningún malandrín estorbe la dicha de Melisendra, como se oponen a él los encantadores en su devoción hacia Dulcinea.

Ahora bien, hay un aspecto más interesante que su riqueza en este Museo y en esta Biblioteca. Y es su cualidad de «**circulante**». Sus instrumentos musicales y sus libros son prestados para llevárselos a domicilio, previa consecución de un carnet de lector o de músico, que se entrega a todo el que tenga un simple carnet de identidad y un domicilio estable, que no sea pensión u hotel. Solamente en el caso de instrumentos musicales se necesita un fiador con casa comercial abierta. Esto es muy importante para aficionados que no tengan medios y estudiantes que tienen vocación y cuando han dejado sus estudios primeros de solfeo en el Conservatorio, y se quieren especializar en una rama instrumental cualquiera, se encuentran sin medios económicos para practicar en un instrumento propio. Así, en este Museo vivo y al alcance de todos, se pueden llevar los instrumentos musicales a su casa, excepto los pianos, por su gran tamaño, pero para los cuales hay acondicionadas cuatro cabinas independientes, sin sonoridad externa, aisladas en corcho, y con cristal doble y grandes cortinas, para tocar por horas, en días alternos, sin molestar a nadie; el año pasado, solamente en piano, hubo 35 estudiantes que completaron un curso entero, algunos de ellos extranjeros, como Valentín Suric, becario de Cultura Hispánica, argentino, que montó aquí todos sus programas de concierto, y que al solicitar en su instancia de ingreso, una cabina con piano, explicó el gran problema económico de un instrumento caro para trabajar. Y es una lástima, que vengan hasta del extranjero para acogerse a estos beneficios, y en cambio los españoles, e incluso los madrileños, desconozcan esta Institución. La Directora del Museo, no se explica este desconocimiento, abandono y ausencia de visitantes españoles. Recuerda una anécdota de un estudiante polaco, alto, espigado, tímido, sin padres, recién salido de un campo de concentración nazi de Alemania, que vino aquí para estudiar piano, y lo primero que interpretó en este Museo, como decimos, nada más salir de un campo de concentración, fue una Polonesa de Chopín, con un brío, que la Directora a través de los cristales, y con la puerta abierta, se quedó emocionada de tal cúmulo de temperamento en tan frágil criatura.

Dentro de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, se lleva la palma de su abundancia, Alemania, donde hay hasta en los pueblos más pequeños. Pero en España (descartando algunos Conservatorios y la Biblioteca Nacional, que tienen un poco de música), propiamente, con el concepto mundial de circulante y gratuito, sólo hay esta Biblioteca en España, las demás son simples secciones de música, las más de las veces muy pobres. Y no es que vengan aquí sólo principiantes, sino personalidades consagradas, como Ana María Olaria, gran cantante, que sólo aquí encontró la partitura de la ópera «**Rigoletto**», para ensayarla, consiguiendo un gran éxito. Otros antes de interpretar una «**Sonata**»

de Beethoven, vienen a escucharla por un Iturbi, por ejemplo, luego se encierran en sus cabinas de piano, y hacen su propio estudio.

Los discos que posee el Museo, en su sección de Discoteca, se oyen aquí mismo, y no son circulantes, como en Alemania, que por tener varias ediciones, y sus reproducciones en plástico, prestan éstos, que casi no se estropean, y siempre se quedan con los originales, que jamás prestan. Incluso en Dusseldorf, se ha llegado a la perfección, de tener salas con auriculares, para oír ellos solos y no molestar a los demás.

La sección circulante de instrumentos está dividida en los de tipo popular (como guitarra, laúd, bandurria, mandolina) y de instrumentos de cámara (violines, violas, violonchelos) y faltan los instrumentos de viento, por la razón práctica de la higiene, ya que serían peligrosos en una sección circulante de estas características. Muchos de los estudiantes del Conservatorio madrileño vienen aquí porque les envían profesores suyos, como Pedro Lerma y Lucas Moreno, o el mismo Cristóbal Halffter.

La sección propiamente de museo, tiene instrumentos rarísimos, de múltiples países y de la más diferente época. Aquí contemplamos el campanil turco, los instrumentos de percusión de los macabebes, las flautas japonesas y los musicales Yan-Kin, las chirimías y las guitarras-lira, la dulce guzla yugoslava junto a los ukeleles. La viola de amor del siglo XVIII. Los pianos de viento franceses plegables. El banjo y el arpa. La gaita y la bandurria. Los alegres timbales y la flauta. Y no solamente piezas antiguas, de simple decoración, sino modernas de un gran sentido emotivo, como el armonio-maleta, de Ofelia Nieto, que transportaba en todos sus desplazamientos o la famosa guitarra de Andrés Segovia, que todavía parece llorar melodías folklóricas, y que contribuyó, ciertamente, a que este instrumento de cuerda, tan español, casi todas las orquestas modernas lo hayan adoptado, e incluso se utilice la guitarra en la música sinfónica, y no digamos nada en la música religiosa, con las ya conocidísimas Misas en Flamenco o en Cante Hondo.

El mensaje de Don Quijote de la Mancha

(Unamuno o Giovanni Papini)

por
Joaquim
Montezuma
de Carvalho

Leí en la revista mexicana "Norte", dirigida por Fredo Arias de la Canal un hermoso artículo del nostálgico escritor italiano Giovanni Papini. Se trata de la traducción al español de su estudio "Don Quijote", con fecha de 1916, que, más tarde, el humanista florentino incluyó en su libro "Figure umane" (Figuras humanas) (1940). Hace años me volví contra Papini, que todavía vivía, por su mala comprensión del legado universal de América Latina. Lo consideraba insignificante. Al leer este ensayo suyo sobre el mito más significativo de Iberia, pensé inmediatamente que debía tratarse de otra de sus fobias. Reflexioné en su interpretación y la considero excepcional. A fin de cuentas, quizá se trate de la visión más exacta de esa "figura humana" que fue D. Quijote, primero hombre, antes de convertirse en mito, y hombre con la complejidad de todo ser humano que no es ni exclusivamente "real" ni tampoco puramente "ideal". Porque D. Quijote es hombre de carne y hueso y... alma, porque es real e ideal es por lo que su figura se hace portadora de infinitos significados. Con todo, la corriente predominante ha sido la de calificar a D. Quijote de loco, un loco simpático, un loco cordial, con su fondo ético de bondad innata, pero verdaderamente un loco, al que se le ha visto moldear las realidades exógenas de acuerdo con los esquemas internos de las ideas. Es un loco porque perdió el uso de la razón. Sus actos se hacen simpáticos y hasta emocionantes porque están basados en su afán de justicia y bondad. Pero el escuálido D. Quijote no deja de ser un loco y un extravagante: es incapaz de dominar las cosas. Reacciona ante los impulsos, como los locos. Es un desorientado, y acaso pudiera decirse que sus aventuras son aquellas con las que topó su caballo Rocinante, el caballo, no él. Es un loco que se justifica por el ardor de la justicia, un loco al que se ama por su bondad permanente. Es un loco, pero no un tonto.

Es por eso que un Menéndez y Pelayo consideraba a D. Quijote como "la conquista del ideal por un loco y por un rústico, la locura aleccionando y corrigiendo a la prudencia mundana, el sentido común ennoblecido por su contacto con el ascua viva y sagrada de lo ideal". De ahí que la casi totalidad de los ibéricos haya visto en el pobre hidalgo manchego a un alienado con virtudes. Uno de los mayores intérpretes del Quijote fue Miguel de Unamuno (1864-1936), "ese donquijotesco Don Miguel de Unamuno, fuerte vasco", como lo cantó en versos Antonio Machado. Unamuno publicó en 1905 su ensayo "Vida de Don Quijote y Sancho", obra esencial para sentir, más que para pensar, hasta qué punto sufría Unamuno su ansia de inmortalidad y el saber que iba a morir. Y Unamuno asimilaba febril la locura del Quijote a su angustia, a su desenfrenada "locura de no morir". Pero cuando Unamuno no se ve tanto a sí mismo y tiene más presente al Quijote, lo estima y lo valoriza como un loco, ¡y ay de aquel que diga lo contrario! "Creo que se puede intentar la santa cruzada de ir a rescatar el sepulcro del caballero de la locura del poder de los hidalgos de la razón", escribía Unamuno. "Vino a perder el juicio. Por nuestro bien lo perdió, para dejarnos eterno ejemplo de gene-

rosidad espiritual. Con juicio, ¿hubiera sido tan heroico?", pregunta Unamuno. El Quijote valía por su locura. Y Unamuno aconsejaba al lector: "Procura vivir en continuo vértigo pasional, dominado por una pasión cualquiera. Sólo los apasionados llevan a cabo obras verdaderamente duraderas y fecundas". Incitaba a su pueblo a tener la locura de lo pasional, antes que la limpidez de lo racional. Por eso justificaba: "Y hemos concordado en que una locura cualquiera deja de serlo en cuanto se hace colectiva, en cuanto es locura de todo un pueblo, de todo el género humano acaso". Aquí parecía condenar a todos los viejos del Restelo que existen. En el fondo, Unamuno servía a un precepto de Jesús: "Quien pierda su alma, la ganará".

Abro el diccionario portugués y veo que se le llama "quixote" a lo ridículamente pretencioso. En Portugal, una "quixotada" es un acto o un dicho de fanfarrón, una bazofia ridícula. En España, el sentido peyorativo no es menor. Abro el diccionario de la Real Academia Española, y veo que el pueblo llama "quijote" al hombre que pugna con las opiniones y los usos corrientes por excesivo amor a lo ideal; y este diccionario define el "quijotismo" como una "exageración de los sentimientos caballerescos; un engreimiento; un orgullo". Se nota un sentido peyorativo, que es todavía la forma de seguir riéndose de las locuras del loco Quijote, "el Caballero de la Locura", como lo llamaba Unamuno. En suma, la creencia en la locura del Quijote originó todas estas desviaciones nada lisonjeras.

Pregunto: ¿Es que para ser valiente es preciso estar loco? ¿Da cobardía la sensatez?

Siempre me sentí muy sugestionado por la "locura" de D. Quijote. También me dejé impulsar por Cervantes, Menéndez y Pelayo, Unamuno y tantos, tantos otros diagnosticadores de la locura del atarantado hidalgo. Cervantes es rotundo: "Y así del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio. Guiados por el propio Cervantes, ¿acaso podría desconfiarse de esa locura? Es difícil, muy difícil. Además, el mismo Cervantes había escrito en el prólogo: "Mi historia es tan clara... que los hombres la entienden". Esa claridad la entendieron sin dificultades: D. Quijote estaba loco, había perdido el juicio.

Pero, ¿es verdaderamente muy clara la historia? ¿Han entendido los hombres bien la novela de Cervantes y, sobre todo, a su personaje central? Hay quienes piensan, como el mexicano Octavio Paz, que en la locura se asiste a la lenta recuperación de la lucidez y el juicio y que D. Quijote, al saberse loco, no dejaba de estarlo: lo estaba de una manera superior. Todo el mundo sabe ya que D. Quijote, al regresar de sus aventuras, recuperó la razón, se arrepintió de sus locuras y se preparó a morir, lleno de buen sentido. Don Quijote deja de ser lo que fuera y el hidalgo manchego vuelve a ser el bueno de Alonso Quijano. Se desquijotizó. Dejó el yelmo a un lado y dejó de ver en las posadas maravillosos castillos. Apenas ve rústicas posadas. Está en su sano juicio. Es por ello que el poeta judaico H. Heine haya juzgado la obra de Cervantes como la mayor de las

sátiras contra el entusiasmo humano. Sin embargo, Octavio Paz estima que el buen juicio final de Alonso Quijano no es el triunfo de la realidad, porque el humor resultó ser tan vano como la locura. ¿Andará el mexicano por los mismos caminos enfadados de Heine? No me lo parece, porque luego aclara que D. Quijote, sin contradicción, está loco y no lo está: es algo así como una paradoja, en la que luchan sinceras la razón y la poesía, el ritmo y el discurso. Simplemente a medias, estar o no estar, ser o no ser, al mismo tiempo. Quijote o está o no está loco. Loco a medias, como quiere Octavio Paz, o sea, loco... con intervalos lúcidos, no me convence.

Leo ahora el estudio pequeño y fértil de Papini y llego a la conclusión de que la mayor ironía de Cervantes fue la de imbuir en el lector la convicción de que el hidalgo estaba loco. Sugestionó durante tres siglos a los lectores, a sus intérpretes, principalmente a los de casa. Pero no sugestionó a Papini. El florentino debió leer el "D. Quijote de la Mancha" con algún lente especial para no dejar pasar una palabra. Lo leyó y lo relejó. Y fue rompiendo todos los espejos que pueblan esas galerías o capítulos literarios. Su marcha cuidadosa no tenía como fin bajar al mito de su pedestal. No tenía ninguna fobia. Pero el mito es, antes que nada... un libro. Registrar el texto, espiar todos sus párrafos, leer hasta los silencios y descifrar lo que no se dijo (y toda obra clásica lo es porque no llega a decirlo todo). Papini podrá ser un revisionista; pero la verdad es que leyó, y bien, los textos "sagrados" de esa nueva Biblia que es, en los tiempos modernos, "D. Quijote de la Mancha". El resultado de esa revisión singular es que el hidalgo no está loco. Veamos lo que dice y en que se basa Papini para su interpretación fidedigna.

D. Quijote no está loco. Se finge loco. Por eso no es trágico, ni desesperado. Toda su aventura es una diversión preparada. No actúan en serio. Son imbéciles todos cuantos buscan en él un concepto de la vida y del mundo, viendo en el hidalgo a un asceta, un santo y un loco, y en sus compañeros a unos astutos, unos filisteos y unos mundanos vulgares. D. Quijote no es puro y desinteresado en la medida necesaria para hacer de él la encarnación suprema del idealismo. Quiere "desfacer entuertos, reparar injusticias, enmendar sinrazones, reprimir abusos, obligar a los malos a saldar sus errores", simplemente porque es la tradición consignada en las gestas de los caballeros andantes ("Yo, inclinado de mi estrella, voy por la angosta senda de la caballería andante, para cuyo ejercicio desprecio la hacienda, pero no la honra...; **yo soy enamorado no más porque es forzoso que los caballeros andantes lo sean**"). Es un imitador. Si Amadis de Gaula fuera diferente, sería también diferente su imitación. El Quijote busca fama, piensa constantemente en la gloria terrenal. Es un vanidoso. Y también el hombre cansado de lo usual, que ambiciona una diversión. Sólo se le ocurre la locura como camino inofensivo para su liberación. Si D. Quijote fuera un cristiano puro y sincero, como se lo imaginan tantos, no tendría necesidad de un dis-

fraz de caballero andante ni de salir de su aldea de Argamasilla con yelmo y lanza. En lugar de imitar a los caballeros andantes, bastaría imitar a los santos salvadores. San Francisco de Asís, que se propuso imitar a Jesús, es un Quijote más verdadero. Su locura es tan sólo un pretexto para correr aventuras; quiere parecer loco porque le conviene (si no lo contaran como loco, la familia no lo hubiera dejado partir). Si su locura fuera seria y verdadera, sufriría cada vez que se enfrentara a la realidad un dolor, pero permanece tranquilo. No se lamenta demasiado y hasta llega a reírse de sus errores fingidos. Un loco serio sufriría mil muertes al verse contrariado. D. Quijote no se entristece ni sufre; sabe reír y hacer reír a los demás, porque él mismo no sabe llorar. D. Quijote le avisa a Sancho Panza que hará el papel de loco hasta alcanzar la respuesta de Dulcinea ("Loco soy, loco he de ser hasta tanto que tú vuelvas con la respuesta"; "Si la respuesta —afirma— es buena, yo dejaré de hacer el loco"). O sea, sabe que no está loco; pero desea hacer cosas de loco. Cuando Sancho le pregunta por qué tantas penitencias, si Dulcinea no hace nada por merecerlas, le contesta: "Ahí está el punto, y esa es la fineza de mi negocio: que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias; el toque está en desatinar sin ocasión..." No pasa de ser un loco voluntario.

Por ejemplo, sabe perfectamente quién es Dulcinea ("Bástame a mí **pensar y creer** que la buena Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta"). Cuando le conviene, ve las cosas como todo el mundo, y la posada ya no le parece un castillo, sino una posada verdadera. Su simulación de loco no es perfecta, sobre todo porque se traiciona con la alegría. Su tranquilidad y su astucia no lo avalan: en su vida no hay drama. No hay drama donde hay seriedad. D. Quijote juega, pero los locos verdaderos no lo hacen.

Dije que Papini no destierra a D. Quijote a un reino de tinieblas oscuras. No lo tira del pedestal. Pero donde sus antecesores veían material calcáreo, Papini ve el mejor mármol de Carrara. El sentido es otro. La profundidad de D. Quijote está en su deformación y en el simbolismo. La deformación voluntaria de las cosas tiene su principio en el idealismo arbitrario y, hoy en día, es reconocido como característico de toda la creación. **Ver lo que se quiere ver** representa solamente lo que se escoge. La creación es un acto permanente de la voluntad. En este sentido, D. Quijote es un artista, artista en la vida, pero también duradero artista moderno. Finalmente, es un simbolista y un simbolista satírico. Sus yerros voluntarios obedecen a un plan preestablecido y están coordinados por un juicio sarcástico sobre la vida de los hombres. Las ovejas, para él, son soldados; las bacías, yelmos; las prostitutas, doncellas; las mujeres del campo, Beatrices; los galeotes, esclavos inocentes. Pero son estas substituciones las que D. Quijote atribuye maliciosamente a la locura, para no comprometerse; pero no son casuales. Revelan una conciencia poderosa y crítica y sin preconceptos del mundo. En realidad, según D. Quijote y esa su crítica y lúcida conciencia, los castillos de los señores no pasan de

establos disfrazados, en los que es preciso pagar la hospitalidad con el servilismo; las vírgenes que se encuentran en la sociedad son prostitutas de incógnito, más viciosas que las otras, que se entregan por hambre; las mozas de las posadas son más dignas de ser abrazadas que muchas señoras; una campesina ignorante, pero pura, puede ser la inspiradora castísima de un genio que sepa verla; los galeotes condenados que se encuentran por los caminos, esposados, pueden ser más inocentes que los guardias y esbirros que los conducen a las cárceles, etc. El único principio efectivamente idealista de todo el libro es que los objetos, por sí mismos, no son ni de está ni de otra manera, sino como los hombres diferentes saben y pueden verlos diferentemente. Su sistema podría definirse como una "voluntad de creer", con tres siglos de anticipación sobre las teorías pragmáticas. Así piensa Papini, apoyado en los textos.

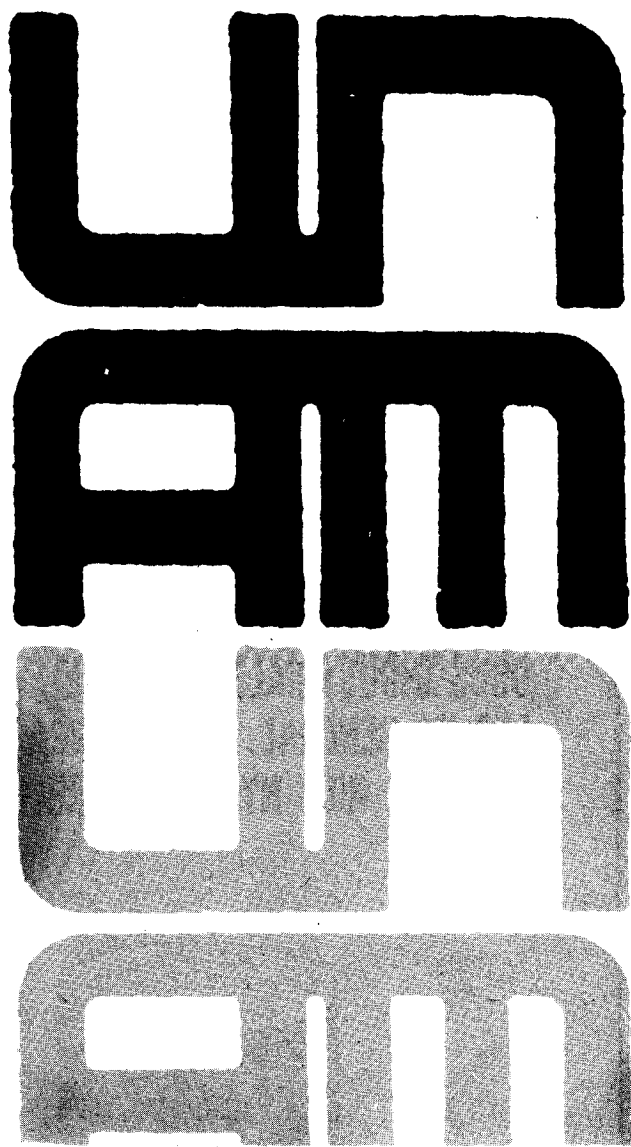
La concepción tradicional de un Quijote romántico, lunático, evadido de la burda realidad, visionario, sin plan reformador, cae inmediatamente; pero el pedestal permanece monumental para sostener a un Quijote, lúcido intervencionista social, que critica el paternalismo autoritario y el dogmatismo anticrítico de su tiempo histórico. Un Quijote todo político, que busca la restauración de las relaciones humanas por el hombre, la redención del hombre por el hombre ("todas las cosas tienen remedio, si no es la muerte..."), que lucha por la justicia contra la injusticia a todos los niveles (el personal, el comunitario, el nacional y el internacional) y quiere vengar a la gran mayoría silenciosa y silenciada contra "bachilleres, curas, barberos, canónigos y duques". No es un evadido de la realidad. Sabe bien dónde está la mentira, la estupidez, la malicia, la cobardía, el egoísmo ("mis intenciones siempre las enderezo a buenos fines, que son de hacer bien a todos y mal a ninguno"). Su sentido crítico, a través de las ropas frágiles del simbolismo, que es mera apariencia, sabe bien que "defender a las doncellas, amparar a las viudas y socorrer a los huérfanos y los menesterosos" es hacer cesar la humillación de los humillados. El hidalgo manchego, convertido en caballero andante, es la figura más política de la ficción. "Todas las cosas tienen remedio, si no es la muerte...", atestigua que si el hombre puede ir a la Luna, puede también hacer desaparecer el hambre, la ignorancia, la ambición egoísta, la adulación servil y la hipocresía de la corteza de la tierra, tan arañada y llena de heridas. ¿Un lunático? ¿Un pobre con desvarío mental? Es todo un crítico y un político del bien general, porque sabe ver la realidad y no la acepta con los brazos abiertos, sin analizarla. Penetra en sus tripas, calientes y humeantes y anota donde están los tumores malignos. Con algunos siglos de antecendencia sobre Nietzsche, llega al mismo pensamiento de éste: "A nosotros, hombres, nos va a tocar la tarea de gobernar la Tierra". Como no está loco, interpreta correctamente la realidad. Como es bueno y justo, se indigna contra las lacras sociales. Es el caso más completo de hombre total, real y divino. "Amaos los unos a los otros", dijo Jesús. Eso es lo

que D. Quijote está haciendo, obrando, creando. No se fija en las palabras o las intenciones. Comprende. Ciertamente es que, a veces, lo alcanza la tristeza entre tanto que hacer y que no está hecho: "Dios lo remedie; que todo el mundo es máquinas y trazas, contrarias unas de otras. Yo no puedo más". No puedo más. Claro es que no es un hombre, y menos imaginario, el que va a conseguir deshacer todos los entuertos, reparar todas las injusticias, enmendar todas las sinrazones y obligar a todos los malos del mundo a saldar sus cuentas. Batalla que no es para un solo hombre, sino para generaciones. Ese su "no puedo más", quiere decir que tienen que ser otros, más conscientes y lúcidos, sin nada de locos, los que deberán proseguir la dura pelea.

"Yo fui loco y ya estoy cuerdo", dice Quijote antes de morir. Muere sensato, con perfecto juicio, lleno de buen sentido. Muere desquijotado. ¿Habrá muerto su mensaje? Felizmente, no. La heredó su escudero, el simpón de Sancho Panza. ¿Cómo, si la tradición quiere ver en éste, erróneamente, a un labriego rústico y palurdo? Quiere ver, pero no es verdad. La verdad es que Sancho, al morir su amo, ya está quijotado y afirma, con un despego total de eso que se llama tener los pies firmes en la tierra: "que yo no sé más de gobiernos de ínsulas que un buitre; y si se imagina que por ser gobernador me ha de llevar el diablo, más quiero ir Sancho al cielo que gobernador al infierno. Si fuera materialista... no querría ir al cielo. Sancho permaneció vivo. Es la tierra, el humilde, el más desamparado de los vivientes. Su amo era poco más, porque pertenecía a la estirpe de los hidalgos... pobres. Sancho se hizo sabio con las locuras de D. Quijote. Sancho permaneció vivo y está vivo. Y como dice Ramón de Garciasol en su bello libro "Claves de España: Cervantes y El Quijote" (Madrid, 1965): "Sancho puede venir cualquier día a tomar cuentas a los yangüeses, bachilleres, duques y demás canalla encantadora". Y afirma ese fino poeta y ensayista que es Garciasol: "Y a Sancho no se le engaña".

El Quijote no está loco, como piensa la mayoría. No es loco y no loco, al mismo tiempo, como dice Octavio Paz. No es ese loco que acierta, como quiere Garciasol. El Quijote no está loco. Se finge loco. Simula estar loco. A fin de cuentas, el simulador fue Cervantes, con aquellos versos suyos ("No dudes, oh lector, caro!, no dudes, / sino que suele el disimulo a veces / servir de aumento a las sendas virtudes") y que, a través de su personaje, no tuvo el valor —¡los tiempos eran difíciles!— de hacer una crítica abierta de la sociedad conflictiva en la que vivió y padeció. La misma sociedad que pasó por alto sus servicios a la patria. La voz simuladamente loca del Quijote es la voz lúcida y crítica de Cervantes. Paciencia, maestro Unamuno, pero nunca fue un personaje más revelador de su creador que el quijotesco D. Quijote en relación con Cervantes.

(Tomado de JORNAL DE SINTRA)

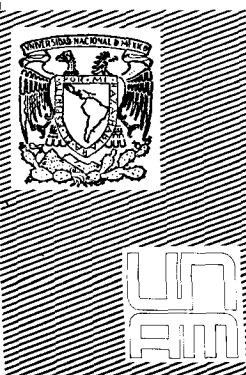


UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO.

LIBROS UNIVERSITARIOS

EL ESCULTOR MANUEL VILAR
Por Salvador Moreno
UNAM. 1969. 1a. Ed. \$200.00

Vilar es uno de los artistas académicos más importantes de nuestro siglo XIX. Tienen especial interés histórico sus cartas escritas en México.



DE VENTA
EN LA
REPUBLICA
Y EN: 

LIBRERIA UNIVERSITARIA
"INSURGENTES"
Av. Insurgentes Sur No. 299
México 11, D. F.

Siete paradojas en el "Hamlet" de Shakespeare

por
Edmund
Bergler

DURANTE más de trescientos cincuenta años, **Hamlet** ha sido una obra de primer orden en el repertorio teatral de la parte del mundo que ha sufrido la influencia del pensamiento occidental. Por supuesto, incluso una obra de esa categoría pasa por períodos de olvido y resurgimiento, y **Hamlet** no ha sido la excepción a esa regla. No obstante, se le ha llamado —y con cierta justificación— la obra más famosa de la literatura mundial. En una obra clásica o, dicho de otro modo, venerable y consagrada por el tiempo, ni la fama ni el respeto provocan automáticamente un interés real; ciertas personas consideran que es una obligación apreciar las obras clásicas, desde el punto de vista cultural, debido a que el hecho de admitir su aburrimiento sería tanto como denunciar una carencia cultural y, por ello, mantienen como un secreto personal su falta de interés. Otros hacen mal uso de los clásicos, convirtiéndolos en

un ejercicio de autoengrandecimiento. Al sentirse satisfechos con el reconocimiento de frases o pasajes que se les hicieron familiares en sus tiempos de estudiantes, no tratan de comprender la obra de arte como un todo. La capacidad para citar frases, incluso cuando se aplica erróneamente, sirve como sustituto satisfactorio.

A pesar de todas esas consecuencias inevitables y, a veces, ridículas, **Hamlet** ha impresionado y conmovido a millones de espectadores. Esto no constituye el total de sus méritos para ocupar un puesto especial; además, contiene una serie de paradojas y de soluciones psicológicas brillantes.

He aquí unas cuantas paradojas:

En primer lugar, Shakespeare no explica el principal problema psicológico —la indecisión inmotivada de **Hamlet** (obtiene un encargo y produce una omisión)—, que tampoco puede ser comprendido conscientemente por el espectador. El hecho paradójico de que una obra incomprendible haya podido retener la atención de generaciones de espectadores ha preocupado a generaciones de eruditos —a todos los que operaban exclusivamente al nivel consciente. Ciertamente es que la mezcla de lo misterioso con lo incomprendible rara vez le ha causado perjuicios a un autor. El hermoso cuento de Andersen sobre las ropas nuevas del emperador, alude a esa debilidad humana, aplicable a todos los esfuerzos del hombre. Sin embargo, sería una exageración el decir que la incomprendibilidad consciente contribuye **por sí sola** al éxito.

La segunda paradoja en **Hamlet**, que yo sepa, no ha sido formulada todavía: se refiere a lo específico del conflicto de **Hamlet** con su conciencia interna. Como se ha señalado ya, la conciencia interna es, en general, una fuerza interna limitadora, que se especializa exclusivamente en el veto. Su equipo consiste de los términos "No lo hagas" y "Está absolutamente prohibido". En los pocos casos en que la conciencia interna se expresa en términos de "Hazlo" y "Está permitido", la autorización concedida es siempre **para** un deber desagradable y **contra** algún placer. Sin que importe si la restricción es dirigida contra las tendencias agresivas o las libidinosas, las fantasías y los actos instintivos salen siempre perjudicados. No es extraño que Mark Twain, en **The Mysterious Stranger**, llamara a la conciencia "máquina de dolor continuo".

Ahora bien, el plan de **Hamlet** invierte precisamente esta regla: la conciencia, representada por el fantasma del rey asesinado, el padre de **Hamlet**, ordena directamente un acto típicamente prohibido: el homicidio. ¿Qué significa esto? ¿No es paradójico que la conciencia, la prohibidora de lo instintivo, se invierta en este caso?

Por supuesto, podría objetarse que, en la época de **Hamlet**, la abdicación de la venganza individual en favor de los procedimientos judiciales legales no era tan común como en la actualidad. Pero resulta evidente, por la gran popularidad de **Hamlet** entre sus sujetos —un factor que se hace destacar repetidamente en la obra—, que hubiera podido evitarse la molestia de una venganza ejecutada personalmente, a **condición** de que

tuviera pruebas acusatorias. ¿Pero las tenía? Actuaba en respuesta a la orden dada por un fantasma. Si lo traducimos a términos modernos, la escena del fantasma de Hamlet es comparable a la situación de un hombre que se despierta una mañana y “sabe simplemente” que su padre, fallecido hace poco tiempo, fue envenenado por la pareja adúltera: la madre y el tío. La intuición no constituye un argumento legal. La exhumación y el equivalente contemporáneo al análisis químico (o siquiera la inspección del cadáver) no se mencionan nunca en la obra.

Hay otra falla en el argumento de que la venganza justificable, llegando hasta el homicidio, se fomentaba en tiempos de Hamlet, sobre todo entre la nobleza. El respeto por la ley no es el único impedimento. La época de Hamlet fue una era de fe religiosa devota y sin discusiones, y también Hamlet era devoto. En su primer monólogo, Hamlet siente que Dios prohíbe el suicidio. Más adelante, en la obra, cuando Hamlet encuentra al rey en sus devociones, razona el hecho de no aprovechar la oportunidad para matarlo: asesinado mientras estaba de rodillas, orando, el tío rey hubiera ido automáticamente al cielo.

Además, todo esto contribuye a la paradoja, puesto que Shakespeare no menciona escrúpulos religiosos relativos a la ejecución del mandato del fantasma. Por consiguiente, el misterio se hace más profundo: **¿cómo puede la conciencia interior ordenar y condonar un crimen?**

La tercera paradoja es la **desproporción entre el crimen y el castigo**. El crimen de Hamlet, como lo explicó Freud en 1899, es una de las banales e inevitables “congojas y emociones naturales que la carne hereda” (cita tomada del gran soliloquio de Hamlet). Su crimen lo constituyen los deseos edipales, que son comunes a todos los niños durante determinada etapa de su desarrollo. **Los niños que permanecen ligados a esas fantasías, en lugar de superarlas, deben pagar como adultos el castigo de cierta pérdida de la potencia sexual inducida sicogénicamente**, y sufrir una depresión y una falta de satisfacción que no son demasiado peligrosas. Por supuesto, no se dan cuenta de cuáles son las causas que lo motivan. Pero el castigo de la impotencia y el de la muerte (como en el caso de Hamlet) no pueden compararse. ¿Por qué tuvo que representar incorrectamente esos hechos un sicólogo tan grande e intuitivo como Shakespeare?

Las escenas de la obra ponen de manifiesto que Hamlet busca la muerte. Sus provocaciones logran excitar al rey, que ejecuta entonces tres actos que responden a las esperanzas interiores de Hamlet: envía a Inglaterra una misión con cartas en las que ordena la ejecución de Hamlet; hace un pacto con Laertes para matar al príncipe con un estoque envenenado y prepara una bebida envenenada para Hamlet. **Las provocaciones incesantes del príncipe equivalen, en su interior, a ruegos de que lo maten**. Esto se revela claramente por la sorprendente ingenuidad de las razones que da para la preparación de la mayor de sus provocaciones: la representación de un crimen en la obra dentro de

una obra. Según se pretende, su propósito es estudiar la expresión del rostro del rey. Pero en otras escenas anteriores se ha lamentado de que las expresiones faciales del rey sean tan hipócritas e inescrutables: Que un hombre que sonríe y que sonríe

Puede ser un bellaco (I, 5)

Puesto que la desproporción entre el crimen y el castigo es tan evidente en Hamlet, ¿estamos ante un error psicológico cometido por un psicólogo genial o ante una descripción que parece falsa, pero que es en realidad correcta porque cubre algo reprimido más profundamente?

La cuarta paradoja en Hamlet se centra sobre esta pregunta: ¿Se suicida Hamlet indirectamente por “provocación y procuración”, o es asesinado en realidad por Laertes, que actúa como instrumento del rey Claudio? El príncipe se opone al suicidio por dos razones: En su primer monólogo se lamenta de que la religión prohíba el “Darse la muerte”:

**¡Oh si esta carne mancillada, mancillada
Se derritiera y resolviese en un rocío
O el canon del Eterno no vedara
Darse la muerte! ¡Dios!**

Y en su segundo gran monólogo se pregunta (“Ser o no ser”) si la vida después de la muerte es mejor que la vida en la tierra; quizá pueda ser peor:

**Morir. Dormir. ¿Dormir? ¡Soñar acaso!
Ahí está el punto fuerte.
Pues al pensar que sueños soñaríamos
Ya libres de las trabas de la muerte,
Se nos suspende el ánimo. (...)
Que el temor de lo que hay tras de la muerte,
Comarca indescubierta,
Y de cuya frontera no hay viajero
Que a retornar acierte,
La voluntad del hombre desconcierta
Y la hace que prefiera
Los males que ya tiene a los que ignora.** (III, 1)

No obstante, al final de la obra, Hamlet permite ingenuamente que lo maten. El rey se ha asegurado de su muerte, preparando tanto un estoque envenenado como una bebida tóxica; en cuanto Hamlet aceptó la tonta apuesta, el resultado se hizo inevitable. **¿Por qué no sospechaba del rey?** Hamlet conocía el contenido traicionero de la carta sellada y enviada a Inglaterra; acababa de decirle a Horacio que esa carta decretaba su muerte. ¿Y por qué no hace ningún movimiento para evitar que su madre beba el veneno, después de que el rey le advirtió que no lo hiciera? Hamlet cambia su estoque por el de Laertes (demostrando así que está en guardia contra la traición), pero **sólo** después de que él mismo ha sido herido ya por el arma envenenada. La pseudoingenuidad del príncipe es tan contradictoria que Shakespeare se sintió obligado a explicarla de antemano: al preparar la trampa con las hojas, el rey dice de Hamlet:

**Como él es muy remiso y su natura
Generosa y muy limpia de artificio,...** (IV, 7)

¿Cómo podemos explicar la inocencia paradójica de Hamlet?

La quinta paradoja es el hecho frecuentemente pasado por alto de que Hamlet desobedece **no sólo** la primera orden de su padre —vengar el crimen cometido por su esposa y su hermano— sino también la segunda —dejar en paz a la reina Gertrudis:

¡Oh inhumano, inhumano, que inhumano!

Si entrañas tienes, no, no lo toleres

No permitas que el lecho soberano

De Dinamarca, en la vergüenza hunda

El vil incesto o la lascivia inmundá

Mas, por cualquiera vía que siguieres

Nada manche tu mente,

Nada tu alma intente

Contra tu madre. Déjala a los Cielos

Ya la espina punzante que padece

En secreto su pecho.

(I, 5)

Lo que sucede realmente es que Hamlet ataca furiosamente a su madre con palabras, y hace planes ineficaces y silenciosos contra su tío, cuando está en compañía del supuesto malhechor. Además, en la escena cruel de "vete a una casa de... monjas", con Ofelia, Hamlet desarrolla una filosofía extremadamente anti-sexual y describe a la mujer como la primera delincuente:

Pero si te has de casar, cástate con un mentecato, que los cuerdos saben demasiado que monstruos hacéis de ellos. (III, 1).

Esto da la impresión de que Hamlet consideraba al hombre sólo como órgano ejecutivo de la crueldad conspiradora de la mujer: un tema que no encaja en absoluto en la fantasía edipal, donde la madre se representa como débil, pasiva y completamente bajo el dominio del padre.

También la sexta paradoja es un factor frecuentemente descuidado. La ambivalencia de Hamlet no se limita a la orden de vengar su asesinato que le ha dado su padre, aparece también, como un hilo rojo, en muchos de los actos del príncipe. La ambivalencia generalizada no es poco habitual en un individuo atormentado por las dudas. Pero en Hamlet, como en muchos de los personajes de Shakespeare, parecen utilizarse diferentes personas para expresar diversos aspectos

del tema básico: la misma persona siente amor y odio al mismo tiempo. Por consiguiente, existe la posibilidad de que Polonius represente la imagen del padre, caricaturizada y degradada, y que Ofelia represente una imagen degradada de la madre. La crueldad sobresale en el modo en que Hamlet trata a esos dobles: mata a Polonius y conduce a Ofelia a la sicosis y al suicidio.

La séptima paradoja es la más sorprendente de todas. Antes de la existencia del psicoanálisis, se daba por sentado que la obra de un poeta dramatizaba sus experiencias y fantasías conscientes. Desde Freud, esa opinión se ha modificado; en la actualidad se hace hincapié en los deseos y las fantasías inconscientes. Se

ha sostenido que Hamlet es un ejemplo clásico del complejo de Edipo, y la obra no sólo se ha tomado como presentación clásica de ese caso, sino también como punto de partida para llegar a conclusiones relativas al autor mismo, fuera quien fuera el genio que escribía con el nombre de Shakespeare. Se ha afirmado que Hamlet fue escrito como reacción a la muerte del padre del poeta; se ha pretendido también que el poeta se representó a sí mismo en Hamlet, puesto que, ¿no fue Hamlet el nombre de su primogénito?

Sólo hay una falla en esta deducción. Shakespeare era bisexual. Es cierto que contrajo matrimonio a edad muy temprana; es también cierto que escribió los sonetos matizados de homosexualidad. Oscar Wilde, que era él mismo homosexual, aprovechó este hecho para escribir *The Portrait of Mr. W.H.* (Shakespeare le dedicó los sonetos a "Mr. W.H."; las iniciales son las de un joven mencionado por Shakespeare). Puesto que las raíces de la homosexualidad se adquieren antes de que aparezca en los niños la fase de Edipo, de ello se desprende que el conflicto edipal no pudo haber sido el problema real de Shakespeare.

El microscopio analítico hace que sea posible resolver este septeto de paradojas.

Partes de la primera paradoja —la indecisión insensata, desde un punto de vista objetivo, y carente totalmente de motivo, de Hamlet fueron esclarecidas admirablemente por Freud en una nota adjunta al texto de *La interpretación de los sueños* (1899). He aquí las palabras exactas de Freud:

"Otra de las grandes creaciones de la poesía trágica, Hamlet, de Shakespeare, tiene sus raíces en el mismo terreno que Edipo Rey. Pero el cambio en el tratamiento de lo material revela toda la diferencia existente en la vida mental de esas dos épocas muy separadas de la civilización: el progreso secular de la represión en la vida emocional de la humanidad. En el Edipo de Sófocles, la fantasía llena de deseo subyacente en el niño sale al descubierto y se realiza como lo sería en un sueño. En Hamlet permanece reprimida y —del mismo modo que en el caso de una neurosis— sólo llegamos a conocer su existencia por sus consecuencias inhibitorias. Es bastante extraño que el efecto abrumador producido por la tragedia más moderna haya resultado compatible con el hecho de que la gente se ha quedado totalmente a oscuras en lo que respecta al carácter del héroe. La obra gira en torno a la vacilación de Hamlet para ejecutar la tarea de venganza que se le ha encomendado; pero su texto no ofrece razones o motivos para esa vacilación y una inmensa variedad de intentos de interpretación no han conseguido obtener un resultado. Según la opinión que se originó con Goethe y es la que prevalece todavía en la actualidad, Hamlet representa el tipo de hombre cuyo poder de acción directa está paralizado por un desarrollo excesivo de su intelecto (Es "debilitado por el pálido producto del pensamiento"). Según otra opinión, el dramaturgo trató de presentar un carácter patológica-

mente irresoluto, que pudiera calificarse de neurasténico. Sin embargo, el transcurso del drama nos demuestra que Hamlet está lejos de ser representado como una persona incapaz de realizar ningún acto. Lo vemos en acción en dos ocasiones: primeramente, en una pérdida repentina del control, cuando atraviesa con su espada al individuo que escucha escondido tras la tapicería y, en segundo lugar, de una manera premeditada e incluso taimada, cuando con toda la insensibilidad de un príncipe del Renacimiento, **envía a los dos cortesanos a la muerte preparada por él mismo**. Entonces, ¿qué es lo que le impide realizar la tarea que le encomendó el fantasma de su padre? La respuesta, una vez más, es que se trata de la naturaleza misma de esa tarea. Hamlet es capaz de realizar cualquier cosa —**excepto tomar venganza sobre el hombre que acabó con su padre y tomó su lugar con su madre, el hombre que le muestra realizados los deseos reprimidos de su propia infancia**. En esa forma, la aversión que debería impulsarlo a la venganza es reemplazada en él por autoreproches y escrúpulos de conciencia, que le recuerdan literalmente que él mismo no es mejor que el pecador que va a castigar. Aquí he traducido a términos conscientes lo que debía permanecer inconsciente en la mente de Hamlet; y si alguien se inclina a llamarlo histérico, yo sólo puedo aceptar el hecho como implícito en mi interpretación. El desagrado por la sexualidad que expresa Hamlet en su conversación con Ofelia encaja muy bien en ello; el mismo disgusto que estaba destinado a posesionarse de la mente del poeta cada vez más, durante los años siguientes, y que alcanzó su máxima expresión en **Timón de Atenas**. Por supuesto, sólo la propia mente del poeta puede presentársenos en Hamlet. Observo en un libro sobre Shakespeare, escrito por George Brandes (1896) la afirmación de que **Hamlet** fue escrito inmediatamente después de la muerte del padre de Shakespeare (en 1601), o sea, bajo el impacto directo de la sensible pérdida y, podemos suponerlo, cuando acababan de revivir los sentimientos que tuvo en su infancia hacia su padre. Se sabe también que el propio hijo de Shakespeare, que murió a una edad muy temprana, llevaba el nombre de “Hamnet”, que es similar a “Hamlet”. Del mismo modo que **Hamlet** trata de la relación de un hijo con sus padres, **Macbeth** (obra escrita aproximadamente en el mismo período) se ocupa del tema de la falta de hijos. Pero como todos los síntomas neuróticos y, asimismo, los sueños, pueden “interpretarse en diferentes niveles” (“Überdeterminiert”) y, en realidad, deben serlo, si se desea comprenderlos plenamente, así, todos los escritos creativos verdaderos son el producto de más de un simple impulso en la mente del poeta y se prestan a más de una interpretación. En lo que he escrito sólo he tratado de interpretar el nivel más profundo de los impulsos en la mente del escritor creativo.”

En 1919, en una edición posterior de **La Interpretación de los Sueños**, Freud añadió:

“Las indicaciones anteriores sobre una explicación sicoanalítica de **Hamlet**, han sido ampliadas después por

Ernest Jones y defendidas contra las opciones alternativas avanzadas en la literatura sobre el tema.”

El descubrimiento hecho por Freud del “inconsciente dinámico” —que transformó un concepto filosófico nebuloso en un hecho demostrable clínicamente, efectivo desde el punto de vista de la dinámica y accesible terapéuticamente—, explicaba también por qué (usando las palabras de Freud) “el efecto abrumador (de **Hamlet**) ha resultado compatible con el hecho de que la gente se ha quedado totalmente a oscuras en lo que respecta al carácter del héroe”. **Puesto que todos los seres humanos han pasado por el conflicto de Edipo, se establece una comunicación entre el inconsciente del autor y el del espectador.**

La segunda paradoja —lo específico del conflicto de Hamlet con su conciencia interior— se resuelve por sí misma cuando vemos la indecisión de Hamlet de acuerdo con sus comienzos inconscientes. Sabemos que la conciencia interior no es una fuerza simple, sino que está constituida por dos fuerzas opuestas de poder desigual. Uno, el **ego ideal** (llamado el “departamento de las prohibiciones y las grandes esperanzas”), es una fuerza benevolente que ha absorbido los preceptos pronunciados por los padres y se ha identificado con ellos. La otra, **daimonion** (el “departamento de tortura”, el tirano interno), tiene una simple función, la imposición de tortura. La prueba de que uno ha actuado de acuerdo con los preceptos de los padres puede evitar el castigo impuesto por el tirano interno.

Soy de la opinión de que Shakespeare anticipó intuitivamente los descubrimientos científicos relativos a la conciencia interior. En **Hamlet**, el fantasma representa el departamento de prohibiciones; la tortura que se inflige el príncipe muestra al tirano interno en acción.

El departamento de prohibiciones de Hamlet ordena la venganza. Si el príncipe hubiera obedecido al mandato, se hubiera evitado el conflicto, debido a que es loable vengarse del asesino del propio padre. Exactamente en este punto, el tirano interno hace que la solución posible resulte imposible, señalando irónicamente que Hamlet es tan culpable como el asesino, Claudio. De ahí el conflicto desesperado de Hamlet.

El ego de Hamlet está tan demolido que ni siquiera se hace la pregunta pertinente: ¿Qué derecho tiene la conciencia, en primer lugar, para que se convierta en criminal? Sólo un indicio está incluido en la obra. Hamlet le pide a Horacio que observe la expresión del rostro del rey durante la representación de los actores:

**Con la atención más fuerte de tu espíritu
Si en unos versos no se arranca y ladra
El perro de su crimen, fue maligno
El fantasma que vimos, y malsano,
Y tan negras mis imaginaciones
Como la misma forja de Vulcano.**

(III, 2)

La transición de fantasma “venerable” a “maldito”

—poco después, en la escena del dormitorio, con su madre, Hamlet vuelve otra vez a venerar al fantasma—representa un intento desesperado de quitarle valor al departamento de las prohibiciones.

Al mismo tiempo, Hamlet revela su masoquismo, provocando al rey despiadadamente. Esta técnica masoquista típica tiene éxito, como de costumbre. ¿No es raro que nunca se le ocurriera a Hamlet que ningún asesino vacila en cometer un **segundo** crimen para ocultar el hecho de que es culpable del primero?

En **Hamlet**, todo el problema del fantasma está relacionado intimamente con la intuición. La exclamación de Hamlet, cuando el fantasma le habla del asesinato, “¡Oh, mi alma profética!”, señala claramente la existencia previa de sospechas interiores, subjetivas e inabundables. Al tratar este tema en varias publicaciones científicas y en mi libro **PRINCIPLES OF SELF-DAMAGE**,* he señalado que la intuición no se manifiesta nunca en períodos de calma emocional.

Para la aparición de la intuición, ese “conocimiento que está por encima y más allá de nuestra inteligencia”, el requisito previo es un severo “ataque de pseudo-incompetencia” en el que el tirano interno lanza una acusación de ignorancia y la sostiene tanto si es como si no es justificada. Generalmente, la consecuencia es una depresión masoquista. En situaciones excepcionales y raras, el individuo moviliza inconscientemente sus últimas reservas, produciendo un **segundo relampagueante de “inteligencia más allá de su inteligencia”**. Así nace un pensamiento intuitivo.

Este último puede ser productivo; pero no siempre lo es. A veces se tiene la impresión de que el malicioso tirano interno, de manera semicondescendiente, permite la percepción de un conocimiento que, en otra forma, se encuentra oculto, tan sólo con el fin de reducir subsiguientemente al individuo al absurdo. “Ahora sabes”, es el comentario desalentador, “¿y qué te propones hacer con ese conocimiento? En resumen, las mesas giran inesperadamente y la sabiduría hallada en el acto intuitivo se convierte en una nueva causa de tortura. Este parece ser el caso en **Hamlet**.

Estas suposiciones conducen directamente al problema central: **¿Cuál es el verdadero crimen interno de Hamlet?** La respuesta a esta pregunta eliminará unas cuantas de las paradojas enumeradas antes: la discrepancia entre las fantasías edipales y la autodestrucción; la razón y la técnica de autodestrucción; la acusación de que la mujer es el principal malhechor; la técnica divisoria en la ambivalencia.

A mi me parece que el crimen de fantasías edipales de Hamlet, elucidado tan brillantemente por Freud, no es sino una cubierta que deja en la obscuridad a un conflicto más profundo y anterior al de Edipo. Freud escribió su opinión en la época en que estaba todavía explorando los niveles más superficiales del inconsciente; en años posteriores llegó al nivel más profundo. Esto es la inversa del desarrollo normal del niño, que no se inicia en el ápice sino en la base de la pirámide síquica. En 1931, Freud mismo descubrió a los precursores del complejo triangular de Edipo: la dualidad

de madre e hijo. Freud llamó a esto “La fase pre-edipal”.

Esta fase se caracteriza por falsos conceptos, temores y proyecciones. El niño imputa a su madre objetivamente benévola todas las intenciones siniestras posibles, sin darse cuenta del hecho de que se morirá de hambre o por exposición sin el cuidado amoroso materno. Parapetado tras su desconocimiento de los hechos objetivos, viviendo emocionalmente sobre la base de su ilusión de omnipotencia y poder mágico, el niño proyecta partes de su propia agresividad inexpressable (la porción que no se almacena en la conciencia interna para ser usada posteriormente contra sí mismo) sobre una madre inocente. Como resultado de ello, queda atrapado en un conflicto severo de ambivalencia. Los fuertes temores son contrarrestados por el descubrimiento tardío de que la madre es “también” buena. Freud sospechaba que esta ambivalencia dolorosa proporcionaba el ímpetu que impulsa al niño a la fase edipal. En esta nueva etapa (tomando al niño como ejemplo), la parte emocional positiva de la actitud ambivalente del niño se atribuye a la madre, a la que se ama, mientras que la parte negativa va dirigida al padre, el “mal” competidor, al que se odia.

Mi propia opinión es que el proceso no se detiene ahí. El complejo de Edipo representa un **punto de rescate** de los intolerables temores centrados sobre la madre de la primera infancia. Al tomar fuerza prestada por medio de su identificación con el padre, el niño —en una repetición activa de una experiencia sufrida pasivamente— invierte completamente los papeles. Ve entonces en su madre una imagen de su propio ego indefenso, transformando así al padre (¡Incluso en la identificación con él!) en el supuesto torturador. El resto de la historia es más conocido. La **nueva visión del padre como el “torturador” sólo conduce a nuevos temores de represalias (“miedo a la castración”)**. Al cabo de unos pocos años de intentar hacer frente a los temores y acabar con todos ellos, la fantasía edipal sucumbe también cuando el niño tiene cuatro o cinco años de edad. Como resultado de ello, el apego a la madre se hace desexualizado; lo que queda es afecto filial. Del mismo modo, la actitud hacia el padre cambia. La agresividad es eliminada, dejando lugar a la camaradería y el **deseo de ser “amigo” del padre**.

Es en el primer nivel de desarrollo, antes de que aparezca la fase edipal, cuando el niño establece las bases para el más peligroso y difundido de todos los mecanismos de defensa: el masoquismo síquico.

Estas consideraciones explican algunas de las paradojas que existen en **Hamlet**. Ahora podemos comprender por qué Hamlet ve en las mujeres a los principales malhechores; una de sus primeras reacciones a la revelación del fantasma es la exclamación: “¡Oh, la muy perniciosa mujer!” Quizá sea pertinente, puesto que no nos estamos ocupando de Hamlet como personaje independiente sino como una creación del autor, citar otro párrafo de Shakespeare: en **Twelfth Night** (La duodécima noche) (Acto I, Escena V, línea 259), descubrimos las palabras: “Señora, es usted la mujer más

cruel de cuantas viven". Puede ser que esa actitud antifemenina explique incluso la versión oficial de la muerte del padre de Hamlet. Supuestamente, una serpiente lo muerde mientras duerme. La serpiente del Jardín del Edén está asociada emocionalmente con las hijas de Eva.

Es muy posible que la tendencia de Shakespeare a ver en la mujer "al gran enemigo", explique también su frialdad para con la Reina Isabel. Georg Grandes, en la página 41 de su biografía de Shakespeare, observó: "Shakespeare fue el único poeta de la época que rehusó absolutamente someterse a las exigencias de homenaje incesante a la Reina". El difunto Ludwig Jekels señaló lo diferente que fue la actitud de Shakespeare hacia el sucesor de Isabel, Jaime I, hijo de María Estuardo, a la que Isabel había ejecutado. Algunos eruditos (incluyendo a Jekels) creían que **Macbeth** representa una apoteosis de Jaime sobre su sucesión al trono. En esta tragedia, Malcolm, hijo del asesinado Rey Duncan, se convierte finalmente en rey. Una vez más, Lady Macbeth, la instigadora, es frustrada.

Si, como se supone, el apego masoquista e indigesto a la imagen de la madre es el núcleo del "crimen" de Hamlet, muchos de sus actos pseudoingenuos pueden considerarse como intencionales. Inclinado inconscientemente hacia el suicidio por provocación y procuración —un suceso no poco frecuente en formas directa e indirecta en esos neuróticos de regresión profunda—, provoca al rey, que realiza la tarea que le ha sido encomendada. La agresión de Hamlet hacia las imágenes menores de su ambivalencia, Polonius y Ofelia, es pseudoagresividad. El conflicto de Edipo tan exageradamente pronunciado, aunque reprimido también, tiene la finalidad de disimular el problema real, reprimido más profundamente. La extensa literatura demuestra su éxito como cubierta.

Como podía esperarse, Shakespeare se aferra a la defensa pseudoagresiva habitual, en el nivel consciente. Presentó al pie de la letra las fantasías inhibidas de

venganza de Hamlet (en realidad, pseudoagresión). Esto es visible en el otro doble de Hamlet, Fortinbras. La finada Ella F. Sharpe, una analista británica, puso de manifiesto este punto:

El padre de Fortinbras fue asesinado por el Rey Hamlet (el padre de Hamlet). Sin embargo, no ocupó el trono de Noruega, sino que quedó bajo la tutela de un tío anciano, incubando su resentimiento contra Claudio, el sucesor del Rey Hamlet. Así, Hamlet y Fortinbras tienen la misma relación con Claudio. Fortinbras reúne "en las márgenes de Noruega" (Acto I, Escena I) a un grupo de jóvenes salvajes e indisciplinados, para declararle la guerra a Claudio. Es para rechazar al joven Fortinbras que se hacen los preparativos de guerra y se mantiene la estrecha vigilancia al comienzo de la obra. Pero cuando, a petición de Claudio, el anciano tío regaña a Fortinbras, este último abandona obediente su plan para vengar la muerte de su padre y, en lugar de ello, pide solamente una búsqueda de honor en otra parte. Lo único que ansía es honor. **Es este joven valiente, pero obediente, que ha abandonado su sed de venganza, el que regresa en la escena final**, cuando ha pasado la orgía de muerte, para oír que Hamlet lo ha nombrado su sucesor. Fortinbras, el caballero sin miedo ni reproche, asciende sin derramamiento de sangre al trono de Dinamarca, en cuanto el malvado rey, la reina y el **vengativo** Hamlet han sido eliminados sin su intervención.

No, Hamlet no era vengativo; no era más que un fugitivo deprimido de un conflicto desesperado con su conciencia interior. Lo que parece ser ansia de venganza no es sino pseudoagresividad, que cubre la solución infantil masoquista y reprimida más profundamente de su conflicto interno.

Extracto de:
Selected Papers, of
Edmund Bergler.
Grune and Stratton

Para la traducción se consultó el Hamlet de Madariaga

© George K. Wilbur M.D.
American Imago.

MADERERIA
LAS SELVAS, S. A.

MADERAS

TRIPLAY, CELOTEX
FIBRACEL, MASONITE
DUELA PARA PISOS,
CAOBA, CEDRO ROJO,
OCOTE Y PRIMAVERA.

TELS.
22-23-22, 22-10-22 y 22-29-06
EMILIANO ZAPATA 124
MEXICO 1, D. F.

MADERERIA
CARDENAS
M. ALONSO Y CIA.



FERROCARRIL DE CINTURA 209
MEXICO 2, D. F.

TELS.
26-53-16 y 29-12-28

Los poemas de Amelia Saieg

Braulio Sánchez-Sáez

En una de sus recientes crónicas de Lourdes Bernardes, publicada en un suplemento literario de esta ciudad, indicaba —siguiendo la norma de Coll y Vehia—, que arte alguno se antepone a la ciencia. En efecto, todo es ciencia, cuando toma por base la propia vida y sus más íntimas manifestaciones. En este caso, no se exclusiviza ni la propia función poética, ni se aparta de la ciencia. Imagínase el vulgo, que la expresión poética es un elemento equidistante del concepto fundamental de aquello que, por ciencia se determina. Todo es ciencia, repito, al expresar, tanto la investigación propiamente de la humana existencia, al reflejar estados del pensamiento y, en esto, la poesía, por su metafísica personal, no deja de ser un estado de compenetración, de cuanto existe de análisis de cualquier estado, se exprese en una forma o en otra.

* * *

Mi leve exordio viene al caso de un libro primerizo, en la labor poética de una figura que, no por ser éste, su obra inicial, deja de tener ya cierto prestigio, por sus publicaciones en las hojas periódicas, en las cuales su nombre se ha reflejado, hace algún tiempo.

Por lo tanto la obra "Interrogante", de Amelia Saieg, de aparición reciente, impresa por los acreditados talleres de "López, S.R.L.", de Argentina, nos obliga al examen del contenido de la misma, que ya su título expresa un estado de inquietud, algo así como una estatificación ante problemas del pensamiento. Interrogar es, también, una posición filosófica, en donde se plasman cualidades metafísicas, puesto que, tanto interrogamos a la naturaleza, como a nosotros mismos.

Sobre este particular hay muchos ejemplos, tanto clásicos como actuales. Los poetas fueron siempre grandes "vaticinadores", magos, creadores de fórmulas, cimientos para la investigación puramente científica.

* * *

Amelia Saieg, es un poeta que piensa y logra evadirse de esa "musiquilla anquilosada", en donde solamente la frase busca un sonido y no una reflexión axiomática o, un estado de permanente meditación, ante diversos fenómenos de la humana existencia. Poesía

simple, sin los rebuscamientos de las asonancias, inclinandose con preferencia a lo más sencillo y cotidiano, sin dejar las valorizaciones de la imagen, en su expresión de mayor avance, tal requiere a poetas de nuestro tiempo, en donde la audacia —que no es tal—, se unifica con el sentir profundo de estados metafísicos. Incluso, apártase de lo fijado por la lengua para crear —o recrearse— en aventuradas expresiones idiomáticas.

* * *

Uno de los poetas contemporáneos peninsulares, de mayor concepción en el pensamiento a través de la imagen, es sin duda Vicente Aleixandre y, toda su obra es de pura concesión metafísica. Rodeó la "belleza" al mayor esplendor, en la poesía española, podríamos decir, de todos los tiempos. Y es el señuelo para muchos, unas ocasiones felices, otras, desgraciadamente falseadas. Tanto él como Jorge Guillén, sirven de acicate, para cuantos ansían una perfección entre la imagen y el concepto.

Ignoro cuáles serán los caminos futuros que avizorará la poética de Amelia Saieg, ésta, diríamos, prematura expresión, nos deja esperanzados en sus próximas obras; por ahora nos pone atentos a su porvenir, ya casi una leve promesa de sus inquietudes, puesto que la vida en su trayectoria vivencial, lentamente irá atesorando, tanto las emociones, como el ahondar, en ese misterio, puesto que misterio profundo es la poesía.

* * *

Inevitablemente las influencias dejan marca indivisible en todo poeta inicial; sin ellas no podría existir formación alguna en cualquier forma de estética y de disciplina humana. Desde luego, la juventud es una ventana abierta al futuro y, desde ella, tanto se puede contemplar el paisaje como la sustancia intrínseca de nuestras sensaciones, elaboradas a través de esa contemplación sensorial.

Amelia Saieg, en esta su primera obra ya nos ha dejado un placer elevado, tanto en su expresión como en las relaciones interiores de un pensar profundo en muchas de las composiciones de este modesto "Interrogante".

En el Centenario de Amado Nervo

Creí que **Serenidad** sería mi último libro de versos, y así lo afirmé a un amigo. Esta afirmación me perdió, porque la vida no gusta de que le tracen caminos, y el arcano burla los propósitos de los hombres. He vuelto, pues, a componer poemas. Un nuevo dolor, el más formidable de mi vida, los ha dictado, y sollozo a sollozo, lágrima a lágrima, formaron al fin el collar de obsidiana de estas rimas, que cronológicamente siguen a las de **Serenidad**.

¡Serenidad! Pensé que en la madurez de la vida iba a llegar a esa altiplanicie desde la cual dominamos los acontecimientos, vemos pasar la caravana de trivialidades y miserias terrestres y sonreímos piadosamente «del Circo de las Civilizaciones». Pensé que si hasta entonces mi vida había sido conturbada e inquieta, el hondo deseo de ser sereno y el tesón en expresarlo acabarían por serenarme de veras, haciéndome adquirir por fin el más precioso de los dones que he ansiado en la turbulencia y la amargura de mis días: la Ecuanimidad.

Complacíame en el viejo símil de la montaña: arriba, nieve, el inmutable firmamento sin límites; abajo, nubes, tormentas, ciclones, torrentes bravíos, árboles desgajados...

¡Pobre superhombre! La mano de Dios se abatió sobre mí, y en un instante el alma himalayesca, cobijada por el azul, no fue más que un pobre guiñapo sangriento, convulso y sollozante.

Tenía yo un cariño, uno solo, ornamento de mi soledad, alivio de mi melancolía, flor de mi heredad modesta, dignidad de mi retiro, lamparita santa y dulce de mis tinieblas, y en unos cuantos días, ante mis ojos despavoridos, ante mi amor estupefacto, se me fue de la vida, dejándome de tal manera atónito frente a la realidad, que necesito cogerme la cabeza entre las manos febriles y apretármela como entre dos tenazas, para convencerme de que **es verdad** lo que sé, lo que pienso, lo que me pasa; que no se trata de una macabra prestidigitación, de un espantoso escamoteo, y de que todo lo que amé se ha desvanecido **de veras** y se ha vuelto fantasma.

Amado Nervo

QUEDAMENTE...

Me la traje, muy quedo, el Destino,
y un día, en silencio, me la arrebató;
llegó sonriendo; se fue sonriente;
quedamente vino;
vivió quedamente;
queda... quedamente desapareció!

Abril, 25-1913.

AQUEL OLOR...

¿En qué cuento te leí?
¿En qué sueño te soñé?
¿En qué planeta te vi
antes de mirarte aquí?
¡Ah!, ¡no lo sé... no lo sé!

Pero brotó nuestro amor
con un antiguo fervor,
y hubo, al tendernos la mano,
cierta emoción anterior,
venida de lo lejano.

Tenía nuestra amistad,
desde el comienzo un cariz
de otro sitio, de otra edad,
y una familiaridad
de indefinible matiz...

Explique alguien (si lo osa)
el hecho, y por qué, además,
de tus caricias de diosa
me queda una misteriosa
esencia sutil de rosa
que viene de un siglo atrás...

Marzo 7, 1912.

poemas
escogidos
de
La
Amada
Inmóvil

¡QUE BIEN ESTAN LOS MUERTOS!

Qué bien están los muertos,
ya sin calor ni frío,
ya sin tedio ni hastío!

Por la tierra cubiertos,
en su caja extendidos,
blandamente dormidos...

Qué bien están los muertos,
con las manos cruzadas,
con las bocas cerradas.

¡Con los ojos abiertos,
para ver el arcano
que yo persigo en vano!

¡Qué bien estás mi amor,
ya por siempre exceptuada
de la vejez odiada

Del verdugo dolor...
Inmortalmente joven,
dejando que te troven

Su trova cotidiana
los pájaros poetas
que moran en las quietas

Tumbas, y en la mañana,
donde la Muerte anida,
saludan a la vida!

SONETO

¡Qué son diez años para la vida de una estrella!
... Mas para el triste amante que encontró la mitad
de su alma en el camino, y se enamoró della,
diez años de connubio son una eternidad.

Diez años, cuatro meses y siete días, quiso
el Arcano, que encauza las vidas paralelas,
juntarnos no en meloso y estulto paraíso,
sino en la comunión de las almas gemelas.

Conducidos marchamos
por un amor experto;
del brazo siempre fuimos,

y tal nos adoramos,
que... ¡no sé quién ha muerto,
o si los dos morimos!

Junio, 29 de 1912.

POBRECITA MIA

Bien sé que no puedes,
pobrecita mía,
venir a buscarme.
¡Si pudieras, vendrías!

Acaso te causan
dolor mis fatigas,
mis ansias de verte,
mis quejas baldías,
mi tedio implacable,
mi horror por la vida,
¡no puedes traerme consuelo!
¡Si pudieras, vendrías!

¡Qué honda, qué honda
debe ser la sima
donde caen los muertos,
pobrecita mía!

¡Qué mares sin playas,
qué noche infinita,
qué pozos danáideos,
qué fieras estigias,
deben separarnos de los que se mueren
desgajando en dos
almas una misma,
para que no puedas venir a buscarme!
Si pudieras, vendrías...

Julio, 11 de 1912.

YO NO DEBO IRME...

Yo no debo irme: tengo de esperar
hasta que la muerte me venga a llamar.
¡Tengo de esperar!

¡Cuánto tarda, cuánto!
... Pero el tiempo corre
y a veces escucho, cerca de mi torre,
entre las tinieblas, cauteloso andar.
... Mucho tarda, pero tiene de llegar.

Rejas insidiosas, rejas que vedáis
para mí la vida, que cuadriculáis
para mí los aires; impasibles rejas,
duras a mis dedos, sordas a mis quejas:
habrán de limaros mis firmes anhelos,
y quizá una noche me abiréis los cielos.

Mucho, tal vez mucho tengo de esperar,
pero al fin la muerte me vendrá a llamar.

Diciembre 10.

¡Seis meses ya de muerta! Y en vano he pretendido
un beso, una palabra, un hálito, un sonido...
y, a pesar de mi fe, cada día evidencio
que detrás de la tumba ya no hay más que silencio...

Si yo me hubiese muerto, ¡qué mar, qué cataclismos,
qué vórtices, qué nieblas, qué cimas ni qué abismos
burlaran mi deseo febril y omnipotente
de venir por las noches a besarme en la frente,
de bajar con la luz de un astro zahorí,
a decirte al oído: «No te olvides de mí!»

Y tú, que me querías tal vez más que te amé,
callas inexorable, de suerte que no sé
sino dudar de todo, del alma, del destino,
¡y ponerme a llorar en medio del camino!
Pues con desolación infinita evidencio
que detrás de la tumba ya no hay más que silencio...

Julio, 7 de 1912.

¿QUE MAS ME DA?...

In angello cum libello.
Kempis.

Con ella, todo; sin ella, nada!
para qué viajes,
cielos, paisajes.
¡Qué importan soles en la jornada!
Qué más me da
la ciudad loca, la mar rizada,
el valle plácido, la cima helada,
¡si ya conmigo mi amor no está!
Qué más me da...

Venecias, Romas, Vianas, Parises:
bellós sin duda; pero copiados
en sus celestes pupilas grises,
¡en sus divinos ojos rasgados!
Venecias, Romas, Vianas, Parises,
qué más me da
vuestra balumba febril y vana,
si de mi brazo no va mi Ana,
¡si ya conmigo mi amor no está!
Qué más me da...

Un rinconcito que en cualquier parte me preste abrigo;
un apartado refugio amigo
dónde pensar;
un libro austero que me conforte;
una esperanza que sea norte
de mi penar,
y un apacible morir sereno,
mientras más pronto más dulce y bueno:
¡qué mejor cosa puedo anhelar!

Marzo de 1912.

¡Mi secreto? ¡Es tan triste! Estoy perdido
de amores por un ser desaparecido,
por un alma liberta,
que diez años fue mía, y que se ha ido...
¡Mi secreto? Te lo diré al oído:
¡Estoy enamorado de una muerta!

¡Comprendes —tú que buscas los visibles
transportes, las reales, las tangibles
caricias de la hembra, que se plasma
a todos tus deseos invencibles—
ese imposible de los imposibles,
de adorar a un fantasma?

¡Pues tal mi vida es y tal ha sido
y será!

Si por mí solo ha latido
su noble corazón, hoy mudo y yerto,
¿he de mostrarme desagradecido
y olvidarla, no más porque ha partido,
y dejarla, no más porque se ha muert ?

Marzo 25 de 1912.

PIEDAD...

No porque está callada
y ya no te responde, la motejes;

no porque yace helada,
severa, inmóvil, rígida, la huyas;

no porque está tendida
y no puede seguirte ya, la dejes;

no porque está perdida
para siempre jamás, la sustituyas!

Julio, 9 de 1912.

LOS MUERTOS MANDAN...

Los muertos mandan», ¡sí, tú mandas, vida mía!
Si ejecuto una acción, digo: «¿Le gustaría?»
Hago tal o cual cosa, pensando: «¡Ella lo hacía!»

Busco lo que buscabas, lo que dejabas de
amo lo que tú amabas, copio como un espejo
tus costumbres, tus hábitos... ¡Soy no más tu reflejo!

Julio, 13 de 1912.

Vivir sin tus caricias es mucho desamparo;
vivir sin tus palabras es mucha soledad;
vivir sin tu amoroso mirar, ingenuo y claro,
es mucha obscuridad...

SOLO TU...

Cuando lloro con todos los que lloran,
cuando ayudo a los tristes con su cruz,
cuando parto mi pan con los que imploran,
eres tú quien me inspira, sólo tú.

Cuando marchó sin brújula ni tino,
perdiendo de mis alas el albor,
en tantos barrizales del camino,
soy yo el culpable, solamente yo.

Cuando miro al que sufre como hermano;
cuando elevo mi espíritu al azul,
cuando me acuerdo de que soy cristiano,
eres tú quien me inspira, sólo tú.

Pobres a quienes haya socorrido,
almas oscuras a las que di luz:
¡no me lo agradezcáis, que yo no he sido!
Fuiste tú, muerta mía, fuiste tú...

IV-15,

UNIDAD...

No, madre, no te olvido;
mas apenas ayer ella se ha ido,
y es natural que mi dolor presente
cubra tu dulce imagen en mi mente,
con la imagen del otro bien perdido.

Ya juntas viviréis en mi memoria
como oriente y ocaso de mi historia,
como principio y fin de mi sendero,
como nido y sepulcro de mi gloria;
¡pues contigo, nací: con ella, muero!

Ya viviréis las dos en mis amores
sin jamás separaros;
pues, como en un matiz hay dos colores
y en un tallo dos flores,
en una misma pena he de juntaros!

Marzo 28 de 1912.

¡COMO CALLAN LOS MUERTOS!...

¡Qué despiadados son
en su callar los muertos!
Con razón
todo mutismo trágico y glacial,
todo silencio sin apelación
se llaman: un silencio sepulcral.

Abril, 29.

ME BESABA MUCHO...

Me besaba mucho, como si temiera
irse muy temprano... Su cariño era
inquieto, nervioso.

Yo no comprendía
tan febril premura. Mi intención grosera
nunca vió muy lejos...

¡Ella presentía!

Ella presentía que era corto el plazo,
que la vela herida por el latigazo
del viento, aguardaba ya... y en su ansiedad
quería dejarme su alma en cada abrazo,
poner en sus besos una eternidad.

Mayo 4 de 1912.

QUIEN SABE POR QUÉ!...

Perdí tu presencia,
pero la hallaré;
pues oculta ciencia
dice a mi conciencia
que en otra existencia
te recobraré!

Tú fuiste en mi senda
la única prenda
que nunca busqué;
llegaste a mi tienda
con tu noble ofrenda,
¡quién sabe por qué!

¡Ay! por cuánta y cuánta
quimera he anhelado
que jamás logré...
y en cambio, a ti, santa,
dulce bien amado,
te encontré a mi lado,
¡quién sabe por qué!

Viniste, me amaste;
diez años llenaste
mi vida de fe,
de luz y de aroma;
en mi alma arrullaste
como una paloma,
¡quién sabe por qué!

... Y un día te fuiste,
¡ay triste!, ¡ay triste!
... pero te hallaré;
pues oculta ciencia
dice a mi conciencia
que en otra existencia
te recobraré.

MONUMENTO AL MAR

70/NORTE

Paz sobre la constelación cantante de las aguas
Entrechocadas como los hombros de la multitud
Paz en el mar a las olas de buena voluntad
Paz sobre la lápida de los naufragios
Paz sobre los tambores del orgullo y las pupilas tenebrosas
Y si yo soy el traductor de las olas
Paz también sobre mí

He aquí el molde lleno de trizaduras del destino
El molde de la venganza
Con sus frases iracundas despegándose de los labios
He aquí el molde lleno de gracia
Cuando eres dulce y estás allí hipnotizado por las estrellas
He aquí la muerte inagotable desde el principio del mundo
Hasta el fin de aquel último que pueda medir el tiempo
Porque un día nadie se paseará por el tiempo
Nadie a lo largo del tiempo empedrado de planetas difuntos

Este es el mar
El mar con sus olas propias
Como sus propios sentidos
El mar tratando de romper sus cadenas
Queriendo imitar la eternidad
Queriendo ser pulmón o neblina de pájaros en pena
O el jardín de los astros que pesan en el cielo
Sobre las tinieblas que arrastramos
O que acaso nos arrastran
Cuando vuelan de repente todas las palomas de la luna
Y se hace más oscuro que las encrucijadas de la muerte
El mar entra en la carroza de la noche
Y se aleja hacia el misterio de sus parajes profundos
Se oye apenas el ruido de las ruedas
Y el ala de los astros que penan en el cielo
Este es el mar
Saludando allá lejos la eternidad
Saludando a los astros olvidados
Y a las estrellas conocidas

Este es el mar que se despierta como el llanto de un niño
El mar abriendo los ojos y buscando el sol con sus pequeñas manos temblorosas
El mar empujando las olas
Sus olas que barajan los destinos

Levántate y saluda el mar de los hombres

Escucha nuestras risas y también nuestro llanto
Escucha los pasos de millones de esclavos
Escucha la protesta interminable
De esa angustia que se llama hombre
Escucha el dolor milenario de los pechos de carne
Y la esperanza que renace de sus propias cenizas cada día

También nosotros te escuchamos
Rumiando tantos astros atrapados en tus redes
Rumiando eternamente los siglos naufragados
También nosotros te escuchamos
Cuando te revuelcas en tu lecho de dolor
Cuando tus gladiadores se baten entre sí
Cuando tu cólera hace estallar los meridianos
O bien cuando te agitas como un gran mercado en fiesta
O bien cuando maldices a los hombres
O te haces el dormido
Tembloroso en tu gran telaraña esperando la presa

Lloras sin saber por qué lloras
y nosotros lloramos creyendo saber por qué lloramos
Sufre sufre como sufren los hombres
Que oigas rechinar tus dientes en la noche
que te revuelques en tu lecho
Que el insomnio no te deje calmar tus sufrimientos
Que los niños apedreen tus ventanas
Que te arranquen el pelo
Tose tose revienta en sangre tus pulmones
Que tus resortes se enmohezcan
Y te veas pisoteado como césped de tumba

Pero soy vagabundo y tengo miedo que me oigas
Tengo miedo de tus venganzas
Olvida mis maldiciones y cantemos juntos esta noche
Hazte hombre te digo como yo a veces me hago mar
Olvida los presagios funestos
Olvida la explosión de mis praderas
Yo te tiendo las manos como flores
Hagamos las paces te digo
Tú eres el más poderoso
Que yo estreche tus manos en las mías
Y sea la paz entre nosotros.

Junto a mi corazón te siento
Cuando oigo el gemir de tus violines
Cuando estás allí tendido como el llanto de un niño
Cuando estás pensativo frente al cielo
Cuando estás dolorido en tus almohadas
Cuando te siento llorar detrás de mi ventana
Cuando lloras sin razón como tú lloras

He aquí el mar
El mar donde viene a estrellarse el olor de las ciudades
Con su regazo lleno de barcos y peces y otras cosas alegres
Esas barcas que pescan a la orilla del cielo
Esos peces que escuchan cada rayo de luz
Esas algas con sueños seculares
Y esa ola que canta mejor que las otras

He aquí el mar
El mar que se estira y se aferra a sus orillas
El mar que envuelve las estrellas con sus olas
El mar con su piel martirizada
Con sus días de paz y sus noches de historia
Y al otro lado qué hay al otro lado
Qué escondes mar al otro lado
El comienzo de la vida larga como una serpiente
O el comienzo de la muerte más hondo que tú mismo
Y más alta que todos los montes
Qué hay al otro lado
La milenaria voluntad de hacer una forma y un ritmo
O el torbellino eterno de pétalos trinchados

He ahí el mar
El mar abierto de par en par
He ahí el mar quebrado de repente
Para que el ojo vea el comienzo del mundo

He ahí el mar
De una ola a la otra hay el tiempo de la vida
De sus olas a mis ojos hay la distancia de la muerte

LOS CONTEM- PORA- NEOS

He aquí a uno de los poetas andaluces contemporáneos más representativos. Nacido en Arcos de la Frontera, Cádiz, la Navidad de 1929, nace a la poesía en 1952. Desde entonces su voz ha ido creciendo y entrando más y más en las entrañas de la tierra que lo vio nacer. Antonio es hermano de Carlos, otro poeta español de hoy. Pero mientras Carlos deja la cal de Andalucía y busca caminos más universales, Antonio, enamorado de lo chico —a veces tan grande— se queda, donde la luz de Arco, roza los cielos y, allí, vive y canta. Y allí y de allí es toda su poesía, tocada por las vibraciones mágicas del “cante jondo”; del olivar y del surco. Voz de ruiseñor, mezclada con alientos de chamariz y jilguero, es la voz de este Antonio siempre emocionante; siempre llena de luz, de verdad. Tras cada verso suyo está la guitarra; la hondura de la “soleá” y el aire fragante de la “cantiña”; la sal de Cádiz y el perfume a romero y a menta de aquellas sierras tan morenas de Al-Andalus. Sí; Antonio Murciano, es andaluz por los treinta costados del alma y los cuatro del cuerpo y su poesía alada es la síntesis de todo eso. Oigámosla para salir, si las hubiera, de dudas.

EL DESTERRADO

Estaba triste y herido
en lo más hondo. Pensaba
que habitaba en el olvido.

No hablaba. Lloraba. Estaba
dentro de sí. Parecía
un muerto en pie, cuando andaba.

De tierra de sol venía.
De profesión: desterrado.
Su nombre: el sin alegría.

Vencido del otro lado
aquel hombre un árbol era
arrancado, trasplantado.

Luchó por lo que creyera,
ganó lo que no se alcanza
y perdió la luz primera.

BALADA EN TIEMPO FUTURO

Por el aire vendrá.
Por el aire.

Lo que por tierra y mar
venía antes.
Las luces más oscuras,
las luces más brillantes.

Lo que los hombres sueñan
(¿Pero es que aún sueña alguien?)
Lo que se espera y teme.
La pasión del instante.

Reyes, caballos, torres,
alfiles, peonaje.
Ajedrez de la vida.
La tierra está en el aire.

Lo que todos sabemos.
Lo que no sabe nadie.
La muerte, esa jugada
final. Y jaque mate.

Esto y más, un buen día
nos vendrá. Por el aire.

CANCION PARA MI VOZ

Voz mía,
sé clara,
sé honda,
sé llana,
sé altiva,
sé mansa,
sé libre,
no esclava
de nadie
ni nada;
sé abierta,
sé honrada,
sé recia
y humana,
sé otra
de tantas.
Pero sé tan mía,
tan en mi entrañada,
tan de tierra noble
y tan necesaria
que nunca te digan
que sobras, ni faltas.
Voz mía
que hoy cantas:
sálvame
mañana.

EL SOLDADO

Del pueblo me despedía
una muchacha morena
que cantaba una elegía,
entre el molino y la avena:

—Que no le duela la espada
centinela a tu cintura
ni el fusil y la baleada
amistando la aventura.

Decía: no tengo miedo,
y ágil estaba y gozoso:
era como aquél viñedo
que daba un vino leñoso.

¿Qué cielos miré? ¿Qué soles
quemaron mi piel? ¿Qué sendas
anduve? Los mirasoles
afortinaban las tiendas.

Cómo pesaba el asombro
de la mochila y la alarma
de sostener en el hombro,
valiente y rígida, el arma.

Y era la tierra crujiente
y enardecida redoma;
una garra, un duro diente,
el pozo de la paloma.

Por aquí pasé una tarde
y era más limpio este río
que el río que ahora arde
con la sangre del estío.

Raíz de árbol parece
atarme íntegro al llano:
una canción llueve y crece
desde un pájaro paisano.

¿Qué viento me deshilacha
el corazón en desvelo?
¿Dónde estará la muchacha
y el adiós y su pañuelo?

—Que no le duela la espada
centinela a tu cintura
ni el fusil con la baleada
perdido en la desventura.

EGO

Huele a resinas de pinos
su cuerpo, negro tesoro;
preso en sus brazos felinos,
tiembla un culebrón de oro.

Si azotan aires marinos
su bata color de loro,
¡qué lucha de gallos finos
bajo el camisón sonoro

que su paciencia almidona!
¡Mi ingenua negra bembona
por quien fui, en mi edad lozana,

siempre un “guapo de semana”,
con mi yaya cimarrona,
que era espanto de la Habana!

BREVE ANTOLOGIA DE LA POESIA AMOROSA DE LOS CLASICOS



ANONIMO

Muchos van de amor heridos
y yo también,
sin osar decir de quién.

Perdidos con tal victoria,
que de sola esta memoria,
no puede ser mayor gloria
ni mayor bien,
que nunca decir a quién.

Y con este tal dolor
que se calle es lo mejor,
pues está todo el favor
y todo el bien,
en nunca decir por quién.

JUAN DE ENCINA

Más quiero morir por veros,
que vivir sin conoceros.

Es tan firme mi esperanza,
que jamás hace mudanza,
teniendo tal confianza
de ganarme por quereros.

Mucho gana el qu'es perdido
por merecer tan crecido,
y es victoria el ser vencido
sin jamás poder venceros.

Aunque sienta gran tormento,
gran tristeza e pensamiento,
yo seré dello contento,
por ser dichoso de veros.

BARTOLOME TORRES NAHARRO

Tan ufano está el querer
con cuantos males padece,
que el corazón se enloquece de placer
con tan justo padecer.

LUIS BARAHONA DE SOTO

Cuando las penas miro
de tu martirio fuerte,
Amor, gimo y suspiro,
como último remedio, por la muerte.

Procuro, por perderte,
perder contigo la enojosa vida,
y viéndola por ti más que perdida,
del gran placer que siento
vuelvo a vivir y crece mi tormento.

PEDRO DE QUIROS

Morir por adorarte,
aunque sin esperar el merecerte,
amar por sólo amarte,
tener por dulce fin sólo el quererte,
es gloria donde el alma
tiene sin interés su fe por palma.

CALDERON DE LA BARCA

¡Desdichado
del que no vive engañado!

¿Qué importa si oyendo estoy
Nise, tu agrado amoroso,
que tú no me hagas dichoso,
si yo juzgo que lo soy?

Crédito al semblante doy,
aunque me mienta el semblante,
pues ya vivo aquel instante
en que me miente tu agrado.

Si disimula el engaño
el amor que no hay en ti,
¿qué importa haber daño en mi,
si yo no conozco el daño?

Nunca llegué al desengaño,
pues mejor me está vivir
engañado, que morir
celoso y desesperado.

¡Desdichado
del que no vive engañado!

ANONIMO

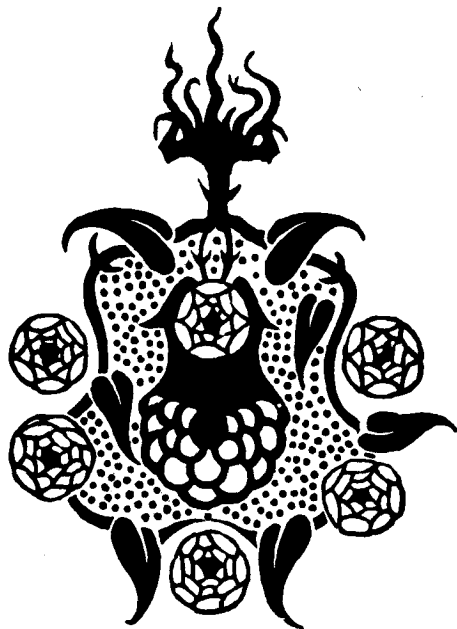
Nací libre y soy cautivo,
mi libertad lo consiente
porque sabe lo que siente.

Siente que mi perdición
es muy dulce al pensamiento
aunque más al sentimiento
le crece mayor pasión:
contento es mi corazón,
con afición lo consiento
porque sabe lo que siente.

LOS CLASICOS

Don Pedro, Condestable de Portugal en 1449, escribió prosa y verso castellanos, si bien la poesía en España nació del galaico-portugués cuando lírica, ya épica y dramática se escribía en castellano. Así más de seiscientos autores portugueses tienen escritos castellanos. Entre éstos destacan dos grandes poetas, Gil Vicente, creador del teatro portugués y poeta de la Corte usaba indistintamente ambas lenguas romances. Y Camoens, el poeta portugués por excelencia, escribió en castellano con tanto esplendor que merece figurar como uno de los poetas mejores de nuestra lengua.

A continuación reproducimos un poema de cada autor.



GIL VICENTE

Dicen que me case yo:
no quiero marido, no.

Más quiero vivir segura
n'esta tierra a mi soltura,
que no estar en ventura
si casaré bien o no.
Dicen que me case yo:
no quiero marido, no.

Madre, no seré casada
por no ver vida cansada,
o quizá mal empleada
la gracia que Dios me dio.
Dicen que me case yo:
no quiero marido, yo.

No será ni es nacido
tal para ser mi marido;
y pues que tengo sabido
que la flor yo me la só.
Dicen que me case yo:
no quiero marido, yo.

LUIS DE CAMOENS

Irme quiero, madre,
a aquella galera,
con el marinero
a ser marinera.

Madre, si me fuere,
do quiera que vo,
no lo quiero yo,
que el Amor lo quiere.
Aquel niño fiero
hace que me mueva
por un marinero
a ser marinera.

El, que todo puede,
madre, no podrá,
pues el alma va,
que el cuerpo se quede.
Con él, por quien muero,
voy, porque no muera:
que si es marinero,
seré marinera.

Es tirana ley
del niño señor,
que por un amor
se deseche un rey.
Pues desta manera
quiero irme, quiero,
por un marinero
a ser marinera.

Decid, ondas, ¿cuándo
vistes vos doncella,
siendo tierna y bella,
andar navegando?
Mas ¿qué no se espera
daquel niño fiero?
Vea yo quien quiero:
sea marinera.

ENAMORADO

CUENTO

por Claudio Borja

He salido a la calle y aunque dicen que hace frío, yo, no lo siento; porque el cuerpo, mi cuerpo, parece haberse separado de mí; tal vez penséis, ¿cómo es posible?; no sé; pero, yo digo que soy insensible; sí, no me contradigáis; ¡qué sabéis vosotros!; no es fácil saberlo porque estáis fuera de mí y yo sí estoy dentro; pero, dejemos esto, no pretendo hacer base de discusión de aquello que nada os importa; las calles, iluminadas; los comercios resplandecen con sus luces eléctricas; la gente camina, habla, discute, ríe, grita: ¡qué absurdo espectáculo ofrece!; ¿por qué los demás que "viven" fuera de mí, me parecen muñecos?; lo son; ¿caso también yo?; veo cómo la gente acelera el paso; algunos transeúntes guarécense bajo las marquesinas o en el umbral de los portales; llovizna, sin embargo, yo sigo andando; ¿hacia dónde? ¡qué más da!; la ciudad es una enorme jaula en la que vivo encerrado; y ellos también y lo ignoran, quizá por eso se creen felices; la felicidad es un espejismo; nadie es feliz; finge serlo; ¿lo fui yo alguna vez?; sí... no...; ¿alguien conoce la verdadera felicidad?; son palabras, palabras sin sentido; así es desde el nacer al morir; palabras, ellas nos aturden, son pequeños duendes que juegan con nosotros; y nos mueven a reír o llorar; penetran en nuestro cuerpo, tiran de los finos nervios y, entonces, el rostro se contrae en mueca

de dolor o se distiende bajo la risa; luego, todo pasa y decimos: ¡cuánto he sufrido o cómo he reído!; y la comedia prosigue y continuamos interpretando el papel que nos fuera asignado por el Gran Comediógrafo; la llovizna ha cesado; de nuevo, las aceras bullen de gentío; ¿por qué me miran?; ¡imbéciles!; ese hombre que acompaña a una mujer me ha lanzado un mirada iracunda; vuelvo la cabeza con aire de desafío, pero ella le habla y, con su mano enguantada, tira de él; se alejan; mejor es así; la he mirado, sí, la he mirado; no era "ella", que yace inmóvil en el lecho; he cubierto su cuerpo con la sábana y el relieve de los senos y la redonda tersura del vientre modelanse bajo el sudario; la cabeza descansa sobre la blanca almohada; el rostro, ceroso, muestra el fino trazo de la nariz, el dibujo de los labios; los cerrados párpados guardan las piedras preciosas de los ojos; el cabello, opulento, serpea de ébano el mármol de la carne; "ella" es estatua yacente; nadie lo sabe aún; es mi secreto; me encuentro en las afueras de la ciudad; ¿quién camina delante mío?; ¡Señor!; sí, es "ella"; el cielo de la noche se ha despejado; la luna arrastra por el suelo su cola de plata; "ella" viste de luz; me acerco y la tomo del brazo; sus labios y también sus ojos sonríen; "¿eres feliz?"; "sí, mucho"; "cinco años llevamos de matrimonio y diríase que el tiempo se ha de-

tenido"; "¿quién sabe si es así?"; "cuando se es dichoso el paso de los días no cuenta"; "¡cierto, mi amor!"; "me gusta contemplar tu rostro, pues cuando sonríes llenas de gozo mi corazón"; "¡amor mío!"; siento en mi costado el roce suave de su cuerpo; nuestros pasos caminan acompasados; soltándose de mi mano su figura se aleja, se funde en la luz de la luna; intento aprehenderla, pero, lentamente, se desvanece; desalentado retorno al centro de la ciudad; debo hallarla, debo hallarla; la busco por doquier; vivo en estado febril; nuevamente su imagen aparece ante mis ojos; fantasmagóricamente asciende a unos pocos centímetros del suelo; "ella" es inmaterial, solamente visible por mí; algo de alucinado debe haber en mi estado, pues los transeúntes, al cruzarse en mi caminar, me miran con asombro; extendiendo la mano; pretendo aprehenderla; es inútil, no lo consigo; "ella" se ha evanescido en el espacio; ignoro cómo he entrado en un cine; me acomodo en la butaca que una tarde ocupara junto a "ella"; ahora está vacía; aspiro un sutil perfume; cierro los ojos; no me interesa lo que sucede en la pantalla; abandono la sala y salgo a la calle; la busco entre la gente que circula por las aceras; la busco, la busco...; penetro en una cafetería; sí, allí, en ese rincón, acogedor, amable, estuvimos "ella" y yo; el camarero acude solícito; pido dos whisky; la orquesta interpreta una pieza moderna; "¿bailamos?"; "bueno, sabes que yo..."; "¡uf, qué calor!"; "¿te parece que nos sentemos?"; "como tú digas"; "no te importe decirme que no sé bailar"; "¡tonto!, lo que deseo es estar junto a ti, te quiero"; "yo te adoro"; el camarero me observa un tanto perplejo; he apurado el whisky de un solo trago; el otro vaso, intacto, espera...; dejo unas monedas sobre la mesa; me marchó; miro hacia atrás y el camarero, a su vez, entretanto recoge el servicio, me sigue con la mirada; él es el de "aquella" tarde; ¡oh!, "ella" aparece de nuevo y se cuelga de mi brazo; todo mi ser se llena de alegría; "¿adónde quieres ir?"; "me apetece ver escaparates"; "fíjate en ese abrigo, es

precioso"; "¿te agradecería para ti?"; "¡ya lo creo!"; "no se hable más, mañana vendremos por él"; "eres un encanto"; sus labios rozan mi mejilla; ahora, el abrigo cuelga de una palomilla en el armario; me he situado frente a la vidriera de la tienda; el constante trasiego de la gente me empuja de vez en cuando; vuelvo la cabeza y... "ella" ha desaparecido; estoy solo; ¿solo?; ¿y esta humanidad que me rodea?; ¿y el trasiego de coches que corre por la calzada?; ¿y el estallido de los anuncios luminosos?; ¡pero, estoy solo!; ¿sabe alguien lo que me ocurre?; no, nadie; ¿por qué esta incomunicación con los demás?; sí, nuestra vida es una permanente incomunicación; nadie sabe nada de los otros; si yo, de pronto, detuviera a ese hombre o esa mujer y le contara mi caso, ¿qué podría suceder?; ¿me escucharían atentos?; ¿me comprenderían; no, seguramente, no; la circunstancia de mi vida es mía, solamente mía; lo demás es literatura; porque a los "demás" únicamente les interesa lo propio; la incomunicación subsiste; la vida de uno es ajena a la de otro; hace unos años, en una calle de Nueva York, vi un hombre tendido en la acera; atónito advertí cómo todos pasaban sin que nadie se interesase por él; indiferentes lo miraban sin detenerse; también yo, por cobardía, me alejé del caído; muchas veces he recordado lance tan singular y siento vergüenza de mí mismo; aquel hombre, ciudadano de tan gran urbe, estaba espantosamente solo; como lo estoy yo ahora en medio de la multitud que me rodea; cuyos cuerpos me empujan; cuyas voces oigo; cuyos ojos me miran "sin verme"; ¡tremenda soledad la mía!; quisiera yo que cada rostro tuviera la frente de cristal, ventana a la que asomarse para sorprender los pensamientos; ¡cuántas revelaciones, sorprendentes sin duda alguna, habríamos de conocer!; ¡Dios mío!; debo volver al lado de "ella"; ¿de "ella"?; ¿acaso "ella" está allí?; no lo sé, lo que sí sé es que tengo el deber de avisar para que vengan... sí, para que vengan a...; me resisto a pronunciar la terrible, angustiosa palabra...



PINTURAS OPTIMUS, S.A.

**PINO No. 428 MEXICO 4, D.F.
TEL. 47-76-20 CON 10 LINEAS**