

La Diótima demoníaca en "La Creación" de Agustín Yáñez

por

Jaime Giordano

CRISIS DEL REGIONALISMO: *¡Canaima!*

Al filo del agua, primera novela en el estricto sentido del término de Agustín Yáñez, marca con la fecha de su aparición, 1947, un sano y definitivo "distanciamiento" de la literatura respecto del hecho inmediato. El ciclo de la revolución mexicana no terminaría por esos años, pero abandonaría casi definitivamente la estructura cronística por una interiorización del mundo, por una dignidad subjetiva ante el objeto. El alborozo o el espanto del descubrimiento de la naturaleza, el renunciamiento subjetivo en una inmersión en lo físico, ceden el sitio a un hondo reconocimiento de lo humano en el corazón de la selva. Se empieza a hablar de una novela "más universal" (sic), de profundas raíces psicológicas e, incluso, antropológicas.

El momento en que el regionalismo llega a su extremo, hace crisis y termina por negarse a sí mismo, lo vamos a representar a través de la experiencia de la tormenta en *Canaima*, de Rómulo Gallegos, editada por primera vez en 1935. En el capítulo xiv, Marcos Vargas, el protagonista, siente la llamada fascinante de la selva:

Estaba en la encrucijada de dos caminos igualmente anchos y rectos y ya no supo por cuál de los cuatro debía seguir, cuál era el que llevaba. Una repentina ausencia de sí mismo lo había dejado ya a la merced de la selva fascinante . . . Eligió al azar, abandonándose a la tremenda delicia con que acababa de rozarlo el temor de extraviarse. La primera emoción de miedo que llegaba a experimentar. Los abismos del pánico que ya lo atraían.

La desindividuación ("una repentina ausencia de sí mismo") es una primera etapa en la iniciación del protagonista en los misterios de la selva. Esta pérdida de la libertad permite al espíritu subordinarse sin trabas a un principio superior. Este principio, cuya superioridad no implica todavía divinidad, se apodera de la atención del personaje y ejerce omnipotente influjo sobre su voluntad. Marcos Vargas se entrega a la "delicia" del "temor". El pánico seduce a la víctima; la fascinación lo extravía. Obsérvese la doble reacción que sólo "lo santo" (divino o demoníaco) produce: delicia-temor, pánico-atracción.

Anduvo otra porción de tiempo incalculable por el espacio sin medida ni punto de referencia cierta . . . Algo aleteó en el ámbito mudo. Creyó que hubiera sido un relámpago precursor de la tormenta inminente y esperó el trueno con ansiedad insensata; pero la selva continuó sumida en el silencio, ya espantoso . . .

Segundo momento de la iniciación: pérdida de los puntos de referencia. Espacio y tiempo dejan de existir como límites; el tiempo es "incalculable" y el espacio, "sin medida". El silencio adquiere toda la dimensión de un apocalipsis: prólogo del relámpago divino. La tormenta es "inminente" y el acto de esperar se convierte en "espera del trueno". Esta ansiedad puesta en la espera de la terrible epifanía es calificada como "insensata", cualidad distintiva de los incrédulos, seres cuya espiritualidad vacía es desierto propicio al advenimiento del poder demoníaco. El silencio de la selva es "ya espantoso. . .". Pero entonces

. . . advirtió que la selva tenía miedo. (. . .) Se sintió superior a ella, libre ya de su influencia maléfica, ganosa de descomunal pelea la interna fiera recién desatada en su alma, y así le habló:
—Es la tormenta. Viene contra nosotros, pero sólo tú la temes.

Si antes era el hombre quien se sentía subyugado ante la presencia superior de la selva, esta derrota humana que ha hecho las delicias de nuestra novela regionalista se cambia sorpresivamente en triunfo. Marcos ve que hay algo superior a la selva: la tormenta. La "influencia maléfica" abandona el espíritu de Marcos y se retira a su condición menesterosa, humillada por otra fuerza que está a punto de imponerse.

Obsérvese la importante diferencia entre "la selva" y "la tormenta". La selva, asociada a lo maléfico, satánico o demoníaco, tiene "miedo", padece el inmenso terror ante la otra fuerza que viene del cielo como un ejército de ángeles exterminadores. El demonio se retira cobarde y amedrentado, y el hombre se siente fuerte y vigoroso.

Pero también puede notarse con suma claridad, además del imperio del hombre sobre el demonio, su condición recíproca de hermanos frente al poder superior de la tormenta. Y algo más importante (y no sabemos hasta qué punto Rómulo Gallegos tuvo conciencia de la gravedad de estas páginas, así como de la heterodoxia metafísica y teológica de su novela): este poder superior nunca aparece definido como divino. Por el contrario, se trata de "los elementos irascibles", "las furias trenzadas". La lucha entre "la selva" y "la tormenta" es apocalíptica:

¡El agua y el viento y el rayo y la selva! Alaridos, bramidos, ululatos, el ronco rugido, el estruendo revuelto. Las montañas del trueno retumbante desmoronándose en los abismos de la noche repentina, el relámpago magnífico, la racha enloquecida, el chubasco estrepitoso, el suelo estremecido por la caída del gigante de la selva, la inmensa selva lívida allí mismo sorbida por la tiniebla compacta y el pequeño corazón del hombre, sereno ante las furias trenzadas.

—¿Se es o no se es?

El hombre se enfrenta a la selva observando el duelo entre gigantes con su sereno corazón.

Y después de esta tercera etapa, la iniciación termina y la identificación con el poder último culmina:

Las raíces más profundas de su ser se hundían en el suelo tempestuoso, era todavía una tormenta el choque de sus sangres en sus venas, la más íntima esencia de su espíritu participaba de la naturaleza de los elementos irascibles y en el espectáculo imponente que ahora le ofrecía la tierra satánica se hallaba a sí mismo, hombre cósmico, desnudo de historia, reintegrado al paso inicial al borde del abismo creador.

El hombre siente que la vibración apocalíptica de la tormenta es el mismo espectáculo de su espíritu. Lo fundamental del alma, "la más íntima esencia", *participa* "de la naturaleza de los elementos irascibles". Pero más que una participación en el sentido platónico hay una identificación casi mística. Vuelto al origen del mundo, "desnudo de historia, reintegrado al paso inicial al borde del abismo creador", el espíritu humano se identifica con el creador. Pero este creador ya no es una persona sino la más absoluta impersonalidad del caos elemental. Los cuatro elementos: agua, viento, rayo, selva en un "estruendo revuelto"; "los abismos de la noche repentina". Elementos dispersos antes de la naturaleza y del espíritu. La naturaleza se hace profundamente espiritual y el espíritu encuentra su dialecto hermano en la naturaleza demoníaca, ambos arrecidos por la ferocidad del padre que se hace manifiesta a través de la tormenta. Espíritu y demonio tiemblan. El caos amenaza con regresarnos a su seno. Pero, tras este pánico, sólo el espíritu se siente superior, y desnudo corre bajo la tormenta, al azar, ante la trágica evidencia de que su inmortalidad, delirio embriagador de Marcos Vargas.

Esta revelación, preparada con un atinadísimo manejo de la estructura novelesca desde el primer capítulo: "Pórtico", deja automáticamente atrás en la historia a la generación criollista. Pero (pues lo de historia nos merece mucho respeto) no hay que olvidar que esta rebelión en contra del regionalismo vino de una novela regionalista. Es importante señalar que un análisis paralelo po-

dríamos hacer de alguna de las últimas novelas del "indigenista" Icaza. Que el progreso de la historia no se mueve desde afuera, sino desde dentro; que son las etapas inferiores las que crean las superiores.

En *Canaima*, el hombre se enfrenta a la selva como su semejante. Descubre la absoluta identidad de las raíces del hombre y las raíces de la naturaleza. Ello lo transfigura y el grito de su intimidad se alza sobre la confusión del *dies irae* con un desgarrador acento heroico y wagneriano. "¿Se es o no se es?" El "credo" nace de lo profundo de la experiencia nueva ante la selva y los elementos (ya no cabe hablar con demasiado alivio intelectual de "naturaleza", universal concreto de extrema vastedad y complejidad), y su doctrina adquiere un tono desafiante surgido en un continente colocado bajo el signo de un espacio brutal y vacío a la vez. *Canaima* es la novela regionalista que hace mayor conciencia de la inmersión humana en una realidad infinita y superior, pero, en cuanto clímax de la actitud espiritual de ese momento de nuestra novelística, encierra la rotunda negación de esa doctrina y el acceso a otro modo de inteligencia artística.

Retengamos dos conclusiones importantes:

1) El alma, al descubrir que su esencia espiritual supera los límites de su individualidad, al ver proyectada su interioridad en la vastedad del paisaje amenazado por la tormenta, al sentirse desnuda en este imperio del caos, capta la espiritualidad representada fuera de sí. Descubre, en consecuencia sus profundas raíces hundidas en el origen de los tiempos. Siente su cósmica filiación y la paternidad del universo.

2) La selva es la encarnación demoníaca, quizás el camino extraviado de la creación que proyecta sus amenazas sobre el camino recto, el del hombre, con furia vindicativa y rencor eterno. Pero ésta no es sino una faz cobarde de la naturaleza. Su otra faz se enciende en lucha elemental, punitiva y exterminadora. Entonces el hombre observa que la tormenta no está dirigida en su contra,

pues sólo la selva tiene miedo, ella es el objeto de la furia. La naturaleza, en resumen, contiene dos fases: la demoníaca y la elemental. La demoníaca, como persistencia de lo monstruoso, es una negación del espíritu. La elemental, como fuerza creadora, es el espíritu mismo. Cada tormenta es un regreso de la paternidad universal en majestad y gloria.

El momento humano que en *Canaima* se anuncia, es el que desarrollará en la novelística hispanoamericana una generación que, a diferencia de la anterior, posee un concepto creador, sistemático y auténtico de la cultura americana. En el descubrimiento (a veces la búsqueda) del momento elemental, del hombre recién creado, el hombre aún hecho de tierra y agua, el hombre original, Adán y su desnudez fundamental; el hombre no sólo rodeado, sino hecho de abismo y silencio. *Canaima* nos ha dejado su doble tradición: la demoníaca y la elemental, en su interpretación de la naturaleza, que ahora es naturaleza-espíritu. La novela posterior al regionalismo ha sido frecuentemente definida por su afán de interiorización en los personajes. Pero esta vocación no debe limitarse a una menuda exploración psicológica, sino a una cabal aventura de retorno hacia lo original, hacia las fuentes primigenias de lo humano.

Esta instancia primera de lo humano es sentida vergonzantemente por el burgués americano, pero es el único vientre materno que pueda parir auténtica cultura que nos pertenece (que sea ésta original o la más lacaya de todas, no importa si es auténtica, y será auténticamente lacaya cuando tuviéramos la conciencia de nuestra espiritualidad de siervos, pero dejemos estas vagas elucubraciones). Recordemos el *leit motiv* de las "entrañas del mundo" o el corazón germinal de la noche, en Rubén Darío; el símbolo de "las armas enterradas" o la luz que nace del seno de las aguas oscuras, en Pablo Neruda. Venus y Palas Atenea naciendo con el alba.

Este despertar primero de la subjetividad desde su silencio elemental y fundamentante, momento en que la raíz de lo humano se confunde con las raíces del mundo material, puede observarse, por ejemplo, en:

Eduardo Mallea (1903), con su contrapunto entre el sayal y la púrpura, entre la esterilidad de lo cotidiano y el silencio elemental de una interioridad profunda no evolucionada;

Alejo Carpentier (1904), con su dialéctica entre tiempos de angustia, de frustración, y tiempos primigenios, puros, en la aurora del génesis;

Agustín Yáñez (1904), con su búsqueda de la Diótima elemental y que también implica la superposición de dos planos: la cotidianeidad estéril y el compromiso demoníaco;

Juan Carlos Onetti (1909), con su objetivismo fantasmagórico en que la realidad inmediata se niega a sí misma y reduce la intimidad humana a un profundo misterio en que el espíritu se agita en su pánico primero;

Jorge Icaza (1906), cuya interpretación del indio tiene mucho de representación terrible del inconsciente colectivo, del hombre en su primer estado. En *Contrabando*, el conflicto entre el blanco y el indígena se trasciende explícitamente en un conflicto mayor entre el burgués y el hombre primitivo que él mismo lleva escondido como una vergüenza implacable.

Jorge Luis Borges (1899), José María Arguedas (1911), Miguel Ángel Asturias (1904) pueden agregarse a este grupo, y sería fácil observar en ellos el mismo tema de la desnudez primordial. Igual cosa podría decirse en relación a la poesía de Pablo Neruda (1904).

Por ahora, podemos limitarnos al caso de Agustín Yáñez. Así obtendremos una intuición más clara acerca de este momento generacional, de su demonismo y su hallazgo de la espiritualidad universal en el instante del Génesis.

PARAÍSO PERDIDO

No parezca extraño que utilice para mi propósito la novela de Yáñez que la crítica ha discutido más. *La creación* (1959) es, para nosotros, un fracaso artístico, pero no es menos cierto su valor como manifiesto, como ensayo de explicitación y cristalización de su doctrina estética. En este sentido es que la utilizaremos, primero para iluminar su obra en general, y, por último, para arrojar algunas luces sobre un momento clave en la evolución (o nacimiento) de nuestra cultura hispanoamericana, superado el primitivismo ingenuo de los primeros regionalistas.

Hay mucho de simple resentimiento en las páginas de su segunda novela. El marco social en que se desenvuelve es el mundo artístico mexicano, sobre todo el de la capital. Ha perdido esa serenidad angélica que, en *Al filo del agua* (1947), vertió la materia narrativa en un espacio dolorosamente idílico y en un tiempo marcado por el ritmo del año eclesiástico. La dignidad y solemnidad de tragedia en *Al filo del agua*, especie de sinfonía coral u oratorio neotestamentario, hacían esperar otra obra de la misma jerarquía.

Pero en *La creación* Agustín Yáñez nos entrega una novela de rápidas y, a veces, gruesas líneas que lo acercan al boceto de una obra mayor y futura que el autor todavía pudiera escribir. El protagonista, Gabriel Martínez, personaje importante también en *Al filo del agua*, parece entregarnos el secreto de este trastorno artístico, esta especie de caída a niveles inferiores e imprevisibles. Hasta qué punto Yáñez es o fue un "ser caído", un "hijo pródigo", un Ulises errabundo disperso en múltiples quehaceres heterogéneos, a través de variados círculos, lugares, buscando lo que Gabriel Martínez llama su auténtica dimensión: la grandeza. Hay una frase que funciona como *leit motiv* a través de todo el curso novelesco, frase con la que se cierra la obra: "Mi dimensión es la grandeza".

Esta grandeza es la que nos ha asombrado en esa intensa experiencia de la catarsis que es *Al filo del agua*. Perdida sin embargo, el protagonista se siente expulsado del paraíso encarnado en aquel pueblo remoto donde ejerciera el oficio de campanero. Oveja extraviada, ya no puede regresar a ese pueblo que supone enteramente cambiado por la revolución. México, después de la "bola", después de la dilatada empresa revolucionaria, es también un pueblo destruido que, en el caos, trata de reencontrar su sentido. La recuperación es, en el hecho, imposible. No en vano el tiempo ha transcurrido en un proceso que es y ha sido siempre irreversible, fatalmente imposible de reeditar en términos reales. Gabriel no puede aspirar al oficio de campanero, así como Agustín Yáñez no podrá aspirar a revivir el entusiasmo dionisiaco en la forma de su novela primera, porque la materia que engendra este entusiasmo se agota en el idilio doloroso y el año eclesiástico. No cabe imitarse a sí mismo, como prefieren otros autores acorralados por el éxito de su primera obra.

La creación es la destrucción sistemática del mito de *Al filo del agua*, una tarea de purificación del alma terriblemente necesaria. Destrucción e ironía de sí mismo que convierte *La creación* en un doloroso sentimiento de proyecto frustrado. Gabriel siente en más de una ocasión el anhelo de confesarse públicamente, porque tanto la autoaniquilación purificadora como la confesión, pueden llegar a constituir modos reales de catarsis. Todos los términos con que Yáñez define la actitud de su protagonista son de extracción bíblica y constituyen instancias de tentación dentro del año eclesiástico: el hijo pródigo, el ángel caído, Caín perseguido por el cielo con las terribles palabras: "¿Qué hiciste de tu hermano Abel?", "¿qué hiciste de ti?", la oveja perdida y extraviada en el barranco, la búsqueda en las tinieblas, el valle de la sombra y de la muerte. El modo de la catarsis es, para Yáñez, el entrecruzamiento de realidad y símbolo, de tal manera que más que superposición de planos descubrimos identidad entre ellos. Al perder la conciencia de

esta identidad redentora entre mito y realidad, el protagonista se ensombrece y anula en el limbo de su inescapabilidad. La necesidad de mitos es explícita en la antinomia iglesia-teatro a la que desesperadamente se aferra Gabriel en su necesidad de entender y entenderse. Por un lado, la iglesia donde hacía repicar las campanadas sobre todo en dobles de difuntos, llamado místico terrible y sobrecogedor que estremece el valle, y, por el otro, el teatro, entidad laica que habrá que recuperar para el mito.

DEL LIMBO AL INFIERNO

El vínculo entre Gabriel y la música, y Agustín Yáñez y la novela, es obvio. El contemplativo entusiasmo del narrador en *Al filo del agua* cae bajo las garras del rencor, del odio, de las furias, de la desesperación. Es la conciencia atroz del pecado. ¿Obtendrá grandeza de él? Porque sabemos que la verdadera dimensión de Yáñez es la grandeza catártica y no el naturalismo crítico o panfletario que haría suponer la materia narrativa escogida.

¿No podría obtenerse la grandeza en la exaltación, no de conciencias angélicas, sino de una atroz conciencia demoníaca? Dada la vertical caída de Gabriel desde el idílico campanario donde todo su arte estaba en potencia al mundo o mundillo de los artistas, su propósito parece ser extremar la caída, llegar al fondo, no permanecer en el limbo del conformismo de ciertos colegas suyos. "Limbo" es una palabra que Gabriel utiliza para referirse a esa sociedad mexicana de la capital. El problema, entonces, consiste en salir del "limbo", pero no hacia el cielo que le está vedado como castigo por la violación de su inocencia bajo la seducción de una nueva Eva: Victoria, la gran señora. El limbo de lo cotidiano debe ser abandonado de cualquier manera y hacia cualquier modo de heroísmo. Gabriel está en semejante situación a la de su colega en *Los pasos perdidos*, de A. Carpentier: en el umbral de la gran aventura. Pero Gabriel no encontrará a Rosario, nombre que su-

giere una presencia divina en el origen del tiempo, sino a Pandora, la guardadora de males. Tanto Gabriel como el personaje de Carpentier encarnan explícitamente el mito de Prometeo, pero mientras el protagonista de *Los pasos perdidos* escribe su *Prometeo libertado* según el texto de Shelley, Gabriel compone su *Sinfonía El Convivio*, basada en el texto de Platón y que equivale a la expresión del gozo de un Prometeo encadenado que encuentra en las cadenas su libertad, en la servidumbre su redención. Siguiendo la terminología de J. Campbell (*El héroe de las mil caras*), la diosa encontrada en *Al filo del agua*, Victoria, se confunde, envejece, pierde el secreto de la juventud y la vida en *La creación*. ¿Cuál de las dos mujeres que han rodeado su existencia es la auténtica diosa: María, la compañera de infancia, o Victoria, la gran señora que llegara un día al pueblo desde la ciudad? Mientras, cientos de rostros de mujeres se le presentan hasta en los sueños: mujeres que ha visto y que no ha visto, actrices, cantantes y fantasmagóricas presencias oníricas como las nueve musas, la décima, las tres Gracias. Hasta que todos los rostros se esfuman en la faz de la diosa seductora y enigmática: Pandora, la Diótima que le revela el secreto oscuro del amor.

Gabriel encontrará nuevamente la grandeza, pero ya no en el cielo (¿María?, ¿Victoria?), sino en la morada del demonio (Pandora):

AVENTURA SIN PROYECTO

Lo que limita la grandeza de esta segunda novela de Yáñez es la ausencia de una línea clara y progresiva en la aventura del héroe, tal como ella se da hasta en los más mínimos e increíbles detalles en *Los pasos perdidos* de Carpentier. Desde la primera página de esta novela está el anuncio del viaje. Primero, la simple añoranza del entusiasmo primero en la empresa teatral que después se ha convertido en rutina. En seguida, la detención de los relojes,

el personaje que arrastra al hombre por el camino del heroísmo, la gota de lluvia sobre el dorso de la mano como un anuncio de las aguas eternas del Génesis, etc. En *La creación*, Gabriel está enteramente solo y, no conforme con esto, sus más íntimos amigos, las mismas mujeres que en *Al filo del agua* fueron incitación a la vida, al heroísmo, están convertidas a la burguesía local: María, desposada con un ex revolucionario convertido en profitador del nuevo régimen, conforme con su situación y tratando de compartirla con Gabriel; Victoria que, envejecida y pobre, rehuye el amor del joven y lo incita al éxito público. Las presencias maravillosas de *Al filo del agua*, novela que transcurre inmediatamente antes de la revolución, se transforman en la nueva sociedad en realidades sin magia, desvanecidas, que precisamente luchan contra el ansia vital y creadora de Gabriel.

Esta ausencia de "proyecto heroico" en *La creación*, propia de un realismo crítico, transforma la novela en un monótono insistir en lo mismo, en la continua reiteración del conflicto. Gabriel, en las tres cuartas partes de la novela, se encuentra en la misma situación incierta de los primeros episodios. No existe continuidad en el desarrollo. El tiempo novelesco es más bien una sucesión de cuadros en el vacío. Esta estructura que era adecuada en la construcción del idilio pueblerino de *Al filo del agua*, es fatal en la novela de una búsqueda. La tercera parte, titulada "Galopante", es la explicitación alegórica del conflicto fundamental sin añadir nada a la progresión de un hipotético camino de perfección. Mientras en *Los pasos perdidos* y otras novelas de estructura semejante, la acción es el proceso hacia el hallazgo de lo buscado, en *La creación* la búsqueda se retuerce sobre sí misma sin que el lector preste demasiado crédito al personaje cuando afirma su deseo último y concluyente de "crear, esperar, amar":

La aventura se produce imprevistamente en la cuarta parte y en la forma inadecuada del *raconté*. Y tal como no hubo progresión hacia ella, tampoco existe la necesaria explicitación de toda la pro-

blemática del regreso. Claro que, como en el "mito de la caverna", la sinfonía escrita por Gabriel en el aislamiento en que escucha la voz de Diótima, no es comprendida por el vulgo, tiene dificultades para su interpretación y para su aceptación entre los hombres. Las etapas que Campbell señala y que Carpentier intuye genialmente, están montadas a una velocidad cinematográfica. La tentación, la reconciliación parecieron no interesar tanto a Yáñez como el episodio extenso e intenso del encuentro con la diosa de la sabiduría erótica.

CATARSIS DE LO DEMONIACO

En consecuencia, tanto desde el punto de vista técnico como el contenido, la salvación estética de esta novela deberá residir en extremar el carácter demoníaco del encuentro. En otras palabras, debe evitar que el personaje se constituya en héroe de melodrama, deberá liberarlo de su cobardía y hacerlo enfrentar su condición sin lloriqueos ni actitudes de impotente iracundia. Deberá hacer de su personaje un hombre y no un ser ínfimo, vulgar, desgraciado, víctima de la incomprensión social y otros lugares comunes. Un personaje que no le eche la culpa de todo a lo que lo rodea, a México, a sus mujeres, a su pueblo engañado, a su burguesía prepotente, a la revolución frustrada. Gabriel suele actuar así, suele enajenar su culpa, autocompadecerse. Pero no debe quedarse en esto. Efectivamente, uno de los resultados pretendidos en esta exposición es demostrar que los personajes no son sencillamente personajes de comedia triste ni la estructura novelesca corresponde a la del realismo crítico al cual se la ha querido asimilar (aunque Yáñez no haya conseguido demostrar plenamente lo contrario a través de una acabada estructura de otra índole).

En el segundo capítulo de la última parte (4º movimiento: Vehemente), y cuyo título es "El hilo y la tela", creemos encontrar realmente la dimensión de Yáñez, la que genialmente se des-

pliega en *Al filo del agua* y *La tierra pródiga* (1960). Creemos que ello servirá, además, para confirmar y subrayar la continuidad literaria del gran novelista.

ESQUEMA DEL ANÁLISIS

Iniciemos, ahora, el análisis de este descenso de Gabriel Martínez a los infiernos. Primero nos referiremos brevemente al estadio mundano, plena comedia triste, donde los artistas descansan en su limbo. En segundo lugar, describiremos la primera ocasión en que Gabriel es visitado por el demonio, en una atroz, primera y transitoria experiencia de la catarsis. En tercer lugar, estaremos en plena morada demoníaca cuando por fin Gabriel se decide a escuchar a Diótima, la eternamente buscada, la que le enseñará los secretos del amor, personificada no en Victoria ni María (Venus y Artemisa, respectivamente), sino Pandora, la guardadora de males. De esta inquietante y diabólica mujer, Gabriel aprenderá la verdadera grandeza que le permite componer dolorosa y gozosamente su Sinfonía en homenaje a Eros o Sinfonía El Convivio, conocida después por el vulgo como Sinfonía Erótica.

RECHAZO DEL LIMBO. LOS PÓLEMISTAS: NACIONALISMO-EUROPEÍSMO.

Quepo en mí mismo

He aquí la síntesis de la comedia triste. Gabriel, bajo la influencia del medio artístico, entra a plantear el problema del arte en los términos del limbo. La cómoda y fácil superestructura mental de los artistas reduce la problemática estética, en su más elevada forma, al conflicto entre europeísmo y nacionalismo. Son éstos los grandes y últimos términos que se manejan y dividen a quienes los postulan. Mayor profundidad no se puede encontrar. Gabriel es arrastrado también a dilapidar su tiempo precioso en esta clase de planteamientos que le provocan, a su vez, un odio al

sofisma, un desprecio a la interpretación barata del arte, por último su enajenación en seudoproblemas. Observando algunos ensayos de Agustín Yáñez, especialmente ciertos prólogos, puede observarse que el propio novelista perdió bastante tiempo en este trágico-conflicto que, por lo menos, en la cátedra o en el mesón no causan la muerte física, sino la espiritual.

Forzaba conmigo la retirada: cómo me chocan los descastados, cuán ridículos sus aspavientos, intolerable su perpetua inconformidad, las ficciones en que viven, sobre todo quienes no habiendo salido del país reniegan lo suyo, indigestos de noticias y modelos extraños: escritores, pintores, músicos, prevalidos de purismo estético, refugiados en exageradas exigencias críticas, confabulados en delicuescente aristocracia.

Pero al otro lado, la vulgaridad nacionalista: escritores, pintores, artistas chabacanos, negligentes, carcomidos de resentimiento y megalomanía; realistas a ras de tierra; simuladores, improvisadores, tahures del éxito a costa de fácil publicidad, gentes de cabotaje, tan repugnantes y ridículos como los primeros.

Nacionalismo y europeísmo desencadenan una lucha encarnizada en la interioridad del personaje que, por último, se rebela y expulsa del templo del arte esta disputa entre peleles. La interioridad debe ser barrida, aunque sobre el altar del alma vaya a posarse un demonio. ¿Iría a gustar esta novela a los críticos?

María lo increpa:

Unos y otros al fin te rechazan: para los preciosistas eres plebeyo, y los populacheros te consideran extranjerizante; no cabes en ningún grupo.

A lo cual responde Gabriel, con orgullo que pronto se hará orgullo demoníaco (nunca vanidad, cualidad que es secundaria en el demonio, demasiado seguro de sí mismo para envanecerse):

Quepo en mí mismo. Mi dimensión es la grandeza.

Podría obtener fácil éxito en este medio. Y de hecho lo consigue con ciertas improvisaciones en el piano en una especie de bacanal de artistas ebrios en la fiesta de la Zarina. En vano asistió

a esta fiesta pensando que pudiera convertirse en un nuevo Banquete con un nuevo Sócrates y una nueva Diótima que descubriera, al fin, el secreto del amor. Algunas conversaciones frívolas iniciadas en este sentido son pronto interrumpidas. Encuentra a una misteriosa mujer quien había sido la que lo indujera a la interpretación de composiciones suyas al piano. Mientras toca, recibe el flujo de sus ojos magnéticos. Pero después, cuando trata de abordarla, la muchedumbre se interpone y ella desaparece entre el humo, las copas y el griterío. Pero este anunciamento no deja huellas en la voluntad del personaje.

Gabriel elude sistemáticamente la protección de las poderosas señoras que pudieran haberlo hecho rápidamente famoso en ese mundo. Pero no quiere deber su éxito a una capitulación de su parte en cuanto a hacer concesiones al ambiente. Quiere deberlo todo a sí mismo.

¿De dónde obtendrá su arte? No de frecuentar el medio artístico, no de hacer fáciles especulaciones sobre arte, sino descubriendo la vida y el amor. Antes de componer las obras que desea, deberá vivir y escuchando la voz sabia de Diótima.

PRIMERA TENTACIÓN: SEDUCCIÓN DE LA CONDENACIÓN ETERNA.

Dies irae

La primera gran tentación demoníaca, la que le permite vivir en carne propia la experiencia suprema de la catarsis, la que lo hace aceptar transitoriamente la protección de María y su esposo Jacob, se lleva a cabo en el relato que éste le ofrece de la muerte del anciano tío Dionisio, personaje de *Al filo del agua* que fuera su verdadero padre para el huérfano Gabriel. He aquí un fragmento del relato de Jacobo, justificando el por qué del porfiado empeño de ambos en protegerlo:

El cariño que te profesamos es inquebrantable porque constituye una herencia sagrada. Vas a saber lo que la delicadeza, la discreción de mi

esposa le han impedido confesarte: una vez que por nuestro matrimonio se desvaneció la tempestad contra María en el ánimo del tío Dionisio y retoñó con mayor fuerza su afecto hacia la sobrina predilecta, tú pasaste a ser la obsesión del buen anciano, que se creía el único responsable de los malos pasos en que te imaginaba; vivió sus últimos días amargándose con hacer suya tu irremisible condenación por aquella mujer, sin que valiera la seguridad que María le daba de recobrarte incólume, tarde o temprano. Ya recuerdas la fijeza indomable con que tomaba una idea. Sólo en sus últimos momentos, en el delirio de su agonía, creyó en la promesa, y aferrado a las manos de mi mujer y a las mías nos excitaba a tu pronta reconquista.

—“Podrán. Ustedes sí podrán. Pongan empeño. ¿Me lo prometen? Si quieren, lo conseguirán. Prométanmelo. Mi muchacho, mi pobre muchacho. No vayan a hacer que por él me condene. No supe cuidarlo. No quise comprenderlo. María, cuidalo como madre. Dejo en ti mi confianza. Jacobo, prométeme que serás para él un hermano fuerte, consecuente. Mi pobre Gabriel” — así de modo interminable. Murió arrastrando tu nombre: — “Allí se los dejo. Gabriel. Gabriel.

El impacto de estas palabras sobre Gabriel es inaudito. Palabras como las que aluden a su “condenación eterna”, y a la condenación eterna de su tío en el caso de que Gabriel no fuera redimido, despiertan en el protagonista la conciencia terrible de su eterno desamparo. Dos posibilidades le quedan: iniciar el largo camino de la expiación y la penitencia, o asumir la marca del condenado. Quizás ambas posibilidades se encuentren, y en la conciencia de “hijo pródigo”, enfrentado ya a irremediable condena, halle por primera vez la grandeza, su grandeza y la del arte. El sentido de la música asoma en un audaz Requiem que empezará a componer, Requiem que pone especiales acentos demoníacos en el Dies Irae y que seguramente prescindirá de un In Paradisum. “Jacobo, dice Gabriel, me ha hecho comprender en carne propia la catarsis de los griegos, dolorosa y gozosa como los Misterios del Rosario”.

El Dies Irae, el primer movimiento proyectado por Gabriel, según él mismo nos informa, está

imaginado con arriesgada originalidad, como recitativo sordo para bajo, coros y percusiones metálicas, en clima de monotonía exasperante, bajo la cual se agitaran todos los matices de la angustia. Lo entusiasmaba la audacia del proyecto. Nada igual o parecido encontraba en el

vasto repertorio que conocía, pues la secuencia era para él un asunto magnético, desde los años en que nativamente lo interpretara con las campanas, al doblar a muerto.

El entusiasmo, el más alto atributo del alma, renace en esta experiencia de la irremisible condenación eterna que se cierne como furia ineluctable sobre su caída y su angustia. Ella le permite, además, una primera experiencia de la libertad, libertad dolorosa y gozosa que lo eleva a la plenitud de la soberbia.

Dispersaba su personalidad en la sed de la muchedumbre (...). El aire de forastero le permitía ver a sus anchas, detenerse cuanto quisiera, incurrir hasta en impertinencia y obcecación. ¡Qué libertad la de ser un desconocido! ¡Qué amplios límites para su aprendizaje!

Subrayo cómo es esta experiencia de la irremisible condenación eterna, que arrastra también consigo la sugerencia de igual condenación para su padre, la que lo hincha de noble entusiasmo, de sublime admiración, de desafiante libertad, de hondo sentido del Dies Irae. (Recuérdese el momento de la "reconciliación con el padre" en el esquema de J. Campbell y cómo, en este caso, la reconciliación se lleva a cabo en el infierno).

Por primera vez descubre la posibilidad de elaborar su música no a partir de los anteriores estados de la música, no a partir de la sana continuación de la tradición universal, no a partir de un concepto o una idea, sino desde lo vivido, desde el objeto, desde la materia, desde lo deficiente, desde el pecado, desde la apostasía, desde lo vulgar, desde lo sensual.

Por vez primera, además, separa el arte elaborado para la comedia respecto del arte fundamentado en una experiencia única de la catarsis que inmediatamente lo escinde de los demás. Su experiencia de condenado lo liberta en el sentido de aislarlo. Por primera vez se hace dueño de un secreto que sólo confesará a través de la música. Casi se puede hablar de virtual pacto con el diablo que lo arroja a la vida y al entusiasmo, pero que lo marca con un sello distinto y oscuro frente a los demás. El pacto se pagará con la

lejanía cada vez más abismal de la Diótima divina. La guardadora del secreto del amor se extraviará entre la muchedumbre, se negará a participarle su sabiduría. Deberá conformarse con una Diótima demoníaca, violenta, vulgar, fea aunque sumamente excitante. Y esta Diótima se llama Pandora, la guardadora de males.

LA SUBLIME SENSUAL

Pandora había sido modelo y amante de un pintor, Gerardo, "amigo" de Gabriel. Amigo, naturalmente entre comillas, porque un ser como Gabriel no puede tenerlos. El apartamiento demoníaco no es sólo físico, sino también espiritual. Después de múltiples aventuras teatrales y otras, Pandora termina por sortear fama como actriz de cine. Gabriel la observa y la sigue desde las tinieblas de la sala de proyección, recordando los meses en que fue su amante. Lamenta que la sensualidad de su Diótima haya devenido pública, profetisa de un mensaje nunca comprendido.

Durante su vida con la sublime sensual, había compuesto la Sinfonía Erótica y esta etapa crucial de la novela es relatada como racconto. Este racconto está enmarcado como relato a un amigo que, como el mismo Gabriel nos dice, no importa quién sea, es un simple deber de confesión y purificación que ofrece un pretexto para el monólogo ardiente.

PRIMER MOMENTO DE LA DEMONIZACIÓN: LA DIVINIDAD HECHA

REMINISCENCIA

La primera ocasión en que Pandora se revela ante Gabriel como la Diótima de su impureza, es a través de la copia del instante inolvidable entre él y Victoria, narrado en *Al filo del agua*: la escena del campanario, clave en la vida de Gabriel. Esta escena se repite ahora junto a Pandora, la antítesis de Victoria, mujer

que representó para él Melpómene y Venus, madre y ángel guardián:

Fueron al campo, una mañana de julio, lavada por la lluvia nocturna. El júbilo de la libertad, los aromas de la naturaleza los embriagaron. Corrieron, cantaron, gritaron. Caminaban sin rumbo.

La semejanza con cierto pasaje analizado al principio de este estudio es obvia. Aunque no hay la presencia terrible de los furiosos elementos, sí la hay disimulada, seductora: un demonio más civilizado. La "lluvia" (en vez de la tormenta) es "nocturna" y, sin embargo, ha purificado el campo. Sienten una extraña "libertad" que, tal como a Marcos Vargas, los hace correr, cantar, gritar. Como el protagonista de *Canaima*, pierden el rumbo, caminan al azar. La naturaleza ejerce un influjo embriagador.

Llegaron a un caserío disperso entre huertas, la iglesia en una colina, por donde treparon. Subieron al campanario, desde donde dominaron el panorama. Como si despertara de prolongado sueño, sin poder contenerse a la vista de las campanas, Gabriel se apoderó de ellas y comenzó a tocarlas, como cuando era niño, como si los años no hubieran pasado, como si nunca hubiera dejado el oficio de su dilección, absorto, con fervor, en olvido de Pandora, del paisaje, del mundo, de todo lo que no fuera su Voz hecha música en los viejos bronce.

Plena reminiscencia de aquel idílico mundo perdido de *Al filo del agua*. El hombre está a punto de recuperar su divinidad, incluso "en olvido de Pandora". La divinidad, si no vista o contemplada, deja oír "su Voz hecha música en los viejos bronce". La llamada sobrenatural es sin embargo el último canto del cisne auroral. Pandora, pleno crepúsculo, confunde el espíritu y materializa lo que sólo tenía realidad espiritual sin cuerpo.

Terror, admiración, adoración, la muchacha se hallaba sobrecogida; por las venas a la epidermis le fue subiendo, creciendo, recorriendo una desconocida sensación de frío y calor, de temblor, de fiebre y frenesí, tumulto de la sangre o impulso del alma, pasión de la carne o revelación inmaterial, que la obligaba a ponerse de rodillas, a arrastrarse, aniquilada.

La cruz expuesta ante el demonio. Admirable descripción de su tortura física, simulacro de las penas del infierno, mezcla terrible de frío diabólico y calor infernal. La carne se retuerce, tiembla, delira. Lo que es corporal se da al lado de un cambio espiritual que sucede como eco a la alteración fisiológica: "impulso del alma", "revelación inmaterial". Sensualidad humillada de rodillas que, sin embargo, deberá ofrecerse en holocausto a la divinidad recordada por las campanas. Las llamas crecerán, el fuego hará su presa del cuerpo y sus apetitos, y ante el recuerdo de lo divino, su reacción será la del sacrificio, la "mutua destrucción", la posesión de los cuerpos entendida como un ímpetu de la materia hacia el espíritu.

Cuando desfallecido cesó Gabriel de tocar, las miradas de Pandora lo abrasaron en la zarza del holocausto, sin mediar palabras, en ímpetu indeliberado, con energía de planetas que chocaran, atraídos desde siglos, poseídos de mutua destrucción, lanzados uno y otra fuera del tiempo y del espacio, sin palabras antes, ni después, mas respirando a profundidad el aire libre, las esencias del campo, las alegrías y las melancolías del vivir.

¿No es ésta la tormenta de *Canaima*, desarrollada ahora en la interioridad de los seres? El hombre regresa al caos elemental con un sentido de holocausto y purificación, manera original de recuperar auroras, encontrar a dientes y uñas lo que la reminiscencia ha revelado.

La reminiscencia es, sin embargo, un modo implícito de comprobar el alejamiento de la divinidad respecto del hombre, o viceversa. La divinidad perdida no puede ser contemplada, sino oída: "su Voz hecha música". Toda otra manera de percibir lo divino, lleva a las increíbles aberraciones más bien demoníacas, cuyo único destino es la disolución del espíritu en la carne (como ciertas formas del cristianismo negro, además de muchísimas otras, incluso dentro del catolicismo medieval).

El holocausto es sólo una manifestación demoníaca justificada divinamente. En la incapacidad de ver, el hombre recurre a la

exacerbación de lo sensorial, especialmente del tacto. A Gabriel lo encontramos decididamente en esta senda cuya característica fundamental es la esterilidad. Senda torcida, como él mismo la define:

Soy un espíritu impuro. Perdida la esperanza de purificación. Seguiré mi camino estéril, cada vez más torcido.

Pandora es la sacerdotisa impotente, copia maligna, vulgar de Victoria. Encarna los valores prostituidos y castigados de la naturaleza. Y se hace necesaria para él en cuanto lo conducirá en el laberinto de la suprema experiencia de lo infernal, en que lo bajo se eleva a niveles de grandeza. Una grandeza adquirida a tal precio que sobrecoge al lector.

Tu Diótima convertida en Mesalina, le dice un "conocido".

VULGARIDAD Y ANIMALIDAD BELLAS

Los momentos iniciales de la vida con Pandora son de intensa lucha de la "repugnancia contra el deseo creciente, crepitante". "La omnipotencia de la fascinación, exaltada la sensualidad, sublimado el asco". Términos que tradicionalmente se atribuyen a lo divino, impuestos a lo demoníaco, y no gratuitamente: omnipotencia, exaltación, sublimidad. También el protagonista de *Los pasos perdidos* reacciona ante lo "sublime" cuando lo sublime es algo inalcanzable, algo cuya perfección constituye un insulto a nuestra deficiencia, algo que, además, será fatalmente traicionado cada vez que se nombre. Gabriel Martínez habrá de considerar la pérdida definitiva del sentimiento de sublimidad en el campanario y sólo podrá esperar una vaga reminiscencia. *Al filo del agua* queda atrás como el mítico mundo de las ideas del cual *La creación*, ubicada definitivamente en la esfera humana de la caída, es

sólo el pálido reflejo, la engañadora apariencia. Por eso el único camino posible del "pródigo" será el de la condenación eterna, allí donde espera el padre (el tío Dionisio). Los castigos del infierno no son sólo morales sino también físicos. "Uñas, dientes, puños, palabras". El choque de los amantes llega hasta el daño corporal, lo que Yáñez determina como "la mutua sevicia". Los zarpazos furibundos producen extraño goce. La autoaniquilación bajo la furia de la pantera animalizan a Gabriel en una terrible purga espiritual.

La Sinfonía que en estos días de Pandora escribe el protagonista de *La creación*, está íntegramente basada en la estructura de *El Banquete* de Platón. Y el pensamiento que informa la composición nace de una actitud que, a la postre, termina por arrastrarlo hacia el más desesperado y desgarrador antiplatonismo.

Si no se ajusta a Platón ¿qué importa? Llámennla contraplatónica.

El descubrimiento de la Belleza ya no se inicia desde la contemplación sensible de las apariencias bellas, sino en la deliberada entrega a lo feo, a lo vulgar, a lo desagradable.

Encontraba belleza en la vulgaridad y animalidad fulgurantes de Pandora.

En otra ocasión, Gabriel, al saber que lo comparan a Ulises atado al mástil para escuchar sin peligro el canto de las sirenas, niega que Pandora sea su sirena. En realidad, no era sólo eso. Y ante la melancólica decepción de Pandora, Gabriel responde que ella es más bien su pez-espada.

SEGUNDO MOMENTO: EL OLVIDO. SUPERACIÓN DE LA INFIDELIDAD DE LA REMINISCENCIA. *Allegro: Experiencia del gozo demoníaco*

El *allegro* de la Sinfonía expresa esta salvaje beatitud ante Pandora. Y ella se da cuenta de algo nuevo, una experiencia asaz novedosa ha resultado de su ayuntamiento con Gabriel. El es dife-

rente, mantiene ante ella una actitud que desconoce. Gerardo, el pintor, su anterior amante, la ha usado como modelo. Pero su cuerpo desnudo ha sido sólo un pretexto para producir una obra que poco o nada tiene que ver con ella. Ha sido siempre utilizada, pero nunca se la ha considerado un fin en sí misma. Todos los artistas que la han conocido han visto en ella, no a Pandora, sino una imagen abstracta que los aliena de la realidad. Y ante el acto sexual, adoptan ceño fruncido de moralistas. Relata Pandora:

Cuando les viene la fatiga del placer, se meten a moralistas y hacen filosofía que da risa.

Gabriel no mostrará esa faz arrepentida que se refugia en la evasiva de un pensamiento. Gabriel la amará en su vulgaridad. Pronto irá olvidando toda noción de pecado. Pronto lo demoníaco sumirá en oscuridad a lo divino. Al cabo, la semejanza entre Pandora y Victoria habla también de una radical semejanza entre una y otra grandeza, la de Dios y del Diablo, ambos sublimes. Victoria y Dios se confunden y olvidan en la sevicia.

Gabriel aprovecha la observación de Pandora ("Cuando les viene la fatiga del placer" . . .) para conferirle al *allegro* un matiz de parodia sugerido por los "cornos", instrumentos que encarnarán la hipocresía y mediocridad de moralistas y filósofos, acosados por sus sentimientos de culpa frente a sus abstracciones.

El instrumento central del nuevo Orfeo no es la flauta, expulsada ominosamente de *El Banquete*: "que se despida desde luego la tocadora de flauta, que vaya a tocar para sí, o si lo prefiere, allá en el interior, para las mujeres". La lira, las cuerdas, serán asimismo consideradas impropias, y si alguna vez está prácticamente decidido por la trompeta, adopta definitivamente el clarinete que Gabriel siente interiormente como el más adecuado a la sublimidad demoníaca.

El *allegro* será implacablemente la expresión musical de los gozos del tormento. Cuando las relaciones entre los amantes están

a punto de convertirse en placer, se complacen en aniquilarlo a través del sadismo físico y mental. Gabriel, como afirma Yáñez, "extraía sufrimientos de la nada, o de nimiedades; los convertía en gozos". El gozo, para que constituya verdadera catarsis, no puede ser, en consecuencia, el simple placer que nos procure lo que es placentero, el simple agrado que nos puede producir lo agradable, el simple sentimiento de belleza que nos puedan despertar los objetos bellos. Es un gozo despiadado que se paga con la experiencia de la condenación eterna: el gozo que producen el sufrimiento, el dolor, el asco, la fealdad. Sólo de este modo el gozo es sublime. El amor, la pasión enseñada por Pandora, la Diótima brutal, lo ayudó a encontrar el tema de Sócrates, dice el narrador,

descargándose, sublimado, en sarcasmos melódicos, bien que pasaron largas vigiliias en destruir y reconstruir el pasaje, cuya fuerza cómica lo hacía caer en lo grotesco; qué felicidad ir levantándolo al aire del *allegro* e infundirle nobleza, sin mengua de la intención irónica, musicalmente refinada, ligándolo, fundiéndolo con el primer tema, y haciéndolo servir de puente para el final del movimiento, en el que quiso expresar los discursos eróticos de *El Banquete*, anteriores al de Sócrates.

"Anteriores al de Sócrates", lo cual significa que aún no hemos escuchado a Diótima, tercer momento de la demonización.

Revisemos, ahora, algunas frases de la disputa acerca del amor que el protagonista de *La creación* escoge para darles su versión musical. Los textos platónicos, afirma el narrador, se acentualizaron "en carne viva" a través de los diversos momentos de la relación entre Gabriel y su Diótima, o, para decirlo de otro modo, "se encarnizaron".

ALLEGRO CONTRAPLATÓNICO

1) "No hay hombre tan cobarde a quien Eros no haga héroe". Afirmación postulada en *El Banquete* que confirma a Gabriel en su devoción de Pandora. Lo heroico es una condición que no necesariamente ha de surgir desde sí misma, es decir, desde lo que era

heroico de antemano. Lo infame, lo vil, lo cobarde puede transformarse, en virtud del Eros, en sublimidad heroica. Esto nos obliga a confirmar que el tránsito hacia la grandeza no es perentorio que se realice a través de lo que es ya grande, o que manifiesta posibilidades de grandeza. Esta grandeza alcanzada se consigue, no merced a un objeto que participe en algo de ella, sino exclusivamente en la relación de amor. Esta relación prescinde de la calidad de los términos relacionados. La grandeza no existe en estos términos —recordemos— ni actualizada ni en potencia. Los amantes, luego, no son ni partes ni copias de ella. Más bien, esta grandeza dada en su contubernio, se posibilita gracias a su ínfima condición de seres vacíos. Podemos concluir, por lo tanto, que el acceso a lo sublime (divino o demoníaco) no se da a la manera platónica, sino a través de una comunión mutuamente posesiva entre los amantes. El fundamento de acceso a lo sublime es relación compartida, no contemplación unilateral de un objeto por un sujeto.

'Posesión' hay que entenderlo en el sentido antes visto: holocausto a una divinidad olvidada. Sin embargo, de esta nada puede brotar lo sublime, como el héroe del cobarde.

2) "Como buen músico, le faltó valor: los dioses castigaron su cobardía, condenándolo a morir en manos de mujeres". Aparte de la coincidencia de oficio (músico), hay la coincidencia ética, donde la falta de valor es el rasgo de la deficiencia de Gabriel. Su caída es sentida como un castigo. Y si no se trata de un castigo infligido por un agente exterior, lo es a partir de la exacerbación del sentimiento de culpabilidad. Las mujeres, otrora gracias benefactoras, se convierten ahora en cruentas furias que ejecutan la pena. Esta pena es el amor mutuamente posesivo, devorante, actualizado en la sevicia y simbolizado en la imagen del fuego eterno donde el condenado se complace en su extremo sufrimiento.

3) "La celeste Afrodita urania y la Afrodita popular (Victoria y Pandora) de donde proceden el Eros celeste y el vulgar: el Amor

de la segunda inspira sólo acciones bajas, prefiere el cuerpo sobre el alma". Fulgurante condena platónica que Gabriel acepta confiado en sus méritos.

4) "Rebajarse a bajezas, envilecerse", son términos que aluden al encuentro de la Diótima vulgar y que pesan como una acusación sobre Gabriel, pero que se neutralizan con las siguientes palabras escindidas del diálogo platónico: "Sienta maravillosamente a un hombre que ama: no sólo se admiten esas bajezas sin tenerlas por deshonrosas, sino que se mira como un hombre que cumple muy bien con su deber". Sin comentarios.

5) El análisis contraplatónico continúa: "Las cosas que no concuerdan no producen armonía". Pero esta concordancia no estará fundamentada en identidades o fugaces semejanzas, sino en el exacerbamiento de la disonancia. La relación de amor vil y cruenta entre amantes que hacen de sí objetos para la posesión (forma exacta de la armonía entre lo disonante), es el modo contemporáneo de la armonía elaborada a partir del contubernio de lo disonante. 'Concordar' se limita al establecimiento de la relación erótica mutuamente posesiva, relación que en esta forma contraplatónica prescinde de los términos relacionados, como ya se ha visto. "La música es la ciencia del Amor con relación al ritmo y la armonía: no es difícil reconocer la presencia del Amor en la constitución misma de la música". Pero el concepto contemporáneo de la armonía ha cambiado respecto del tradicional. La relación entre contemplador y ser bello contemplado ha variado, convirtiéndose en relación existencialmente conflictiva. Sobre la base de estos textos, Gabriel Martínez elabora el pensamiento que justifica sus relaciones con Pandora: la armonía, aunque como navegar violento a través de disonancias, la armonía, aunque en su faz demoníaca, es el fundamento que eleva el amor relativo y lo convierte en absoluto y sublime. La belleza queda condicionada a esto, expulsada de su ubicación en un punto de partida o un

punto de llegada del amor, sometida más bien al devenir tortuoso del amor.

Otros textos de *El Banquete* platónico no pueden ser volcados hacia una justificación de estos amantes convertidos en objetos de su mutua sensualidad y sevicia. En la Sinfonía Erótica son interpretados como golpes admonitorios, a veces cómicos o ridículos, que se ciernen como espada ética y acusatoria, que no logran quebrantar el tema fundamental de Sócrates.

Este es, en síntesis, el sentido del *allegro* de la Sinfonía basada en *El Banquete* de Platón, que Gabriel Martínez, protagonista de *La creación*, sigue para formular estructuras, temas, motivos, texturas musicales.

TERCER MOMENTO: EL SECRETO DE DIÓTIMA. LA MORADA DEL DEMONIO. *Adagio*

El problema crucial se refiere a la composición del *adagio*, segunda parte que deberá estar basada enteramente en el discurso de Diótima. Ahora Diótima deberá tomar la palabra, deberá revelar su secreto. ¡Qué es, en el fondo y en última instancia, el amor! ¡Qué es lo que define más allá de todo esta relación de encarnizamiento diabólico entre los amantes!

Cada vez que Gabriel quiere iniciar el tema, se alzan infinitas voces detrás de la de Pandora, entorpeciendo su pureza demoniaca: Sobre la voz inmediata de Pandora, venían volando lontananas voces:

María — Victoria — Teresa — Tránsito — Mónica — Victoria — Beatrice — Denise — Victoria — Sonia — Tamar — Antonieta — Virginia — Victoria — La Tétrazzini — La Duse — La Rubinstein — La Muzio — La Besanzoni — La Borelli — Victoria — La Bertini — La Menichelli — Victoria — Greta — Victoria — Garbo — Pandora — Victoria — Victoria — Victoria ... lontananas voces, rotas por la cálida, imperiosa voz de la compañera encarnizada.

Pandora le exige rapidez en la composición, lo aturde con sus exigencias, lo distrae, lo acapara. Termina por escuchar exclusiva-

mente la voz de Pandora. Y un día, después de una pelea, al regresar a casa tras haber escapado a través de la noche, Gabriel escucha por fin el sentido último del amor con Pandora en un estremecimiento demoníaco que, al mismo tiempo que lo devora, le inspira la frase melódica del adagio. Gabriel regresaba al amanecer:

Simultaneidad instantánea del golpe de aire confinado, al abrir la puerta; el vacío, por primera vez experimentado como humillación y necesidad; la ausencia, como malestar físico; la invisible presencia en abandono y desorden de las cosas; el olor a polvo y humedad; el nudo en la garganta por la ternura, con impulso de implorar; por primera vez, la sensación de Pandora sin mezcla de mujer alguna, e igual su voz, modulada en queja de clarinete, formulando la melodía conforme al texto...

La voz de Diótima no la escucha directamente de sus labios, sino a través de su ausencia, de su doloroso silencio. "Vacío por primera vez experimentado como humillación y necesidad". La humillación resulta de la terrífica evidencia de la necesidad del vacío. Todas las voces son absolutamente menesterosas: "vacío", "ausencia", "necesidad", "humillación", "invisible", "abandono", "desorden", "polvo", "humedad", como un llanto original de la creación. La nada primordial que provoca en Gabriel un irresistible "impulso de implorar". Es el gesto sublime de la tragedia, inverosímil noche del vacío más hondo que el rencor demoníaco: la súplica de la nada. Si el rencor del demonio fue su gesto épico, la súplica es su condición más oculta y oscura. Su voz más recóndita es la de la queja sublime terriblemente alejada de un Dios que resulta absurdo en su distancia abismal.

Es el momento sublime de la aventura del héroe: la mirada hacia el vacío, vacío anterior a la noche. La mirada de fascinante terror hacia el vientre materno, vientre desde siempre y para siempre estéril, vacío de hijos y de entrañas, vientre de la más terrible diosa usurpadora.

El texto alusivo a las primeras palabras de la Diótima contra-platónica, decapitadas de su contexto, suenan con grandeza terri-

ble: "En fin, Diótima, dime qué es", y la respuesta inmediata: "Eros es un gran demonio".

Cuando Gabriel comenta a través de los cornos (los instrumentos acusatorios, los fiscales del infierno, los gendarmes del acoso) "la última frase de Diótima sobre la contemplación de la Belleza absoluta", Gabriel respira a gusto con "La llegada de Alcibíades ebrio". Bacanal que cierra con un *scherzo finale* la Sinfonía El Convivio que canta con vuelo épico y, al mismo tiempo, trágico, el descubrimiento del amor a través de Diótima. *Scherzo* demoníaco que define como una

Danza de sátiros que fluía frenética como acceso de risa irreprimible.

COROLARIO

La aventura ha terminado. Gabriel está en el cine asistiendo a la popularización de su Diótima. De vuelta al día opaco, el rostro de Gabriel parece no haber cambiado. Se somete y vuelve a ser "normal". Empieza ahora su carrera musical.

Las palabras finales de *La creación* encierran una ironía de no explícito origen. Resultan inverosímiles.

El péndulo del reloj ha vuelto a su vertical y no sabemos si continuará hacia el otro límite. En los extremos está la grandeza trágica, la sublime catarsis.

Asturias, Borges, Carpentier, Arguedas, recogen distintas manifestaciones de la simbólica tradicional (occidental o precolombina) como mecanismos auténticos de sublimación y ontológicamente reveladores. Yáñez retoma la tradición católica, con vigor medieval y mexicano, y en sus mitos eleva a grandeza trágica la realidad.

Hemos realizado este análisis en una novela que, como *La creación*, ha sido compuesta con liviandad y que, en consecuencia, no resulta pecado interpretar. Allí hemos apreciado la profundidad de aquellos mitos que expresan instancias de tentación. Atacada por la crítica, recibida sin entusiasmo por el público, entra en la

categoría de las obras escritas con sangre, rencor y desprecio, que la convierte en un gran sarcasmo. Quizás su defecto fundamental haya sido no haberse mantenido a través de toda la obra consciente de esto. Quizás haya sido el error no sostener desde principio hasta fin la catarsis demoníaca, y que haya hecho concesiones a la rapidez esquemática de la parodia. Pero, a propósito de parodia, resulta imposible evitar ciertas asociaciones, en especial con algunas cosas que dijo, pensó y practicó Adrián Leverkühn en el *Doctor Faustus* de Mann.

