



# LA PAJARA PINTA

PUBLICACION DE EDITORIAL UNIVERSITARIA

Director: Italo López Vallecillos

Año III

San Salvador, El Salvador Abril de 1968

No. 28

## La disonancia hecha carne: Nietzsche y la muerte de la tragedia

Por RAFAEL ANGEL HERRA  
(Costarricense)

### LO PARADOJICO:

La concepción nietzscheana del origen de la tragedia y del arte clásico preeurípideo —o presocrático— se orienta sobre una paradoja que marca el orden del movimiento interior de la estética naciente. El hilo de pensamiento se mantiene en el fondo de este interrogante expresado en el *Ensayo de autocrítica* de 1886: "la medida de la subjetividad del griego frente al dolor... esta cuestión de saber si su "deseo de belleza", siempre creciente... no está hecho de tristeza, de miseria, de melancolía, de dolor" (1). A partir de entonces los esfuerzos de Nietzsche se orientan a poner en claro esa obsesionante sugestión que, entre

los griegos, violenta lo bello sobre los contenidos de una "necesidad de lo horrible", de una presencia obstinada de lo trágico: "¿cómo podría suscitar un goce estético lo horrible y lo monstruoso, materia del mito trágico?" (2).

Lo que la tradición clasicista, lo que los historiadores del arte —esos clasificadores de la libertad— explicaron siempre con el nombre de *serenidad helénica*, se convertía, a los ojos de Nietzsche, en un velo. La consagración coreográfica del ritual no debe soportar el nombre de la serenidad. De ese fluir voluptuoso, que podía robar el artista, brotaba el germen de la destrucción, la desnudez de los destinos encontrados y cumplidos en el horror. El gesto privilegiado del

artista era la sublimación catártica: creaba un sentido comunicable de hombre a hombre —de intérprete a espectador— de la lucidez de Sileno o visión del Olimpo en la tortura del mundo, que definió el dolor de la cultura helena, e invadió su filosofía, su literatura, su historia: "Raza efímera y miserable, hija del azar y del dolor, ¿por qué me fuerzas a revelarte lo que más te valiera no conocer. ¿Lo que debes preferir a todo es, para ti, lo imposible: es no haber nacido, no "ser", ser la "nada". Pero después de esto, lo mejor que puedes desear es... morir pronto" (3).

La fuerza oculta, subterránea —el espíritu del dios Baco que corre por los senderos del bosque, por los claros, bajo la luz parpadeante de las antorchas, hasta el corazón de los bacantes presas del delirio de la posesión—, esta fuerza orgiástica origina el coro, la máxima figura trágica, quizá el *sentido* de lo trágico; señala el orden de la vida, lo delimita, enseña a vivir la vida, a no perderse en sus extremos, a saber dónde se encuentra la violencia insuperable, el holocausto de la glorificación o, simplemente, el pretexto de enmascarar lo imposible de la existencia, la miseria.

Primero fue, pues, la voluntad de Dionysos. Luego vino la contemplación objetiva de lo bello, del mundo supremo de lo imaginario, y apareció el principio de individuación artística, el dominio de Apolo. En el sentimiento mítico del mundo está la fuente primaria del origen de la tragedia: la disolución. La tragedia era disonancia hecha carne, es decir, hecha hombre, hecha arte. El arte trágico —Nietzsche no llega a decirlo, según sabemos—, ese arte que pensó el mito, que testificó sobre los misterios, acabó con la tragedia originaria, con la tragedia en su orden primigenio, que era una experiencia vivida y no una experiencia estética. El nacimiento de las más grandes obras dramáticas de la historia de la humanidad fue en sí mismo, doloroso, porque entrañó la muerte de una conducta humana *real*, del paganismo vivido. La acusación de Nietzsche contra

Eurípides hay que tomarla con cuidado: Eurípides es el último de tres grandes transmutadores progresivos —y transmutar significa aquí destruir y crear—; he ahí la más terrible y profunda contradicción de estos tres genios de lo bello: destruir el mito de unos hombres que lo sustentaban en el ritual, tomarlo, elaborarlo, ordenarlo, transmutarlo en experiencia estética, decidir la conversión en drama de un sentimiento pagano popular, acuñar una conducta en la forma de la estética.

A la voluntad se le impone el auxilio de la belleza de la forma para consumarse y renacer en la concepción de un mundo de estructura transformada. Los jueces del racionalismo juzgarán todas las cosas (4).

### LO INTRA-PARADOJICO:

En unas páginas que ya encarnan la fluida expresividad del estilo, el Nietzsche filólogo (5) analiza el origen de la tragedia acaso —con Highet— en un tono más psicológico que histórico (6). Lo psicológico de este tono se desliza en el doble fondo de pensamiento que implican el instinto dionisiaco y el espíritu apolíneo: Dionysos el fondo y Apolo la forma de lo trágico. Se ve claramente el carácter aristotelizante de la clasificación por materia y forma. Lo

Pasa a la página 2

## La Ventana

Por CARL SANDBURG

Dioses que mandáis  
sobre el mundo: dadme el hambre,  
las penas,  
el deseo.

Apartadme, con vergüenza y culpa,  
de vuestras puertas de oro.

El hambre.  
Las penas.  
El deseo.

Y dejadme un poco de amor. Una voz,  
cuando se apaga el día.

Una mano para tocarme  
en las tinieblas. Una estrella que en las formas  
del crepúsculo, surja de la cambiante orilla.

Dioses, dejadme  
ir a la ventana: la tarde ya termina  
en los llovidos pechos.

Mientras, espero.  
Siempre espero.

Seguro  
que ha de embriagarme  
ese pequeño amor.

(Versión de R. Góchez S.)

(1) Cf. N.º 4, pág. 34: *El origen de la tragedia o helenismo y pesimismo*, Aguilar, O. C., V tomo, Buenos Aires, 1962. Trad. Eduardo Ovejero y Felipe González Vicen. Simplemente: OT.  
(2) OT, N.º 24, p. 111.  
(3) OT, N.º 3, p. 46. Recuérdese el famoso proverbio final de *Edipo Rey* (versos 1528-30); Y véase en Heródoto la conversación entre Solón y Cresos (lib. I, XXX-XXXIII). Los ejemplos característicos darían para una larga lista.  
(4) La voluntad, dice Nietzsche, pero la idea es de Schopenhauer, quiere completarse a sí misma en la transformación del genio por el arte; forma parte de la necesidad instintiva que lucha por vencer el sufrimiento, para, tras la victoria, glorificar al hombre en tanto consciente de merecer la glorificación (cf. OT, N.º 3, p. 47).  
(5) "Never had a philologist spoken so lyrically", dice Will Durant (*The Story of Phil.*, Simon & Schuster, N. York, 1953; cap IX, N.º III, p. 305).  
(6) Esta teoría, rudamente atacada por Wilamowitz, maestro de Nietzsche, dice Highet, "es históricamente falsa, aunque encierra alguna verdad psicológica" (*La tradición clásica*, F. C. Ee, México, 1954. Trad. A. Alzate; cap. XX, tomo II, p. 250). Ciertamente, después de Nietzsche, y en su misma época, los estudios filológicos avanzaron mucho. Basta recordar *Fragmente der Vorsokratiker* (Diels, y luego Kranz), que permiten conocer y estudiar mejor, más sistemáticamente, la época considerada por Nietzsche como pre-apolínea. Budanos, p. ej., que se pueda pensar un Parménides dionisiaco *ab modo nietzscheano*. Pero Nietzsche podría reclamar en su favor que habla de algo distinto: lo políneo-dionisiaco sólo es referible a la tragedia.



# INVOCACION

Invoco, en este mar de delfines huyentes  
que sueño poseer en el futuro,  
a todas las palabras misteriosas  
que desde niño me acompañan.

Llegan a mi, y así las tomo,  
calientes y sangrantes como leño encendido,  
tal vez por otros temblorosos ya violadas.

Ellas me dicen que vienen  
de seguir la estela de las aves de paso,  
y al destrozarlas con mis dedos  
también les robo los secretos que guardan  
de tiempos y latitudes ignoradas.

Por ellas supe de mis antepasados,  
de cuántos peces necesitó mi piel,  
de cuántos soles modelaron mis ojos,  
de cuántos cataclismos se construyó mi voz,  
de cuántas muertes aún son necesarias  
para tocar el cielo con las manos.

Aquí, en este mar, invoco mis palabras  
y a ellas abrazado, me duermo como un niño,  
después de hacerlas mías, como un fauno.

## Para Hacer el Poema

Toco con mis dedos  
Amorfas síntesis  
De palabras y gestos  
Y niego su verdad  
Ambigua.

Hay que dar sangre  
A más de juego,  
Ahora que sabemos  
Que la SOLIDARIDAD MECANICA  
Aliena las reacciones  
Pasivas de las series  
(Sartre y Durkheim son inexorables),  
Es necesario pedir duendes,  
Fantasmas, brujas  
Con olor a fuego,  
Para hacer el poema  
Que nos tiembla en los labios.

Océano Atlántico, agosto de 1967.

ARIEL CANZANI D.

### LA DISONANCIA HECHA ...

Viene de la página 1

trágico es como la lucha, en su propio interior, de ambos dioses y, en el arte, la manifestación artística-ritual de esa lucha. En ambos casos el hombre participa, como bacante o como espectador. Todavía conserva en sus oídos las palabras de Sileno.

Semejante a Hamlet, el hombre dionisiaco *ha visto* el fondo increíble de las cosas; pero el hombre no tiene poder para cambiar ese fondo, la eterna esencia de las cosas, y por ello se percata del hastío profundo de la existencia, de este dolor invivible. "Es el verdadero conocimiento, la visión de la horrible verdad, lo que aniquila toda impulsión, todo motivo de acción, tanto en Hamlet como en el hombre dionisiaco" (7). Desdichado, el hombre reniega de la existencia; olvidado, reniega de los dioses; en la inmediata contemplación de lo absurdo, comprende lo simbólico de la suerte de Ofelia, y se abandona en la desesperación: el furtivo dioscecillo de los bosques tenía razón —mejor sería no haber nacido. Consciente de su peligro, la libertad demandaba un *bálsamo saludable* que le permitiera transformar lo absurdo en imágenes claras, inventar el cabrahigo para salvarse de Scillas y Caribdis. He aquí que hallan —dice Nietzsche— la gran ocasión de lo *sublime*, —domeñar la horrible verdad humana por medio del arte— y de lo *cómico* —vencer el disgusto de lo absurdo con el ridículo—; "el coro de sátiros del ditirambo fue la salvación del arte griego" (8). La espantosa verdad que vio el hombre en su naturaleza obscenamente despojada siguió oculta bajo el

ropaje misterioso de los compañeros del dios.

El sátiro, representado durante las fiestas por la pantomima espiritual del coreuta, se revelaba como el contacto primordial entre hombre y naturaleza: no era menester *mirar* al hombre como mono (9); la naturaleza, en lo dionisiaco, era lo real expresado en toda la espontaneidad de su violencia —esperanza y poderío, voluntad y fuerza, vida y angustia de vivir—, pero constituía la norma orientadora de la existencia. Allí tuvo su origen el coro, y, allí, en el coro, la excitación dionisiaca encontraba la capacidad de integrar un solo ser sobre la renuncia simultánea del individuo, transfigurado, durante ese momento sacro, en una naturaleza que le era ajena, pero no extraña: fenómeno epidémico que cae de pronto sobre la multitud y la pone en trance. La exaltación viene desde dentro; el partcipe es el "endiosado" o poseído por el dios, el *éntheos*, que entroniza su ser en una abdicación hacia el hechizo. Es lo que Rhode llama "la locura de origen divino" (10). La fiesta es una danza desbordante, desmesurada, abandonada al torbellino, a la violencia sagrada de una música, de una locura. Las divinas notas de la flauta se esconden y reaparecen en los oscuros rincones y penumbras del bosque. Los cuerpos, produciendo delirantes formas, sudorosos y eurítmicos, agítanse bajo la pequeña luz de las antorchas. El frenesí, un frenesí espantosamente sereno... saltos arcaicos de profunda religiosidad. En la extrema excitación de todas las facultades, las almas encuentran el contacto del dios. Se funden. Se sienten "llenas del dios", dice Rhode. Y salen fuera de sí. "Todo despliega ante nuestros ojos —dice Rhode—

una violenta excitación de todo el ser del hombre, en la que parecen anularse las condiciones propias de la vida normal". El griego dionisiaco se ve metamorfoseado en sátiro, en este desbordamiento feo de verdad y de naturaleza.

La acción del coro es esencialmente diferente a la del rapsoda, el cual simplemente contempla lo que recita, sin participar vitalmente, como el pintor, que ve la obra frente a él, afuera (11). Nietzsche no se deja seducir por la idea que sostiene Schlegel: el coro es un "espectador ideal". Nietzsche le encuentra un significado más profundo. El coro no es un espectador ideal porque éste *entiende* críticamente que lo que mira, sentado en el teatro junto a sus amigos, es una obra de arte, y no un Edipo real de carne y hueso sufrientes; el coro participa *realmente* de la acción, las Oceánidas de *verdad* contemplan a Prometeo encadenado a la roca caucásica... "y he ahí que la interpretación de Schlegel nos pinta al espectador perfecto, ideal, sufriendo la influencia de la acción escénica, no estéticamente, sino de una manera material, empírica. ¡Oh, esos griegos, decimos asustados, derrumban nuestra estética!" (12). Pero la idea se puede comprender de mejor manera, porque el coro sí es el espectador ideal en tanto es el único que vive el mundo de visión de la escena. El espectador, en el conjunto del teatro griego —"valle solitario" en el que la imagen de Dionysos se delata— puede figurarse él mismo entre los personajes del coro, abandonado a la euforia primordial de la contemplación (13). El coro es así, "bajo su forma primitiva en la tragedia original, la imagen reflejada del hombre dionisiaco mismo" (14).

La condición previa del arte

dramático es el hechizo de la metamorfosis: el hombre dionisiaco, en el ensueño, convertido en sátiro, que mira al dios, que luego lo digiere. El coro, en efusiones desbordantes, se va perfilando conforme a las imágenes apolíneas. El drama gana la efigie de las representaciones dionisiacas modeladas apolíneamente. La visión interna del sufrimiento divino, la exaltación sobrenatural, se cubre de un velo de serenidad que brinda al mundo mayor claridad y brillantez. Se comprueba un "contraste chocante": "la lengua, el color, el movimiento, la dinámica del discurso, aparecen, en la lírica dionisiaca del coro, y, por su parte, en el mundo de ensueño apolíneo de la escena, como esferas de expresión absolutamente distintas". Las formas de apariencia de lo dionisiaco ya no son "un mar eterno, una efervescencia multiforme, una vida ardiente", sino la claridad y la precisión de la forma épica; Dionysos se expresa en el lenguaje

Pasa a la página 7

(7) OT, Nº 7, pp. 58-59.

(8) OT, Nº 7, ibid.

(9) Nietzsche no lo indica, pero debemos recordar que, en Roma, Propercio llamó a los faunos con un nombre que también ligaba hombre y naturaleza en un paganismo vivido: los llamaba *silvicolae viri*.

A pesar de que reaccionó contra la familiaridad biológica mono-hombre, Nietzsche funda sus ideas en un sentido de la evolución: ahí está la carrera irrefrenable de la vida hacia el superhombre que anuncia Zarathustra: el mono fue superado, el hombre será superado, pero también el superhombre deberá ser superado. También el superhombre será un puente.

(10) *Psiché. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, F. C. Ec., México, 1948; pág. 145.

(11) OT, Nº 8, p. 61.

(12) OT, Nº 7, p. 57.

(13) Esta idea (cf. OT, Nº 8, p. 60) no abandona los términos de la teoría aristotélica de la *katharsis*: el espectador debe participar de lo trágico (o cómico) para conseguir la purificación en toda su profundidad, asegurado por el cuadro sinérgico que ante sus ojos y en el fondo de su alma se desarrolla.

(14) OT, Nº 8, p. 60.



# Correo de la Pájara Pinta

A continuación publicamos expresiva carta del Dr. Moisés Castro Morales, residente en Berlín, Usulután. El Dr. Castro Morales es una figura política de méritos indiscutibles, víctima en muchas ocasiones de las dictaduras locales. Su largo ejercicio cívico es ejemplo para la juventud salvadoreña.

Berlín, 1º de Abril de 1968.

Estimado Tirso Canales:

No sé, a quien de los amigos, que están al frente de la publicación "La Pájara Pinta", le debo la atención del envío que acabo de recibir, los Nos. 23-24 de Nov. y Dic. de 1967. Pero quien sea, se lo agradezco infinitamente.

En el N° 24 leo su trabajo "Algunas cuestiones sobre la situación cultural en El Salvador", que me ha movido a escribir estas pocas líneas, para hacerle esta observación: que no es la circunstancia, triste por cierto, de que nuestro país sea en su mayor parte analfabeta, es decir, que no sabe leer ni escribir, una de las causas, de su atraso cultural. Eso, ni siquiera sería la causa, de que en nuestro país, los pocos trabajadores de la cultura que tenemos, encontrasen pocos lectores de sus obras científicas o literarias o de que sean pocos los captores de sus obras artísticas. Puesto que, en épocas de mayor cantidad de analfabetos, surgieron poetas como Pindaro, el más grande de los poetas entre los poetas; como Puskin, el más grande entre los poetas rusos; Homero, entre los más grandes poetas griegos; novelistas como Cervantes de Saavedra, entre los españoles; Goethe, entre los alemanes; Víctor Hugo, entre los franceses. Aún entre nosotros, poetas como Gavidia y sabios como Santiago I. Barberena y Darío González; cronistas como "Lapislázuli" y Fósforo. Yo conocí a Fósforo en la ciudad de Guatemala, éramos huéspedes de la misma casa, y conversando de poesía y poetas me decía: "Muchos hemos tenido la chifladura de escribir versos. Esto no es malo, lo malo es no quitarse esta chifladura a tiempo".

Quién va a creer, que nuestro país, tenía más vida cultural en épocas más atrasadas que la que hoy vivimos, en que había pueblos apartados del país, que no gozaban de vías de comunicación, de las que ahora tenemos, ni de los medios técnicos de difusión de que ahora gozan, y, sin embargo, tenían sus pequeñas publicaciones periodísticas en que daban a conocer el pensamiento de nuestros hombres de letras y del extranjero.

En Chalchuapa por ejemplo, donde transcurrieron mis primeros años escolares, los inquietos lecto-

res e intelectuales de aquel tiempo, entre los cuales se cuenta a mi buen amigo Dr. Adolfo Pérez Menéndez, fundaron una Sociedad, para dar a conocer el pensamiento de los pocos sabios "que en el mundo han sido" y editaban el semanario "Prometeo", donde sus redactores publicaban sus inquietudes intelectuales y libraban una batalla de prensa contra los gobiernos tiránicos y salvajes de entonces, publicación que tenía un contenido eminentemente liberal. Allí nació mi inclinación hacia la lectura.

Lo real de la situación cultural en El Salvador, es su régimen capitalista, en su etapa superior, EL IMPERIALISMO, en que ahora vive, lo que determina su estado de atraso, con toda la secuela degenerativa que trae para el pueblo en general. El alma de este régimen, es la "ganancia" y no importa los medios cómo se obtenga esta "ganancia", aunque sean los más inmorales y hasta los amorales. Los descubrimientos científicos y artísticos más nobles y desinteresados, no interesan a los Directores de la clase gobernante. Ellos sólo se interesan por aquellos descubrimientos científicos y artísticos que estimulan o impulsan la "ganancia", sin importarles un comino los efectos nocivos y degenerativos que acarree a nuestro pueblo.

En los buenos tiempos del FEUDALISMO, los reyes y los príncipes, y los nobles, que integraban la clase gobernante, atraían a sus Castillos y Conventos, a los más grandes sabios y artistas de su época, para que educaran a sus hijos y les enseñaran las ciencias y las artes indispensables, y, en especial, el arte de gobernar a sus súbditos; y allí, esos sabios y artistas eran colmados de atenciones y de los medios necesarios para la vida, para que sin la angustia de la lucha por la existencia, pudieran dedicarse a sus investigaciones científicas y creaciones artísticas. Muchos sabios y artistas, en la paz y tranquilidad de los castillos y conventos, hicieron sus mejores conquistas en las ciencias y las artes.

Pero hoy, en la era del capitalismo, en su etapa más corrompida; EL IMPERIALISMO, con el falso concepto de su individualismo, de que el hombre es libre y capaz de adquirir, por su propio esfuerzo, los medios necesarios para el desarrollo de su cuerpo y de su mente, y con la sordidez de la clase que se ha adueñado del poder del Estado, el hombre, las clases dominadas, vive en una lucha horrible y terrible contra los elementos y contra los demás hombres, para conseguirse el "pan de cada día". ¿Qué tiempo le queda a los hombres de pensamiento para producir obras de ciencia o de arte, realmente dignas de llamarse así? Porque lo que hoy se llama ciencia y arte, no es ni lo uno ni lo otro. Lo que hoy se hace, es la aplicación técnica de principios artísticos y científicos, descubiertos muchos siglos atrás. Los efectos desastrosos de la acción política, económica y social del imperialismo, es tremenda. En su afán de controlar de manera exclusiva, todo lo que pueda producir "ganancia", invade nuestros países, con un aluvión de cosas aparentemente

útiles o inocuas: en el campo de las publicaciones, nos invaden con toneladas de paguines y de tirillas —según ellos cómicas— que es lo que más se lee de los rotativos. Este es el alimento espiritual de nuestros escolares, niños y adolescentes, incluso hasta letrados; yo conocí a un magistrado de nuestros tribunales, que todos los días compraba "La Prensa Gráfica", únicamente para leer las tirillas cómicas y después la regalaba. Y el alimento espiritual de la gente que se cree culta, son las revistas extranjeras: Selecciones y Life, que lo único bueno que tienen es el papel en que vienen escritas y las fotos, que acompañan a sus informaciones falsas, de lo que sucede en el mundo. Esto ha matado en los escolares, estudiantes y letrados, el amor por la buena lectura. La maravillosa facultad de leer, son poquitos los que la usan y, entre los que saben leer y escribir, son pocos los que realmente utilizan esta maravillosa facultad. Es muy posible, que las dos publicaciones que Ud. considera como expresión de nuestras inquietudes intelectuales, las revistas "La Universidad" y "La Pájara Pinta", que se publican regularmente, no las lean ni los propios estudiantes universitarios. Ellos están urgidos, por el propio imperativo de la vida imperialista actual, en sacar sus diplomas, para ver cómo se ganan los medios de su vida material, porque "primum vivere deinde philosophare". Y los actos culturales, a los que Ud. se refiere en el trabajo que comentamos, no constituyen más (aún de la presentación de connotados artistas nacionales y extranjeros, que no son más que geniales ejecutantes) que actos de RUMIAR, las obras de arte que se crearon muchos años atrás.

En el campo del comercio y la industria, la avalancha de artículos extranjeros y de los elaborados en nuestras mal llamadas "industrias nacionales", pues son elaborados por procedimientos y con la mayor parte de materias primas extranjeras y, en las que, el capital invertido, más del cincuenta por ciento, es capital imperialista, han venido a matar nuestro comercio e industria verdaderamente nacionales. La "Coca-Cola", no es más que agua teñida y endulzada con ingredientes sintéticos, venidos de fuera, ha matado el comercio y la industria de nuestros refrescos de semillas y frutas auténticamente nuestras, más sabrosos y nutritivos. La invasión de específicos medicinales, muchos de dudosa eficacia o inocuos, ha matado nuestra Farmacopea. Antes, muchos productos de esos, eran elaborados en nuestras Farmacias, con ingredientes propios o extranjeros. Hoy los médicos, ya no formulan sus recetas, se concretan a consultar el Vademécum y, los Farmacéuticos ahora, ya no des-

SUSCRIBASE a la Revista

LA UNIVERSIDAD

SOLAMENTE

6 NUMEROS ANUALES **¢ 7.50**

en el país

Ensayos y artículos literarios, sociológicos, filosóficos, económicos, jurídicos, políticos.

Llámenos al Teléfono 21-3547  
y le atenderemos a domicilio

DISTRIBUYE Editorial Universitaria 5a. C. O. 220  
San Salvador, El Salvador, C. A.



# Diálogo con la Pintura de

"A ti, bella expresión de lo distinto, complejidad, araña, laberinto donde se mueve presa la figura".

Rafael Alberti.

## INTRODUCCION

ROSA MENA VALENZUELA es una joven pintora salvadoreña. Fue alumna de la educadora francesa, Mademoiselle Cecil Chery en el College de Feunes Filles "Jean d'Arc". El fino espíritu de su abuela materna doña Isabel Blondell Barneond, ha influido poderosamente en su arte.

Su padre, el Dr. Juan Mena, fue, además de abogado, músico de vocación. Realizó composiciones románticas, vales. Una de ellas tiene letra escrita por Vicente Acosta. Su ambiente familiar fue entre artistas como Antonio Gianoli, Carolina Gianoli, doña María de Baratta. Aprendió solfeo, piano, canto. Los estudios de música preliminar y las audiciones en casa, influyeron después en su pintura, en ese sonido de algunos cuadros, que Salarrué ha llamado "su innato sentido sinfónico".

¿Acaso el oído musical afina la sensibilidad en el color? Es posible. En su adolescencia, ya pintaba retratos y sus dibujos llamaban la

atención de los maestros. Artista de vocación, empezó realizando copias de cuadros famosos y de aquellos pintores clásicos que la atraían. Un buen día de Abril primavera, en 1953, guió sus pasos hacia la Academia de Valero Lecha. Su suerte estaba echada. En el primer año de estudios de pintura, obtuvo su primer triunfo que la llenó de júbilo, al ser elegido un cuadro suyo para anunciar la exposición de la Escuela del Maestro Lecha. Era un apunte de género llamado "INTERIOR" que indicaba un ambiente de intimidad y de abandono. Apunte rápido ya con mucho de impresionismo.

En la Academia aprende las técnicas pictóricas, pero el pájaro azul de su fantasía quiere volar con alas doradas. Ya entonces su género era el apunte rápido donde logra una síntesis y economía de medios admirables. Pero Rosa Mena Valenzuela era una discípula rebelde en la Academia. No obstante, se somete a las enseñanzas severas del oficio.

Cuando salió de la Academia, para ella el mundo era un enigma. ¿Cómo expresarse? ¿Qué ruta seguir? Perpleja, deja de pintar casi por dos años. De repente, en 1959 hace una pintura de manera

diferente y de allí arranca su verdadera vocación. Eso era lo que buscaba. Sabe que puede encontrar su expresión y el arte moderno la fascina de inmediato. Dos años de trabajo duro y ya tenemos su primera exposición de arte moderno en Agosto de 1960. Obra esta de introspección, calificada por algunos de "sombria". Casi sólo reproducía rostros —su rostro— en diversos aspectos, parecía una obsesión.

Una nueva exposición pictórica en 1962, en el Instituto Salvadoreño de Turismo. Los "Collages" fueron muy bien acogidos por la crítica. Alfonso Orantes —crítico de arte— dijo que era la primera vez que un pintor salvadoreño realizaba creaciones con material de papel pegado. Salarrué le concede atención al arte de Rosa Mena Valenzuela y obtiene para ella una beca por medio de la Embajada de Italia para hacer estudios en ese país.

Viaja a Europa en 1963. Visita museos, conoce talleres de artistas, estudia las obras famosas del arte. "Creo —nos dice— que fue entonces que voló el espíritu con esa levedad que iluminó mis cuadros, y que se hizo también dentro de mí". "Una nueva vida, el mundo increíble que admiré. El resultado fue un nuevo estilo en líneas rápidas y vertiginosas, que hacen moverse las figuras".

De Roma, París, Florencia y otras ciudades que visita, trae dibujos y motivos que luego realiza en sus obras y da variedad a su pintura. A su regreso en 1963, trata de plasmar algo nuevo. Siempre la búsqueda en Rosa Mena Valenzuela.

Al año siguiente, obtiene el Segundo Premio "República de El Salvador" en el X Certamen de Cultura Centroamericana. El cuadro premiado recoge reminiscencias del viaje a Jordania: "ESCENAS DEL ORIENTE".

Una Exposición en serio, en la Biblioteca Nacional —32 cuadros— es el resultado de esa búsqueda y ya nos entrega algo realmente personal. Se define su estilo.

Ya puede realizar —y lo hace en 1966— una exposición retrospectiva de obras de anteriores épocas que marcan etapas de su pintura. Luego, en sus últimos cuadros, se siente el drama del artista en busca de soluciones. Algo que expresa su estilo personal, su expresión artística.

"La pintura moderna —nos dice— es una síntesis o condensación a que se llega. La búsqueda de algo. A veces constituye una ciencia exacta y vamos caminando como llevados de la mano a su construcción". "Mi pintura es abstracta y expresionista en su mayor

Por MATILDE



Olga — Ros

parte —confiesa—. Aparecen reflejados como en un sueño, los dolores y experiencias vividas. A veces es caricaturesco, paradójico. Lo visible se une con lo invisible y nos trasladamos a otra dimensión, al espacio irreal en que viven seres invisibles e irreales. Exploramos y hay como otra cara de los seres".

"El arte de la figura constituye un campo inmenso de investigación. En la figura asoma el alma de las cosas, la introspección del espíritu del pintor se refleja más que el modelo que copia". "El estado de ánimo del artista se vuelca en el paisaje. El Greco pone exasperación en sus figuras y los artistas religiosos pre-renacentistas pintan figuras deformadas, patéticas". ("Final de un Viaje al Oriente" es figurativa).

"El manierismo que asoma en Miguel Angel, es otro estilo diferente del Renacimiento. Ya no existe serenidad en su arte por que después de la pasión de Cristo ningún arte puede ser sereno".

Largamente he observado las extrañas pinturas de Rosa Mena Valenzuela. Detenida en el tiempo y en el espacio, mi mirada se fue extasiando ante cada detalle, cada línea, cada intención del colorido hondamente expresionista. ¡Cuántas cosas pueden interpretarse a través de estas colecciones de pinturas! Las etapas en la formación del artista, el drama intenso de la creación, la búsqueda de la expre-

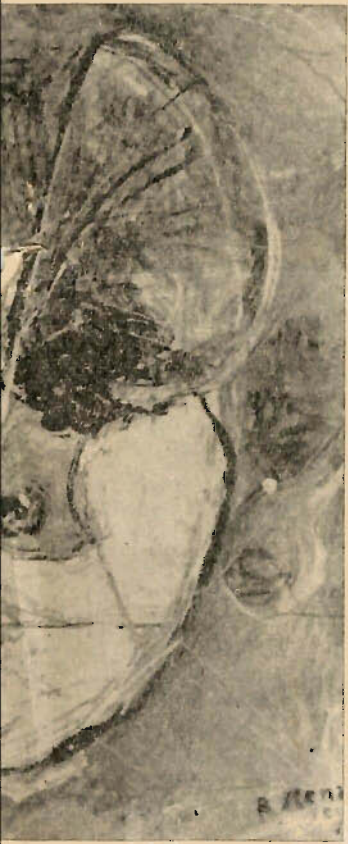


Novia — Rosa Mena Valenzuela.



# Rosa Mena Valenzuela

ELENA LOPEZ



Valenzuela.

...sion auténtica, la plasmación de un estilo original!

A Rosa Mena Valenzuela corresponde como a ningún artista, aquellas CARTAS A UN JOVEN POETA de Rilke: Si no puedes seguir viviendo sin dejar de escribir (o de pintar) eres un poeta. ¡Cuánta poesía hay en los cuadros de Rosa Mena Valenzuela, cuánta alada poesía en la ingravidez de la línea, en la sinestesia del color!... en el símbolo que puede interpretarse de una o de otra manera. Me causó gran impresión una pintura extraordinaria en su realización y en los materiales empleados. Es el retrato de un Cristo con una profundidad intensa, jamás alcanzada antes por la artista. El tema religioso es dominante en ella.

En las Cartas a un Joven Poeta, escritas por Rainer María Rilke desde París, en ese principio de siglo alucinante, hay una frase plasmada que podríamos dedicar a Rosa Mena Valenzuela por su pasión de artista, porque su pintura extiende sus raíces en lo más profundo de su corazón: "Confíese —dice Rilke— si no le sería preciso morir en el supuesto que escribir (o pintar) le estuviera vedado. Esto ante todo: pregúntese en la hora más serena de su noche: ¿Debo escribir? Ahonde en sí mismo hacia una profunda respuesta: y si resulta afirmativa, si puede afrontar tan seria pregunta con un fuerte y sencillo "debo", construya entonces su vida según esta necesidad; su vida tiene que

ser, hasta en su hora más indiferente e insignificante, un signo y testimonio de este impulso. Después, acérquese a la naturaleza. Entonces trate de expresar como en el primer día de la creación, lo que ve y experimenta, ama y pierde. Diga sus tristezas y deseos, los pensamientos que pasan y su fe en alguna forma de belleza. Diga todo eso con la más honda, serena y humilde sinceridad, y utilice para expresarse las cosas que lo circundan, las imágenes de sus ensueños y los temas de sus recuerdos".

Pero no basta tener recuerdos. Es preciso que ellos se transmuten en la misma sangre del artista, para que en medio de la noche, surja la primera impresión, la primera palabra de un poema, la primera línea de un cuadro.

"Y aún —sigue Rilke— cuando usted estuviese en una prisión cuyas paredes no dejasen llegar hasta sus sentidos ninguno de los ruidos del mundo (en la celda de los místicos, subrayamos). ¿No le quedaría siempre su infancia, esa riqueza preciosa, imperial, esa arca de los recuerdos? Vuelva usted a ella su atención (1). Procure hacer emerger las hundidas sensaciones de aquel vasto pasado: su personalidad se afirmará, su soledad se agrandará y convertirá en un retiro crepuscular ante el cual, pasará, lejano, el estrépito de los otros. Una obra de arte es buena cuando ha sido creada *necesariamente*. En esta forma de originarse está comprendido su juicio: no hay ningún otro. Es preciso volver sobre sí mismo, y sondear las profundidades de donde proviene su vida; en su alma encontrará la respuesta a la pregunta. ¿Debo crear? Acaso resulte que usted sea llamado a devenir artista. Entonces tome sobre sí esa suerte y llévela, con su pesadumbre y su grandeza, sin preguntar jamás por la recompensa que pudiera llegar de fuera. Pues el creador, el poeta, tiene que ser un mundo para sí, y hallar todo en sí y en la naturaleza a la que se ha incorporado".

Ese proceso de creación en el artista, se ha cumplido plenamente en Rosa Mena Valenzuela. ¿Había leído ellas las Cartas a un Joven Poeta? No necesitaba hacerlo. Todo artista sigue ese camino interior, cuando llega el momento de buscar su propio estilo para expresar sus propios signos. Lo aprendido es la técnica, la Academia. Pero también la lucha, la rebelión, el desafío a la tradición en busca de la expresión original. Esto lo ha logrado Rosa Mena Valenzuela. Se tiene la pasión, el talento creador, pero el virtuosismo nace de la técnica, del dominio de los medios de expresión. ¿Cómo ha sido ese proceso en Rosa Mena



La pintora en su estudio.



Francesca — Rosa Mena Valenzuela.

Valenzuela? Le pregunto y parece que quisiera romper la piel interna, violentar la mampara subconsciente, para que ella me conteste desde el profundo abismo. Yo lo he comprendido en ese fuego que ella tiene en la mirada, en la pasión ardorosa que hay en su arte, en su sincera expresión de artista. Pero debe decirme palabras, explicarme, en el diálogo alucinante.

te. ¿Cuáles palabras en la magia de este instante donde yo la veo crear y sólo comprendo, o acaso intuyo? Y me dice, a mi pesar, a su pesar:

—“Al principio, en mi pintura aparecía más importante la plástica. En esa época creo que uno de los cuadros de más importancia

Pasa a la página 6



DIALOGO CON LA ...  
Viene de la página 5

que logré, con pleno movimiento fue "CABEZA EN AZUL" y "SELVA", más bien de estilo surrealista. Después de mi viaje por Europa he llegado a otras conclusiones, construyendo una pintura dinámica e investigadora, sin la cual la sola plástica concreta me parecería muerta. En esta pintura que realizo, la línea es lo más importante para crear una figura en el espacio y en el tiempo; en imágenes sucesivas creo lograr esta realidad".

—¿Imágenes sucesivas? Ya están los recursos del *surrealismo* y a ellos ha llegado la artista por intuición personal. Acaso como una natural evolución desde el *expresionismo* de sus primeras pinturas, aquel *intimismo* de sus retratos, de su propio rostro en el espejo de Narciso, hasta llegar a los estados simultáneos de conciencia, al subconsciente dinámico de Freud, a la concepción bersogniana del tiempo: un camino sin dirección, desde donde se puede ir al futuro o al pasado. ¿Y qué es el presente, sino una pieza sobre el tiempo?

Rosa Mena Valenzuela pinta las dos realidades: la real y la surreal. Por eso hay lógica en lo figurativo, en el detalle natural del modelo. Y hay magia, terrible magia, en lo otro, en lo invisible que sólo se capta por la emoción que produce, tal como ocurre con las imágenes poéticas contemporáneas que no tienen apoyo real, que son irracionales y se adivinan sólo por el sentimiento, por la emoción que producen. Porque ¿acaso se puede pintar un sueño? ¿Y acaso el sueño no lo es todo, y a veces vale más que la vida misma? ¿Se puede aprisionar su símbolo fugaz, su enigma adivinado en la paradoja grotesca de sus imágenes huidizas...? Ella —la artista— lo ha logrado, y utiliza materiales ingrávidos para realizarlo. Ella logra lo inaudito, lo absurdo...

—¿Cómo se llama ese cuadro, Rosa?

—Es la pintura de un pensamiento.

—Debía ser un pensamiento muy triste...

—Está realizado en colores puros...

—Y esa pintura, ¿de qué material?

—De lo que encuentro a mano.

Ahora recuerdo un extraño Cristo que ví en una Iglesia de Antigua Guatemala: El Cristo de Tusa. De tusa, sí, de lo que envuelve la mazorca, acaso aprendido de los Mayas, tan finos artistas. De la cáscara que envuelve el maíz, con la inspiración de los dioses del maíz que crearon al hombre. Es una escultura maravillosa, elaborada por algún artista anónimo de la Colonia. En material de *tusa* sometido a un proceso especial para darle la flexible consistencia de

la masa a la figura, el pálido color angustiado, la expresión de éxtasis, adolorida, la fibra de la vena azul...

Y vuelve el diálogo es este atardecer de morados tintes que tanto me gustan. ¿Quién tuviera un poco de albayalde para pintarlo?

—Creo, me dice Rosa Mena Valenzuela, haber encontrado que con los recursos pictóricos pueden escribirse pensamientos o emociones. Algunos creen que únicamente el valor plástico o material es lo importante en la pintura. Yo no creo totalmente así, porque muchas veces, formas que parecerían pobres en plástica, pueden contener gran poesía. Algo de esto se ha dicho respecto al gran pintor de imágenes encantadas, Marc Chagall, más poeta que pintor.

En cuanto a nuestra artista, en la manera actual de expresarse, las caligrafías le ayudan con su levedad, a no obstaculizar con la materia, el vuelo de sus ideas. En muchas ocasiones, literalmente *ESCRIBE* en algún cuadro pensamientos o posibilidades en la situación de la figura o de las cosas. Así ha logrado ingravidez, hallazgo que es un triunfo de la expresión creadora. Por ejemplo, en el cuadro titulado *LA CENA*. (1966).

¿Perdurará este estilo de Rosa Mena Valenzuela? Ella sigue la línea de la actual pintura que infunde más espíritu en la plástica. Es la etapa de los pensamientos que se pintan con materiales más leves, porque el óleo es duro y detiene el impulso creador. Para la realidad concreta, los materiales macizos. Para el ensueño, la sutil caligrafía, el arañazo desesperado, torturante, en busca de salidas. Como en esa perspectiva luminosa de *VITRALES*. Parece una solución hallada en el arte y en la vida. ¿Es eso lo que se busca, se tantea, se ensaya en los *Abstractos* N° 1 y N° 2?

La propia decisión crucial de la artista parece vivir su drama en esa Figura de Jesús en el Monte de los Olivos, —Cristo en Rojo— en ese pathos angustiado, en el instante de asumir la culpa de los otros. Signo de madurez indiscutible. Yo rastreo, ahondo, aún en lo más figurativo de Rosa Mena Valenzuela, y encuentro el drama existencial en ella misma, con las máscaras de sus pinturas. Esas máscaras que le sirven al artista para esconderse un poco y sin embargo decirlo todo. Ese Cristo en Rojo, ella tenía de pintarlo para expresar, volcar, lo inevitable.

Hay un *Vitral* extraño que a mí me sugiere la maternidad con una perspectiva luminosa, un camino de luz como en aquellos místicos que llegan a la última etapa después de pasar por la purgatio y la iluminatio. Vuelvo a decir: ¿Es una solución en el arte y en la vida?

—¿Lo es, Rosa?

No necesita responder la artis-

ta. En la mirada me dice que sí, y ambas callamos.

—¿Y ese retrato en boceto, el que llama *ESTUDIO EN AMARILLO*?

—Es el retrato de Beatriz:

*"A ti, elevado a pura transparencia, tenue, amarillo aéreo de la Rosa"*.

El dibujo es renacentista. La pura línea clásica. Pero en el fondo las complejidades extrañas en un amarillo Van Gogh. Y resuena el poema de Alberti:

*"Cuando rompo a volar y mi garganta suelta un oro de flautas repetidas, le dan a mi alegría un amarillo: Amarillo canario"*.

*"El amarillo del temblor, el tenso amarillo febril de la demencia"*.

*"Sueno, resueno, grito hasta hincarme en el centro —Van Gogh— de la retina y [desgarrarla]"*.

—Ese retrato me fascina. Mezcla de Renacimiento, impresionismo y expresionismo. ¿Por qué en amarillo?:

*"Oro en el nimbo de los viejos [santos. Oro ingenuo labrado de Edad [Media...]"*

Viendo pintar a los artistas aprende el poeta a manejar mejor sus materiales, a adelgazar imágenes, a esculpir la palabra con esa voluntad de forma de Góngora. Esa unidad de sonido y sentido de la poesía de San Juan de la Cruz, es también la armonía de la pintura clásica. Hay una equivalencia asombrosa entre el trabajo del poeta y la obra del pintor. Los poetas simbolistas hacen con las palabras lo que los pintores hacen con los colores. Y con la música.

Rosa Mena Valenzuela posee un virtuosismo sinfónico, el mismo que caracteriza la poesía modernista, el sentido musical que hay en la poesía de Rubén Darío. La audición coloreada de los poetas simbolistas, tenía eso: música interior, melodía interna. Y Darío fue la gran síntesis parnasiana y simbolista en el idioma de los clásicos españoles.

—"Creo que sin oído musical —dice Rosa Mena Valenzuela—

Pasa a la página 7

COMPRE LAS PUBLICACIONES DE

## EDITORIAL UNIVERSITARIA

en estas librerías

LOS ANGELES, 4ª Av. Nte. y 3ª Calle Ote. Tel. 21-8208.

MINERVA, 4ª Av. Nte. N° 218 Teléfono 21-5623.

LATINOAMERICANA, 4ª Av. Nte. N° 210 Tel. 21-7136.

HISPANOAMERICA, 4ª Av. Norte y 1ª Calle Oriente  
Teléfono 21-5062 — 21-5063.

AMERICA, 4ª Av. Nte. N° 130 Teléfono 21-4928.

ERCILLA, 4ª Av. Nte. N° 119 Teléfono 21-4584.

ESCOLAR, Calle Delgado N° 332 Teléfono 21-5942.

ESTANQUILLO DE REVISTAS DE ANGEL MENDEZ,  
Calle Delgado contiguo a Farmacia Central.

CLARIDAD, 6ª Av. Nte. N° 137 Teléfono 21-2110.

EL ARABE, Av. España frente al Correo Teléfono 21-3640.

CULTURAL SALVADOREÑA, 6ª Calle Ote. N° 118  
Teléfono 21-7206 — 21-5415.

CERVANTES, 4ª Av. Sur N° 110 Teléfono 21-4122.

UNIVERSITARIA, Ciudad Universitaria Teléfono 25-7049  
— 25-8445.

DISTRIBUIDORA SALVADOREÑA, Av. España N° 344  
Teléfono 21-3438.

LIBRERIA PIPIL, Calle Arce.

TOBYCENTRO, 6ª Av. Nte. N° 107 Teléfono 21-8151.

CAFETERIA EL BAMBI, 2ª Av. Nte. y 7ª Calle Oriente  
Teléfono 21-4067.

FORME SU BIBLIOTECA CON BUENOS LIBROS

Llame a EDITORIAL UNIVERSITARIA hoy mismo y gustosamente le atenderemos a domicilio  
5ª Calle Oriente 220 —Teléfono 21-3547.



DIALOGO CON LA ...  
Viene de la página 6

no se podría lograr sensibilidad en el color".

Desde el principio dominó la artista el apunte rápido donde lograba una síntesis. El arte moderno la hizo cambiar de rutas. Algo así como la ruptura del arte contemporáneo con la tradición, el desafío a la tradición clásico-renacentista. Esta tendencia arranca de 1960 con una obra de introspección, acaso sombría. Con la obsesión del rostro, de mirarse así misma, tendencia propia del *expresionismo*.

La pintura de Rosa Mena Valenzuela es subjetiva, la domina el expresionismo.

Después de su viaje a Europa, se transforma su arte. Surge un nuevo estilo en líneas rápidas y vertiginosas que hacen moverse las figuras. Le preocupa el movimiento.

En lugar del argumento, hay una fluencia de ideas y de asociaciones; en lugar de un héroe individual, una corriente de conciencia y un monólogo interior infinito e ininterrumpido. Como si plasmara en la tela el monólogo de Joyce. La importancia está siempre en la falta de interrupción del movimiento, la continuidad heterogénea, la pintura caleidoscópica de un mundo desintegrado, surrealista. El acento se pone ahora sobre la simultaneidad de los contenidos de conciencia, la inmanencia del pasado en el presente, el constante fluir juntos los diferentes períodos de tiempo, características del arte surrealista. Los últimos cuadros reflejan los contenidos mitológicos de Kafka. En la pintura surrealista, a pesar del aparente caos subconsciente, los detalles son absolutamente fieles al natural.

—“En determinado momento de la vida de un pintor —nos dice Rosa— ocurre que pasa de lo figurativo a lo abstracto. Yo entiendo lo abstracto como algo donde el espíritu se manifiesta de manera notable. El arte, en general, habla de enigmas y se entiende mejor cuando no se le exige sentido real, sino simbólico. La naturaleza le pide al artista su fuerza de presentimiento extrayendo las formas alteradas en el espacio, que el artista sorprende.

En RUTAS (¿A dónde la llevan?) la pintura tiene vida propia, habla por sí sola, se expresa el pintor únicamente con el color y manifiesta con él, los diferentes estados de ánimo: el paisaje es un vaso donde se vuelca su alma: alegría, tristeza, nostalgia.

—CABEZA AZUL. Fijese. Allí la pintura se ha vertido al azar. Es pintura de acción. Expresa los aspectos cambiantes de la Naturaleza, del alma humana. Lo abstracto, es un símbolo de la relación entre el hombre y el Universo.

—Su pintura es dualista —le digo— tan dualista como los relatos de Kafka y de Joyce. En ninguna

parte se expresa el dualismo de un modo más agudo que en las obras de estos escritores, aunque ellos mismos no tienen nada que ver con el surrealismo como doctrina. En su obra hay rasgos surrealistas y contenido existencial. En el sentido más amplio, la mayoría de los artistas contemporáneos, son surrealistas.

Es también esa vivencia de la doble cara de la existencia, con su alojamiento en dos esferas diferentes, lo que permite asegurar a los surrealistas algo de la peculiaridad de los sueños y los induce a reconocer en la realidad mezclada con ellos, su propio ideal estilístico.

—Exploramos y hay como otra cara de los seres. En el cuadro “RECUERDOS DE LOUISE” la mitad de su faz está viva, y esto es vital, pero su otro lado —su otro yo— está casi en el espacio fantástico que nos desintegra y nos hace morir. También se puede vivir más allá de lo real y entonces aparecen ángeles, animales raros, seres de fantasía inaudita.

El sueño se convierte en paradigma de toda la imagen del mundo, en el cual realidad e irrealidad, lógica y fantasía, forman una unidad indisoluble e inexplicable.

Ha caído la tarde. Es como un gran pensamiento todo en sombras. El rojo se pierde abajo, como en el cuadro de Rosa Mena Valenzuela. Sólo se adivina.

—Es un pensamiento que se pinta.

—Pero debe ser un pensamiento triste.

—¿Por qué no le llama a su cuadro SAUDADE?

—¿SAUDADE?

—¿Recuerda a Neruda? “Oiga, amiga. ¿Sabe usted lo que significa esa palabra que como un pez se evade...?”

Se siente mayor seguridad en la última obra de Rosa Mena Valenzuela, mayor dominio de su técnica. Ese CRISTO EN ROJO, ¡qué terrible estado de conciencia! El momento supremo, cuando todas las tentaciones han llegado, cuando se puede estar en la cumbre del poder, cuando se pueden llenar las arcas de oro, cuando el amor susurra en las alcobas, cuando todo puede tenerse en la mano, con sólo alargarla, y no obstante... se elige el camino duro, lo que no tiene recompensa. Cuando se alcanza la cima heroica, o se ciñe uno la corona de espinas. Cuando deja la rosa y toma los cardos... Cuando adelante está el ideal, muy alto y muy lejano, y uno quiere alcanzarlo. Cuando esa estrella grávida, cárdena, le quema a uno las manos. Cuando por fin, decide uno salvar a los demás, tomar para sí la culpa de los otros para romper el nudo ciego de la fatalidad —el fatum griego—. Cuando elige redimir al mundo, a esa humanidad doliente y pecadora —el pathos cristiano—. Cuando se elige ser mártir o ser

héroe; en ese instante supremo en que vacila, en que duda, es el monólogo dramático de su conciencia. El santo, el mártir que muere, no es trágico, porque precisamente con la muerte alcanza la realidad de su esencia. Sólo mediante la muerte llega a ser mártir o héroe, y realiza así el sentido de su ser, de su forma. La tragicidad relampaguea estelar, en el momento de la decisión —el que capta Rosa Mena Valenzuela en su CRISTO ROJO— está condicionado por una especial firmeza y determinación, no cuando lo realiza. El personaje dramático que sucumbe, sólo es trágico cuando no tiene posibilidad de evitar su sino, y adquiere así forma definitiva.

De su última Exposición en la Casa del Artista —26 de Abril de 1967— y que yo tuve el honor de presentar, elegiría el CRISTO EN ROJO, y también LA CENA —otro estado de conciencia del presentimiento de la traición que se muestra con cara halagadora— y también...

—Definitivamente, Rosa, ESTUDIO EN AMARILLO —Retrato de Beatriz— es uno de sus mejores cuadros. Y MARINEROS... ese azul...

—¿Cuántos azules dio el Mediterráneo? Alberti canta el azul, porque:

LA DISONANCIA HECHA ...  
Viene de la página 2

de Homero y no mediante enigmas misteriosos.

Apolínea, transparente, la máscara del héroe trágico de Sófocles es la conciencia inevitable de una visión de la naturaleza horrible, es la mancha luminosa que debe “aliviar la mirada cruelmente dilatada por la espantosa noche” (15).

Pero la sistematización se torna contra el mito. Cuando el mito se racionaliza llega el momento de su muerte, “sus hojas se marchitan, y bien pronto los Lucianos burlones de la antigüedad se esfuerzan en coger las flores descoloridas y marchitas empujadas por los vientos”. En la tragedia el mito descubre el padecimiento de su cruel agonía; comienza a pe-recer, poco a poco, derramando los últimos fulgores de una lucha lenta, estertórea, tristemente augusta y soberbia; se marcan los retazos de la decadencia bajo el martilleo de la nueva época o del reino de Apolo, de la crítica de los actos, del cóncete a ti mismo (16). Es el momento de Eurípides, el momento desvirtuado, según Nietzsche, de la brutalidad y de la falsificación. ¡La tragedia ha muerto! “¡Con ella se ha perdido la poesía! ¡Silencio! ¡Enmudeced, epígonos pálidos y anémicos! ¡Idos al infierno para que podáis allí alimentaros con las migajas de vuestros maestros!” (17). Pero vemos aquí que a Nietzsche parece preocuparle, con la aparición de

“Tiene el azul extático nostalgia de haber sido azul puro en [movimiento].

“El mar invade a veces la paleta del pintor y le pone un cielo azul que sólo da en [secreto].

—El azul de los griegos descansa, como un dios, sobre [columnas].

—¿Y el rojo, Rosa Mena Valenzuela? Esos rojos terribles. El rojo que se llama excitación, cólera, rabia, estallido del día de la ira. Pluma en las alas de Luzbel, ardiendo... en esa pintura que me sugiere el Dante, no sé por qué... tal vez por el nocturno espanto del Infierno. Tal vez por la pasión de Paolo y Francesca...

El Rojo es el primer color del alba y el último del día.

Abril, 1967.

1) Todos venimos del país de nuestra infancia. El retorno imposible ha logrado líricamente Claudia Lars en FINO AMANECER, reminiscencia de su Tierra de infancia, libro escrito en elegante estilo. La poesía de Claudia Lars se vincula con el prerrafaelismo, movimiento estético que representa un culto extremado de la belleza, una fundamentación de la vida sobre la base del arte. El canon de belleza de la escuela de Rafael, ya no es suficiente. Ni tampoco el clasicismo academista que se queda en puro formalismo. Pintores y poetas buscan expresarse en un lirismo puro, propio de la era victoriana. Los prerrafaelistas ingleses que tanto influyen en Claudia, eran formalistas y juguetones, pero su juego con las formas tenía una finalidad superior.

Eurípides, más la muerte de la poesía que la de la tragedia misma —el originario sentido de la tierra y del dolor—; le molesta la desaparición de una estética que él prefiere, pero no acentúa con profundidad el cambio inconmensurable de toda la historia espiritual del pueblo griego. La disolución de la tragedia puede verse como la afloración exterior de la raigambre insita de este cambio brusco y definitivo que Jaeger llamó la agonía de Grecia.

Desaparece la tragedia. Hija dolorosa que carga, mustios y solitarios, los últimos emblemas de la tragedia, surge la nueva comedia ática (Menandro, Filemón y otros). Ulises es rebajado a la categoría de *graeculus*, de siervo. Con razón el mismo Aristófanes, consagrado a los antiguos valores áticos —con una actitud semejante a la de Catón, romano a la antigua— se había burlado de Eurípides y... de Sócrates (aunque ya sabemos que Aristófanes se burlaba de todo el mundo). Sin titubeos, el Nietzsche que se había dado a conocer por sus violentos ataques a la Alemania tradicional, pone en el mismo canasto y cuelga de

Pasa a la página 8

(15) OT, N.º 8-9, pp. 61-63.

(16) OT, N.º 10, p. 68.

(17) OT, N.º 11, p. 69. Véase también: *El crepúsculo de los ídolos* (Ed. Sela, B. Aires, 1945), 2.ª parte, N.º IV, p. 24: “quisiera adivinar —dice— de qué idiosincrasia pudo nacer la creación socrática: razón-virtud-felicidad; la más extravagante de las ecuaciones y contraria, en particular, a todos los instintos de los antiguos helenos”. También sobre este tema, *vid.*: *Ibid.*, N.º II-X, pp. 21-29, XLIX-140, III-148, IV-150, V-152.



## LA DISONANCIA HECHA ...

(Viene de la página 7)

las mismas nubes a estos dos creadores, críticos de su mundo, innovadores como Nietzsche (18).

“Con la tragedia —dice— el heleno había perdido la fe en su propia inmortalidad; no solamente había renunciado a la fe en un pasado ideal, sino a la fe en un porvenir ideal” (19). La crítica es sincera y espantosa.

Eurípides sacó a Diónyos fuera de la escena. Un poder demoníaco se había apoderado de su alma, y se expresaba a través de él. Ese poder demoníaco era el *daimon* de Sócrates. El espíritu socrático derrumbó el arte griego. Lo apolíneo mismo se desfiguró en el orto del racionalismo y, al echar a Diónyos fuera del camino, Eurípides fue también olvidado por Apolo. Porque, en definitiva, construir la tragedia a la luz de una moral, de un arte, de una idea del mundo y de una vivencia no dionisiaca, fue lo que arrastró al fin de la tragedia. Eurípides, convirtiendo el axioma socrático “todo debe ser consciente para ser bueno” en “todo debe ser consciente para ser bello”, ofrece el derecho, según Nietzsche, de ser considerado el poeta del socratismo estético (20). La tendencia apolínea trocada en sistematización, la emoción dionisiaca en sentimiento naturalista, el socratismo dialéctico de los *Diálogos*, todo ello se recuerda en los personajes de Eurípides, que se ven forzados a justificar cada uno de sus actos por medio de razones y argumentos. Desde ese instante el héroe debe al optimismo y a la dialéctica su virtud, porque también el pesimismo ha muerto y de sus cenizas ha nacido el diálogo. La aniquilación del coro, de la encarnación dionisiaca primordial de la tragedia, fue definitiva. Y Nietzsche podía entonces gritar con Goethe: “¡Ay de ti! ¡Ay de ti! ¡Has destruido con tu brazo poderoso ese mundo de belleza ¡Mírale cómo se hunde!” (21).

## EL FIN DE LO PARADOJICO:

¿Cuál es el sentido de la *disonancia hecha carne*? (22). El arte griego, la tragedia especialmente, demoró la muerte del mito, aunque contribuyó en esa muerte. Hasta entonces, sin considerar su existencia *sub specie aeterni*, como en el socratismo, los griegos habían vivido bajo una inspiración que ligaba en sus mismas raíces arte y pueblo (23), mito y costumbres, tragedia y estado. Pero después esta unión se desgarró. Los dos instantos artísticos primitivos, cuando uno de ellos dominó el terreno, murieron también en el cuerpo violado de la tragedia. Mientras tanto, en el fondo de este abigarramiento, el carácter na-

cional griego se desfiguraba y se degeneraba (24). Ocúltase la *disonancia hecha carne*, esta terrible visión del hombre dionisiaco y de la historia griega, bajo un velo de belleza, y sufrimos nosotros —participes póstumos— el sueño doloroso de una decadencia apresurada.

Los mundos de Apolo y Diónyos representaban, en la tragedia y fuera de ella, “una lucha entre la concepción “teórica” y la concepción “trágica del mundo” (25). Estos dos mundos se desintegran, interpretan esta desintegración, y caen en la paradoja del nacimiento de la nueva época: una de las partes ganaba el juego, aunque ambas, según Nietzsche, perecían.

Tenemos que pensar, finalmente, que Nietzsche, cuando quiso hacer una exégesis del nacimiento de la tragedia, no midió los límites de su búsqueda. Se aventuró, recorrió muchos caminos, pero no nos ha enseñado lo que quiso enseñarnos. La contradicción extrema de la tragedia explica su evolución desde el origen, pero explica sobre todo su muerte. Todo intento de examinar el origen de la tragedia se ha resuelto en la definición de un destino. En las más profundas reflexiones aparece la terrible disolución de las contradicciones. Nietzsche busca un principio y halla un ímpetu languidescente, pero no se da cuenta. Testimonios desde su época sobre la agonía de Grecia, y no lo advierte. La tragedia se redujo en cenizas por su violenta racionalización. Su estudio pretendía la revelación de su nacimiento, y se desnudó con una muerte explicada. La estética de Apolo era mortal, y el libro de Nietzsche una adoración póstuma.

(18) A Nietzsche no le gustaban los innovadores que no fueran Nietzsche.

(19) OT, Nº 11, pp. 69-70. No obstante lo desafiado de las ideas de Nietzsche, esta época representa una declinación hacia el fin (todavía no en filosofía). Tuvo razón Jaeger en substituir su libro “Demóstenes” así: ... a la agonía de Grecia.

Nietzsche considera a Sócrates y Platón “como instrumentos de la descomposición griega, como pseudogriegos y antigriegos” (la filosofía también es decadente); ahí mismo (*El Crepúsculo de los ídolos*) hace una referencia bibliográfica al *Origen de la tragedia* (cf. 2ª parte, Nº 11, p. 22). Véase también *Más allá del bien y del mal* (sec. V, Nº 191, p. 514, tomo III: O. C., Aguilar, B. Aires, 1962, Trad. Ed. Ovejuna).

(20) OT, Nº 12, 72-5. Sería interesante una crítica sobre el uso de las palabras “bello” y “bueno” en esta distinción discutible.

(21) *Fausto I*: Cf. OT, Nº 13-14, pp. 76-80.

(22) Expresión usada en el apartado Nº 25, p. 113, hacia el fin de la obra.

(23) Lo popular nos revela, dice, lo universal: “la canción popular nos aparece ante todo como un espejo musical del mundo” (OT, Nº 6, p. 53). Podemos comparar con B. Menzies: “La canción popular es casi una revelación musical del mundo”.

(24) OT, Nº 22, p. 109. En otra parte dice: “Alrededor del héroe (todo es tragedia; alrededor de un sentido, todos los sátiras; alrededor del Dios, todo es... ¿qué será? Quizá “universo” (*Más allá del bien y del mal*, sec. IV, Nº 150, p. 507).

(25) OT, Nº 17, p. 89.

(Tirado de la Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica, Vol. VI—Nº 209.

# Últimas Ediciones Universitarias

## Colección Obras Escogidas

1.—“POEMAS ESCOGIDOS” de Oswaldo Escobar Velado, Volumen Nº 1.

## Colección Contemporáneos

2.—“POEMAS” de Roque Dalton, Volumen Nº 1.

3.—“LAS ESCENAS CUMBRES” de José Roberto Cea, Volumen Nº 2.

4.—“CUENTOS BREVES PARA UN MUNDO EN CRISIS” de Cristóbal Humberto Ibarra, Volumen Nº 3.

5.—“RUBEN DARÍO Y SU INTUICIÓN DEL MUNDO” de Roberto Armijo, Volumen Nº 4.

## Divulgaciones Socio-Políticas

6.—“LAS UNIVERSIDADES YANQUIS, BARCOS QUE SE CRUZAN EN LA NOCHE” de Ronald Hilton, traducción y prólogo del Dr. Fabio Castillo, Volumen Nº 3.

## Colección Jurídica

7.—“IMPUESTO SOBRE LA RENTA”, Colección Jurídica. Volumen Nº 1.

## Otras Publicaciones

8.—REVISTA “LA UNIVERSIDAD”, 1968. Nos. 1 y 2 de Enero-Febrero y Marzo-Abril, con valiosos ensayos filosóficos, políticos, literarios, económicos, sociológicos.

9.—REVISTA “LA UNIVERSIDAD” 3-4, Mayo-Agosto 1968, número monográfico dedicado al estudio y análisis de la Integración Económica Centroamericana.

## En Prensa

“INTRODUCCION AL ESTUDIO DEL DERECHO MERCANTIL”, del Dr. Roberto Lara Velado. Colección Jurídica. Vol. Nº 2.

“EN EL COSTADO DE LA LUZ” de Manlio Argueta — Contemporáneos. Vol. 5.

## CORREO ...

Viene de la página 2

pachan una receta por sencilla que sea. Porque muchos ingredientes esenciales, que necesitaban para despachar las recetas de los médicos que formulaban, ya no vienen al país. Se concretan a vender específicos en sus Farmacias. De donde resulta, que es una aberración que se exija, en la Facultad de Farmacia a un alumno, estudiar seis o siete años, para obtener el título de Farmacéutico, y hacer el trabajo de un ignaro, que lo único que necesita, es saber leer el nombre de los específicos. Para ejemplo, antes, para combatir las mazamoras o picazón de los pies, bastaba un poquito de manteca de chanco mezclada con cierta cantidad de óxido de zinc, que lo vendían en las Farmacias o Boticas, por cinco centavos. Hoy, introducen el “Nixoderm”, que es lo mismo: manteca con óxido de zinc

y que la cajita más pequeña cuesta sesenta centavos de colón, la mediana un colón sesenticinco centavos y la grande, tres colones. Con otro nombre y en otra forma, los modernos conquistadores se llevan nuestra riqueza, nuestros productos naturales, como los antiguos conquistadores españoles, a cambio de cuentas de vidrio y baratijas, se llevaban el oro puro de nuestra tierra.

Sirva esto, de una somera descripción del atraso cultural y del moderno saqueo a que es sometido nuestro pueblo.

Pero los pueblos atrasados, “sub-desarrollados”, analfabetas, están librando la definitiva batalla contra EL IMPERIALISMO y la nueva sociedad que vendrá después, echará las bases para la verdadera creación científica y artística de la Humanidad.

Afirmo.

Moisés Castro y Morales.