

1991  
OCTUBRE

# Universidad de México

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

489

◆ Entrevista  
a Juan  
García Ponce

◆ William Golding:  
Un blanco móvil

◆ Martha Robles:  
El camino de las voces

Luis Maristany:  
Cocteau en Villaurrutia

R. Duncan

◆ M. Swenson

◆ R. Hugo

J. Schuyler

A. Rich

R. Mezey

◆ R. Hass

R. L. Jones

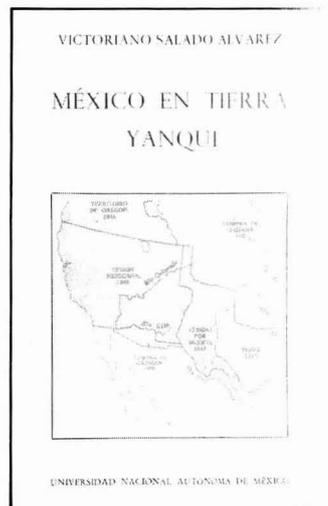
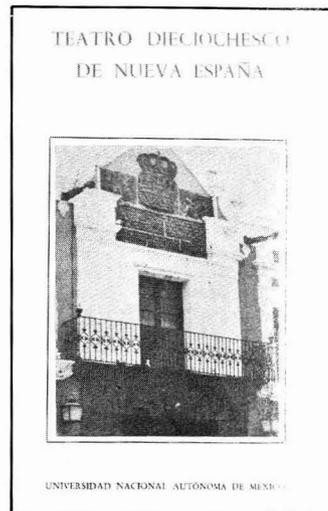
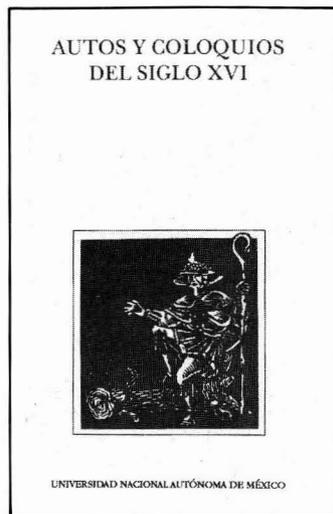
◆ J. O. Simon

◆ G. Soto

Poesía Norteamericana  
Contemporánea

# Biblioteca del estudiante universitario

## Coordinación de Humanidades



### Universidad de México

*Director:* Fernando Curiel *Editor en Humanidades:* León Olivé *Editor en Ciencias:* Miguel José Yacamán

*Consejo Editorial:* José Luis Ceceña, Beatriz de la Fuente, Margo Glantz, Ruy Pérez Tamayo, Sergio Pitlor, Arcadio Poveda, Vicente Quirarte, Luis Villoro.

*Secretario de Redacción:* Armando Pereira *Edición:* Adriana Pacheco *Corrección:* Adriana Gutiérrez y Eloy Urroz *Publicidad y Relaciones Públicas:* Carmina Estrada *Administración:* Humberto Rodríguez *Asistente Editorial:* Natalia Henríquez Lombardo

*Diseño:* Bernardo Recamier / *Fotografía de portada:* Jorge Pablo de Aguinaco

### Coordinación de Humanidades

*Oficinas:* Insurgentes Sur Núm. 3744, Tlalpan, D. F., C. P. 14000. Apartado Postal 70288, C. P. 04510 México, D. F.  
Tel. 606 13 91. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC. Núm. 061 1286. Características 22 866 11212

Fotocomposición, formación e impresión: Imprenta Madero, S. A. de C. V. Avena 102 Col. Granjas Esmeralda C. P. 09810

Precio del ejemplar \$ 10 000 00 Suscripción anual: \$ 100 000 00 (U.S. \$ 90 00 en el extranjero) Periodicidad mensual. Tiraje de cinco mil ejemplares  
Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto.

# Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

## Índice

	2	<i>Presentación</i>
William Golding	3	<i>Un blanco móvil</i>
Claire Joysmith	11	<i>William Golding: el señor de la subversión</i>
Claudia Albarrán / Adriana Gutiérrez	14	<i>La literatura como necesidad sin fin. Entrevista a Juan García Ponce</i>

17

Alberto Blanco

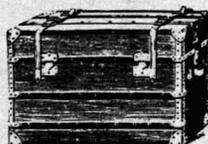
### *Poesía norteamericana contemporánea*

Robert Duncan, May Swenson, Richard Hugo, James Schuyler, Adrienne Rich, Robert Mezey, Robert Hass, John Oliver Simon, Robert L. Jones y Gary Soto

Fernando Curiel	33	<i>Breve instructivo. La obra de Liliana Mercenario Pomeroy</i>
Luis Maristany	46	<i>Mes mensonges c'est vérité, sévérité même en songe. Notas sobre la presencia de Cocteau en Villaurrutia</i>
Jorge Volpi Escalante	51	<i>Tres cartas imaginarias de Jorge Cuesta</i>
Martha Robles	55	<i>El camino de las voces</i>

### Miscelánea

Ignacio Padilla	59	<i>William Golding o la contradicción tropológica</i>
Daniel González Dueñas	61	<i>Woody Allen: la saga de Zelig (segunda parte)</i>



---

# Presentación

---

Si en el número de marzo de este año la sección monográfica de nuestra revista estuvo dedicada a la joven poesía brasileña, en el presente número hemos decidido realizar una entrega similar pero ahora consagrada a la poesía norteamericana. Se trata de dos culturas –la norteamericana y la brasileña– que, por razones geográficas e históricas, han convivido con la nuestra en un diálogo incesante, siempre intenso y enriquecedor.

Los diez poetas norteamericanos que aquí presentamos, ubicados en lo que Octavio Paz, entre otros, ha llamado la “tradición de la ruptura”, exploran por igual tanto las posibilidades formales y sintácticas de una lengua como las preocupaciones temáticas que durante este siglo han caracterizado a una cultura. Como señala Alberto Blanco en la presentación de esta antología: “Ojalá que esta breve muestra pueda transmitir la riqueza de una obra viva, fresca y continuamente renovada que da testimonio de una tradición que es capaz de replantearse –generación tras generación– no sólo sus valores estéticos, sino éticos también”. ◇

# Un blanco móvil

Estoy muy consciente del honor que me confieren con su invitación, a la vez que un tanto intimidado por ella. En primer lugar, tal vez nos tome mucho tiempo acercarnos aun remotamente al título anunciado, pues me vi obligado a enviarles un Título antes de ponerme a pensar en lo que podía decirles. Lo que es más, se preguntarán si un cuentero tiene algo que contarles además de un cuento. Y, lo cual viene más al caso, se preguntarán ¿qué puede decirle a un público cuya ocupación diaria es la de analizar, ejemplificar, apreciar, explicar y vivificar lo mejor que se ha escrito en lengua inglesa? Pienso en las montañas de obras críticas que atiborran nuestras bibliotecas —una montaña con la que supongo a ustedes más familiarizados que yo— y el corazón casi me falla. Contrasto su conocimiento *deliberado*, por así decirlo, con mis escasas herramientas en este campo, con mi propio conocimiento tan poco crítico, tan amplio y no tan profundo. La visión que podría ofrecerles sería tal vez la que un profesor, un crítico o un académico consideraría demasiado obvia como para necesitar de subrayado.

Aunque a estas alturas ya debería saber algo acerca de ese oficio de aprendiz que consiste en mantener separadas las pastas de un libro insertando entre ellas una historia. Pero de nuevo, no hay un solo novelista en la segunda mitad del siglo XX que no sea sino parte de un vasto mundo literario que abarca desde el periodismo hasta la academia. Algunos elementos de ese mundo se eliminan mutuamente, pero otros se retroalimentan entre sí. No hay nada en ese mundo que exista totalmente por sí solo, nada que tenga una sencillez cristalina. No hay nadie que sea creativo sin ser un poco analítico, nadie que sea un mitólogo del inconsciente sin ser también hasta cierto punto un analista del proceso mediante el cual se gana el pan de cada día. Lo que es más, dudo que alguna vez haya existido un hacedor, un forjador de palabras en el sentido más amplio, que cantara como canta el pájaro, gorjeando notas que le son naturales. Aunque Homero, el menos literario de los narradores, no tuvo la ventaja de la biblioteca crítica y explicativa surgida en torno a su obra, debió haber sabido bastante bien cómo atraer del rincón a los ancianos,

Agradezco la valiosa colaboración de Julia Constantino y Gabriela Velázquez en la traducción, y de Federico Patán en su revisión de la misma.

Conferencia dictada a *Les Anglicistes* en 1976

cómo mantener en silencio a un público reunido en un recinto y cómo asegurar una nueva invitación. El cuentero debe poseer esta intuición homérica, estas herramientas. Carecer de ellas sería poco profesional. En ese caso, yo no podría ofrecer excusa alguna si no tuviera nada que decir. Tampoco —y aquí abordamos una situación con la que Homero pudiera no estar familiarizado—, tampoco puede haber una distinción rígida que separe al público del que habla, a ustedes de mí. El mundo académico, el mundo literario, el mundo del periodismo y aquel mundo bohemio que alguna vez llevara por nombre *Grub Street*,<sup>1</sup> están ahora inextricablemente mezclados no sólo en el mismo país o ciudad, sino también, y con bastante frecuencia, en la misma persona. Debe existir ese fenómeno ocasional, ese *ludus naturae*, pero al buscar un ejemplo en mi mente, sólo pude acordarme de Guisepe di Lampedusa para poner a prueba mi regla. Es imposible descubrir un escritor que no haga más que existir en un estado de creatividad apasionada. Claro que todos nosotros, escritores, profesores y críticos, tenemos la sensación —aun cuando no he podido descubrir la razón— de que los forjadores de palabras deberían de existir y tenemos, no es así, también un deseo, en parte romántico, en parte renuente, de encontrarlos. ¿Acaso no sentimos que de algún modo deberíamos ser capaces de producir uno de éstos, una muestra de laboratorio, para nuestros lectores y alumnos? Recuerdo cómo, hace ya muchos años, llevé una conferencia mía por el camino ya muy andado del ámbito académico norteamericano. Esto fue durante la época en que esas mismas universidades todavía retumbaban como un gong debido al paso del difunto Dylan Thomas. ¡Qué de historias escuchamos! ¡Qué bohemial! ¡Qué imagen del hombre desenfrenado, del artista, inmolado como especie de sustituto de Cristo clavado en la cruz de su propio arte! Era villonesca esa imagen de un hombre que murió en el sentido poético a fin de que pudiéramos tener y respetar la poesía.

Pero si uno preguntaba más, insistía un poco, el panorama no resultaba tan claro. Se trataba siempre de una historia que había contado algún vecino, que provenía de otro lado. En la siguiente universidad decían que él había hecho tal y tal cosa ¡miren! aquí está el mismísimo agujero que su cigarrillo encendido hiciera en nuestra colcha. ¿Pero y aquí, aquí donde está—

<sup>1</sup> Nombre que se le daba al mundo de los escritores empobrecidos y “mercenarios”, quienes habitaban una calle londinense de ese nombre.

bamos? ¡Ah, no! Curiosamente, aquí se había portado bien, había pedido que le dejaran dormir y, sí, tomando todo en cuenta, se portó muy bien, incluso resultó algo aburrido, como un hombre con un horario por cumplir. Empecé a comprender entonces la imperiosa necesidad que sentimos de sacrificio, del creador más que del crítico. Llegué a la conclusión de que esta imperiosa necesidad explica el nuevo oficio de "escritor residente" —un oficio en el cual se acepta e incluso se espera cierto grado de excentricidad, y en el cual se tolera, si no es que se condona, algo de confusión. Lo cierto es que en Occidente tememos que los pozos de la creatividad se estén secando, y quizá tengamos razón. Estamos dispuestos a pagar un buen precio por el creador y a exhibir a esta criatura en nuestras universidades; con una correa, claro está, y que sea bastante larga. Pero el dinero no puede comprar al escritor, quien —como dijera John Keats— produce su obra con la facilidad con que brota la hoja del árbol. Debemos conformarnos con lo que podamos conseguir —con el hombre que es como un roble que da una hoja verde de vez en cuando. Y al parecer con mucho esfuerzo. Desde una perspectiva más amplia se podría decir incluso que las civilizaciones mueren y con ellas su literatura. *El hombre no debe asfixiarse bajo el papel.* Quizá los numerosos incendios de la biblioteca de Alejandría fueron necesarios, como aquellos incendios de los bosques australianos sin los cuales las nuevas semillas no podrían reventar su cáscara para dar vida a un bosque joven y saludable.

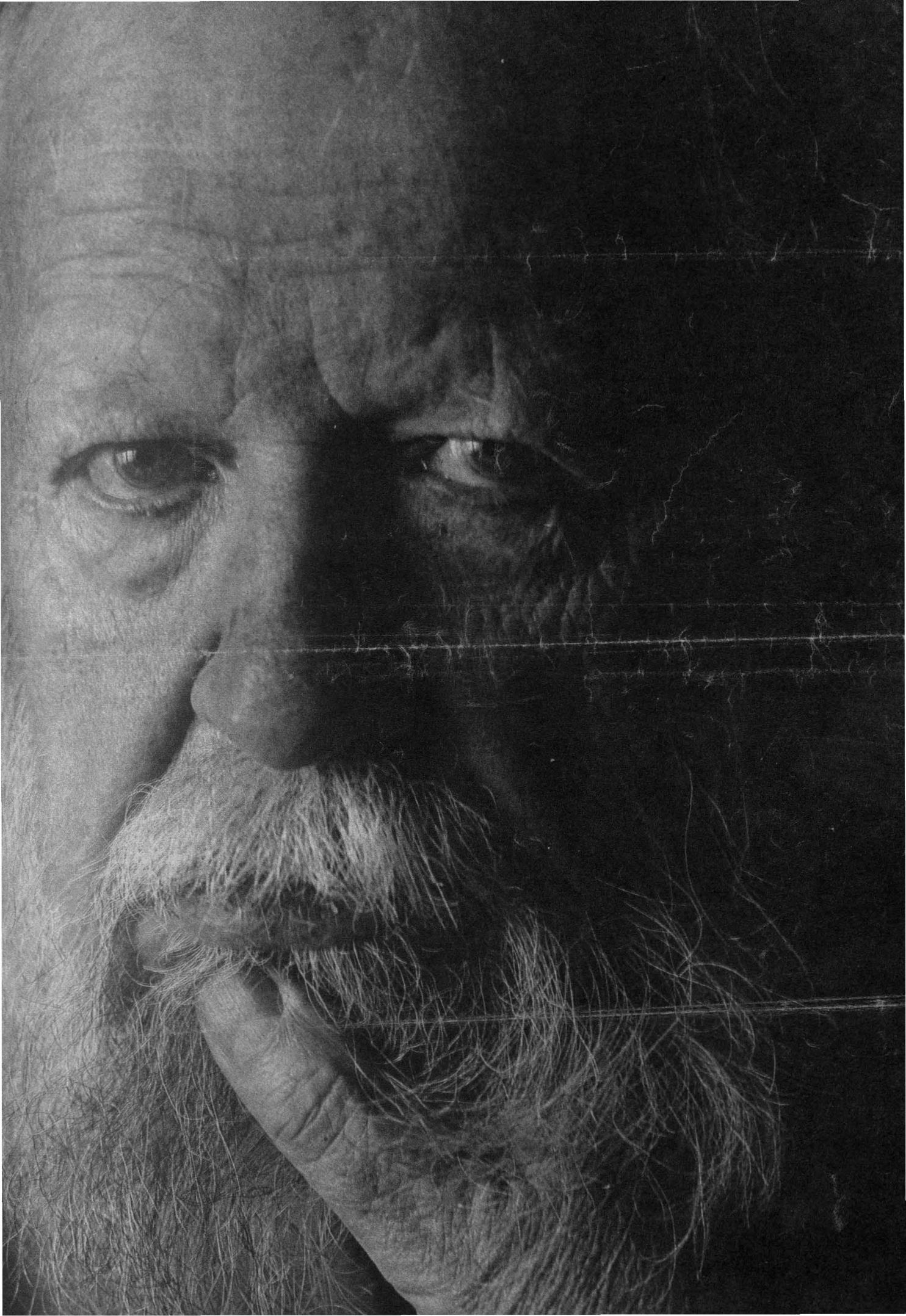
Me informaron ustedes [...] acerca de su deseo por saber mi opinión de la novela. No creo que quieran saber mi opinión de la historia de la novela, pues ustedes están más familiarizados con eso que yo. Espero no pretendan tampoco que hable sobre mis contemporáneos. Los de una profesión no critican a sus congéneres. No. Se referirán, supongo, a mi opinión del futuro de la novela —y si es que de hecho lo tiene.

Soy por naturaleza un pragmático con un toque empírico. Así pues, evitaré toda teoría para dar una definición práctica de lo que incluyo en la palabra "novela". Me refiero a una historia que al menos en parte es ficción, a la cual no se ve en una pantalla ni se la escucha por un altavoz, sino que está escrita en un libro tangible. Siguiendo con nuestra postura práctica, consideremos primeramente el libro. No me refiero a un *teuchos* o *volumen*, sino a un *codex*, al objeto que visualizamos al utilizar la palabra "libro". Cuando alguna vez le pregunté a un amigo cuál era, según su opinión, el invento humano más grandioso, respondió de inmediato: "La orquesta sinfónica". No esperaba tal respuesta; pero creo que muestra una inocencia de visión que espero podamos emplear en esta ocasión. ¡Qué gran obra de arte es un libro! Y no hablo de la escritura o la impresión. Me refiero al *codex* que podemos hojear, que puede guardarse en un librero durante siglos enteros y que permanecerá ahí, sin cambios y a la mano. Estamos tan acostumbrados a atribuirles personalidad a los libros, que disculparán mi incursión en la falacia patética cuando digo que los libros están a la mano con la obediencia y humildad de todo ser útil e inofensivo. Claro que en una gran biblioteca o librería podemos ver cientos de metros de libros y murmurar: "Santo Dios, ¿quién querría agregar algo más a todo eso?". Pero es la reacción ante el exceso. El libro, ese acopio de pági-

nas dispuestas de manera conveniente, es un invento cuya naturaleza tangible lo acerca como pocas cosas a la posibilidad de escapar de la crítica. Tenemos los libros ante nosotros con tal frecuencia que tendemos a olvidar el ingenio que se esconde tras su aparente sencillez. Nuestro mundo es voraz y lo es cada vez más. Tarde o temprano, a menos que tengamos el cuidado y la previsión rara vez en evidencia en la masa de seres humanos, nos quedaremos con poco más que una economía de pueblo o aldea. Por consiguiente, vale la pena mencionar que la fabricación de libros puede ser una industria casera. Si surgiera la necesidad, cualquier persona podría aprender ese cuidadoso movimiento de la bandeja y ese giro de muñeca que distribuye la pulpa con uniformidad sobre la malla y nos proporciona papel hecho a mano. Lino, piel, algodón, seda —el corazón se regocija al pensar en ellos en esta era de aleaciones y plástico. Les digo todo esto porque en ocasiones oigo a cierta gente decir que la era del libro ya pasó; y estas afirmaciones, supongo, provienen de gente que guarda en sus repisas miles de televisores. Pero tendría que ser una industria casera muy avanzada la que fabricara un televisor. Ciertamente tenemos cintas, *cassettes*, discos, radios y televisores: pero sería un hombre sabio aquel que pudiera predecir por cuánto tiempo nos podremos dar el lujo de tenerlos. Además, estos objetos no son bellos en sí. Pienso en un libro que compré de segunda mano, por unos cuantos peniques. Es *La Odisea*, publicada en 1800. Está impresa en papel hecho a mano y con la más exquisita tipografía griega de principios del siglo XVIII. No colecciono libros por su rareza o su belleza, aunque a veces me encuentro con libros así. Este libro en particular no sólo deleita la vista y el intelecto sino también el tacto, con su encuadernación de piel, suave todavía después de más de ciento setenta años. Mientras sigamos valorando lo sencillo y duradero, lo modestamente útil, haremos que los libros se mantengan a nuestro alcance. Y es que conservarán a perpetuidad algo tan insulso como una fecha o tan grandioso como un poema. Ahí yace, quizá, algún documento tedioso; o resplandecerá ante nosotros alguna expresión apasionada del espíritu humano que el tiempo no haya opacado ni oscurecido, tan clara como siempre lo ha sido. Mientras seamos seres humanos físicos con una tendencia a la aceptación de la utilidad material y con una capacidad de goce táctil y visual, habrá libros palpables.

Como recordarán, la primera parte de mi definición de novela era la de una historia que es en parte ficción. Y aquí me pongo en huelga, abandono mi trabajo, opto por la inactividad industrial. Una cosa es pedirles que vuelvan a observar la naturaleza física de un libro, ya que por el trabajo que ustedes desempeñan en bibliotecas y aulas son ustedes precisamente aquellas personas para quienes la sociedad que surge de un gigantesco montón de libros resulta un riesgo profesional. Pero me rehúso a profundizar en lo que se entiende por una historia o ficción. Todos sabemos a qué nos referimos con estas palabras —y si no, ¿qué hacemos aquí? Sería mejor irnos a casa.

Bien. ¿Seguirá la gente construyendo historias que son en parte ficción, para llenar estos siervos paginados que siempre tendremos con nosotros? Creo que así será, y la razón es sencilla.



lla: parte de la observación directa de la creatura humana. Nos gusta escuchar sucesiones de acontecimientos; y, como un cuidadoso vistazo a la prensa nos demuestra, tenemos sólo un interés marginal en saber si la sucesión es minuciosamente verdadera o no. Como al Sr. Goldwyn [Meyer], quien quería una historia que se iniciara con un terremoto y ascendiera hasta llegar a un punto climático, nos gusta un buen inicio, pero disfrutamos más de una sucesión de acontecimientos con un final satisfactorio. Algo aún más sencillo y directo en el análisis de nuestra naturaleza se observa cuando los niños dan de alaridos debido a una tragedia infantil o al tedio; tan pronto como los sentamos en nuestras rodillas y comenzamos –gritando si es necesario– con “Érase una vez...”, guardan silencio y ponen atención. Aunque de algún modo estemos de puntas en la cúspide del reino animal, la historia forma parte de nuestra naturaleza. Siempre se escribirán y se publicarán historias.

Hasta aquí la primera parte de mi conferencia. Tal vez mi respuesta haya sido pedestre, pero fueron ustedes quienes preguntaron. La segunda parte se acerca más a lo que me es conocido y no es tan fácil de contestar. En calidad de escritor ¿cómo encuentro mis temas y cómo prosigo a partir de ahí? He dedicado mucho tiempo a darle vueltas a esta cuestión, puesto que la relación entre tema e historia es de hecho algo indefinido. Consulté varios diccionarios en francés y en mi idioma sin mucho provecho, pues el pequeño diccionario en francés, que era todo lo que tenía a la mano, me dio seis definiciones de tema; y cuando recurrí a esa inestimable mina, el *Oxford English Dictionary* pronto me di por vencido. Tal parece que lo que entiendo por tema no se encuentra en el diccionario. Concibo un tema como aquello que existe como un primer paso, una semilla, por así decirlo, el primer y pequeño indicio de que en algún lugar, en algún momento –siempre y cuando se contenga la respiración y no se haga nada desfavorable– flotará en el aire la imagen espiritual, o quizá debe decir ideal, la concepción de un posible libro. Si no interviene la indiferencia o la pereza, esto puede convertirse en un punto de partida.

Puedo remontarme muchos años atrás y recordar esos casos de autoría incipiente, aunque la gran mayoría fueron abortivos. Experimenté esto por primera vez a los siete años. De-seaba escribir una obra teatral sobre el antiguo Egipto, pero me asaltó de inmediato la idea de que mis personajes tendrían que hablar en egipcio antiguo, lengua para mí desconocida en aquel entonces. Por consiguiente, comencé a aprender la lengua; y en algún lugar del mal construido libro de Wallis Budge *La lengua egipcia*, mi obra se esfumó sin dejar rastro. Ahora veo, con cierto humor y compasión irónica, que podría haber afirmado que el tema de mi obra nunca escrita era la lengua misma, y que me adelantaba aproximadamente medio siglo en el campo tanto de la evaluación crítica como de la orientación de mi trabajo creativo. Fui un estructuralista a los siete años, que es más o menos la edad adecuada para serlo. Sin embargo, terminé sin obra y con sólo un mínimo conocimiento del *Libro de los muertos*. No recuerdo los detalles de mi carrera literaria durante los años subsiguientes, con excepción del típico interés del niño en la *paranomasia*; lo que sí

recuerdo es el prospecto de mi primera novela cuando tenía trece años. La obra iba a constar de doce volúmenes, y debido a las preocupaciones políticas de mis padres, iba a incorporar la historia del movimiento sindical. Lo que es más, recuerdo la primera oración del primer volumen:

Nací en la parroquia de St. Mawes, en el ducado de Cornwall, en el año de 1792, hijo de padres ricos pero honrados.

La lectura de estas líneas me sobrecogió por su ingenio y me di cuenta de que era un nivel imposible de mantener. Decidí, por lo tanto, empezar con el segundo volumen. Y qué no se deslizaría de la punta de mi pluma sino el apotegma: “Los



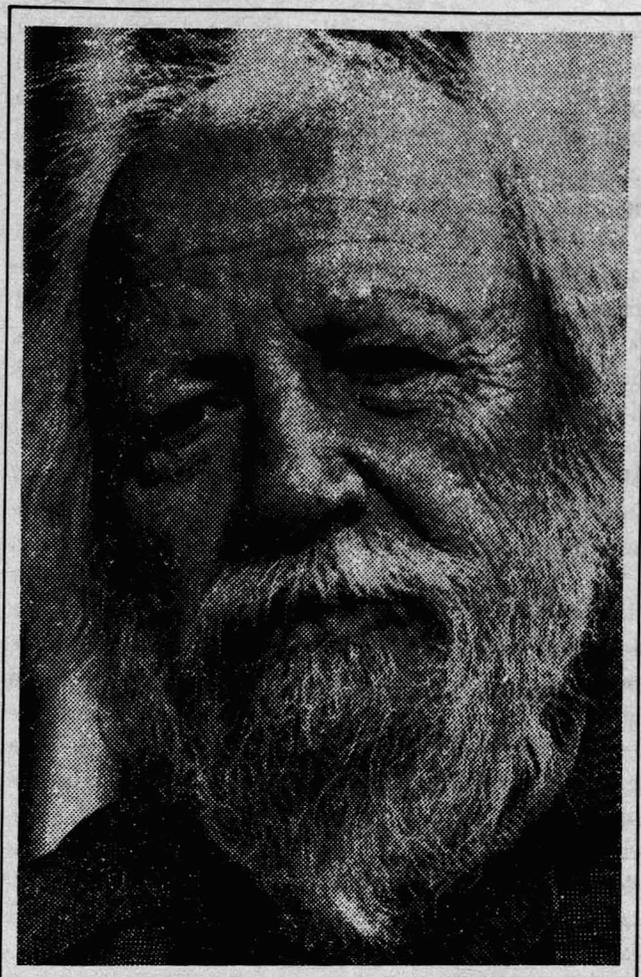
proverbios son el refugio de aquellos incapaces de expresarse”. Me derrotó mi propia genialidad. Estos doce volúmenes se unieron a la larguísima repisa de obras que pude haber escrito de haber sido otra persona.

Otra persona. He ahí el meollo del asunto. Sí es posible ser otra persona. Cuando se es joven, eso es lo único que se *puede* ser, en el sentido literario. ¿No fue Robert Louis Stevenson –creo que fue él– quien llamó a este proceso “Hacer de simio diligente”? Estas son las parodias involuntarias a las que es tan propenso el escritor joven. En mi propia experiencia, uno de los suplicios de la vida académica es la obligación de leer estas obras estudiantiles; obras que, no importa cuán valiosas sean para que el individuo reconozca las dificultades del oficio –y que, si va a ser escritor, son preparación necesaria para su trabajo maduro–, resultan de todos modos algo cuya evaluación es vergonzosa y terrible. Las universidades inglesas, o al menos las de habla inglesa, están llenas de estudiantes prometedores que en la vida escribirán una sola palabra original, pero que son capaces, no obstante, de escribir un T.S. Eliot perfecto. Sin embargo, T.S. Eliot ya escribió a T.S. Eliot. Claro que la originalidad absoluta es imposible. Recuerdo haber escrito hace algunos años lo que creí era una reseña perceptiva de un libro escrito por otra persona, y recuerdo haber pensado que una de mis oraciones resultaba especialmente satisfactoria. Sólo después de publicarse la reseña descubrí que a George Bernard Shaw también le había gustado esa oración. Mi memoria inconsciente la había tomado tal y

como aparece en un prefacio suyo. Esto me preocupó mucho hasta el día en que, leyendo *Una propuesta modesta* de Jonathan Swift, descubrí dónde había encontrado Shaw la oración. Pero la verdadera lucha del estudiante a través de sus parodias apunta hacia aquello que un escritor requiere más que una habitación propia —la cual Jane Austen nunca tuvo— y eso es una voz propia. Aun así, el estudiante que parodia a otros escritores probablemente sea el mejor de nuestros alumnos. Se ha enamorado de un escritor. Su parodia es apasionada. Pensará que nada es tan importante como haber publicado un libro, y por lo mismo siempre buscará un tema en donde otras personas ya lo han encontrado. Debo admitir haber sido uno de esos alumnos, y haber cometido con tal frecuencia esas tonterías necesarias que sería un ejemplo ostensible de este proceso. El simio diligente escribió novelas enteras. Como a las pinturas menores, podría llamárseles “Escuela\_\_\_”. De mi único libro que logró publicación antes de mis cuarenta años —un libro de poesía— podría ahora seleccionar muchas páginas y señalar los grandiosos originales. Quizá era terco. Prefiero pensar que amaba demasiado, aunque no sabiamente, a la poesía. Pero fue en un estado de cierta desesperación que escribí el siguiente párrafo —la desesperación de un hombre que no ha encontrado voz propia ni una clara imagen del tipo de tema que le es más cercano:

Después de intentar todos los caminos y encontrarlos cerrados, puedo pensar en un último recurso. Me llevaré mis manuscritos a bordo de un barco y me iré a Egipto. Los llevaré Nilo arriba, caminaré adentrándome en el desierto caluroso y mudo hasta Oxyrhynchus y los enterraré todos en los tiraderos de basura. En el año dos mil quinientos cincuenta lo excavará un equipo de arqueólogos de la universidad de Pekín, y se publicarán en alguno de los quinientos volúmenes de *Vestigios de la literatura occidental*. Nadie los leerá, por supuesto, como nadie lee a Erina [?] o a Baquílides. Esta preocupación por escribir es inútil como el alcoholismo, y no existe un Autores Anónimos que lo aleje a uno de la máquina de escribir.

No obstante, durante esa época me fui acercando a mi propio campo y comencé a desarrollar mi propia voz, a dar con mis propios temas. Al hojear papeles viejos, me encuentro con oraciones raras y sugerencias para posibles libros que no llegaron a nada, palabras que, al leerse, invocan el lugar y el tiempo, la luminosa —la más que luminosa— visión, el *fatamorgana*, el vislumbrado *fuego fatuo*. A veces estos apuntes tienen la extensión de un párrafo, y pienso lo buena que podría haber sido esa idea para otra persona, pues ahora sé que nunca lo fue para mí, no era mi *métier*, no me tocaba hacerlo. En tres ocasiones estos apuntes se extendieron, convirtiéndose en novelas enteras, las cuales otra persona ya había escrito; sólo entonces percibí, con mi lento entendimiento, la insensatez de escribirle a otras personas sus libros. También estaba harto de ese recurrente golpe seco por la mañana, cuando los manuscritos rechazados caían en la esterilla de la entrada. Era siempre una forma deprimente de comenzar el día. Sentía que no tenía caso continuar, pero sabía que no podía dejar



de escribir. Decidí escribir, pero para mí mismo, ya que nadie más parecía interesarse.[...]

Por lo tanto no resultó sorprendente que una novela escrita para complacerme no imitara el libro de otra persona sino que, por así decirlo, partiera de él. Me mudé por fin a mi propio territorio, encontrando así mi propia voz. El libro es uno muy conocido por todos ustedes: *El señor de las moscas*.

Y ahora, supongo, sentirán que por fin esta conferencia está a punto de llegar a algún lado, que incluso tal vez proporcione una perla cuyo valor pueda compartirse con los estudiantes. Aguarden ustedes que les explique el tema del libro. Fue a esas alturas de la preparación de esta conferencia que me di vuelta en mi silla Fischer-Spassky y me quedé observando la hilera de libros escritos sobre los que yo he escrito, y que son ya más numerosos que estos últimos. Me sentí, como siempre, un tanto halagado ante aquel panorama, algo pasmado, sorprendido aún; y para entonces, también algo aprensivo. Pues la verdad es que *El señor de las moscas* no contiene ningún tema o los contiene todos. Lo siguiente es, en términos de sucesos externos, una recapitulación. Hace más de un cuarto de siglo, estaba yo sentado a un extremo de la chimenea y mi esposa al otro. Acabábamos de acostar a los niños después de leerle al mayor una historia de aventuras: *La isla de coral*, *La isla del tesoro*, *La isla de los cocos*, *La isla pirata*, *La isla mágica*, sabe Dios qué isla. Las islas siempre han cobrado importancia, y por una buena razón, en la conciencia británica. Pero ya estaba harto de esas islas pobladas de bue-

nos y malos recortados de papel, y donde todo resultaba para lo mejor en el mejor de los mundos posibles. Le dije a mi esposa: "¿No sería una buena idea escribir una historia acerca de unos niños en una isla y dejarlos que se comporten como lo harían en realidad?" Me contestó de inmediato: "Es una idea de primera. Escríbela." Así que me senté y la escribí.

Una historia de muchachos, ¡de gente que se comporta como lo haría en la realidad! ¡Qué soberbia! ¡Qué manera de asumir el derecho divino del autor! Cómo se comporta la gente en realidad: capítulos enteros en esa hilera de libros detrás de mi silla no hacen, a fin de cuentas, más que concordar con o discrepar de ese primer comentario casual. ¿Cómo es que elijo un tema? Y, a esas alturas, ¿sabía yo lo que hacía? Me había tomado más de media vida, dos guerras mundiales y muchos años entre niños para poder hacer ese comentario casual, puesto que hacerlo me resultaba tan obviamente posible.

Pero hay algo más. De algún modo el libro habría de ser, y de hecho fue, una destilación de esa vida. Antes de la Segunda Guerra Mundial, gran parte de mi generación creía liberal e ingenuamente en la perfectibilidad del hombre. Y si con la guerra no nos endurecimos en lo físico, al menos moralmente nos volvimos ásperos, como era de esperarse. Después de la guerra vimos, poco a poco, lo que el hombre podía hacerle al hombre, lo que el Animal podía hacerle a su propia especie. Los años de mi vida invertidos en el libro no fueron años de pensar sino de sentir, años de cavilaciones mudas que resultaron más una postura que una opinión. Era como lamentar la infancia perdida del mundo. El tema derrota al estructuralismo puesto que es una emoción. El tema de *El señor de las moscas* es el dolor, absoluto dolor, dolor, dolor, dolor.

Desde luego, hay otros caminos para llegar al tema, y temas completamente diferentes en cuanto a calidad –temas intelectuales, podríamos llamarlos. Así que no puedo generalizar ni siquiera acerca de mis propios libros. Pues mi segundo libro (*Los herederos*) lo escribí con base en una tesis, mientras que el tercero, *Martin el naufrago*, lo escribí y lo reescribí antes de saber siquiera de qué trataba. De hecho, si me preguntan acerca de ese libro, tengo que adentrarme en una exposición teológica que me aburre tanto como a mi interlocutor.

Podrían pensar que otro de mis libros, *La aguja* [o *La construcción de la torre*], fue un caso más sencillo. Ciertamente, eso pensaba también antes de iniciarlo. En una especie de preludeo llegué a expresar lo que me proponía hacer, aunque lo abandoné al concluir el libro. Si desean medir la intención con el resultado, pueden leer este preludeo nunca antes publicado y cotejarlo con el libro –siempre y cuando hayan leído el libro–. Aquí está, pues, mi intención:

A menudo me he preguntado cómo fue que Anthony Trollope escribiera tanto acerca de nuestra ciudad, o Barchester como él la llamó, sin tomar en cuenta siquiera ese objeto que, por encima de cualquier otro, hace célebre la ciudad. Trollope, claro está, se interesaba por cómo son las cosas. Pudo tener una vida muy placentera sin preocuparse por cómo eran las cosas, qué habían sido y en qué se convertirían. No le interesaba mucho el *Significado*, o al menos así me parece. No hace mucho me detuve en ese puente suyo,

de piedra gris, el Viejo Puente Hornham, donde relata cómo una vez se detuvo, cerca de la callejuela de la Catedral, y dejó que brotara y luego floreciera en su mente el concepto de las novelas de Barchester. Debajo de mí, el río cumplía las necesidades interminables de vertirse y reacomodarse, llevándose los familiares lirios y las truchas estancadas. El sol ondulado en él, se hacía añicos, nadaba. Podríamos decir que, de algún modo, nos asomábamos juntos por el puente –porque, después de todo, cuánto pueden ser cien años en Barchester– y caí en la cuenta de que había dejado un rincón de su trabajo por llenar. Pues nadie puede vivir en Barchester sin mirar hacia arriba de soslayo. Es una especie de bizqueo espiritual. Tal vez pueda caerse en la costumbre de ignorar conscientemente nuestro asombroso símbolo, pero el inconsciente que lo guía a uno es más sabio que eso. Se es como un suizo, tan acostumbrado ya a la Jungfrau que no la mira. Pero ésta lo condiciona de todos modos. Su ángulo le es ya inherente. De igual modo, en Barchester miramos a veces la aguja para medir el clima. La humedad hace reverdecer el musgo y las algas, lo cual realza las molduras como si se les aplicara sombra para ojos. Las nubes bajas, la niebla y la bruma distienden la aguja de tal manera que pierde nitidez, se vislumbra con la promesa de un paisaje montañoso. El calor seco y la luz blanquean de un blanco óseo las piedras, las cuales contrastan con un cielo azul, cuya inmensidad hace resaltar la delicadeza y fragilidad de la estructura. Extrañas combinaciones de luz crean efectos que pueden pararlo a uno en seco [...]. Quienes pasean por las cercanías escrudriñan con sus binoculares el sitio correspondiente para cerciorarse de que aún a veinticinco kilómetros de la ciudad puede verse la parte más alta del "dedo que apunta hacia el cielo".

De hecho, la posición de la aguja no le confiere a ésta ventaja natural alguna. La ciudad yace en una intersección de valles y una maraña de ríos, y en cualquier dirección hay colinas. La aguja debe luchar para elevarse a una altura donde pueda competir con las colinas por la atención, lo cual logra mediante un virtuosismo arquitectónico, quizá, o tal vez por otro medio; quizá por cierta combinación de medios que desafían el análisis pero que atraen la imaginación de manera más directa. Sea cual fuera la historia de la aguja –ya sea hecha por el hombre o como hacedora de hombres– sigue ahí.

Y digo "sigue ahí". Pero escribo estas palabras durante un momento candente de la Guerra Fría, cuando ni siquiera existe la seguridad de siempre. Por lo tanto, tal vez nunca se impriman estas palabras; o, si se imprimen, jamás se leerán. Lo cierto es que la aguja *estaba* ahí; y es cierto que debe llegar o ha llegado ya el momento en que la aguja deje de existir. Pero se la construyó; y durante su construcción hizo o destruyó a los hombres que la construyeron. Ahí permaneció, transformando hombres y dejándose transformar por ellos. Era parte de nosotros, y nosotros éramos parte de ella: experimentador y experimento, observador y objeto. Nadie que viviera en Barchester y que percibiera aquel acto malabarístico de piedra lanzada al aire y mantenida en equilibrio, como si éste se asomara por encima de

su hombro, podría permanecer igual que si hubiera vivido sin su presencia.[...]

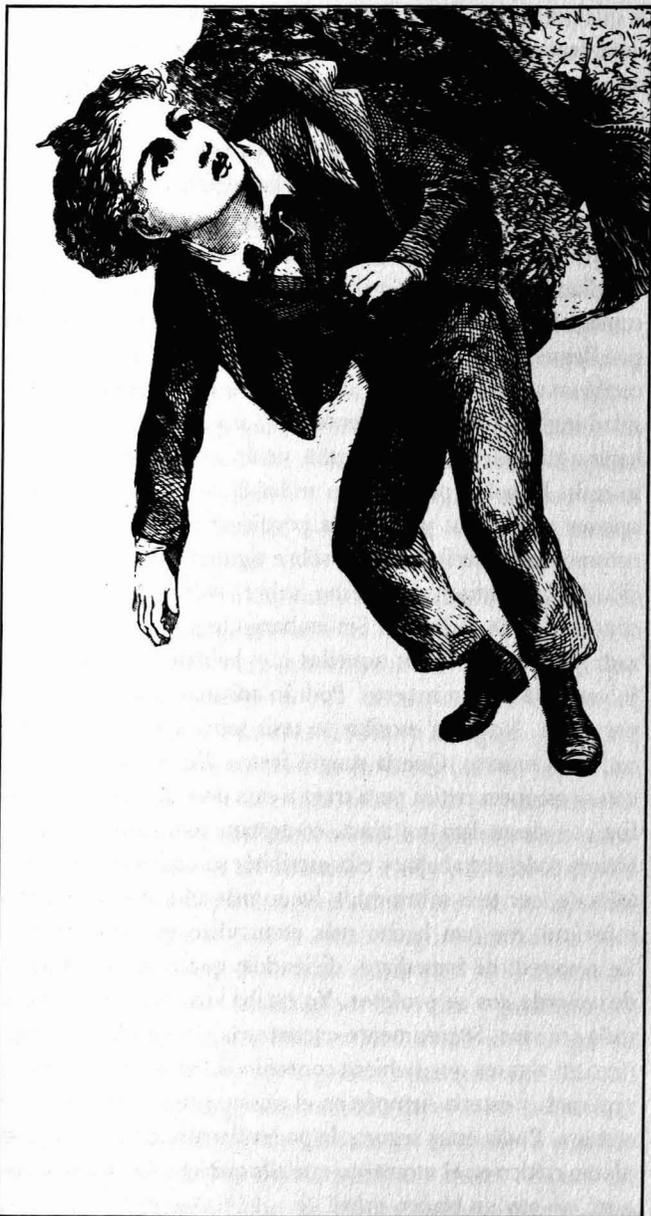
Me encuentro ahora lo suficientemente distanciado de este preludio –el cual se ha convertido en “posludio”– como para reparar con agrado en su modalidad ensayística. Aunque, a fin de cuentas, podría decir que sólo transmite información acerca del largo tiempo que pasamos en mutua compañía la aguja y yo. ¿Por qué escribir sobre ella? Después de todo solía haber en la misma área una fábrica de gas cuya chimenea tenía una altura similar a la de la aguja. ¿Por qué no elegí la fábrica de gas? De hecho, puedo pensar en bastantes contemporáneos que *habrían* elegido la fábrica de gas. Más importante aún: la novela que resultó ¿trata realmente de la aguja? Mi interés residía en cómo se me presentaba un misterio, suscitando así la pregunta de hasta qué punto está enterado el novelista acerca de lo que escribe, pregunta cuya respuesta correcta parece ser: “Unos más, otros menos”. En el extracto que acabo de leerles faltan un par de palabras, que he omitido deliberadamente. Creo que tampoco encontrarán estas pala-

bras en el libro. Éste trata del costo humano que exige la construcción de la aguja. ¿Entonces el tema es algo que no aparece tal cual en el libro? En éste, el protagonista lleva a cabo la construcción de la aguja por la fuerza, contra toda adversidad, sin considerar el costo, fuere para él o los demás, pues cree estar haciendo la voluntad de Dios. No repara en la belleza –quizá jamás haya oído hablar de ella. Sólo puede ver la aguja parte por parte, y cuando queda terminada no soporta mirarla siquiera pues su tarea lo ha obligado a la insensatez y la iniquidad. Sólo al morir llega a ver la aguja en todo su esplendor; y la visión le hace entender que no tenía entendimiento. ¡El tema! ¿Qué es un tema? ¿Dónde estaba aquél? Aun así, el libro es tan sencillo como bien puede serlo un libro. Si el lector, el crítico, no comprende que después de toda la teología, la inventiva del oficio, los fracasos y los sacrificios, un hombre es derrocado por el descenso a su propio mundo de misterio, brillo, flama y explosión de la belleza, entonces el libro ha fracasado. El tema no está ahí.

Estoy incómodamente consciente de que pueden estarse preguntando cuál es la relación entre todo esto y el título de mi conferencia: “Un blanco móvil”. Sucede que, debido a la premura, escribí el título antes de haber considerado si tenía o no algo que decir al respecto. Sin embargo, el título ha estado flotando por ahí; y ahora se me ocurre que podría ligarlo a los pocos párrafos restantes. Pero resultaría débil. Debo producir algo mejor. Ciertamente cambia uno de objetivo al cambiar de un blanco a otro; pero es el rifle y no el blanco el que se mueve. Ahora recuerdo dónde oí esa frase y una posible aplicación que puede hacersele. Permítanme reservarla para el final.

Empezar con un tema y luego escribir un libro; o escribir un libro y luego encontrar un tema, de modo que el libro deba reescribirse –si no es que reorganizarse– en relación al tema: he probado estos dos caminos y ambos funcionan. Empírico y pragmático, como podrán observar. Luego entonces, mi acercamiento a la novela es en sí una confusión, algo que se da día a día. Los hombres no escriben los libros que deberían; escriben los libros que pueden. En mi experiencia, ambos acercamientos son una pérdida de tiempo y energía, y es posible que haya un camino mejor, uno más fácil. Si lo hubiera, lo adoptaría gustosamente. Pero mis métodos confusos se han aplicado a la novela durante una generación en la que lo insensato, lo confuso y lo fortuito andan sueltos, y con furia, por el mundo. Me parece que con toda razón reflejo, incluso en mi torpeza, desorden y titubeo, el mundo que me rodea.

Entonces ¿qué hay del futuro? Ya dije que en mi opinión la novela sobrevivirá en tanto lo haga el hombre; pero considero en estos momentos una pregunta más limitada. ¿Qué hay de mi propio futuro? ¿Hay alguna novela por ahí para la cual pueda utilizar mi pluma? Bueno, existe algo en mi experiencia acerca de lo que escribiría si pudiera –lo cual escribiré si puedo. Hace poco, al viajar por Egipto, primero me hastiaron, luego me irritaron y finalmente me enfurecieron las estatuas descomunales de Ramsés II, inaudito desconocedor de su propia brutalidad y egoísmo. En Abú Simbel da la cara al sol naciente, sus cuatro efigies preservadas a un costo muy alto. Tiene la mirada fija en el otro lado del Nilo o, mejor dicho, en



el otro lado de lo que ahora es el Lago Nasser, con una tranquilidad, una beneplácita falta de percepción semejante a la de un general de la Segunda Guerra Mundial que se sienta a escribir sus memorias. Pero también estaban, Nilo abajo entre los campos verdes, esas piedras cuyos cantos se oyeran por tiempos inmemoriales hasta que el Imperio Romano llegara, cubriéndolas, y luego abandonándolas: las piedras cantoras de Menón. Descansan, inmensas, en un campo. Han sufrido todos los ultrajes del tiempo, excepto la destrucción total. Sus rostros han sido desfigurados. Son como algunas pinturas modernas, una escultura moderna, en donde la distorsión dice una verdad que se perdería con una reproducción exacta. Pues vivimos en la era del fragmento, de los restos surgidos de un naufragio: esos maderos que, por así decirlo, aparecen sobre una playa desierta. No se trata del caballero bien vestido con su bastón y su chistera de bronce, la cual se ha quitado justo para la ocasión, aunque la sujeta a un costado, copa arriba a fin de que las palomas no aniden en ella. No se trata del retrato de caballete, de la mueca social. Estas enormes piedras que alguna vez cantaran son reyes majestuosamente sentados. Pese a que son ruinas, aún pueden transmitir mediante un metalenguaje lo que nos depara el futuro y en base a qué lo podemos construir. Dije que sus rostros habían sido desfigurados, como si un calor feroz y una explosión los hubieran destrozado. Lo que se alcanza a ver son sólo sombras. Sus cabezas no conservan sino la sensación de una mirada fija; sus cuerpos tan sólo los vestigios de una postura erguida en un trono real. He aquí la posible imagen de una humanidad indómita pero arrepentida, pues la historia le ha roto el corazón. Es posible que en una lectura de estas piedras quebrantadas se halle la imagen de una creatura mutilada pero comprometida con el tiempo y con nuestro mundo, que soporta esta situación con un fin que ningún hombre conoce y con un resultado que ningún hombre es capaz de adivinar.

¿Qué puedo decir entonces sobre mi elección de un tema? Las ideas llegan sin mayor dificultad. Con sólo rascar, encuentro temas con la facilidad del cerdo para desenterrar trufas; ¿por qué será que algunas son trufas y otros pedazos de piedra inservibles? Finalmente, me veo obligado a llegar a una conclusión un tanto irónica: el escritor para nada elige sus temas; los temas lo eligen a él.

Un blanco móvil. Hace un año mi esposa, como suele sucederle a las esposas de escritores, se encontró sentada al lado del vicerrector de una universidad, quien le contó una anécdota ocurrida en la muy nueva universidad de Puerto Moresby en Nueva Guinea. La universidad está organizada con base en lineamientos tribales. Cada tribu tiene un jefe en la universidad, quien se responsabiliza del comportamiento de su gente. Pues resulta que un hombre de —digamos— las Montañas, insultó a un hombre de —digamos— la Costa, y el insulto fue de tal índole que sólo podía borrarse mediante un asesinato ritual. El vicerrector sintió que aquello iba demasiado lejos, pero pronto se armó un alboroto en toda la universidad. Por consiguiente, decidió reunir a los jefes para ver si con una convivencia acompañada de comida y bebida podía repararse la ofensa de manera menos espectacular. Finalmente, los jefes acordaron que si la tribu injuriante ofrecía un espléndido ban-

queta a la tribu injuriada, eso pondría fin al asunto. Así pues, los miembros de las tribus, pintados para la guerra, se sentaron ante la terraza de la casa del vicerrector. Él y los jefes se sentaron en la terraza, viéndolos de frente. En el espacio intermedio se habían colocado grandes montones de lechones, pescado, cocos y frutos de todo tipo. Todos permanecían sentados en silencio solemne, esperando el inicio del banquete. En ese momento crítico, y por alguna razón desconocida, un lechón asado resbaló desde lo alto de un montón y cayó a los pies del vicerrector, con lo que el jefe de la gente de la Montaña se dirigió al jefe de la gente de la Costa y le dijo: "¿Todo esto ¿no le recuerda un poco *El señor de las moscas*?" Cuento esta anécdota con satisfacción censurable. Me hace sentir que tengo éxito y que soy universal. Pero también me permite apuntar que, para bien o para mal, mi obra está ahora indisolublemente vinculada con el mundo educativo. Soy la materia prima de una industria académica ligera. Sería hipócrita de mi parte el pretender que no me siento halagado y el menospreciar los beneficios económicos que ello conlleva. Sin embargo, la situación no carece de inconvenientes. Los libros que se han escrito sobre mis libros han hecho de mí una estatua en la que permanece fija una mueca poco decorativa, una imagen, tiesa demasiado seria para que uno pueda vivir con ella. Y eso no es todo. Una secuela de mi función como material educativo es la llegada de gran cantidad de cartas, no sólo del público en general o de estudiantes universitarios, sino de niños también. Durante veinte años he recibido cartas de niños y niñas, todos preguntándome lo mismo. A veces pienso que siguen siendo los mismos niños. Aún más peligrosos son los estudiantes de posgrado en busca de una tesis. Ahora nos acercamos al título de esta conferencia. Creo que ya es hora de que llegemos, y de golpe, a una conclusión. No hace mucho recibí una carta escrita por una joven de una afamada universidad inglesa. Según pude entender, acababa de poner en su lugar a su profesor. Ella buscaba, verán ustedes, un tema para su tesis. El pobre profesor no se había dado por vencido sin oponer resistencia, pero había perdido finalmente. Le había recomendado escribir su tesis sobre alguien que hubiera conocido al Dr. Johnson —de hecho, sobre *cualquiera* que hubiera conocido al Dr. Johnson. Sin embargo, era una alumna avanzada y sabía que todos aquellos que habían conocido al Dr. Johnson ya habían muerto. Podrán adivinar, supongo, lo que pretendía. No iba a escribir su tesis sobre algo tan aburrido como un muerto. Quería sangre fresca. Iba a salir de cacería con su escopeta crítica para traer a casa uno vivo. Su propuesta fue que desnudara mi alma, contestara todas sus preguntas, hiciera todo el trabajo, y ella escribiría su tesis sobre mí. Pero años de leer tesis sobre mí, y luego más años de no leer tesis sobre mí, me han hecho más escurridizo que un profesor. Le respondí de inmediato, diciéndole que estaba totalmente de acuerdo con su profesor. Yo estaba vivo y cambiaba como todo ser vivo. Seguramente encontraría un agradable compañero en alguien que hubiera conocido al Dr. Johnson, pues no replicaría y estaría siempre en el mismo sitio cuando se le necesitara. Podía estar segura de poder llenarlo de una carga de plomo crítico en el momento que *ella* quisiera. Pero, en cuanto a mí, yo soy un blanco móvil. ◇

Claire Joysmith

# William Golding: El señor de la subversión

Este homenaje a William Golding (n. 1911) ofrece una excelente ocasión para celebrar la capacidad de este autor por mantener la calidad narrativa que diera a conocer hace 37 años con la publicación de *El señor de las moscas*. A este mérito se aúna el de su infatigable constancia al quehacer literario que continúa sin tregua alguna a sus ochenta años de edad. Asimismo, habría que celebrar ese inagotable talento suyo para sorprender al lector, para subvertir sus expectativas.

Porque, después de todo, la obra de Golding se ha caracterizado desde sus inicios por lo subversivo. Su carrera novelística la inauguró con *El señor de las moscas*, en la cual se propone subvertir la novela victoriana de aventuras para niños *La isla de coral*, de R. M. Ballantyne, en la cual tres niños ingleses en una isla desierta se enfrentan a la otredad del mal, encarnada en unos caníbales salvajes de quienes logran escapar. En la novela de Golding los niños son más numerosos —con lo que se logra emular una sociedad más representativa— y la otredad salvaje y sanguinaria no es más que la proyección externa de ese mal que llevan en sí, el cual se desata al ausentarse las restricciones impuestas por el mundo “civilizado”. La subversión aumenta cuando, al concluir la novela, se desplaza la perspectiva narrativa de los niños al adulto militar, quien aparece a fin de “rescatarlos” —siendo que él mismo es partícipe de una guerra nuclear.

Si bien Golding logró cimbrar a sus lectores con *El señor de las moscas* (1954), desde entonces no ha cesado de sorprender, de subvertir expectativas. Primero con las cuatro obras que publicó subsecuentemente: *Los herederos* (1955), *Martin el naufrago* (1956), *Caída libre* (1959), y *La aguja* (traducida también como *La construcción de la torre*) (1964), las cuales causaron impacto entre la crítica, sobre todo por sus notorios “finales sorpresa”. A esta etapa inicial le siguieron unos cuentos largos reunidos en *La pirámide* (1967) y *El dios escorpión* (1971), que pasaron casi desapercibidos. Pero tras un lapso de ocho años, durante el cual la crítica auguró agotada la veta goldingiana, apareció *Oscuridad visible* (1979) y, al año siguiente, *Ritos de paso*, aclamada por la crítica y ganadora del afamado premio británico Booker McConnell, novela que se convertiría más adelante en la primera parte de una trilogía. Para entonces, Golding había modificado el corte subversivo de sus estrategias narrativas, dándole un giro nuevo con *Los hombres de papel* (1984), novela publicada meses después de otorgársele el Premio Nobel en 1983 y, posteriormente, con



las dos novelas que completan la trilogía: *Cuerpo a cuerpo* (1987) y *Fire down Below* (1989). A todo esto se agregan incursiones en otros géneros, como la poesía, el teatro, la obra radiofónica, el ensayo y el diario de viaje, en los cuales se detecta también el gusto por lo subversivo.

Llama la atención en la obra de Golding su afán por elegir caminos narrativos distintos y por ubicar su narrativa en ámbitos sociales, geográficos e históricos diversos. Pero sorprende, sobre todo, la variedad de los elementos subversivos a los que recurre, pues es común en muchos autores caer, después de una originalidad inicial, en una especie de “formulismo” dictado por las propias leyes que rigen sus obras. En la narrativa de Golding, el estilo, las voces y las formas narrativas se van adaptando, camaleónicamente, a las necesidades propias de cada texto nuevo, con lo que, a la postre, cada uno se va encargando de subvertir los anteriores.

Así pues, un acercamiento a la obra de este autor significa adentrarse en un espacio en donde la subversión no sólo da la pauta, sino que es el catalizador de toda una gama de subversiones que se concatenan con otras, subvirtiéndolas a su vez. Cabe aclarar que si dicha pasión por lo subversivo surge dictada por su propia naturaleza, lo es ante todo en función de una imperante necesidad enclavada en una plena conciencia del papel que él desempeña como escritor. Es decir que si Golding busca violentar las expectativas de sus lectores, no lo hace en forma gratuita, sino con objetivos claramente trazados. Explora una gama de artificios narrativos buscando producir efectos específicos sobre el lector, a quien le corresponde la

aceptación o el rechazo, pero a quien no le es permitido permanecer impávido.

Uno de los grandes méritos de Golding es que no raya en lo ostentoso y la sinrazón de lo meramente "original", o en lo que la moda va dictando como vanguardista. Más bien busca trazar una tradición de la literatura británica y lo que él percibe como una urgente necesidad contemporánea de cuestionar y cimbrar las raíces mismas de una conformidad que, a sus ojos, amenaza con debilitar aún más al hombre y a la sociedad.

Golding muestra preocupación por la capacidad innata y desmedida del ser humano para hacer el mal; le preocupa la distorsión moral que éste proyecta y objetiviza en el mundo externo, causando (sea inocente o deliberadamente) estragos irreparables. También percibe la dolorosa e ineludible dicotomía del ser humano ante lo que  *Cree ser o quiere ser* y lo que en verdad  *es*, lo cual se vincula al autoengaño, a la renuencia a enfrentarse a sí mismo. Se interesa, además, por la terrible paradoja del ser humano, quien, siendo ente social por naturaleza, es incapaz de convivir en sociedad.

Golding utiliza para su cometido ciertos mecanismos narrativos, los cuales le permiten explorar dichos temas e inducir en el lector una especie de "revelación". Opta por tomar una vía  *ad hoc* a la vida contemporánea, en la cual la sensibilidad del lector, desgastada ya, permanece inmutable bajo un grueso caparazón de indiferencia. Esta vía es la de subvertir, de maneras variadas y tanto graduales como súbitas, las expectativas creadas dentro de la obra misma. Es así como este autor crea, con base en lo ya narrado, una dimensión  *no narrada* que el lector debe recrear por sí mismo, papel participativo y recreativo que le corresponde de hecho, pero que la narrativa de Golding lo obliga a adoptar. Es decir, Golding plantea una serie de valores morales aceptados —en algunos casos prejuicios comunes— para luego cuestionarlos.

Tal vez esto sea más claro a través de la ejemplificación. En  *Los herederos*, una de sus obras más logradas, la visión de un estado de conciencia primitivo se filtra a través de la óptica de un grupo de hombres y mujeres Neanderthal que se enfrentan al  *homo sapiens*. La evocación de esta visión y estado primitivos es tan intensa que absorbe al lector por completo, de tal manera que observa incluso con resguardo y distancia al  *homo sapiens* cuando hace su aparición. Golding logra así algo singular: hacer al lector partícipe de una inocencia prístina —y, por ende, el bien en su estado puro— ubicada en un pasado tan remoto que ni la historia ni la literatura alcanzan a escudriñar sus rincones. Mediante esta identificación con el hombre Neanderthal, el lector queda enajenado del  *homo sapiens* —quien es, después de todo, el ancestro común de todo lector.

Pero lo realmente subversivo surge al finalizar la novela, en los dos giros súbitos de perspectiva narrativa que no pueden más que sacudir al lector. El primero consiste en la descripción  *externa* —no interna como en el resto de la narración— del Neanderthal sobreviviente, con lo que el lector se percata de manera violenta que este ser no es más que un hombre mono: peludo, con cara achatada, un ágil trepador.

A este choque le sigue otro cuando, en las últimas páginas, la narrativa adopta como nuevo filtro la conciencia de uno de los  *homo sapiens*, presa de un terror desmedido por los "dia-

blos" —o sea, los Neanderthal. Golding no requiere más que de 11 páginas para que el lector se compenetre con la visión del  *homo sapiens*, pues él, en calidad de  *homo sapiens* "desarrollado", bien conoce lo que es el miedo, la maldad, la codicia, la pasión desmedida, etc. El lector cae en la cuenta de que el personaje del hombre Neanderthal, con quien estableciera un vínculo de identificación, es sólo una proyección de su yo ideal, mientras que el  *homo sapiens*, con quien el giro narrativo último lo obliga a identificarse casi a pesar suyo, representa el yo real que lleva en sí irremediamente.

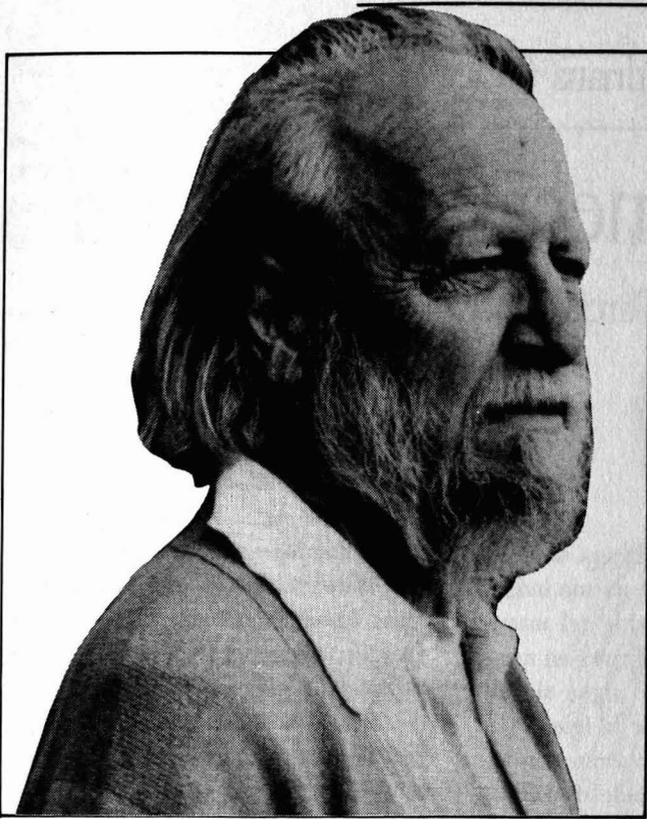
Así Golding encara al lector con dos "yos", con la arbitrariedad de los conceptos del bien y del mal, dislocando de esta manera su conformidad. Y el lector, al enfrentarse a un trueque de valores que no queda narrado, sino latente en el texto, se ve obligado a participar en la recreación de éste y a formular sus propias conclusiones.

El impacto que tiene la narrativa goldingiana sobre el lector consiste —por lo menos en parte— en proporcionar, a la manera de la novela policiaca de calidad, "información" incompleta o en forma de equívoco. Golding utiliza recursos similares a los de la novela policiaca, en donde se introducen "pistas" que, de hecho, despistan, en donde se encubre u omite información importante, y en donde el lector está a la expectativa de un final sorpresivo. Pero mientras que en la novela policiaca existe la seguridad para el lector de que se atarán todos los cabos, que se dará una "solución", en las novelas de Golding las incógnitas no siempre se elucidan y en muchos casos la labor "detectivesca" se le da a desempeñar al lector.

La finalidad no es desconcertar al lector u obligarlo a leer meramente para satisfacer su curiosidad. No. Lo que el autor pretende es proporcionar sólo aquella "información" que coincida con lo que el protagonista percibe sensorialmente, y que no sobrepase su grado de conciencia. Aquí el elemento subversivo reside en que, a medida que avanza el texto, la visión y los valores del protagonista se van alterando, por lo que las expectativas del protagonista y las del lector se van subvirtiendo —aunque la mayor "sorpresa" se reserva, claro está, para el final. Así pues, Golding busca hacer aflorar en el protagonista lo que se alberga en su inconsciente, a fin de inducir en el lector una experiencia paralela.

Encontramos una ejemplificación interesante en  *La aguja*, sin lugar a dudas su mejor novela, por demás extraordinariamente compleja y bella. Golding hace entrar en juego aquí la dualidad de la visión: por una parte, la narrativa nunca rebasa las fronteras de la percepción física —ante todo visual— del protagonista, Jocelyn, deán de una catedral medieval; por otra parte, el texto mismo —y su textura— se va fraguando en torno a su "visión" metafísica, transformada en la construcción concreta y física de la aguja.

Esta "visión" de Jocelyn le nubla la conciencia, permitiéndole percibir exclusivamente lo que atañe a sus sentidos. Es decir, la voz narrativa se limita a describir, sin "descifrar" o enjuiciar, por lo que mucho queda  *sin narrar*, puesto que  *no forma parte* de la conciencia del protagonista: su mecanismo inconsciente de autoengaño se ha encargado de bloquear todo conocimiento indeseado.



A medida que avanza la novela, su visión metafísica se tambalea al ir descubriendo aquellas fuerzas oscuras que lo han incitado inconscientemente (o sea la soberbia, el impulso sexual, el egoísmo), aunque, paradójicamente, la construcción misma se mantiene en pie. La compleja red de acertijos que se plantea aquí se centra en la dicotomía del ser humano, quien es capaz de lo más sublime, pero, a la vez, de lo más ignominioso.

Al final de la novela, Jocelyn, ya moribundo, tiene una nueva visión. Ésta se construye a base de la imantación de imágenes evocadas con anterioridad en el texto, para lo que se requiere de un trabajo casi detectivesco por parte del lector.

Pero Golding va más allá. En los últimos cuatro renglones de la novela surge un cambio súbito de perspectiva, con lo que se ve por primera vez a Jocelyn de manera externa, a través de la óptica de un sacerdote ortodoxo, quien invierte el sentido de lo que Jocelyn intenta comunicar en el instante mismo de su visión sublime. Es así como la conclusión irónica pone el dedo en la llaga: lo difícil de transmitir aquello que es incommunicable y de compartir con los demás el conocimiento que se desprende de una experiencia. Esto se revierte en lo que el novelista —como visionario— busca lograr, a sabiendas de que posiblemente el mundo externo y, por extensión, nosotros como lectores, *no lo logre comprender*. Y esto, a su vez, hace alusión al acto narrativo como acto comunicativo cuestionable que acaba cuestionándose a sí mismo.

Este afán por ir cada vez más lejos y subvertir lo ya subvertido, así como el reiterado interés por mostrar el acto comunicativo mismo no queda aquí con Golding. Se aúna a su preocupación ante la incapacidad del ser humano para convivir en sociedad y se plasma con bastante claridad en su trilogía.

Ésta, formada por *Ritos de paso*, *Cuerpo a cuerpo* y *Fire down Below*, trata de un viaje —a bordo de un decrepito buque de guerra británico a finales del siglo XVIII— que se convierte en

una serie de ritos de paso para Talbot, el narrador-protagonista. Es ésta una alargada e imprevista iniciación para él, tanto a la precariedad de la vida como a la naturaleza humana despojada de galas sociales.

Golding retrata una sociedad altamente estratificada con fidelidad, ironía y humor que emula, de hecho, el registro de la narrativa dieciochesca inglesa. Todo ello queda plasmado en el diario de Talbot, aristócrata pedante y engreído, pero que, curiosamente, resulta simpático. Su visión, enclavada en la época de la razón y del ingenio, y alerta a lo decoroso e indecoroso en tanto normas sociales, se contrapone en la primera obra de la trilogía, *Ritos de paso*, a la visión romántica, intuitiva y emotiva de Colley, un sacerdote de origen humilde, cuya visión se plasma en un diario, insertado a su vez en el de Talbot. En estos diarios, narrados desde perspectivas diametralmente opuestas, surge una dualidad de voces, estilos y visiones que se refractan a sí mismos en ecos discordes. Y puesto que cada evento se narra sin conocimiento alguno de eventos subsecuentes, o de los eventos que se narran en el otro diario, las expectativas se ven subvertidas vez tras vez.

Talbot tiene que hacer de detective para resolver enigmas y ubicar su grado de culpa en el suicidio de Colley —inducido por la vergüenza de su autoumillación pública. Contrario a la costumbre de Golding se llega a *narrar* una trama que Talbot logra urdir de los cabos sueltos; pero esta trama, como puede percatarse el lector iniciado, está fabricada con base en elucubraciones que, según lo comprueba ampliamente la poca perspicacia de Talbot a lo largo de la novela, no son de fiar.

El acto narrativo-comunicativo de Talbot, quien escribe su diario a fin de impresionar a su padrino adinerado, se vuelve acto gratuito una vez que Talbot cae en la cuenta de que debe escribir *para sí mismo*. Así que concluye el diario —y la novela— para reiniciarlo en otros dos volúmenes, *Cuerpo a cuerpo* y *Fire down Below*, en donde Talbot, libre del acto narrativo “comprometido”, se adentra en el oficio de escritor.

Y aquí se pone de manifiesto la destreza narrativa de Golding pues, manteniendo la misma calidad novelística en las tres obras, logra trazar la paulatina sensibilización y la transformación estilística de Talbot como narrador —esto aunado al sostenido registro del lenguaje dieciochesco inglés. Su aprendizaje narrativo culmina al final de la trilogía, cuando es capaz de describir con resonancia poética el episodio del gigantesco iceberg que amenaza hundir el buque.

Al concluir la trilogía queda comprobado, como hecho ineludible, que si la habilidad narrativa de Talbot se ha desarrollado, lo es en función de los poderes narrativos de Golding, los cuales están muy, pero muy lejos de haberse agotado a sus ochenta años.

William Golding se ha descrito a sí mismo como un “blanco móvil” en un típico rechazo al encasillamiento que busca eliminar expectativas, que en él se manifiesta como un especie de *modus vivendi* surgido de su quehacer literario, que podría servirle de pauta al lector para que, a su vez, rehúse caer en lo encasillado.

Brindémosle a Golding, pues, un rato nuestro para compartir con él su visión del mundo, del ser humano, de la vida misma, y ¿por qué no? su deleite por lo subversivo. ◇

# La literatura como necesidad sin fin

Entrevista a Juan García Ponce

**¿Qué importancia le asigna usted a sus ensayos, tanto literarios como de artes plásticas, y cuál es el papel que éstos juegan en su proyecto intelectual?**

No tengo ningún proyecto intelectual, si así fuera consideraría mi obra (si a lo que escribo puede considerársele una obra) terminada en el instante en el que cumpliera ese proyecto. Las obras artísticas —la literatura es una forma de arte— obedecen a una pura necesidad sin fin y cuyo principio es casi imposible situar de una manera específica o concreta. El artista se calla cuando, como dice Pavese en uno de sus últimos poemas, viene la muerte y le cierra los ojos. Ésta no es una cita textual sino sólo aproximada. Literal es la siguiente: “Esta muerte que nos acompaña / desde la mañana hasta la noche, / insomne, sorda, como algún viejo / remordimiento o algún vicio absurdo. (La excelente traducción es de Tomás Segovia.) Cuando llegó esta muerte para Musil, dejó a fuerza y sólo entonces, su libro sin terminar. Posiblemente fuese un libro cuya naturaleza era no tener fin. Musil simplemente tenía que seguir escribiendo. Por eso, *El hombre sin cualidades* (no “sin atributos” como se titula la novela en la abominable y fraudulenta, por incompleta además de por mala, traducción española) es un libro sin fin; como en toda la buena literatura su fin inevitable es la muerte del escritor, el cual muere sobre su libro. Cuando un buen escritor de pronto deja de escribir, por ejemplo, Juan Rulfo, es porque sus temas o su forma (la forma de su literatura) lo traicionaron abandonándolo y él sigue siendo fiel a ellos. De ahí su silencio: es un

silencio por fidelidad. Manera de decir que los lazos de la literatura son indisolubles a diferencia de los del matrimonio, cada vez menos firmes en nuestro mundo. En cambio sigue siendo verdad otro dictamen de la Iglesia Católica: “polvo eres y en polvo te convertirás”. Quizá éste sea uno de los motivos de la llamada “vocación literaria”: uno quiere que el polvo, al cual inevitablemente se regresa, siga hablando, liberado ya de la persona que le dio forma humana durante su vida. Pero vuelvo al principio de su pregunta, de la cual ya me aparté demasiado. Para ello voy a imitar a Pavese —todo el arte es imitación, repetición— que habla de sí mismo en tercera persona en una entrevista.

Para García Ponce los ensayos, tanto literarios como de artes plásticas, como ustedes dicen, tienen la misma importancia que las obras de ficción. En los ensayos, sobre literatura o pintura, García Ponce utiliza figuras y obras de escritores o pintores de la misma manera y con igual propósito y sentido que en las obras de ficción utiliza a personajes imaginarios con el propósito de hacerlos sentir “reales” mediante la palabra y la forma. Si el lector siente “reales” a los escritores, pintores, mediante las obras de García Ponce, tal como él intenta comunicarlos, habrá cumplido con el mismo propósito que le animó a escribir obras de ficción. Para el escritor no existe lo real o irreal. Lo único real es la palabra, el instrumento de su oficio, con la cual espera crear formas en las que viven con la misma categoría escritores, pintores, obras literarias, obras plásticas o personajes de ficción.

**Sus traducciones y ensayos, incluidos los de pintura, sobre la obra de autores como Musil, Klossowski, Balthus, por ejemplo, rebasan la labor de difusión cultural. Pareciera que usted tratara de explicarse a sí mismo, de hablar de su propia obra al hablar de la de ellos. ¿Qué lugar les da usted en su obra a estas influencias?**

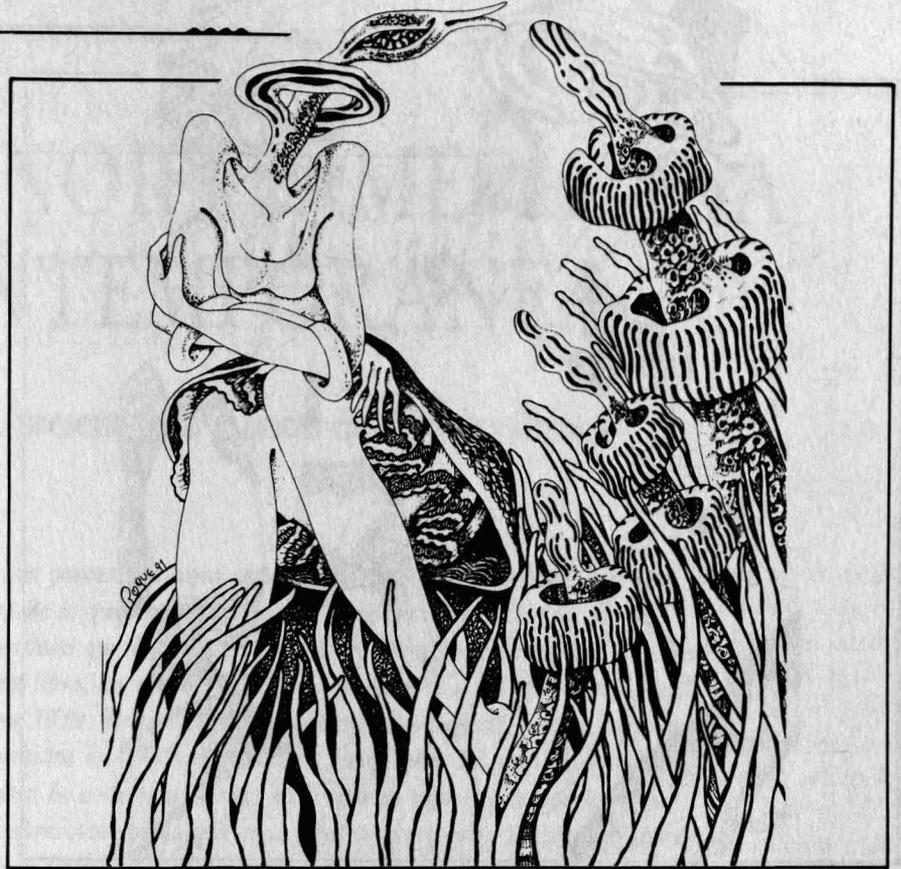
Nunca he intentado hacer difusión cultural con mi tarea literaria, ni siquiera difundirla. El escritor no pretende cambiar la sociedad ni nada con sus obras, pretende escribir. Por supuesto es cierto como ustedes insinúan, malévolamente o ingenuamente, que trato de expresar mis propias obsesiones al hablar de obras de autores concretos sirviéndome de ellos con la misma libertad que me sirvo de los personajes de ficción. Después de todo, todo es ficción o realidad. La realidad es una ficción; la ficción, una realidad. En el caso de la literatura es el lenguaje quien debe hacerlas, como dice Borges, “inmutables y de hierro”. Hablar de mis influencias sería interminable, me aburriría a mí, las aburriría a ustedes y aburriría a todo supuesto lector. Todo yo soy una pura influencia. Me temo que hasta la vida es una influencia: se imita a sí misma y pretende ser original. ¡Qué canalla y mentirosa es la vida!

**Usted explica en su Autobiografía que la misión del escritor consiste en “poner en movimiento un misterio, en hacerlo actuar en toda su luminosa oscuridad”, y cita a Musil cuando dice que: “Procurando una experiencia es como la creación literaria procura el conocimiento”. ¿En qué consiste para usted ese misterio, esa experiencia, ese conocimiento?**

Nunca pretendo explicar nada. Expongo y al exponer afirmo. Si el lector no me cree es culpa mía que no supe usar el lenguaje adecuado para ser lo suficientemente convincente y debe dejar el libro. "Poner en movimiento un misterio, hacerlo actuar en toda su luminosa oscuridad" es simple y difícilmente, difícilmente al menos para mí, poner en movimiento la vida, hacerla ponerse en evidencia por medio de seres y acciones. El misterio es aquello que una vez abierto demuestra que su única auténtica condición es la calidad de misterio, o sea lo opuesto al "secreto" que deja de serlo una vez abierto y revelado. Uno no puede decir, afirmar, en qué consiste la muerte si no tiene fe, como yo, porque la muerte es un secreto pero nadie puede abrirlo y regresar para contar en qué consiste, a no ser que se tenga fe en alguna vida después de la muerte, lo cual, como ya he dicho, no es mi caso. Por eso Musil está en lo cierto: "Procurando una experiencia es como la creación literaria procura el conocimiento". Esa experiencia es la de la vida, ese conocimiento es el único a nuestro alcance y que la creación literaria es capaz de crear o sea lo que crea es un misterio. Es en este sentido que la creación literaria no tiene fin, como el libro de Musil, como toda verdadera creación: abre el misterio para mostrar o demostrar, si así lo prefieren, que es un misterio y permanecerá siempre. A no ser que venga la muerte parcial, la muerte de cada uno, y nos calle o la general, la muerte de todos, y nos calle a todos. Al final sólo quedaría el silencio; pero como digo en mi único poema "ese silencio es un rumor, canta al mundo de todo lo vivido". Y ese rumor nacido del silencio hace imposible la muerte y nos abre las puertas de la única eternidad a nuestro alcance, la eternidad del lenguaje, del arte, existente aún cuando no haya nadie para oírlos o contemplarlos.

***En sus obras, los personajes experimentan el paso de un "estado de pureza" a otro en el que los límites se han traspuesto. ¿Qué implica, literariamente, traspasar esos límites y qué consecuencias acarrea a quien los trasgrede?***

¿Cuál es ese "estado de pureza"? ¿Cuál



les son esos límites que se han traspuesto? Yo no creo ni en la pureza dentro de la vida a no ser que todo sea puro, ni en los límites a no ser que se refiera a la muerte. La impureza es la que nos permite la expresión de la vida, la hacemos "impura" por el mero hecho de intentar expresarla sirviéndonos de medios que están fuera de ella. La vida es una pura fuerza, sin orden. Shakespeare lo sabía: La vida "is a tale told by an idiot full of sound and fury, signifying nothing".

***Usted es un escritor perverso. ¿Esta perversión deriva de los temas que trata; de la construcción del relato, del punto de vista elegido para narrar o del lugar que en las obras le asigna al lector?***

Yo no soy un escritor perverso, yo me limito a contar. La perversidad la pone la moral particular de cada uno de mis lectores. Allá ellos con sus reglas. Ni la vida ni la literatura tienen ninguna moral, no siguen ninguna regla, son un puro espectáculo a través del cual los espectadores pueden mostrarse a sí mismos. Las conclusiones sobre su calidad moral son culpa de los perversos que contemplan ese espectáculo. Por eso uno puede admirar una virgen pintada

sin necesidad de creer en la Virgen, puede admirar una crucifixión pintada sin creer en Cristo. Lo que admira es el arte. Lo mismo ocurre con la literatura o con cualquier otra forma de arte. No pretenden tener ninguna verdad más allá de su propio despliegue a través de sus medios: la literatura, el lenguaje; la pintura, el color; la música, el sonido y así sucesivamente. El arte sólo cree en la forma hecha aparecer mediante sus medios. ¿Cuál es la perversión en Mozart o Cranach o Lope de Vega? Ellos se limitan a crear. Son como Dios. Allá lo que cada quien haga con la creación.

***Todo sujeto perverso tiene un ritual. ¿Cuáles serían los principales actos rituales ligados a la perversión en su obra?***

Insisto en que yo no soy perverso. El arte es rito, ceremonia. Tratar de crear ese rito, esa ceremonia, prostituir el lenguaje poniéndolo al servicio de la literatura, sería, en todo caso, mi perversidad. Pero los verdaderos perversos son los que observan ese rito, esa ceremonia a través de las palabras en el caso de la literatura, en mi caso. Su mirada, la de los espectadores, es una representación dentro de la representación que



yo creo. Referida a mi obra esa mirada la constituiría la lectura. Klossowski nos recuerda que esa manera de mirar una representación dentro de la representación la inauguró el príncipe de Dinamarca, o sea Hamlet, cuando se vale de una representación dentro de la representación. ¿Recuerdan la obra dentro de *Hamlet*, la obra de Shakespeare, que interpretan los mimos por orden de Hamlet?

**¿Por qué en sus obras los personajes femeninos cobran conciencia de sí mismos a través de la mirada masculina? Pareciera que el erotismo sólo existe gracias a la mirada del otro.**

Eso no es cierto. Las mujeres provocan las miradas de los hombres y están hechas para ser miradas. El placer de ellas se encuentra también en el hecho de ser miradas. Ni los hombres ni las mujeres cobran conciencia a través del placer al que conduce la mirada masculina. El placer es una pérdida de conciencia. La conciencia viene después. Por eso tanto mujeres como hombres quieren volver a empezar: recuerdan lo que sintieron. El erotismo termina cuando se pierde la conciencia. Puede empezar con la mirada. Lo que sigue

después conduce ni más menos que a la continuidad de la especie. Al final de *Le Souffleur* Roberte reparte entre sus distintos padres a los niños que le han hecho y eso también está en el fanalsterio de Fourier, de donde muy intencionadamente lo toma Klossowski.

**Sentimos que los personajes femeninos tienen mayor peso, mayor densidad en sus obras. ¿Por qué?**

Las mujeres son más interesantes. Soy un feminista. Por lo visto también para mis lectores mis mujeres son más interesantes. Pero yo siento como obligación del escritor crear por igual mujeres, hombres, casas, paisajes, etcétera. Todos ellos están en mis obras ¿no?

**Usted ha incursionado en todos los géneros literarios (de hecho, en todos menos en poesía). ¿Por qué escoger dos géneros distintos —el cuento y la novela— para hablar de obsesiones similares?**

Todos los géneros tienen el mismo valor y se alimentan reflejando las mismas obsesiones. Yo los he practicado todos, inclusive la poesía a través del único poema que he escrito, un poema que me dictó alguien, tal vez el espíritu del amor. Es muy largo para ser un poema,

está escrito de un tirón e inspirado por el conocimiento de la muerte de mi abuela, con la que crecí en Yucatán, quien me educó feroz y tiernamente y a la que quiero mucho. De su muerte, a los ochenta y seis años, supe sin ser testigo de ella. Entonces escribí ese poema, un poema editado privadamente sólo para que mi familia y mis amigos lo leyesen. Quizá toda la literatura es privada. Los que se acercan a ella sin consultar al autor que sin embargo ha publicado las obras para eso, son unos mirones.

**Acaba de terminar una novela. Suponemos que continúa las obsesiones de sus libros anteriores. ¿Por qué volver a decir lo ya dicho? ¿Qué agrega esta novela al mundo narrativo de Juan García Ponce?**

En efecto acabo de terminar una novela. Se llama *Pasado presente* y en efecto vuelve a las obsesiones de mis libros anteriores. Nunca se siente haber dicho todo lo que se quiere y uno vuelve a empezar a ver si lo logra. Por eso el arte no tiene fin. Está alimentado por lo mismo siempre, pero trata de decirlo de otra manera, para ser más exacto, más preciso o tal vez para darse el placer de volver a empezar, como todo lo que hace el hombre, incluyendo el acto sexual: siempre el mismo y siempre diferente.

**¿Cómo perfilaría a su lector "ideal"?**

Todo lector es ideal, nos hace el favor de acercarse a nuestras obras y tenemos la obligación de convencerlo. Pero para ser más preciso, debo decir que mi primer lector soy siempre yo mismo. Hago aparecer mediante las palabras y contemplo a través de ellas lo que sólo había imaginado y he hecho aparecer. Si me gusta, si me convence, lo publico y se los entrego a los demás. Por eso entregar lo que uno escribe es tan íntimo como entregar a su mujer. La auténtica práctica en la literatura de las "Leyes de la hospitalidad" definidas en la obra de Pierre Klossowski. Recordemos a Musil: "Procurando una experiencia es como la creación literaria procura el conocimiento". ◇

# POESÍA NORTEAMERICANA CONTEMPORÁNEA

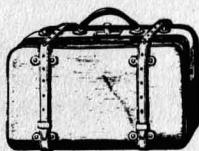
Selección, presentación y notas de Alberto Blanco

*La breve antología de diez poetas que aquí se presenta no pretende ser más que una muestra, un adelanto de lo que será un volumen completo dedicado a la poesía norteamericana contemporánea que habrá de publicar en breve la Universidad Nacional Autónoma de México. Este libro, en edición bilingüe, que abarca a 64 poetas, comienza con tres poetas nacidos en 1919: Robert Duncan, Lawrence Ferlinghetti y May Swenson, y termina con dos poetas nacidos en 1952: Rita Dove y Gary Soto. La variedad de voces, estilos y formas que registra la antología —tanto en lo que se refiere a los poetas incluidos y su respectiva obra como en lo que toca a los traductores y sus traducciones— no es más que un reflejo de la diversidad que rige el panorama de la poesía contemporánea, de la cual forma parte de modo sobresaliente la poesía norteamericana sin constituirse en excepción.*

*Los actuales poetas norteamericanos han desarrollado su trabajo siguiendo los caminos abiertos en lengua inglesa por Pound y Williams, por Auden y Eliot, sólo para explorarlos minuciosamente, refutarlos, o llevarlos hasta sus últimas consecuencias. Hay, en términos generales, un rompimiento visible con sus mentores, sobre todo en el caso de aquellos que han seguido el ejemplo de Pound y Williams. Estos son los poetas que, agrupados más o menos arbitrariamente —como suele suceder— en grupos o escuelas de distintas denominaciones (poetas del underground, poetas del verso proyectivo, Beats, poetas de la Escuela de Nueva York, del San Francisco Renaissance, poetas de Black Mountain, o simplemente de vanguardia) decidieron explorar a fondo las posibilidades formales y temáticas, sintácticas y rítmicas que habían señalado ya los viejos maestros para desembocar en una puesta en práctica distinta. Tradición de la ruptura: make it new.*

*Ojalá que esta breve muestra pueda transmitir la riqueza de una obra viva, fresca y continuamente renovada que da testimonio de una tradición que es capaz de replantearse —generación tras generación— no sólo sus valores estéticos, sino éticos también. Las traducciones de los poemas de May Swenson, Richard Hugo, Adrienne Rich y Robert Hass son de Pura López Colomé; el resto de las traducciones son mías. ◇*

A. B.



Robert Duncan

The fire Passages 13

jump	stone	hand	leaf	shadow	sun
day	plash	coin	light	downstream	fish
first	loosen	under	boat	harbor	circle
old	earth	bronze	dark	wall	waver
new	smell	purl	close	wet	green
now	rise	foot	warm	hold	cool
	blood	disk			
	horizon	flame			

The day at the window  
 the rain at the window  
 the night and the star at the window

Do you know the old language?  
 I do not know the old language.  
 Do you know the language of the old belief?  
 From the wood we thought burning  
 our animal spirits flee, seeking refuge wherever,  
 as if in Eden, in this panic  
 lion and lamb lie down, quail  
 heed not the eagle in flight before the flames high  
 over head go.  
 We see at last the man-faced roe and his  
 gentle mate; the wild boar too  
 turns a human face. In whose visages no terror  
 but a philosophic sorrow shows. The ox  
 is fierce with terror, his thick tongue  
 slavers and sticks out panting  
 to make the gorgoneion face. ◇

Envoy

Good Night, at last  
 the light of the sun is gone  
 under Earth's rim  
 and we  
 can see the dark interstices  
 Day's lord erases. ◇

Envío

Buenas noches, al fin  
 la luz del sol se ha ido  
 bajo el borde de la tierra  
 y podemos  
 ver los oscuros intersticios que  
 El Día del Señor borra. ◇

salto	piedra	mano	hoja	sombra	sol
día	chapoteo	moneda	luz	corriente	pez
primero	suelto	bajo	bote	puerto	círculo
viejo	tierra	bronce	oscuro	pared	titubeo
nuevo	oler	ribete	cerca	mojado	verde
ahora	cuesta	pie	caliente	asidero	frío
	sangre	disco			
	horizonte	llama			

El día en la ventana  
la lluvia en la ventana  
la noche y la estrella en la ventana

¿Conoces el viejo lenguaje?

No conozco el viejo lenguaje.

¿Conoces el lenguaje de la vieja fe?

Del bosque que pensamos ardiendo  
nuestros espíritus animales huyeron, buscando refugio,  
como en el Edén, en este pánico  
león y cordero se tienden, la perdiz  
observa no al águila en vuelo antes de que las llamas huyan  
sobre la cabeza.

Vemos por fin al ciervo con cara de hombre y su  
gentil compañera; el jabalí también  
presenta un rostro humano. En cuyos gestos no hay terror  
sino un dolor filosófico. El buey  
se violenta con terror, su densa lengua  
babea y asoma jadeante  
del gorgóneo rostro. ◇

Robert Duncan nació en Oakland, California, en 1919. Comenzó a publicar en la década de los treinta y fue editor de *Experimental Review* y de *Phoenix*. Entre sus libros principales se cuentan *The Opening of the Field*, *Roots and Branches* y *Bending the Bow*.

## May Swenson

### Feel Me

"Feel me to do right," our father said  
on his death bed. We did not quite  
know—in fact, not at all— what he meant.  
His last whisper was spent as through a slot in a wall.  
He left us a key, but how did it  
fit? "Feel me  
to do right." Did it mean  
that, though he died, he would be felt  
through some aperture, or by some unseen instrument  
our dad just then had come  
to know? So, to do right always, we need but feel his  
spirit? Or was it merely  
his apology for dying? "Feel that I  
do right in not trying, as you insist, to stay

on your side. There is the wide  
gateway and the splendid tower,  
and you implore me to wait here, with the worms!"  
Had he defined his terms, and could we discriminate  
among his motives, we might  
have found out how to "do right" before *we* died—  
supposing  
he felt he suddenly knew

what dying was.  
"You do wrong because you do not feel  
as I do now" was maybe the sense. "Feel me, and emulate  
my state, for I am becoming less dense—  
I am feeling right, for the first  
time." And then the vessel burst, and we were kneeling  
around an emptiness.

We cannot feel our  
father now. His power courses through us, yes, but *he*—  
the chest and cheek, the foot and palm,  
the mouth of oracle— is calm. And we still seek  
his meaning. "*Feel me,*" he said,  
and emphasized that word.  
Should we have heard it as a plea

for a caress —A constant caress,  
since flesh to flesh was all that we could do right  
if we would bless him? The dying must feel  
the pressure of that  
question— lying flat, turning cold  
from brow to heel —the hot  
cowards there above

protesting their love, and saying,  
—"What can we do? Are you all  
right?" —While the wall opens  
and the blue night pours through. "What  
can we do? We want to do what's right."  
"Lie down with me, and hold me, tight. Touch me. Be  
with me. Feel with me. *Feel me, to do right.*" ♦

May Swenson nació en 1919 en Logan, Utah. Su vasta obra incluye, además de sus libros de poesía, cuentos, obras de teatro, traducciones de poesía sueca y cuentos para niños. Algunos de sus libros son: *A Cage of Spines*, *To Mix With Time y Half Sun*, *Half Sleep*.

## Siéntanme

“Siéntanme para hacer el bien”, dijo nuestro padre en su lecho de muerte. No teníamos ni la menor idea –ni la más mínima, de hecho– de lo que quería decirnos. Su último suspiro pasó como a través de un hoyo en la pared. Nos dejó una llave, pero ¿cómo meterla ahí? “Siéntanme para hacer el bien.” ¿Acaso quería decir que aunque muriera su presencia se sentiría a través de una apertura, o de algún instrumento invisible que él, nuestro papá, había descubierto justo en ese instante? Entonces, para hacer siempre el bien, ¿sólo necesitábamos sentir su espíritu? O ¿se trataba acaso de una disculpa por estar muriendo? “Sientan que hago el bien al no intentar, dejándome llevar por su insistencia, permanecer

a su lado. He allí el amplio pasadizo, el esplendor de la gran torre, y ustedes me imploran que espere aquí, ¡con los gusanos!” Si hubiera aclarado en qué términos hablaba y hubiéramos podido discriminar entre sus múltiples motivos, podríamos haber discernido cómo “hacer el bien” antes de *nuestra* muerte, suponiendo que él hubiera sentido el repentino conocimiento

de lo que era la muerte.  
“Hacen mal porque no sienten lo que yo en este momento”, eso era tal vez. “Siéntanme e imiten mi estado, pues me estoy volviendo menos denso, me estoy sintiendo bien por primera vez.” Luego la vena explotó, y nos quedamos de rodillas en torno a un vacío más que inmenso.

Ya no podemos sentir a nuestro padre. Su poder nos atraviesa, sí, pero *él* –su pecho y su mejilla, el pie y la palma de la mano, esa boca oracular– descansa en paz. Y nosotros todavía estamos descifrando el significado aquel. *Siéntanme*, dijo, enfatizando la palabra.  
¿Acaso debíamos haber distinguido en ella el deseo,

la súplica de una caricia –una caricia constante, pues la carne sobre la carne era todo lo que podíamos hacer para bendecirlo? Los agonizantes han de sentir la presión de esa pregunta –yacentes, enfriándose de la ceja a los talones– escuchando a los apasionados cobardes allá arriba

que gritan la protesta de su amor:  
“¿Qué podemos hacer? ¿Te sientes bien?” –Mientras la pared se abre y la noche azul se desparrama por ahí. “¿Qué podemos hacer? Queremos hacerte el bien.”  
“Acuéstense aquí conmigo y abrácenme fuerte. Tóquenme. Quédense conmigo. Sientan conmigo. *Siéntanme*, para hacer el bien.” ◇

## Places and Ways to Live

Note the stump, a peach tree. We had to cut it down.  
It banged the window every wind. Our garden  
swayed with corn each summer. Our crops were legend  
and our kindness. Whatever stranger came, we said,  
"Come in." We ran excited. "Someone's come to see us."  
By night we were exhausted. The dark came early  
in that home, came early for the last time soon.

Some nights in motels, I wake bewildered by the room.  
Then I remember where I am. I turn the light on  
and the girl's still there, smiling from the calendar  
whatever the year. When I'm traveling, I'm hurt.  
I tune in certain radio stations by heart,  
the ones that play old tunes like nothing worthwhile's  
happened since that funeral in 1949.

When I'm in the house I've bought, I don't dwell on  
the loss of trees, don't cry when neighbors move away  
or dogs get killed by cars. I'm old enough to know  
a small girl's tears are fated to return, years from now  
in some Berlin hotel, though I seem to sit unfeeling  
at the window watching it all like a patron.  
I'm taking it in, deep where I hope it will bloom.

That is the crude self I've come to. The man who says  
suffer, stay poor and I can create. Believe me, friends,  
I offer you your homes and wish you well in them.  
May kisses rain. May you find warm arms each morning.  
May your favorite tree be blooming in December.  
And may you never be dispossessed, forced to wander  
a world the color of salt with no young music in it. ◇

## Lugares y modos de vida

¿Ves ese tocón? Era un durazno. Lo tuvimos que cortar. Golpeaba la ventana cada vez que soplaba el viento. Nuestro jardín se doblaba de tanto maíz verano tras verano. Nuestras cosechas eran de leyenda y también nuestra bondad. A cualquier extraño le decíamos "Pásale." Corríamos emocionados. "Alguien ha llegado de visita." En la noche nos sentíamos exhaustos. Oscurecía temprano en ese hogar, temprano por última vez y demasiado pronto.

A veces cuando paso la noche en un motel me despierto fuera de quicio. Luego recuerdo dónde estoy. Prendo la luz y la muchacha todavía está ahí, sonriendo desde el calendario de un año cualquiera. Cuando viajo me siento tan dolido. Localizo ciertas estaciones radiofónicas de memoria, las que ponen canciones viejas como *nada que valga la pena ha ocurrido desde aquel funeral en 1949*.

Cuando estoy en la casa que compré no me afecta la pérdida de árboles, no lloro cuando los vecinos se cambian o los coches atropellan a los perros. Tengo la edad suficiente para saber que las lágrimas de una niñita han de regresar dentro de muchos años en algún hotel en Berlín, aunque todo indica que estoy sentado a la ventana, insensible, observando el mundo como un santo patrón. Lo estoy absorbiendo hasta el fondo donde espero, que florezca.

He aquí el ser crudo en que me he convertido. El hombre que dice: sufre, sigue pobre, y yo crearé. Amigos míos, les regalo sus hogares y les deseo lo mejor en ellos. Que lluevan los besos. Que encuentren unos brazos cálidos cada mañana. Que su árbol preferido florezca en diciembre. Y que nunca estén desamparados, o no les quede otra que vagar por un mundo color de sal, desnudo de música joven. ◇

**Richard Hugo** nació en Seattle, Washington, en 1923. Ha escrito una obra muy amplia que incluye, además de poesía, crítica, ensayo y el género autobiográfico. Entre sus principales libros de poesía cabe mencionar *Good Luck in Cracked Italian*, *Death of Kapowsin Tavern*, y *The Lady in Kicking Horse Reservoir*.

## James Schuyler

### Let's All Hear It for Mildred Bailey!

The men's can at Café Society Uptown  
was need I say it? Upstairs  
and as I headed for the stairs I  
stumbled slightly  
not about to fall  
and Mildred Bailey  
swept by in a nifty outfit:  
off-brown velvet  
cut in a simple suit-effect  
studded with brass nail heads  
(her hair dressed with stark simplicity)  
"Take it easy, Sonny," she  
advised me and passed on to the supper-club  
(surely no supper was  
served at Café you-know-which?)  
A star spoke to me  
in person! No one  
less than Mildred Bailey!

Downstairs I nursed one drink  
(cheap is cheap)  
and Mildred Bailey got it on  
and the boys all stood and shouted  
"Mama Wont't You Scrap Your Fat?"  
a lively number  
during the brown-out  
in war-haunted, death-smeared  
NY

Then things got better, greater:  
Mildred Bailey sang immortal hits  
indelibly  
permanently  
marked by that voice  
with built-in laughter  
perfect attack: always  
on the note  
not behind or above it  
and the extra something nice  
that was that voice  
a quality, a sound she had  
on a disc, a waxing  
you know it: Mildred Bailey

The night progressed:  
a second drunk –oops– drink  
(over there, boys, in what seemed  
like silence box-cars rolled on  
loaded with Jews, gypsies, nameless  
forever others: The Final Solution  
a dream of  
Adolf Hitler:  
Satan incarnate)  
Mildred Bailey winds up the show  
with a bouncy  
number: when she gets back  
to Brooklyn  
from cheapo cruise ship  
visitation:  
Havana, Cuba  
(then the door stood wide  
to assorted thrills)  
the next one in her life  
ain't gonna be no loser, a clerk  
oh no  
"You can bet that he'll be Latin"

And Mildred Bailey, not  
quite alone  
in her upstate farmhouse  
the rain is falling  
she listens to another voice  
somehow sadly  
it is singing a song:  
music  
in a world gone wrong ◇

### Crocus Night

*The fire had struggled from my hand*  
Susan Coolidge

The heavy umbrellas  
aren't worth their weight.  
Doors swing and slam  
checked by gusts. A whisperer  
has a friendly reek.  
A hell broth!  
and hollows among clouds.  
Then the moon goes crocus. ◇

## ¡Un aplauso para Mildred Bailey!

El baño del Café Society Uptown  
estaba —¿necesito decirlo?— arriba y  
mientras iba a las escaleras yo  
me tambaleé ligeramente  
no tanto como para caer  
y Mildred Bailey  
pasó con un atuendo fantástico:  
terciopelo café pálido  
cortado en un traje sencillo  
tachonado con estoperoles  
(su cabello arreglado con asombrosa sencillez)  
“Calmado, hijo,” me  
aconsejó rumbo al salón comedor  
(claro que no servían comida  
en el Café ya-sabes-qué)  
¡Una estrella me habló  
en persona... nada  
menos que Mildred Bailey!

Abajo me eché un trago  
(lo barato es barato)  
y Mildred Bailey comenzó  
y los muchachos se levantaron gritando  
“Mamacita, ¿qué no vas a prestar?”  
un bonito número  
en la época del apagón  
de un obsesionado-por-la-guerra  
manchado-por-la-muerte  
Nueva York

## Noche de azafrán

*El fuego ha luchado desde mi mano*  
Susan Coolidge

Los pesados paraguas  
no valen su propio peso.  
Las puertas se azotan  
por ráfagas y se detienen. Un murmurador  
tiene un tufillo amistoso.  
¡Un caldo infernal  
y huecos entre las nubes.  
Entonces la luna se pone de azafrán. ◇

Entonces las cosas se pusieron mejores, grandiosas:  
Mildred Bailey cantó éxitos inolvidables  
indeleblemente  
permanentemente  
marcados por esa voz  
con risas interconstruidas  
y un ataque perfecto: siempre  
en la nota  
no atrás ni por encima de ella  
y un algo suave extra  
una calidad  
en esa voz, un sonido  
en el disco, un pulimiento  
ya sabes: Mildred Bailey

La noche fue avanzando:  
un segundo trago —que diga— trago  
(por allá, jóvenes, en lo que parecían  
furgones silenciosos que rodaban cargados  
de judíos, gitanos, anónimos  
otros por siempre: La Solución Final  
un sueño de  
Adolfo Hitler:  
Satán encarnado)  
Mildred Bailey termina el espectáculo  
con un número  
fuerte: cuando regrese  
a Brooklyn  
de un crucero barato  
en barco:  
La Habana, Cuba  
(entonces se abrió la puerta  
y un montón de emociones)  
el próximo en su vida  
no va a ser un perdedor, un dependiente.  
oh no  
“Puedes apostar a que será un latino”

Y Mildred Bailey, no  
del todo sola  
en su finca del interior  
está lloviendo  
ella escucha otra voz  
en cierta forma triste  
que canta una canción:  
música  
de un mundo equivocado ◇

James Schuyler nació en Chicago, Illinois, en 1923. Además de escribir poesía, Schuyler ha escrito obras de teatro y novelas. Entre sus principales libros se encuentran *The Crystal Lithium*, *Hymn to Life* y *The Morning of the Poem*. Ganó el premio Pulitzer de poesía en 1980.

After Dark

I

You are falling asleep and I sit looking at you  
old tree of life  
old man whose death I wanted  
I can't stir you up now.

Faintly a phonograph needle  
whirs round in the last groove  
eating my heart to dust.  
That terrible record! how it played

down years, wherever I was  
in foreign languages even  
over and over, *I know you better  
than you know yourself I know*

*you better than you know  
yourself I know*  
you until, self-maimed,  
I limped off, torn at the roots,

stopped singing a whole year,  
got a new body, new breath,  
got children, croaked for words,  
forgot to listen

or read your *mene tekel* fading on the wall,  
woke up one morning  
and knew myself your daughter.  
Blood is a sacred poison.

Now, unasked, you give ground.  
We only want to stifle  
what's stifling us already.  
Alive now, root to crown, I'd give

-oh, -something- not to know  
our struggles now are ended.  
I seem to hold you, cupped  
in my hands, and disappearing.

When your memory fails-  
no more to scourge my inconsistencies-  
the sashcords of the world fly loose.  
A window crashes

suddenly down. I go to the woodbox  
and take a stick of kindling  
to prop the sash again.  
I grow protective toward the world.

II

Now let's away from prison-  
Underground seizures!  
I used to huddle in the grave  
I'd dug for you and bite

my tongue for fear it would babble  
-Darling-  
I thought they'd find me there  
someday, sitting upright, shrunken,

my hair like roots and in my lap  
a mess of broken pottery-  
wasted libation-  
and you embalmed beside me.

No, let's away. Even now  
there's a walk between doomed elms  
(whose like we shall not see much longer)  
and something -grass and water-

an old dream-photograph.  
I'll sit with you there and tease you  
for wisdom, if you like,  
waiting till the blunt barge

bumps along the shore.  
Poppies burn in the twilight  
like smudge pots.  
I think you hardly see me

but -this is the dream now-  
your fears blow out,  
off, over the water.  
At the last, your hand feels steady. ◇

## Al oscurecer

### I

Te estás quedando dormido mientras te observo  
viejo árbol de la vida  
viejo cuya muerte llegué a desear  
y a quien no puedo reanimar.

La aguja de un fonógrafo débilmente  
de vueltas en el último surco  
devorándome el corazón, haciéndolo polvo.  
¡Ese horrendo disco! cómo recorrió

los años donde quiera que me hallara  
incluso en lenguas extranjeras  
una y otra vez. *Te conozco mejor  
que tú a ti misma Te conozco*

*mejor que tú a ti misma  
Te conozco*  
hasta que, automutilada,  
me fui cojeando, cercenada de raíz,

dejé de cantar un año entero,  
me hice de un nuevo cuerpo, nuevo aliento,  
tuve niños, gruñí tras las palabras,  
olvidé escuchar

o leer tu *mene tekel* desvaneciéndose en la pared,  
desperté una mañana  
y me supe hija tuya.  
La sangre es un veneno sagrado.

Ahora, sin que te lo pida, ofrezco terreno.  
Sólo queremos sofocar  
lo que ya nos está sofocando.

Vivísima ahora, de la raíz a la corona,  
daría, ay, cualquier cosa, por no saber  
que nuestras batallas han concluido.  
Como que te contengo, arremolinado  
entre mis manos, a punto de desaparecer.

Cuando te falla la memoria  
—ya no para castigar mi inconsecuencia—  
las riendas del mundo se van volando.  
Una ventana se azota

repentinamente. Me dirijo a la caja de madera,  
busco una vara propicia al fuego  
y tomo las riendas otra vez.  
Me torno protectora frente al mundo.

### II

Salgamos ya de la prisión  
¡ataduras subterráneas!  
Solía apretujarme en la tumba  
que había cavado para ti y morderme

la lengua de miedo  
—Querido—  
Creí que me hallarían ahí  
algún día, sentadita, encogida,

con el pelo como raíces y en las piernas  
un montón de pedacitos de cerámica  
—libación desperdiciada—  
y tú, embalsamado junto a mí.

No, vámonos. Todavía existe  
el paseo de los álamos decadentes  
(cuya estirpe no durará mucho)  
y algo —pasto y agua—

una vieja fotografía de sueño.  
Me sentaré ahí a tu lado y te haré bromas  
por sabiduría, si quieres,  
en espera de que el lento lanchón de carga

tope con el muelle.  
Las amapolas se encienden en el crepúsculo  
como vasijas ahumadas.  
Creo que apenas si me ves

pero —he aquí el sueño—  
tus miedos se van volando  
lejos, por encima de las aguas.  
Al fin, tu mano recobra su firmeza. ◇

**Adrienne Rich** nació en Baltimore, Maryland, en 1929. Publicó su primer libro de poesía, *A Change of World*, en la prestigiosa serie de Yale Younger Poets, siendo estudiante aún en Radcliffe college. Ha publicado un gran número de libros, entre los que destacan, *The Diamond Cutters*, *Necessities of Life* y *Diving Into the Wreck*, por el cual recibió en 1974 el National Book Award.

## Paula Becker To Clara Westhoff

Paula Becker (1876-1907)  
Clara Westhoff (1878-1954)

became friends at Worpswede, an artists' colony near Bremen, Germany, summer 1899. In January 1900, spent a half-year together in Paris, where Paula painted and Clara studied sculpture with Rodin. In August they returned to Worpswede, and spent the next winter together in Berlin. In 1901, Clara married the poet Rainer Maria Rilke; soon after, Paula married the painter Otto Modersohn. She died in a hemorrhage after childbirth, murmuring, *What a pity!*

The autumn feels slowed down,  
summer still holds on here, even the light  
seems to last longer than it should  
or maybe I'm using it to the thin edge.  
The moon rolls in the air. I didn't want this child.  
You're the only one I've told.  
I want a child maybe, someday, but not now.  
Otto has a calm, complacent way  
of following me with his eyes, as if to say  
Soon you'll have your hands full!  
And yes, I will; this child will be mine  
not his, the failures, if I fail  
will be all mine. We're not good, Clara,  
at learning to prevent these things,  
and once we have a child, it is ours.  
But lately, I feel beyond Otto or anyone.  
I know now the kind of work I have to do.  
It takes such energy! I have the feeling I'm  
moving somewhere, patiently, impatiently,  
in my loneliness. I'm looking everywhere in nature  
for new forms, old forms in new places,  
the planes of an antique mouth, let's say, among  
[the leaves.

I know and do not know  
what I am searching for.  
Remember those months in the studio together,  
you up to your strong forearms in wet clay,  
I trying to make something of the strange impressions  
assailing me –the Japanese  
flowers and birds on silk, the drunks  
sheltering in the Louvre, that river-light,  
those faces...Did we know exactly  
why we were there? Paris unnerved you,  
you found it too much, yet you went on  
with your work...and later we met there again,  
both married then, and I thought you and Rilke  
both seemed unnerved. I felt a kind of joylessness  
between you. Of course he and I  
have had our difficulties. Maybe I was jealous

of him, to begin with, taking you from me,  
maybe I married Otto to fill up  
my loneliness for you.  
Rainer, of course, *knows* more than Otto knows,  
he believes in women. But he feeds on us,  
like all of them. His whole life, his art  
is protected by women. Which of us could say that?  
Which of us, Clara, hasn't had to take that leap  
out beyond our being women  
to save our work? or is it to save ourselves?  
Marriage is lonelier than solitude.  
Do you know: I was dreaming I had died  
giving birth to the child.  
I couldn't paint or speak or even move.  
My child –I think– survived me. But what was funny  
in the dream was, Rainer had written my requiem–  
a long, beautiful poem, and calling me his friend.  
I was *your* friend  
but in the dream you didn't say a word.  
In the dream his poem was like a letter  
to someone who has no right  
to be there but must be treated gently, like a guest  
who comes on the wrong day. Clara, why don't I  
[dream of you?

That photo of the two of us –I have it still,  
you and I looking hard into each other  
and my painting behind us. How we used to work  
side by side! And how I've worked since then  
trying to create according to our plan  
that we'd bring, against all odds, our full power  
to every subject. Hold back nothing  
because we were women. Clara, our strength still lies  
in the things we used to talk about:  
how life and death take one another's hands,  
the struggle for truth, our old pledge against guilt.  
And now I feel dawn and the coming day.  
I love waking in my studio, seeing my pictures  
come alive in the light. Sometimes I feel  
it is myself that kicks inside me,  
myself I must give suck to, love...  
I wish we could have done this for each other  
all our lives, but we can't...  
They say a pregnant woman  
dreams of her own death. But life and death  
take one another's hands. Clara, I feel so full  
of work, the life I see ahead, and love  
for you, who of all people  
however badly I say this  
will hear all I say and cannot say. ◇

## De Paula Becker a Clara Westhoff

Paula Becker (1876-1907) y  
Clara Westhoff (1878-1954)

trabaron amistad en Worpswede, una colonia de artistas cerca de Bremen, Alemania, durante el verano de 1899. A principios de 1900, pasaron seis meses juntas en París, donde Paula se dedicó a pintar y Clara a estudiar escultura con Rodin. En agosto regresaron a Worpswede, y pasaron el siguiente invierno juntas en Berlín. En 1901, Clara se casó con el poeta Rainer Maria Rilke. Poco después, Paula se casó con el pintor Otto Modersohn, y murió víctima de una hemorragia posterior al parto, murmurando: ¡Qué lástima!

El otoño se siente lento,  
el verano aún anda por aquí, hasta la luz  
parece durar más de lo que debería  
o tal vez la estoy usando hasta el borde.  
La luna rueda por el aire. Yo no quería esta criatura.  
Eres la única en saberlo.  
Quiero tener un hijo tal vez, algún día, pero no ahora.  
Otto tiene una manera calmada y complaciente  
de seguirme con los ojos, como quien dice  
¡pronto tendrás las manos ocupadas!  
Y sí, en efecto; este niño será mío  
y no suyo, los errores, si me equivoco,  
serán todos míos. No somos muy hábiles, Clara,  
para aprender a prevenir estas cuestiones,  
y una vez que tenemos un niño, es *realmente* nuestro.  
Pero últimamente, me siento más allá de Otto o de  
[nadie.  
Sé ahora el tipo de trabajo que necesito realizar.  
¡Requiere tanta energía! Siento que me dirijo  
hacia algún lado, paciente, impacientemente,  
dentro de mi soledad. Busco en cada rincón de la  
[naturaleza  
nuevas formas, viejas formas en sitios nuevos,  
los planos de una boca antigua, digamos, entre las  
[hojas.  
Sé y no sé  
lo que estoy buscando.  
¿Recuerdas aquellos meses juntas en el estudio,  
tú, hasta los codos de barro mojado,  
yo, tratando de sacar algo de las extrañas impresiones  
que me asediaban, las flores y las aves de seda  
[japonesas,  
los borrachos resguardándose en el Louvre,  
la luz del río,  
aquellos rostros...? ¿Acaso sabíamos realmente  
por qué estábamos ahí? París te enervaba,  
te parecía demasiado, y sin embargo continuabas  
con tu trabajo... y más tarde nos volvimos a encontrar  
[ahí,  
ambas ya casadas, y yo los vi a ti y a Rilke  
enervados a los dos. Sentí una suerte de falta de alegría  
entre ustedes. Desde luego que él y yo  
hemos tenido nuestras dificultades. Quizás estaba yo  
[celosa

de él, para empezar, porque te había apartado de mí,  
tal vez me casé con Otto para reparar  
mi necesidad de ti, mi soledad.  
Rainer, desde luego, *sabe* más que Otto,  
cree en las mujeres. Pero se alimenta de nosotras,  
como todos. Su vida entera, su arte  
se halla protegido por mujeres. ¿Quién de nosotras  
[podría  
decir lo mismo? ¿Quién de nosotras, Clara, no ha  
[necesitado

dar el salto más allá del ser mujer  
para salvar su trabajo? ¿O es para salvarnos?  
El matrimonio es más solitario que la soledad.  
¿Sabes? Soñé que moría  
al dar a luz.  
No podía pintar o hablar o siquiera moverme.  
Mi hijo -creo- me sobrevivía. Pero lo gracioso  
del sueño era que Rainer había escrito mi requiem,  
un poema largo, bellissimo, en el que me llamaba su  
[amiga.

Yo era *tu* amiga,  
pero en el sueño no decías ni una palabra.  
En el sueño su poema era como una carta  
dirigida a alguien que no tiene derecho  
a estar ahí, pero merece un fino trato,  
una suerte de huésped que llega el día equivocado.  
Clara, ¿por qué no sueño contigo?  
Esa foto de nosotras dos... todavía la tengo,  
viéndonos a los ojos fijamente  
y mi pintura al fondo. ¡Qué tal trabajábamos  
una junto a la otra! Y cómo he trabajado desde  
[entonces

tratando de crear de acuerdo con tu plan:  
contra viento y marea, comunicar toda nuestra fuerza  
al tema que tocáramos. Nada retendríamos  
por ser mujeres. Clara, nuestra fuerza aún yace  
en las cosas de que solíamos conversar:  
cómo la vida y la muerte se dan la mano,  
la lucha por la verdad, nuestro pacto secreto en contra  
de la culpa. Y ahora siento la madrugada y el nuevo día.  
Me encanta despertar en mi estudio viendo cómo mis  
[pinturas

se llenan de vida con la luz. A veces siento  
que soy yo misma quien patea en el vientre,  
a mí a quien debo alimentar, amar...  
Ojalá pudiéramos haber hecho esto una con otra  
toda la vida, pero no...  
Dicen que una mujer encinta  
sueña su propia muerte. Son la vida y la muerte  
que se dan la mano. Clara, me siento tan llena  
de trabajo, la vida por delante, y de un gran amor  
por ti, la única persona que, sin importar  
lo bien o mal que yo diga esto,  
escuchará todo lo que exprese y no pueda ya ◇

I Am Here

For Naomi, later

I want to speak to you while I can,  
in your fourth year before you can well understand,  
before this river  
white and remorseless carries me away.

You asked me to tell you about death.  
I said nothing. I said

This is your father,  
this is your father like water,  
like fate,  
like a feather circling down.

And I am my own daughter  
swimming out,  
a phosphorescence on the dark face of the surf.

A boat circling on the darkness.

2  
She opens her eyes under water. The sun climbs.  
She runs, she decapitates flowers.  
The grass sparkles. Her little brother laughs.  
She server meals to friends no one has seen.  
She races her tricycle in circles.  
I come home. The sun falls.

3  
You eat all day.  
You want to be big. "Look how big!"  
you cry,  
stretching your arms to heaven,  
your eyes stretched  
by all the half terrified joy of being in motion.

The big move clumsily, little love,  
as far as I can see.  
They break everything  
and then they break,  
and a pool of decayed light sinks back into the earth.

Writing these words tonight,  
I am coming to the end  
of my 35th year. It means nothing to you,  
but I rejoice and I am terrified  
and I feel something I can never describe.  
They are so much the same,  
so much the sun blazing on the edge of a knife...

We are little children  
and my face has already entered the mist.

4

I hear you cry out  
in the blackened theatre of night.  
I go in and hold you in my arms  
and rock you, watching  
your lips working,  
your closed eyelids bulge with the nightly vision.

5

I get lost too, Naomi,  
in a forest that suddenly rises  
from behind my breastbone on a night of no moon.  
Stars hang in the black branches,  
great, small,  
glittering like insoluble crimes,  
ceaselessly calling me  
toward that thick darkness under the trees.  
I turn, sobbing, to run,  
but it is everywhere.

6

I wanted to give you something  
but always give you something else.  
What do you call it when it is underground  
like a cold spring in the blood,  
when it is a poem written out of naked fear  
and love which is never enough,  
when it is my face, Naomi,  
my face  
from which the darkness streams forth?

The petal falls,  
the skin crumbles into dirt,  
consciousness likewise crumbles  
and this is one road the squirrel will not cross again.

I was here, Naomi,

I will never be back  
but I was here,  
I was here with you and your brother. ◇

## Aquí estoy

Para Naomi, más adelante

Quiero decirte algo, ahora que puedo,  
en tu cuarto año, antes de que puedas entender bien,  
antes de que me lleve  
este río blanco y sin remordimientos.

Me pediste que te hablara sobre la muerte.  
No dije nada. Dije

Éste es tu padre,  
éste es tu padre como el agua,  
como el destino,  
como una pluma que cae.

Y yo soy mi propia hija  
que nada,  
una fosforescencia en el rostro oscuro de la resaca.

Un bote dando vueltas en la oscuridad.

2

Ella abre sus ojos bajo el agua. El sol asciende.  
Corre, decapita flores.  
El pasto echa chispas. Su hermanito ríe.  
Les sirve de comer a unos amigos invisibles.  
Da vueltas en su triciclo.  
Llego a casa. El sol se pone.

3

Comes todo el día.  
Quieres ser grande. "¡Mira qué grande!"  
gritas,  
tendiendo tus brazos al cielo,  
con los ojos semicerrados  
por toda esa alegría medio terrible de estar en  
[movimiento.

Todo lo grande se mueve torpemente, mi amor,  
hasta donde me puedo dar cuenta.

Rompen cuanto hay  
y luego se quiebran,  
y un estanque de luz marchita se vuelve a hundir  
[en la tierra.

Escribo estas palabras esta noche  
en que termino  
mi año 35, lo cual no significa nada para ti,  
pero a mí me regocija y me aterriza  
y tengo un sentimiento que nunca podré describir.  
Se parece tanto,  
tanto al sol brillante en el filo de la navaja...

Somos pequeños en realidad  
y mi rostro se interna ya en la neblina.

4

Te escucho dar un grito  
en medio del teatro negro de la noche.  
Entro y te tomo en mis brazos  
y te acuno, y observo  
tus labios que tiemblan,  
tus párpados cerrados, abultados por la visión  
[nocturna.

5

Yo me pierdo también, Naomi,  
en un bosque que se alza de pronto  
desde mi esternón en una noche sin luna.  
Las estrellas cuelgan de las ramas,  
grandes, pequeñas,  
parpadeando como crímenes sin solución,  
llamándome sin cesar  
hacia la densa oscuridad entre los árboles.  
Me doy la vuelta, sollozando, para echar a correr,  
pero están en todas partes.

6

Quería darte algo  
pero siempre te di otra cosa.  
¿Cómo se dice cuando algo está escondido  
como un manantial helado en la sangre,  
cuando se trata de un poema escrito por el puro  
[pavor  
y el puro amor que nunca es suficiente,  
cuando es mi rostro, Naomi,  
mi propia cara  
de donde brota la oscuridad?

Los pétalos caen,  
la piel se desmorona y se hace polvo,  
la conciencia también se desmorona  
y este es un camino que la ardilla no habrá de  
[cruzar otra vez.

Yo estuve aquí, Naomi,

Y nunca volveré  
pero estuve aquí,  
estuve aquí contigo y con tu hermano. ◇

## There

It is deep summer. Far out  
at sea, the young squalls darken  
and roll, plunging northward,  
threatening everything. I see  
the Atlantic moving in slow  
contemplative fury  
against the rocks, the frozen  
headlands, and the towns sunk deep  
in a blind northern light. Here,  
far inland, in the mountains  
of Mexico, it is raining  
hard, battering the soft mouths  
of flowers. I am sullen, dumb,  
ungovernable. I taste myself  
and I taste those winds, uprisings  
of salt and ice, of great trees  
brought down, of houses and cries  
lost in the storm; and what breaks  
on that black shore breaks in me. ◇

## Allí

Es verano profundo. A lo lejos,  
en el mar, las ráfagas se oscurecen  
y retumban, precipitándose al norte,  
amenazándolo todo. Veo al mar  
Atlántico moverse lentamente  
en una furia contemplativa  
contra las rocas, los promontorios  
helados, y los pueblos hundidos  
en una ciega luz del norte. Aquí,  
tierra adentro, en las montañas  
de México, está lloviendo  
fuerte, golpeando las suaves bocas  
de las flores. Me siento taciturno, mudo,  
ingobernable. Me pruebo a mí mismo  
y pruebo esos vientos, sublevaciones  
de sal y hielo, de grandes árboles  
derribados, de casas y gritos  
perdidos en la tormenta; y lo que se rompe  
en la playa negra, se rompe también en mí. ◇

Traducción de Alberto Blanco

**Robert Mezey** nació en Filadelfia en 1935. Es, junto con Stephen Berg, coeditor de la antología *Naked Poetry*. Es autor de varios libros de poesía, entre los que destaca *The Door Standing Open: New and Selected Poems 1954-1969*. Traductor al inglés de la poesía de Catulo, su primer libro de poemas, *The Lovemaker*, obtuvo en 1961 el prestigioso Lamont Award.

# Breve instructivo

## La obra de Liliana Mercenario Pomeroy



### I

La de Juan de Mairena es una agudeza discreta pero electrizante. Respecto al *modelo*, por ejemplo, sentencia que aquél existe no para *copiarse* sino para *pensarse* (lo que haría, de una de las celebérrimas Majas de Goya, la desnuda, un caso de redundancia; mientras pinta a la modelo vestida, piénsala, a todas y lucientes luces, *desvestida*). Copia: traición, invidencia, futeza.

### II

A lo advertido por el filósofo sevillano se debe que todo cuadro (o escultura o fotografía) imponga al espectador, lego o profano, un segundo discurso o mensaje: connotación de la denotación. Lo visto y lo entrevisto. Verdad a la que no escapan ni siquiera los seres de carne y hueso de un Velázquez, un Murillo. Auténtico arte figurativo: transmundo.

### III

¿Qué sucede cuando el *modelo* es, de antemano, incorpóreo, o bien, siendo corpóreo, se le reviste de atributos simbólicos? Véase la obra de Liliana

Mercenario Pomeroy –hoy por hoy retirada a la Subida de Chalma, Cuernavaca.

### IV

Desechemos por ahora las etiquetas posibles: pintura narrativa, romántica, mitológica; neonazarenismo; postmedievalismo. Lo indudable es que se trata de una *paleta* (como decíase antaño) que se abre, tenaz, a rutas innumerables; que, felizmente, rehuye la sobreexplotación industrial del hallazgo unívoco –esa tentación. Caminos. Caminos antes que apeaderos.

### V

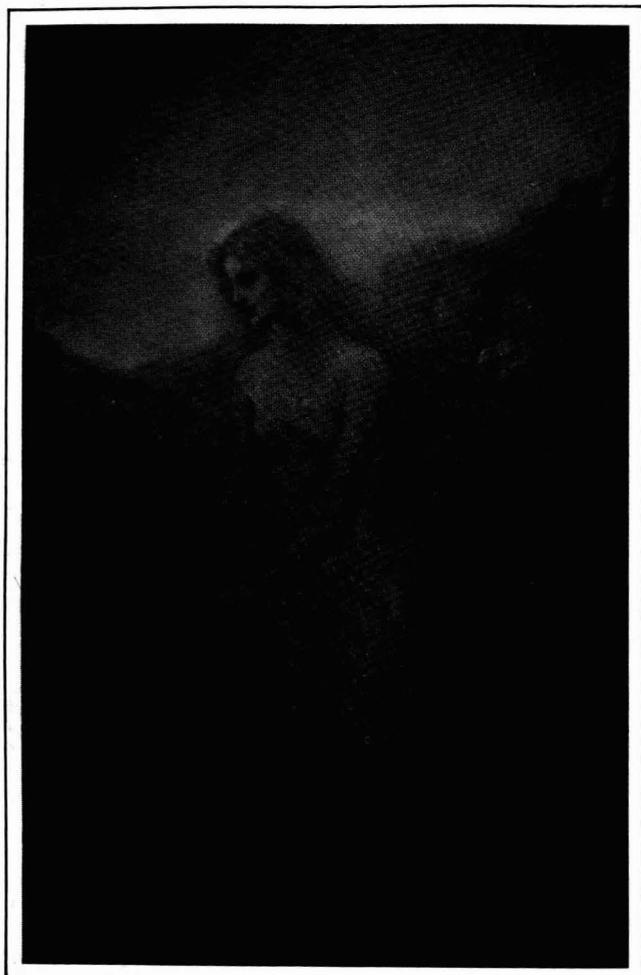
Liliana Mercenario procede del cartel teatral, la portada, el collage, el "readymade", la miniescultura, la ilustración de libros, la escenografía; amén de la pintura a secas. Exploraciones sometidas a dos dictados insobornables: la maestría dibujística; la meditación extremosa del *modelo* (venga éste de donde venga: el mito nórdico, la poesía, los cuentos de hadas y demonios, el teatro gótico, la familia o –últimamente con mayor enjundia– la Historia Sacra).

### VI

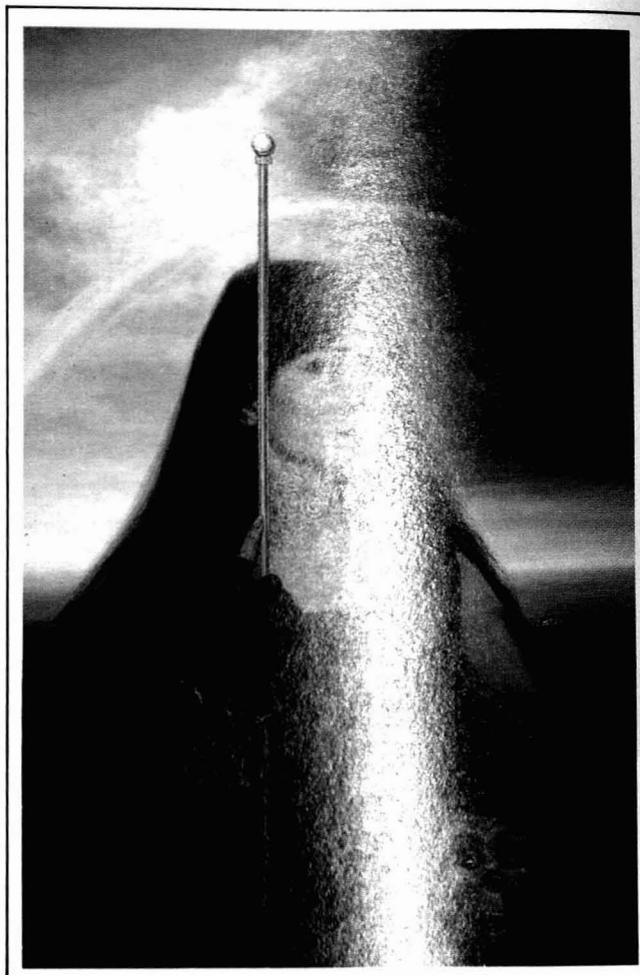
Lo primero. Desde su aparición, mozueta, en la década de los setenta, L.M.P. se significó por el dominio, digamos académico, del dibujo: líneas, sombras, preeminencia del trazo sobre el color. De modo natural se inscribe en esa oleada figurativista (ignorada aún por la crítica en cuanto tal: tropel) que ha fundado una Nueva Escuela Mexicana. La veo junto a Arturo Rivera, junto a Rafael Cauduro, junto a/

### VII

Lo segundo. Sólo que a medio camino entre lo visto (denotado) y lo entrevisto (connotado) L.M.P. instaura un "discurso o mensaje" más. Me explico. Su mirada confiere al *modelo* (rostros, cuerpos, objetos, paisajes) una significación que, de por sí, transpone la corporeidad del cuadro. Peinados, trajes, emblemas, colgijios, filacterias, operan no en calidad de golpes escénicos o adornos manieristas sino, por el contrario, como símbolos. El diálogo perturbador de la pintora con su modelo.



*La Bella y la Bestia, 1987*



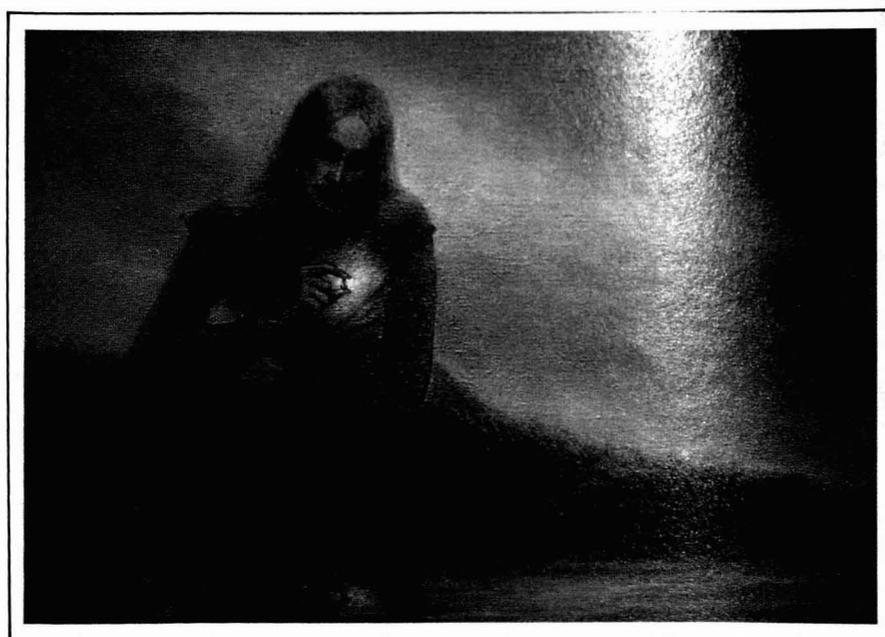
*Autorretrato (a los 28 años), 1984*

### VIII

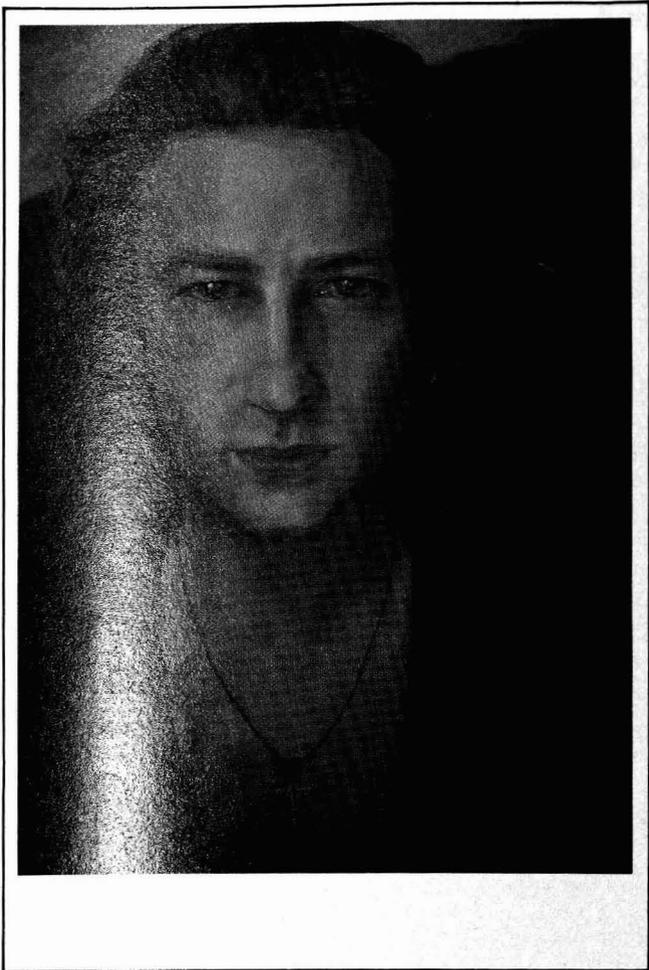
Pero hay algo más, a fe mía. El *pentimento*, sábase, es un trazo desechado que reaparece en el lienzo definitivo: espectro, fantasma. Pues bien: L.M.P. ejerce una forma sutil de *pentimento*. Las figuras parecen cambiar de expresión; los objetos, de lugar; los paisajes, de luz.

### IX

Reitero lo dicho en otra ocasión. La clave de la obra de L.M.P. es .....el misterio (palabra, lo sé, asimismo antañosa). ◇



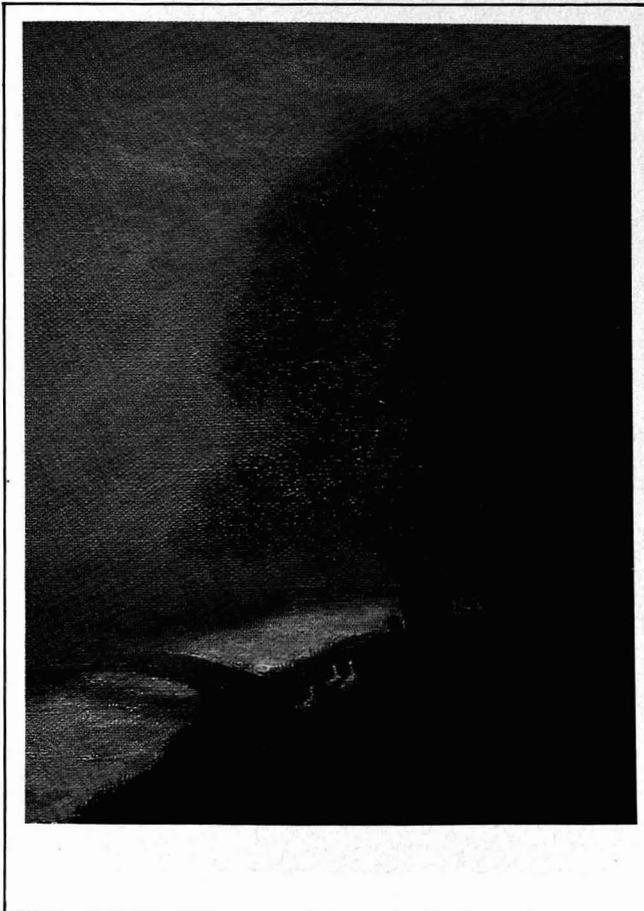
*La semilla, 1986*



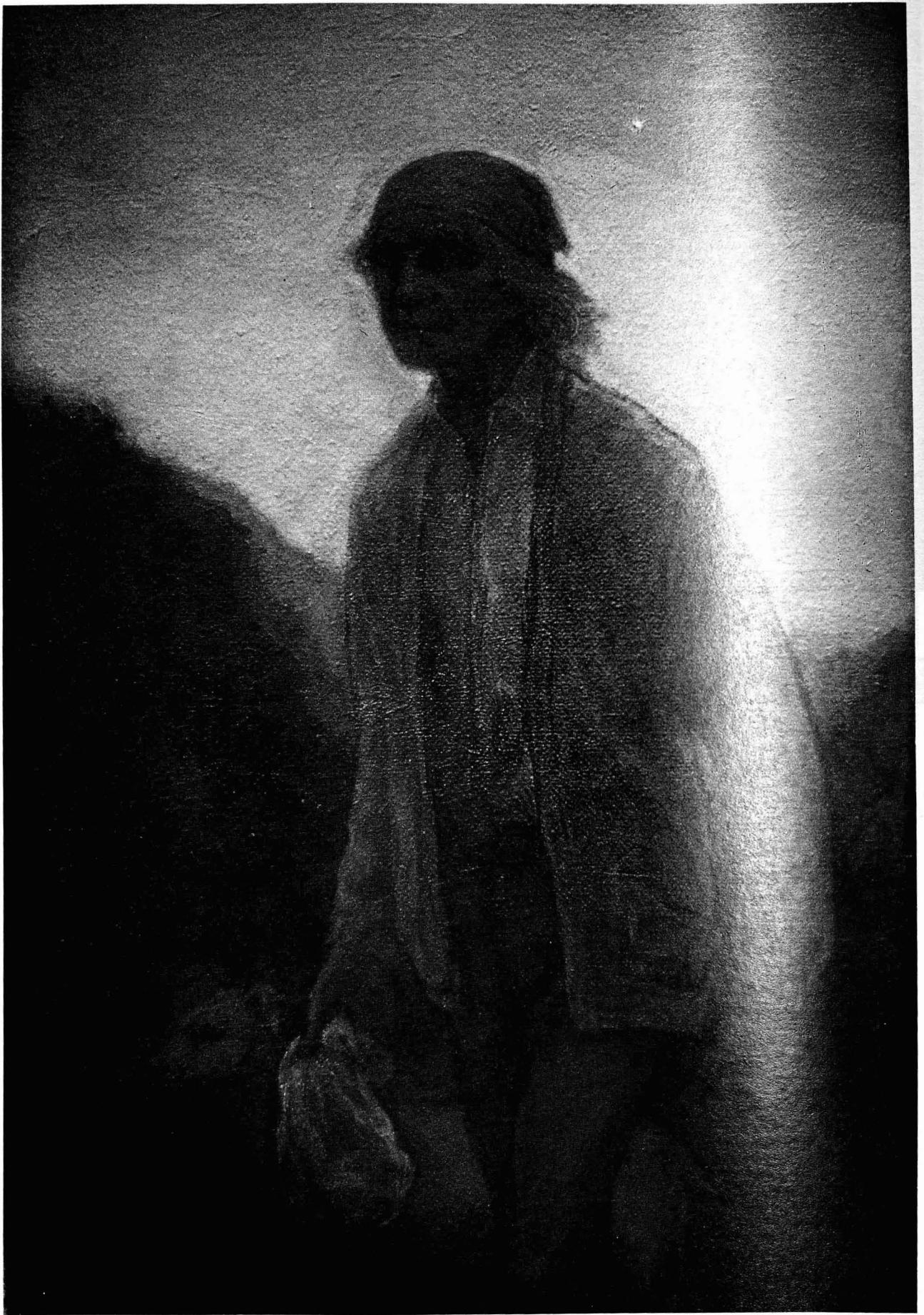
*La voz que llama en el desierto, 1991*



*Priscilla con "la Emma" en el sillón de Tata, 1991*



*Old friends, 1991*



*El pepenador de la subida a Chalma, 1991*

Meditation at Lagunitas

All the new thinking is about loss.  
 In this it resembles all the old thinking.  
 The idea, for example, that each particular erases  
 the luminous clarity of a general idea. That the  
 [clown-  
 faced woodpecker probing the dead sculpted trunk  
 of that black birch is, by his presence,  
 some tragic falling off from a first world  
 of undivided light. Or the other notion that,  
 because there is in this world no one thing  
 to which the bramble of *blackberry* corresponds,  
 a word is elegy to what it signifies.  
 We talked about it late last night and in the voice  
 of my friend, there was a thin wire of grief, a tone  
 almost querulous. After a while I understood that,  
 talking this way, everything dissolves: *justice*,  
*pine, hair, woman, you and I*. There was a woman  
 I made love to and I remembered how, holding  
 her small shoulders in my hands sometimes,  
 I felt a violent wonder at her presence  
 like a thirst for salt, for my childhood river  
 with its island willows, silly music from the pleasure  
 [boat,  
 muddy places where we caught the little  
 [orange-silver fish  
 called *pumpkinseed*. It hardly had to do with her.  
 Longing, we say, because desire is full  
 of endless distances. I must have been the same to  
 [her.  
 But I remember so much, the way her hands  
 [dismantled bread,  
 the thing her father said that hurt her, what  
 she dreamed. There are moments when the body is  
 [as numinous  
 as words, days that are the good flesh continuing.  
 Such tenderness, those afternoons and evenings,  
 saying *blackberry, blackberry, blackberry*. ◇

Meditación en Lagunitas

Todo el nuevo pensamiento gira en torno a la pérdida.  
 En eso se parece a todo el antiguo pensamiento.  
 La idea, por ejemplo, de que cada particular borra  
 la luminosa claridad de una idea general. Que el  
 [pájaro  
 carpintero cara de payaso que escudriña el esculpido  
 tronco muerto de aquel abedul es, por su sola  
 [presencia,  
 alguna trágica caída de un mundo primigenio  
 de luz indivisa. O la otra noción que dice que,  
 como en este mundo no hay una sola cosa  
 que corresponda al arbusto de la *zarzamora*,  
 una palabra es la elegía de lo que significa.  
 De esto hablamos anoche ya tarde y en la voz  
 de mi amigo había un delgado hilo de pena, un tono  
 casi de queja. Un rato después entendí que,  
 al hablar así, todo se disuelve: *justicia*,  
*pino, cabello, mujer, tú, y yo*. Una vez  
 hice el amor a una mujer y recuerdo cómo,  
 al tomar sus pequeños hombros entre mis manos,  
 sentí un violento asombro ante su presencia,  
 como una sed de sal, sed del río de mi niñez  
 con sus sauces insulares, tonta música del barco del  
 [placer,  
 charco donde atrapamos aquel pececillo color naranja  
 [y plata  
 llamado *semilla de calabaza*. Apenas si tenía que ver  
 [con ella.  
 Anhelo, decimos, porque el deseo está lleno  
 de distancias infinitas. Yo debo haber sido lo mismo  
 [para ella.  
 Pero cómo recuerdo la manera en que sus manos  
 [partían el pan.  
 lo que su padre le dijo para herirla, lo que soñaba.  
 Hay momentos en que el cuerpo es tan numinoso  
 como las palabras, días que son la carne buena  
 [prolongándose.  
 Una ternura tal, aquellas tardes y noches  
 diciendo *zarzamora, zarzamora, zarzamora*. ◇

Robert Hass nació en 1941 en San Francisco. Su primer libro, *Field Guide*, fue publicado en 1973 en las conocidas Yale Series of Younger Poets. En 1984 recibió el National Book Critics Circle Award. Su segundo libro, *Praise*, es considerado uno de los mejores libros publicados por los poetas nacidos en la década de los cuarenta.

## Sunrise

Ah, love, this is fear. This is fear and syllables  
and the beginnings of beauty. We have walked the city,  
a flayed animal signifying death, a hybrid god  
who sings in the desolation of filth and money  
a song the heart is heavy to receive. We mourn  
otherwise. Otherwise the ranked monochromes,  
the death-teeth of that horizon, survive us  
as we survive pleasure. What a small hope.  
What a fierce small privacy of consolation.  
What a dazzle of petals for the poor meat.

Blind, with eyes like stars, like astral flowers,  
from the purblind mating sickness of the beasts  
we rise, trout-shaken, in the gaping air,  
in terror, the scarlet sun-flash  
leaping from the pond's imagination  
of a deadly sea. Fish, mole,  
we are the small stunned creatures  
inside these human resurrections, the nights  
the city praises and defiles. From there we all  
walk slowly to the sea gathering scales  
from the cowled whisper of the waves,  
the mensural polyphony. Small stars.  
and blind the hunger under sun,  
we turn to each other and turn to each other  
in the mother air of what we want.

That is why blind Orpheus praises love  
and why love gouges out our eyes  
and why all lovers smell their way to Dover.  
That is why innocence has so much to account for,  
why Venus appears least saintly in the attitudes of shame.  
This is lost children and the deep sweetness of the pulp,  
a blue thrumming at the formed bone, river,  
flame, quicksilver. It is not the fire  
we hunger for and not the ash. It is the still hour,  
a deer come slowly to the creek at dusk,  
the table set for abstinence, windows  
full of flowers like summer in the provinces  
vanishing when the moon's half-face pallor  
rises on the dark flax line of hills. ◇

## Amanecer

Ay, amor, esto es miedo. Esto es miedo y sílabas  
y el comienzo de la belleza. Hemos caminado por la ciudad,  
un animal desollado que significa muerte, un dios híbrido  
que canta en la desolación de la porquería y el dinero  
una canción que el corazón es incapaz de recibir. De otro modo  
viviremos afligidos, y los ordenados tonos monocromáticos,  
las fauces mortíferas de aquel horizonte, nos sobrevivirán  
como nosotros sobrevivimos al placer. Qué poca esperanza.  
Qué feroz y pequeña privacía la del consuelo.  
Qué deslumbramiento de pétalos para la pobre carne.

Ciegos, con ojos como estrellas, como flores astrales,  
desde la cegatona enfermedad copulante de las bestias  
nos erguimos, agitados como truchas en el aire hendido,  
aterrados, mientras el rayo escarlata del sol  
se arrastra desde la imaginación del estanque  
de un mar de muerte. Pez, topo,  
somos las criaturillas aturcidas  
dentro de estas resurrecciones humanas, las noches  
que la ciudad celebra y profana. Desde ahí  
todos vamos caminando lentamente a las escalas marinas  
desde el susurro encapuchado de las olas,  
la polifonía mesurable. Estrellitas,  
y ciega el hambre bajo el sol,  
nos buscamos y nos volvemos a buscar  
en el aire materno de lo que queremos.

Por eso el ciego Orfeo celebra el amor  
y el amor nos saca los ojos  
y todos los amantes van husmeando su camino hasta Dover.  
Por eso la inocencia cuenta tanto,  
Venus resulta la menos santa en las actitudes de la vergüenza.  
He aquí a las criaturas perdidas y la profunda dulzura de la pulpa,  
un azul tamborileo sobre el hueso formado, río,  
flama, mercurio. No es el fuego  
que ansiamos ni las cenizas. Es la hora quieta,  
un venado que viene lento hasta el arroyo al anochecer,  
la mesa puesta para la abstinencia, ventanas  
llenas de flores como el verano en la provincia  
que se desvanece cuando la palidez de medio rostro de la luna  
se alza sobre la oscura línea de lino de los montes. ◇

## Which Mountain

The poets argue about which mountain  
is the center of the world.

One says it's White Mountain.

One says it's one mountain over.

One says the center of the world  
is in Red Square, in Lenin's heart,  
still beating under glass.

One says the center of the world

is in the heart of the people  
but I don't know which people.

I saw the painted rocks  
hissing like steam.

I saw the paraplegic poet  
gun his wheelchair down the sidewalk.  
I stood alone, with my heart  
beating like a drunken bird.

They stood up to clap for my poems  
and a white bird flew out  
from behind the stage  
circling and circling up into the dark.

When the stars came out there was  
only one mountain with a red eye blinking  
on its summit to warn the poets  
to avoid the center of the world. ◇

## Qué montaña

¿Qué montaña es el centro del mundo?

Los poetas no se ponen de acuerdo.

Uno dice que es la Montaña Blanca.

Otro dice que es una montaña más.

Uno dice que el centro del mundo  
está en la Plaza Roja, en el corazón  
de Lenin latiendo bajo el cristal.

Otro dice que el centro del mundo

está en el corazón de la gente,  
pero no sé de qué gente hablan.

Yo vi las rocas pintadas  
silbando como el vapor.

Vi al poeta parapléjico disparar  
su silla de ruedas en la acera.  
Allí me quedé, solo, con mi corazón  
latiendo como un pájaro ebrio.

Dieron una ovación de pie a mis poemas  
y un pájaro blanco voló  
desde atrás del escenario  
en círculos hacia la oscuridad.

Cuando salieron las estrellas había  
solamente una montaña con un ojo rojo  
parpadeando en su cima: ¡Oh poetas  
hay que evitar el centro del mundo! ◇

## Chaparral Peak

I walk around the mountain  
arguing in my mind  
with the little boy  
who's afraid to love  
because he might get lost.

I carry him over the muddy spots  
where the horses and dirt bikes  
skidded in yesterday's rain.  
This chubby one, with a runny nose.

He argues with me.  
What if she leaves, he says,  
what if she clings.  
Then what. I'm scared.  
I'm alone in the dark.

When I go to her  
he is all she sees.  
This dark version without substance.  
He claws for warmth.  
He shudders in the sun.  
The birds fly up away from us chanting.

I put him to my breasts.  
I sing him to sleep.  
Two deer pass quietly below us  
writing their prints in the earth. ◇

## El Pico del Chaparral

Doy vuelta a la montaña  
discutiendo en mi mente  
con este niño pequeño  
que no quiere amar  
por temor a perderse.

Lo cargo, ahí donde hay lodo,  
donde los caballos y las bicicletas  
patinaban en la lluvia de ayer.  
Este gordito de narices sucias.

Y él discute conmigo:  
Qué tal si ella se va -me dice-  
qué tal si se aferra.  
Entonces qué... tengo miedo.  
Estoy solo en la oscuridad.

Cuando estoy con ella,  
él es todo lo que ella ve.  
Esta oscura versión sin sustancia.  
Él se agarra buscando calor.  
Se estremece bajo el sol.  
Y los pájaros se alejan cantando.

Le doy el pecho.  
Le canto para que se duerma.  
Allá abajo pasan dos venados en silencio  
dibujando sus huellas en la tierra. ◇

**John Oliver Simon** nació en 1942. Ha publicado una gran cantidad de pequeños libros de poesía en editoriales marginales y ha reunido sus poemas en algunos volúmenes mayores. Entre los más importantes se encuentran: *Roads to Dawn Lake* y *Rattlesnake Grass*. Su libro más reciente es *The Lord of the House of Dawn*.

Our Hearts

Here is the heart that languishes  
the heart grown conscious of itself  
it puts itself to bed  
and wakes to itself  
shining in through the window

Here is the hardening heart  
just home from the office  
it is put to sleep between the shoes

Here too is the lady heart  
left all night in the bathroom  
among the stray hairs and lipsticks

There is the heart that succeeds the body  
that lives on and on  
swimming in a spoonful of gray blood

There is the heart  
that was sealed from the beginning  
in its own black bag

There the speaker of perfect English  
with its lips of pink scar tissue

The heart in the pocket like change  
The heart below  
in place of the testicles

We have seen the heart on the side of the official car  
and the empty breast on business

We have seen our own hearts  
and they wouldn't speak to us

They sat back  
they folded their four arms about themselves  
and went to sleep in our shirts ◇

Nuestros corazones

Aquí está el corazón que languidece  
el corazón que crece consciente de sí mismo  
que se acuesta en la cama  
y se despierta a sí mismo  
brillando a través de la ventana

Aquí está el corazón que se endurece  
en casa después de la oficina  
y se duerme entre los zapatos

Aquí está también el corazón de la dama  
abandonado toda la noche en el baño  
entre cabellos sueltos y lápices de labios

He allí el corazón que triunfa sobre el cuerpo  
que sigue y sigue viviendo  
nadando en una cucharada gris de sangre

He allí el corazón  
que fue sellado desde el principio  
en su bolsa negra

Allí también el que habla un inglés perfecto  
con sus labios tejidos de rosas cicatrices

El corazón en el bolsillo como cambio  
El corazón más abajo  
en lugar de los testículos

Hemos visto el corazón en el auto oficial  
y el pecho vacío de los negocios

Hemos visto nuestros propios corazones  
pero ellos no nos quieren hablar

Se recostaron  
se cruzaron de brazos  
y se echaron a dormir en nuestro pecho ◇

## From Him

From his face  
we got the cloud that hung there  
we got the weatherless days inside

From his fingers we got the upturned

From his forearms  
we got the hairless part  
raised up to protect

From his elbows we got  
held off  
we got angry and they softened

From his shoulders we got the bones  
we got a ride on top  
and a handful of cold scalp  
before we got dropped

From his chest and back  
we got a boulder to warm ourselves at

From his crotch we got just enough to get by

From his thighs we got led to his knees  
where we got the black  
of the rubbed oil of his palms

From his feet  
we got the odor of constant repair

From his heart

From the cord in his backbone  
we got just enough light  
to see the dusty benches that line his heart

And from the scars on its walls  
we got shadows  
that fit like our own flesh ◇

## De él

De su rostro  
nos tocó la nube pendiente  
y los días sin clima que estaban adentro

De sus dedos nos tocaron los levantados

De sus antebrazos  
nos tocó la parte sin pelo  
erguida como una forma de protección

De sus codos nos tocó  
guardar distancia  
y enojarnos hasta que se suavizaron

De sus hombros nos tocaron los huesos  
un paseo de caballito  
y un palmo de frío cuero cabelludo  
antes de bajarnos

De su pecho y su espalda  
nos tocó un canto rodado para calentarnos

De su sexo  
justo lo necesario para irla llevando

De sus muslos fuimos conducidos a sus rodillas  
donde nos tocó la oscuridad  
del aceite frotado en sus palmas

De sus pies  
nos tocó el olor  
de los constantes arreglos

De su corazón

De la cuerda espinal  
nos tocó la luz necesaria para ver  
las bancas llenas de polvo bordeando su corazón

Y de las cicatrices de sus muros  
nos tocaron las sombras  
y nos quedaron justo a la medida  
como nuestra propia piel ◇

**Robert L. Jones** nació en Fresno, California, en 1942. Es un notable traductor de poesía mexicana contemporánea al inglés. Su traducción de la obra poética de José Carlos Becerra es, sin duda, una aportación muy valiosa al conocimiento que de la poesía mexicana se tiene en Estados Unidos. Su libro *Wild Onion* obtuvo el premio de las American Poetry Series en 1984.

Eve

It was on your father's workbench  
 In the barn that you undid  
 Your skirt: hair, kinked hair  
 Thick as a child's black scribbling,  
 Pink when you breathed  
 And opened. You watched  
 Me watch you. The barn ticked.  
 Pigeons shifted in the rafters,  
 Their wings like prayers as we made  
 Hurt noises and blood cried from  
 A new wound. Scared, you left,  
 And I counted to a hundred  
 Before I walked out. Shame  
 Rode on my shoes with the dust.  
 I looked up. Your father,  
 A good man, was on the ditch bank,  
 Irrigating. I drank water  
 From the hose, watched you watch me.  
 You climbed back up the fruit ladder  
 With a peach bucket on your hip.

I was a boy. I hurried home, scared  
 By then, because the bucket  
 Was a baby nine months  
 From that morning when we said  
 "Let's try," and pulled at each other,  
 The bench chirping from a loose bolt,  
 Or was it love and that bolt?  
 How we thought we knew. Big friends  
 Said it should hurt the first time,  
 Then stop, that we would become  
 Man and woman, and drive long cars,  
 -life like a pinwheel in the air.  
 Eve, country girl with babies  
 Like melons, with no daddy  
 For the crying- how they lied. ◇

Eva

Fue en el banco de trabajo de tu padre,  
 En el granero, que te quitaste  
 La falda: pelo, una mata de pelo negro  
 Rizado como el garabato de un niño,  
 Rosa cuando tomaste aliento  
 Y te abriste. Me viste  
 Verte. El granero hacía ruiditos.  
 Los pichones se alternaban en el tejado,  
 Sus alas como oraciones mientras nosotros  
 Gemíamos de dolor y la sangre lloraba  
 De una nueva herida. Asustada, te fuiste,  
 Y yo conté hasta cien  
 Antes de salir. La vergüenza  
 Corrió en mis zapatos con polvo.  
 Levanté la vista. Tu padre,  
 Un buen hombre, estaba en la zanja  
 Regando. Bebí agua  
 De la manguera, y te vi verme.  
 Te volviste a subir a la escalera por la fruta  
 Con una cubeta de duraznos en la cadera.

Yo era casi un niño. Corrí a casa, bastante  
 Asustado, porque la cubeta  
 Sería un niño dentro de nueve meses  
 A partir de esa mañana en que dijimos  
 "Podemos probar", y nos atrajimos,  
 El banco chirriando por un tornillo suelto,  
 ¿O era el amor y ese tornillo?  
 ¡Pensábamos que sabíamos! Los amigos  
 Decían que dolería la primera vez,  
 Luego no, y que nos convertiríamos  
 En hombre y mujer, y manejaríamos unos carrazos,  
 -la vida como si fuera un rehilete.  
 Eva, campesina con niños  
 Como melones, sin su papá  
 A la hora del llanto -¡Cómo nos engañaron! ◇

Gary Soto nació en 1952, en el Valle de San Joaquín, en California. Es autor de varios libros de poesía y prosa de carácter autobiográfico. Ha obtenido numerosos premios y reconocimientos, entre los que cabe destacar el American Book Award de 1985. Entre sus mejores libros de poesía se encuentran *A Fire in my Hands*, *The Elements of San Joaquín* y *Who Will Know Us?*

## Provisions

The apricot is down, piled in rain-dark barrels.  
The shovel leans against the garage,  
Along with caked hoe and leaf-stuck rake,

And the new grass is a beard  
On the face of old earth. You worked there,  
Pulled roots and leveled your space into lines.

The cement walk between zinnias and green beans  
Is jagged with the first ants. Rain water  
Is in coffee cans, still rippling

From cat's whiskers. Hunger is a missed meal,  
Prayer, crossed shadows from the telephone wire,  
And your one provision during Lent

Is to sit still. Clouds make it possible.  
Cloud and the bee that has thrown a tree into blossom,  
The apple is in blossom, the pear and dwarf plum,

And the Iceland poppy along the graveled drive.  
The new grass, like us, will have no place to go  
But up, through its terrible cuttings. ◇

## Provisiones

El albaricoque ya está abajo, apilado en barriles oscuros por la lluvia.  
La pala recargada contra el muro del garage,  
Junto con el azadón apelmazado y el rastrillo lleno de hojas,

Y las hierbas nuevas son las barbas  
En el rostro del viejo planeta. Tú trabajaste allí,  
Arrancaste raíces y nivelaste tu espacio en líneas rectas.

El andador de cemento entre los ejotes y las zinnias  
Ha sido mellado por las primeras hormigas. Agua de lluvia  
En botes de café, todavía temblando

Con los bigotes del gato. El hambre es una comida salteada,  
La oración, sombras cruzadas desde los cables del teléfono,  
Y tu única provisión durante la Cuaresma

Es quedarte sentado, quieto. Las nubes lo permiten.  
La nube y la abeja que ha lanzado al árbol a florecer,  
El manzano florido, el peral y el ciruelo enano,

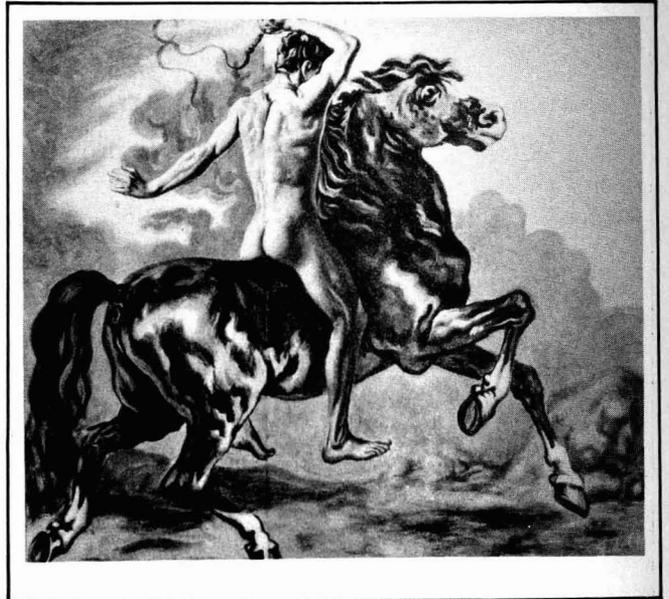
Y la amapola de Islandia a lo largo del paseo de grava;  
Las hierbas nuevas, al igual que nosotros, no tienen más  
Que ir hacia arriba, a través de las terribles podas. ◇

# Mes mensonges c'est vérité, sévérité même en songe

## Notas sobre la presencia de Cocteau en Villaurrutia

El primer número de la revista *Ulises*, mayo de 1927, se abre y se cierra con tres poemas en francés: dos al principio, de Max Jacob, cuyos originales éste había entregado en octubre de 1925 a Agustín Lazo,<sup>1</sup> y un tercero, sin firma en la revista pero obra de Villaurrutia, según consta por una carta a Alfonso Reyes,<sup>2</sup> unos versos que el poeta mexicano, a modo de conocimiento y saludo, “deslizó en la cartera” de Paul Morand con motivo de la breve estancia de éste en México. Las letras mayúsculas con que se publicaron íntegramente esos poemas constituían un deliberado guiño tipográfico de los editores, un calculado gesto de galofilia (más patente en Villaurrutia que en Novo). La revista salía así respaldada por dos nombres, Jacob y Morand, representativos de la modernidad francesa del momento.

La crítica, al valorar la presencia en los “contemporáneos” mexicanos de la vanguardia francesa, ha mencionado repetidas veces, aunque de pasada, a Jean Cocteau, sobre todo en relación con Villaurrutia. Se suele invocar *Orfeo* (1926), desde que Elías Nandino aventuró que el impacto de esta pieza teatral había originado en Villaurrutia un descubrimiento de sí mismo.<sup>3</sup> Guillermo Sheridan ha reconsiderado brevemente la cuestión, así como la huella en el mexicano de motivos amorosos de la *plaque* poética de Cocteau, *Plein Chant*.<sup>4</sup> Otros motivos aislados atraen también la atención hacia Cocteau: el de “Nocturno rosa”, en relación con el breve texto en prosa “La rosa de Cocteau”, y para “Nocturno de los ángeles” el serafismo del francés.<sup>5</sup> Pero en general se considera superficial y anecdótico su influjo. Así, a Tomás Segovia le cuesta aceptar la anterior afirmación de Nandino,<sup>6</sup> y Octavio Paz afirma que,



*El caballero desnudo*, de Giorgio de Chirico

aunque Cocteau “fue muy leído por Xavier y algunos de sus temas —la rosa, los ángeles— provienen de este poeta”, su influencia “se manifestó más en los desplantes y los tics que en la poesía”.<sup>7</sup>

Conviene sin embargo abordar globalmente la cuestión. Hay indicios para suponer que el estímulo de Cocteau, más que influjo propiamente, no fue tan externo o superficial como parece desde una perspectiva actual, sobre todo si nos situamos a fines de los veinte, coincidiendo con unos años decisivos para Villaurrutia. Ahora bien, su lectura de Cocteau, y eso hay que recalcarlo, se combina con otras del momento que, en especial la de Supervielle, dejarán en él huella evidente. Es cierto, asimismo, que a través de Cocteau llegan rumores y ecos de otros escritores, de modo que es difícil, o resulta arriesgado al menos, otorgarle a menudo un papel más sustancial que el de un hábil transmisor. Su labor polifacética y su dinámica y constante presencia en empresas de vanguardia, con intervención de las distintas artes, lo convertían en una figura imprescindible para muchos. “Cocteau, joven”, dictaminaba en un artículo desde la perspectiva de 1927, el romanista E. R. Curtius. A éste le llamaba la atención la armo-

<sup>1</sup> Jacques Issorel, “Max Jacob: Lettres inédites à Agustín Lazo (1925-1927) avec un poème retrouvé: La statue”, *Hommage des hispanistes français à Noel Salomon*, Barcelona, Laia, 1979, pp. 407-408.

<sup>2</sup> Jacques Issorel, “Seize lettres inédites de Xavier Villaurrutia à Alfonso Reyes”, *Cahiers du monde hispanique et luso-brasilien*, Université de Toulouse, 23, 1974, p. 54.

<sup>3</sup> Elías Nandino, “La poesía de Xavier Villaurrutia”, *Estaciones*, I, 4, invierno de 1956, p. 46.

<sup>4</sup> Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 192, 200-201, 236.

<sup>5</sup> Cocteau trazó su versión o perfil del ángel en unas páginas del ensayo *Le secret professionnel* (1922), luego recogido en el volumen *Le rappel à l'ordre*, París, Stock, 1926, pp. 201-205.

<sup>6</sup> Tomás Segovia, “La experiencia de Xavier Villaurrutia”, *Actitudes*, Universidad de Guanajuato, 1970, p. 33.

<sup>7</sup> Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, pp. 60-61.

niosa alianza en Cocteau de vanguardia y clasicismo, libertad y norma literaria, y en este sentido lo vio como una figura joven altamente representativa de un sincretismo auroral que parecía divisarse en el panorama cultural europeo de mediados de los años veinte.<sup>8</sup> Tal vez a eso se refiriese Oliverio Girondo cuando elogió a Cocteau diciendo que era “un ruiseñor mecánico al que ha dado cuerda Ronsard”, frase que citó Gómez de la Serna al final de un artículo escrito en 1931 sobre Cocteau, primero publicado en *Revista de Occidente*, con el que cerró su libro *Ismos*. Ramón parece sentirse en cierta complicidad con el francés, y en un pasaje del retrato biográfico que nos dejó de él mostró como rasgo singularizador la alianza de ingenio y frivolidad y seriedad dramática: “Procura poner –dice el autor de *Automoribundia*– junto a esa frivolidad celerosa una gravedad de enfermo, de moribundo, de enlutado por sus manos renovadas”.<sup>9</sup> La atención que despertaba entonces resuena y puede seguirse a través de las publicaciones más abiertas y de prestigio, como la *Revista de Occidente*. Sin duda él, al reemprender el trabajo literario tras la crisis y el silencio producidos por la muerte de su amigo el escritor Raymond Radiguet, había entrado en la fase más productiva y expansiva de su carrera. En 1926 publicó *Orfeo*, pieza que inmediatamente traduciría Corpus Barga para la *Revista de Occidente* (enero y marzo del 27), y un poema relacionado con dicha obra, *L'Ange Heurtebise*, así como la colección de ensayos *Le rappel à l'ordre* y su *Lettre à Jacques Maritain*, una muestra de su capacidad para exponer sobre la marcha a la atención pública algunos episodios de su experiencia, convirtiéndolos en literatura, como poco después quedaría plenamente confirmado con su libro *Opium. Journal d'une désintoxication*. De 1927 y 1928 datan, respectivamente, una colección de poemas, *Opera*, y el ensayo *Le mystère laïc* que gira en torno a Giorgio de Chirico.

Villaurrutia ya había leído, desde bastante antes, a Cocteau. En una carta de 1923 a A. Reyes elogia la, entonces recién editada, *plaquette* roja de *Plein Chant*. Pero, como se ha indicado, su interés mayor hay que situarlo hacia 1926-28, coincidiendo con una etapa de crisis personal muy fértil, de búsqueda y cambios poéticos para el poeta mexicano. Hay una anécdota absolutamente inventada por Cocteau pero que a mi juicio es oportuna y cuadra muy bien a Villaurrutia. En un párrafo de *Opium* (1931) cuenta un trágico suceso supuestamente ocurrido en el curso de una representación en México del *Orfeo*:

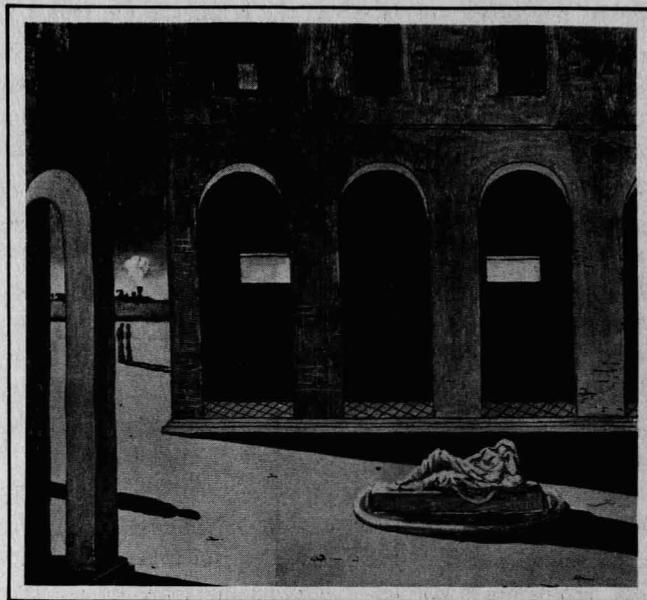
Un terremoto interrumpió la escena de las bacantes, demolió el teatro e hirió a algunas personas. Reconstruida la sala, se repone *Orfeo*. De pronto, un director de escena anuncia que el espectáculo no puede continuar. El actor que interpretaba el papel de Orfeo, antes de volver a salir del espejo, había caído muerto entre bastidores.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> E. R. Curtius, “Cocteau, joven”, *Ensayos críticos acerca de la literatura española*, trad. de E. Valentí, Barcelona, Seix Barral, 1959, t. II, pp. 304-315.

<sup>9</sup> R. Gómez de la Serna, “Retrato de Jean Cocteau”, *Revista de Occidente*, XXXII, mayo de 1931; luego con el título de “Serafismo”, *Ismos*, Barcelona, Guadarrama, 1975, pp. 356-386.

<sup>10</sup> *Opio*, trad. de M. Wacquez, Bruguera, 1983, p. 51.

Resulta que ese innominado actor que cayó fulminado era por deducción Villaurrutia, el cual efectivamente actuó en el papel de Orfeo en la representación que de la obra realizó en México el grupo teatral Ulises: “No cabe duda que al llegar a esta parte del libro –comentó irónicamente José Gorostiza– la desintoxicación de Cocteau no era todavía absoluta”.<sup>11</sup> Dejando a un lado la invención en sí, que es una muestra del histrionismo del escritor francés, demasiado dispuesto a forzar ingenuamente las voces y oráculos que fueran necesarios, y toda clase de milagrosas o “poéticas” coincidencias, sería plausible aceptar que en el fondo dio sin querer en el clavo, que simbólicamente fue cierta esta falsa muerte de Xavier Villaurrutia, como si al asumir el papel teatral de Orfeo, y en



*Plaza de Italia*, de Giorgio de Chirico

conformidad con la propuesta de Cocteau de que su obra fuera un “poema en acción”, se hubiera visto realmente impulsado a los dominios del trasmundo.

La obra, en todo caso, invita a penetrar en un espacio desconocido, que no aparece ni se ve pero que claramente se sugiere por medios escénicos. Ese espacio es la muerte. Cocteau, en obras anteriores, la había visualizado como el envés de la vida, el lado oculto y correlativo de ella. Así, en un poema de *Vocabulaire* (1922) titulado “L’endroit et l’envers”:

Mort à l’envers de nous vivante (...)  
 Nous ne pouvons te voir et te sentons mêlée  
 Aux plaisirs, à l’amour dont la chaleur ailée  
 Fait les coeurs les plus durs, comme neige dissous (...)  
 Mieux que Vénus, ô mort, vous habitez nos couches.<sup>12</sup>

Un escrito en prosa del mismo año, recogido en *Le rappel à l'ordre*,<sup>13</sup> lo glosa, aunque sin insistir como en estos versos (o en muchos otros del libro siguiente *Plein Chant*) en las

<sup>11</sup> José Gorostiza, *Prosa*, Universidad de Guanajuato, 1969, p. 170.

<sup>12</sup> “L’endroit et l’envers”, *Poésie 1916-1923*, París, Gallimard, 1925, pp. 430-433.

<sup>13</sup> *Le rappel à l'ordre*, ed. cit., pp. 218-219.

aproximaciones y los intercambios de vida y muerte y la contaminación erótica de ésta. La imagen principal de uno y otro textos del 22 –la muerte como la otra cara de la vida, o como un texto ilegible escrito al dorso– se asociará después a un instrumento simbólico y mediador, el espejo, que, como en *Through the Looking-Glass* de Lewis Carroll, puede ser penetrado, franqueado. Cocteau adoptó el motivo, aprovechó una y otra vez su sugerencia enigmática, convirtiéndolo en un objeto-mito característico de su manierismo estético. En el film *Le sang du poète* (1932) vemos cómo el poeta atraviesa el espejo y accede por un corredor al interior de un mundo desconocido con pasos que se asocian con los del sueño. En *Orfeo* es diferente. El motivo se aprovecha, sin la evidencia con que aparece en *Le sang du poète*, únicamente en función de las necesidades de la escena. Es la puerta que separa y comunica dos ámbitos: el lugar visible para el espectador –el salón de la casa de Orfeo– y ese otro lugar sin límites, no contemplado pero sugerido por la experiencia y el tránsito de algunos personajes. “Los espejos –leemos en la escena VII de *Orfeo*– son las puertas por donde va y viene la Muerte”.<sup>14</sup>

Esto, que es “el secreto de los secretos”, se lo confía a Orfeo el vidriero Heurtebise, quien también le revela que la única forma de atravesar los espejos consiste en colocarse los guantes de goma que por olvido se dejó la Muerte. Heurtebise será, de este modo, el “intermediario” de Orfeo. Un detalle –que no pasaría inadvertido para Eurídice– revela la parte angélica de su ser: en una ocasión, por unos segundos, queda suspendido en los aires. En realidad es “l’Ange Heurtebise”, título de un poema coetáneo a *Orfeo* recogido en el libro *Opera*. Por otra parte, la doble naturaleza no es exclusiva de él, sino que alcanza a otras figuras del drama. Así, el caballo está representado por una cabeza equina sobre un hombre con maillot: figura ambigua, de un diabolismo con cierto regusto dadá, cuyo poder ejercido en el arranque de la obra sobre Orfeo introduce un indudable aunque velado componente homosexual. Orfeo, por su parte, finge al final de la obra que su identidad coincide con la identidad del autor, Cocteau. Y la muerte, que fue inspirada en el conocido trapezista y travesti Barbette,<sup>15</sup> tiene la apariencia de una mujer joven, a la vez que sus guantes de goma –así como el uniforme de sus ayudantes– sugiere en ella una actividad quirúrgica, la parca-cirujano. De este modo, casi nadie es lo que aparenta ser de un modo permanente. El autor se complace en ir desplazando a sus personajes, en someterlos a un juego de desdoblamiento y de equívocos. La atmósfera, como ocurre en los sueños, es incierta y muy precisa a un tiempo. La Muerte tiene, al acercarse, “una gesticulación lenta de masajista y de hipnotizador de una cabeza invisible”; “para tocar las cosas de la vida, atraviesa un elemento que las deforma y las desplaza”; “pasa lentamente su brazo derecho y su mano por la frente, como un sonámbulo que despierta”.<sup>16</sup> El peso de la obra

descansa especialmente sobre estos movimientos, sobre los ya señalados cambios –continuos e imprevistos–, o sobre la calculada expresividad y el vaporoso simbolismo de los objetos; como afirma Corpus Barga en su breve presentación, la acción de *Orfeo* está, más que en el texto, en la escena.<sup>17</sup>

No es fácil, ni tal vez sea aconsejable, precisar qué impacto y qué huella causó y dejó en Villaurrutia el *Orfeo* de Cocteau. En el repaso de esta obra se ha intentado sugerir algunos puntos de parcial o difuso contacto: la peculiar figuración del trasmundo al otro lado del espejo; un espacio dotado de movilidad, sujeto a cambios y desplazamientos insólitos; un repertorio de objetos plásticos, dentro de un clima saturado, expectante. En las advertencias sobre la decoración, Cocteau afirma que el salón de Orfeo está “sitiado” por fuerzas misteriosas y que “hasta los objetos familiares tienen un aire sospechoso”.<sup>18</sup> Algunos de estos objetos tienen, como vimos, una misión particular. Los guantes, que al parecer proceden de la iconografía de Giorgio de Chirico<sup>19</sup> (la desolada y como sonámbula lucidez de éste dejó otras huellas en la obra), son el instrumento para atravesar el espejo y, a la vez, son un signo o indicio de que la aventura de Orfeo entraña la experiencia de una profunda “operación” interior. La expresividad del símil quirúrgico se pone de manifiesto en las palabras de Orfeo al volver a cruzar el espejo: “Me parece –dice– que salgo de una operación”.<sup>20</sup> Resulta tentador pensar que ello es parte de la historia de la asociación que estableció Villaurrutia entre el poeta y el cirujano –el poeta que “opera” en vivo, sobre un cuerpo sensible–, a lo cual se refirió explícitamente a propósito del poeta amigo (y cirujano de profesión) Elías Nandino.<sup>21</sup>

El otro escrito de Cocteau que centra nuestra atención es *Le mystère laïc* (1928), en torno a Giorgio de Chirico. La circunstancia que motivó este escrito fue el elogio y la defensa del pintor italiano, cuya última producción, de un marcado clasicismo, le había supuesto el rechazo de los surrealistas, antes admiradores suyos. Breton acababa de emitir su juicio adverso en *Le Surréalisme et la peinture*. El libro de Cocteau era simplemente un conjunto de notas o apuntes libremente sugeridos por el pintor: respondía a una forma impresionista y fragmentaria de escribir ensayo, que él llamaba “poesía crítica”. Chirico servía a Cocteau como pretexto para formular algunas ideas propias; de ahí que, más que el título inicial *Le mystère laïc*, convenga y cuadre al libro el título que le dio el autor al reeditararlo, con nuevos textos, en 1932: *Essai de critique indirecte*. Ello suscita, para nuestro objeto, una pregunta inicial: ¿hasta qué punto la lectura que hizo Cocteau de la pintura de Chirico influyó en la visión que de éste tuvo Villaurrutia? ¿En qué sentido pudo mediar o intervenir en ella *Le mystère laïc*? Sugeriré un solo punto de posible incidencia.

<sup>17</sup> *Revista de Occidente*, XV, p. 171.

<sup>18</sup> *Revista de Occidente*, XV, p. 174.

<sup>19</sup> Cfr. *Essai de critique indirecte*, París, Grasset, 1932, pp. 77 y 181-182.

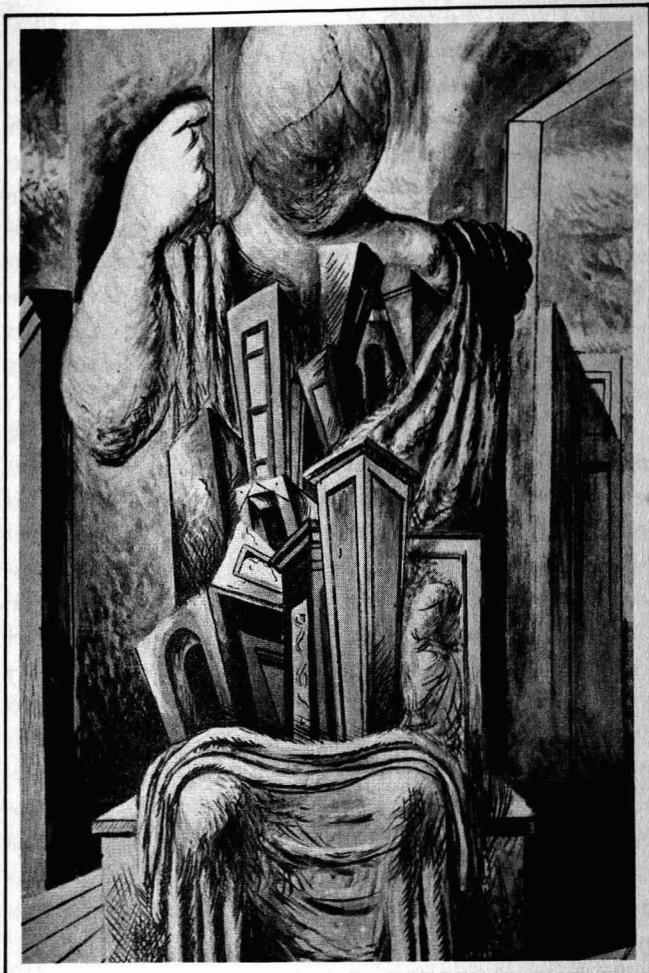
<sup>20</sup> *Revista de Occidente*, XV, p. 356.

<sup>21</sup> *Obras*, México, FCE, 1966, pp. 852-853. Eugène Moretta (*La poesía de Xavier Villaurrutia*, México, FCE, 1976, p. 214, nota 1) ya sugirió, en relación con el *Orfeo* de Cocteau, la relación en Villaurrutia entre cirujía, poesía y muerte.

<sup>14</sup> Utilizo la traducción que Corpus Barga realizó del *Orfeo* de Cocteau para la *Revista de Occidente*, XV, enero-marzo 1927, pp. 171-199 y 347-378. La cita corresponde a la p. 350.

<sup>15</sup> Cfr. J. J. Kihm, E. Sprigge y H. C. Béhar, *Jean Cocteau. L'homme et les miroirs*, París, La Table Ronde, 1968, p. 179.

<sup>16</sup> *Revista de Occidente*, XV, pp. 196, 197 y 199.



Maniquí sentado, de Giorgio de Chirico

Cocteau, en su versión de Chirico, insistió en que éste expresa, como situación base, un temor remoto, incierto y culpabilizador. El clima de los cuadros es de calma, pero una calma sólo aparente, expectante, que anuncia la inminencia de una desgracia o que sucede a un accidente. Y Cocteau condensa el enigma de esta tragedia contenida mediante una equivalencia: "Chirico, ou le lieu du crime".<sup>22</sup>

Una selección de *Le mystère laïc* apareció en seguida en la revista *Contemporáneos* (núm. 3, agosto de 1928), bajo el título de "Fragmentos sobre Chirico". No consta el nombre del traductor, pero tuvo que ser obra de Villaurrutia o de Agustín Lazo (o de ambos a la vez). En el número anterior de la revista Villaurrutia había publicado un breve trabajo, "Fichas sin sobre para Lazo", cuya relación con *Le mystère laïc* resulta indudable. Algunas de las "fichas" del mexicano —aunque publicadas antes— ya suponen una lectura del texto de Cocteau. La forma fragmentaria, en apuntes, es idéntica; y el hecho de que el escrito de Villaurrutia giraba, también libremente, en torno a la obra de Lazo —el pintor mexicano de su generación más próximo a Chirico<sup>23</sup>— confirma la suposición

<sup>22</sup> *Essai de critique indirecte*, ed. cit., p. 94.

<sup>23</sup> Sobre la pintura de Agustín Lazo y su relación y correspondencias con la poesía de Villaurrutia, consúltese el libro de Olivier Debroise, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*, Barcelona, ed. Océano, 1984, pp. 117-138. Debroise, por cierto, transcribe unas declaraciones de Lazo en una entrevista de 1928 realizada en París, donde lamenta que el surrealismo "con De Chirico ha perdido su mejor pintor".

de que se trata de un texto gemelo al de Cocteau y suscitado directamente por éste. Las "fichas" de Villaurrutia sellan y refuerzan una serie de paralelismos cruzados, de afinidad estética entre los cuatro nombres. Tal relación es formulable mediante las proporciones: Cocteau:Chirico :: Villaurrutia:Lazo y Cocteau:Villaurrutia :: Chirico:Lazo. Cabe asimismo introducir dos nuevos elementos, y crear con ellos una nítida contraposición. En una ficha de Villaurrutia leemos: "Diego [Rivera] es un ruso oriental. Lazo un europeo occidental. Lazo:Diego Rivera :: Cocteau: Maiakovski".<sup>24</sup> Proporción ésta —contra un objetivo, el arte soviético—, sugerida por Cocteau, en el relato que había hecho éste de su desencuentro con Maiakovski en París en presencia de Stravinski.<sup>25</sup>

Para la relación y correspondencia entre ambos textos, un punto interesante —entonces de renovada actualidad con el surrealismo— se refiere a la utilización del sueño en la obra artística. Dice Cocteau:

Les toiles de Chirico n'empruntent pas au rêve. Plutôt ses toiles semblent dormir et ne rêver à rien. J'aime qu'un jeune peintre (Christian Bérard) peigne un dormeur au lieu de suivre la mode de peindre un rêve. Le meilleur d'un rêve s'évapore le matin (...) Au réveil nous assistons à nos rêves comme un spectateur qui écoute une pièce dans une langue étrangère (...) Je félicite Chirico de composer avec les procédés du sommeil au lieu de copier du sommeil.<sup>26</sup>

Y Villaurrutia, en dos de sus "fichas":

Los suprarrealistas son los naturalistas del sueño. Pero aún no han producido un *Germinal*, ni siquiera un Zola.

Describir un sueño gráficamente lo hace un suprarrealista. Componer un cuadro con los elementos del sueño lo hace un pintor. Chirico es suprarrealista, pero no todos los suprarrealistas son pintores.

En las frases del mexicano resuenan sin duda las del francés, aunque aquél atenúe el rechazo más categórico de éste —en cuanto a la transcripción de los materiales del sueño— con una salida de tipo ingenioso (Villaurrutia expresaría de modo más personal y reposado sus ideas en la importante carta que escribió en 1933 con motivo de los *Sueños* de Ortiz de Montellano: el sueño es un tema poético que ha de ser inventado o reinventado por el poeta lúcido, despierto. He aquí su sentencia: "Solo la mano de un vivo puede escribir el poema del sueño"<sup>27</sup>). Para Cocteau, los contenidos oníricos en sí se desvirtúan en seguida y por tanto no deberían contar para el artista; sí, en cambio, le interesa la atmósfera del sueño, las impresiones o huellas que derivan del estado durmiente, así como la utilización de ciertos mecanismos propios del sueño

<sup>24</sup> "Fichas sin sobre para Lazo", *Contemporáneos*, núm. 2, julio de 1928, pp. 116-122 (*Obras*, ed. cit., pp. 1044-1046).

<sup>25</sup> *Le rappel à l'ordre*, pp. 59-60.

<sup>26</sup> *Essai de critique indirecte*, p. 66-68.

<sup>27</sup> "Una botella al mar (Carta a Bernardo Ortiz de Montellano)", *Obras*, p. 839.

para la composición de una obra artística. Cocteau no precisa cuáles son esos "mecanismos del sueño" con que "componen" Chirico. Pero, casi a continuación del pasaje transcrito y pasando de un arte a otra, retoma la idea y la ilustra en relación con la escritura poética:

Composer un poème avec le mécanisme du rêve. Une figure qui en devient une autre. Un mot qui change de sens en cours de route. Voler et voler.<sup>28</sup>

Puede resultar chocante que entre los procedimientos del sueño destaque uno solo y muy particularmente verbal: el calambur. La relativa insistencia en este punto concreto, a lo largo de *Le mystère laïc*, tiene, como veremos, un amplio marco. Cocteau remite a la propia actividad poética, por aquellos años, recogida en *Opera*:

Chez Max Jacob le calembour est musical. Chez Marcel Duchamp un gâtisme hautain. On me reproche trop les calembours d'*Opera*, pour que je ne m'explique pas en quatre lignes. *L'ami Zamore de Mme. du Barry*, c'est un fait. *La mise à mort de Mme. du Barry*, c'est un oracle. J'ai voulu rajeunir la tradition du calembour grec. La métaphore est un calembour mal noué. Je serre le noeud jusqu'à ce que le doigt ne sente plus rien sur la corde.

On s'apercevra vite que mes calembours n'étaient pas l'esprit mais le coeur de mon livre.<sup>29</sup>

Cocteau exagera y estas palabras no pueden tomarse demasiado en serio. Su pretensión de haber renovado la tradición oracular mediante el calambur es francamente ilusoria. Y en general sus juegos, en poemas de *Opera*, si los comparamos con otros de Robert Desnos o de Paul Éluard, son ingeniosos pero poéticamente forzados. De vez en cuando acierta. Destaco una frase, surgida al cabo de una serie de tanteos, del poema en prosa "L'Oracle", que encierra una verdad referida a su persona y que es casi una declaración de principios: "Mes mensoges c'est vérité. Sévérité même en songe."<sup>30</sup>

En el calambur, por una suerte de deslizamiento y como obedeciendo a una extraña acuosidad de la lengua, los sonidos de una frase de pronto se organizan de otra manera y suscitan un nuevo y escondido significado. En el ejemplo de Cocteau, el inicio declarativo de la frase (que por cierto le inspiró el lema al frente de su libro autobiográfico *Portraits-souvenir*: "Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité") se vuelve una sugerente reclamación de disciplina y lucidez al abordar el sueño en la obra artística. La referencia onírica de estos juegos se mantiene, siquiera de modo implícito o borroso: sugieren otra vida, paralela y oculta, del lenguaje. De ahí que, en cuanto a su mecanismo simbólico, estos desdoblamientos fonosemánticos se asocien con la duplicación de las imágenes del

espejo. El trato instintivo de uno y otro, de reflejos y ecos, es común; tiene un mismo origen y provoca una parecida extrañeza. Cabe hablar, propiamente, de *espejismos* verbales. Se recordará en este sentido el comentario de Villaurrutia, en el texto "La rosa de Cocteau", acerca del origen del célebre calambur de "Nocturno en que nada se oye": "una noche -dice- puse un espejo frente a otro" y "dejé caer una frase entre ambos."<sup>31</sup> El calambur resultante realizaba el principio correctivo de los espejos que Cocteau, mediante un juego de homonimia que le brindaba su lengua, formulaba así: "Les miroirs feraient bien de réfléchir un peu avant de renvoyer les images."<sup>32</sup>

Pero la afición de Cocteau por los juegos de palabras tenía un amplio contexto: el gusto bastante común que por ellos sentían los poetas franceses modernos. Max Jacob había sido uno de los iniciadores de esta corriente, junto con Leon-Paul Fargue. Marcel Duchamp y Robert Desnos publicaban aforismos en la revista *Littérature* atribuidos a Rose Sélavy (los de Desnos, fueron recogidos en el libro *Corps et biens*. Michel Leiris en 1925 publicó la primera entrega de su *Glossaire: j'y serre mes gloses*, acompañado de un breve prólogo-manifiesto donde proclamaba el poder heurístico del lenguaje. También Breton, en un artículo de *Le Pas perdue* suscitado por los experimentos de Desnos, sostenía que las palabras tenían vida propia, que eran "creadoras de energía", portadoras en sí mismas de significación.<sup>33</sup> Había un auténtico "amour des homonymes" (título de un poema de Desnos); o como concluía Breton en su artículo: "Les mots font l'amour."

Tal fue el medio natural que sirvió como estímulo a Villaurrutia para el uso y el desarrollo en su poesía de los juegos de palabras, a partir al menos de la composición titulada "Poesía" (*Ulises* núm. 4, octubre de 1927) que cabe considerar programática y, bajo este ángulo, una puesta en marcha de su poética. Octavio Paz, en una página de su libro sobre Villaurrutia, situó adecuadamente la cuestión y aportó algunos ejemplos de esa moda francesa, en los inicios del surrealismo, que influyó sobre Villaurrutia.<sup>34</sup> La inducción de Cocteau en todo esto queda inevitablemente diluida: confluye, dentro de una dirección, más que con su poesía con las observaciones sobre estos recursos en su ensayo acerca de la pintura de Chirico.

Por lo demás, sería impropio establecer cualquier filiación unilateral respecto a un autor que, como Cocteau, en tantos momentos desempeñó el papel de un hábil divulgador. Es cierto -podríamos concluir- que no consta que figurase ningún título de Cocteau entre las obras que Villaurrutia iba a llevarse a la isla desierta; pero la lectura de este escritor, por algunos años, incidiendo con otras francesas (principalmente), contribuyó a una serie de planteamientos y decisiones importantes en el arranque de la poesía de los nocturnos. ◇

<sup>28</sup> *Essai de critique indirecte*, p. 68.

<sup>29</sup> *Essai de critique indirecte*, p. 69. Cfr. *Opio*, ed. cit., pp. 66. Ya en 1919, a propósito de la poesía de Max Jacob, había escrito Cocteau: "La poésie est un vaste calembour. Le poète associe, dissocie, retourne les syllabes du monde" (*Carte blanche*, en *Le rappel à l'ordre*, p. 117).

<sup>30</sup> "L'Oracle", *Opera*, París, Livre de poche, 1959, p. 108.

<sup>31</sup> *Obras*, p. 923.

<sup>32</sup> *Essai de critique indirecte*, 260.

<sup>33</sup> André Breton, "Les mots sans rides", en *Les pas perdus (Oeuvres)*, París, Pléiade, 1988, t. I, pp. 284-286.

<sup>34</sup> *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, ed. cit., pp. 61-622.

# Tres cartas imaginarias de Jorge Cuesta

A. A.

1

Te escribo esta carta aunque sé que no vas a leerla. Quizá por eso mismo me atreva a desafiar el silencio de nueva cuenta; por un momento me regocijé pensando que no tendría que volver a someterme a esta tortura, que una pluma no estaría otra vez en mis dedos para verter insípidas gotas de tinta, pero no soy capaz de escapar al delirio. No comprendo qué absurda manía me lleva a calcinarme con mis propias —ahora desgastadas— palabras. No resisto, como si no fuese yo sino otro quien dicta estas líneas de dolor y sangre. Dios mío, cómo desearía poder decirle esto a alguien —incluso a ti— en lugar de tener que escribirlo. En verdad nada destruye como la escritura: aniquila la realidad cuando cree preservarla, la inmoviliza y agota cuando intenta rescatarla del olvido y el tránsito. El sentido del mundo está en caminar, en el movimiento, en el cambio: fue hecho sólo para deslizarse en instantes irrecuperables, para nacer y morir en un parpadeo. En cambio la literatura, falaz remedo de la memoria, está paralítica; formada a base de insatisfacciones, no resucita a nadie. Como el amor, desde el inicio se encuentra condenada al fracaso. Lástima que lo descubriera tan tarde; ahora, aun sabiendo que es inútil, que por ella me condeno, no logro evitarla. Te escribo porque he decidido lanzarme al vacío: al menos en este caso no me atrapa la inercia. Será el único acto digno de mi vida: despeñarme libremente, arrojando la responsabilidad. Lo peor es que te escribo y ni siquiera sé si te conozco. ¿Te amé? ¿A quién amamos? No a las personas, sin duda, sino a sus imágenes, las nebulosas siluetas que hacemos de ellas: a sus residuos. A fin de cuentas —el dolor lo prueba— sólo existimos para quienes nos aman o nos odian. Por desgracia esa temible existencia que nos otorgan los otros no se parece a nuestra amargura. De ahí que el amor más profundo sea el que tiene por objeto un desconocido; así lo poseemos sin decepcionarnos de la idea que tenemos de él comparada con su cuerpo. Cuando convivimos con el ser amado, cuando lo vemos a diario, cuando somos capaces de adivinar sus pensamientos, el amor se desvanece y nos damos cuenta de que el otro no ha sido más que un pretexto. Pero no me importa, a estas alturas me da igual que seas una invención mía y no vayas a leer esta carta: de cualquier modo voy a escribírtela. Que el azar me pruebe en este viaje absurdo, yo probaré en él mi suerte. Muy poco me resta de ti: apenas una remembranza amarga, un espasmo, jamás una mirada, una palabra, una caricia tuyas. Todo se desvaneció; ni siquiera tu nombre significa algo, pues, ¿a cuál de tus figuras, estados de ánimo, sentimientos he de dirigirme? ¿Cuál de todos esos ojos, mejillas, llantos, insultos eres tú? Sólo sé que, pese a la irracionalidad

De *A pesar del oscuro silencio*, novela inédita escrita con una beca del Centro Mexicano de Escritores.

Estas cartas imaginarias de Jorge Cuesta contienen citas textuales de cartas auténticas a Lupe Marín, aparecidas en *La Gaceta* del FCE, febrero de 1987, pp. 5-9, con una presentación del doctor Héctor Pérez-Rincón. La frase con que concluyen procede, a su vez, de una carta que, desde Europa, Jorge Cuesta dirigió a su hermana Natalia (Cfr. Panabièrre, L. *Itinerario de una disidencia*, FCE, Méx., 1983, p. 54.)

que entraña, te amaba intensamente, mi destino dependía de un murmullo de tus labios, de una seña de tu mano. Es la paradoja: no puedo dejar de decirte ya nada. Nada puede hacer que te oculte lo que por ti y para ti es en mí. Nada me puede contener, ni el temor de herirte; te hiero en mí, yo sangro más que tú, yo sufro más, pero es necesario. Estoy poseído esta vez, nada mío puede negar a lo que me posee; me posee el amor a ti. Me da una resolución que tú puedes mirar, una lucidez que puedes sentir. Te toco, te veo, te toco y te veo en mí: yo soy de ti, fuera de ti no soy: déjame que me defienda de morirte. Deja que por un instante vuelva a hacerme de ti; que lo intente. Bien sabes a dónde llegaba mi violencia por tu piel y por tu mente, lo que amaba tu dolor para apropiármelo, para llenarme de él y liberarte de su peso. Eras una meta inalcanzable, huías como tu cariño; escapabas en tu fragilidad con mis lágrimas. Yo te perseguía hasta en los espejos donde acostumbrabas mirarte. Te buscaba, te atrapaba, te estrechaba contra mi pecho sólo para observar cómo desaparecías entre mis brazos. Perdóname si te lo recuerdo. Te he hablado, te hablo sin pudor, brutalmente. Te he hablado a pesar de que al hablarte miro que te hiero, pero yo te digo que yo me hiero más hondamente, que yo sufro y que el mayor mal que me ha hecho la vida y que todavía puede hacerme es que tenga que hacerte daño, sin que nada en mí pueda evitarlo, a pesar de que todo en mí llora de verlo y se enloquece de sentirlo. Estoy llorando como nunca he llorado. Toda mi vida está llorando por ti. Perdóname, fui yo quien te destruyó, no el tiempo. Debía olvidarte, asesinar, apartarte de mi cabeza. Tú o yo. Y vencí: de pronto dejaste de importarme. Quise entonces excluir de mi alma los sentimientos, siniestras llaves de puertas no deseadas, ápices de debilidad. Ellos nunca me explicarían el mundo. Me refugié en la inteligencia, ese frío tumor: con ella fabriqué un universo contingente, con leyes precisas, donde no hacías falta. El azar estaba prohibido; el amor, proscrito. Perdí de vista que, aun reinando, la inteligencia siempre permanece sola. Absolutamente sola. Perdóname, pues, esta carta: necesitaba escribirla y adquirir valor para la única conclusión posible, la consecuencia extrema de mi vida y de mi obra. Infinidad de veces repetí que había que arrancarle al mundo los escasos jirones de verdad que nos muestra: ahora me veo precisado a desprender el más importante, el que puede justificar los demás, el que puede dar sentido al tedio y al dolor, a las risas necias y los olvidos puntillosos, a tu amor desvanecido y a esta carta que se pierde con mi sangre.

Amada, estás presente a pesar del oscuro silencio.

JORGE

2

Me hallo aquí de nuevo, sometido a la angustia de lo imprevisible, vertiendo para ti las últimas gotas que me quedan de lucidez sobre estas páginas. Lo lamento, rompí mi promesa, pero el dolor ha sido más fuerte que yo; necesito decirlo, gritarlo aunque nadie me escuche, aunque nadie me entienda, ni siguiera tú. Mi situación es doblemente azarosa: por un lado muero y por el otro tengo la secreta seguridad de haber vencido. Como si todavía, al término del camino, hubiese una última salida, un resquicio para escapar del llanto, pero también ahí, antes que eso, se encontrase el más profundo acantilado. Debo conservar la escasa objetividad que me resta antes de convertirme por completo en polvo, en arcilla, en llama. Sé que falta poco, lo adivino, lo presiento en los rincones de mi alma. Por eso tengo que escribirte ahora y rescatar de la telaraña de los sentidos unas cuantas impresiones que me permitan deshilar la trama de mis postreros días. Ayúdame, no voy a soportar mucho más. Cerca, muy cerca. Sin embargo es al tocar el fuego que nos quemamos, no al estar en su centro. Por ahora soy dolor, desencanto, delirio; mientras no consiga atravesar la delgada barrera que me separa de la salvación me consumiré en el peor de los castigos: la incertidumbre. No entiendo adónde me dirijo, cuál es el sendero que he tomado, aunque a estas alturas no es posible volverse atrás. Hasta que lo logre o fracase seré incapaz de saber si he desperdiciado mi vida y mi inteligencia y mi destino o si acaso no ha sido en vano. Está ahí, todavía dura, todavía no salgo de ella. Es tibia, blanda,

Jorge Cuesta



extensa. No dejo de tocarla, no dejo de conservarla si abro los ojos, si los cierro, si hablo o si me quedo callado; si me acuesto, si me siento o si camino; si oigo los ruidos de afuera o si escucho sólo un zumbido agradable. Todo lo penetra, todo lo invade; está en todas partes del aire, hasta en las más hondas; en todo lo que veo y lo que toco y todo lo que me toca y que me mira. Qué languidez física, superficial, unida con qué agilidad interna, profunda. Es una voluptuosidad callada, liberadora, que tiene el poder de suprimir las contradicciones, de atar los contrarios. Es el arcano del que soy casi poseedor. Conciliando los opuestos del cielo y de la tierra me sustraigo al designio que todo lo hiere, que todo lo desdora, que todo lo consume. Reintegrando lo disperso, el caos, se desafía al devenir, ese oscuro corruptor de ángeles. La solución se encuentra en la misma llaga que nos ha lanzado en el tiempo. Es el motivo de que nos hallemos sumidos en esta muerte diaria que la soledad nos hace confundir con la vida. Nada más alejado de la verdad: la nuestra es degradación constante, putrefacción paulatina, envejecimiento. No, la vida está lejos de ser esta sucesión infinita de instantes. La única forma de escapar del tiempo no es tratando de acabarlo, no es queriendo aniquilar las horas o taladrando nuestra imagen del presente; nada de esto sirve. Al contrario, el modo de lograrlo es reintegrando los contrarios, volviendo a tejer las madejas distanciadas... las antípodas se nulifican, los extremos se neutralizan. A esto he dedicado mis días, como si el universo y el hombre no fuesen sino una vasija modelada por Dios que nosotros nos hemos encargado de romper, he decidido elegirme en el reparador de Su obra: en Su artesano. Desde luego la misión no ha sido completada, pero cuando la lleve a su fin se habrá restablecido el orden roto; encontraré la serenidad, la contemplación, el equilibrio. Por eso te digo y te repito que estoy a punto de triunfar. Veo lo que se prolonga en el tiempo esta sensación de vida y todo lo que tengo en ese minuto se carga de todo lo que voy a tener. La miro, casi puedo tocarla. Y creo que no voy a poder contenerla y viene más y más aunque cierre los ojos y no vea nada; aunque me distraiga de lo que veo y de lo que toco; aunque me olvide de todo lo que siento, en nada se presenta en mí y me penetra y me embriaga. En lo más extraño, en lo más enemigo, la misma felicidad encuentro, que se dilata. Que el denso silencio trague al negro, oscuro rumor.

Amada, estás presente a pesar del oscuro silencio.

JORGE

3

Lo sabes perfectamente: hay pocas cosas que odie tanto como escribir cartas, desgarrarme en frases que apenas siento mías. Reincido a pesar de las veces que te he jurado lo contrario; acepto que no puedo sustraerme a esta prueba, que antes de hundirme en el ardiente abismo de la inmortalidad debo saldar una última cuenta contigo. Se lo dije a un hombre que vino a verme: la confesión es la forma que he hallado para salvarme; cientos de palabras que sólo aguardan una tuya para reconfortar mi alma. Estoy tranquilo, en paz. Nada me preocupa ya fuera de los sordos gritos que vierto sobre el papel. Poseo la confianza de quien se asume derrotado y ha decidido no buscar más, convencido de la imposibilidad del encuentro. O mejor: de su irreversibilidad, el asfixiante hecho que demuestra que no tenemos otra opción que la libertad del deseo. Advierto con claridad que nada de lo que diga te enseñará lo que realmente hay en mí, pero al menos insisto en que detrás de las obsoletas oraciones descubras cierto sentido, un hálito de verdad. No excuso mi escaso poder de explicarme: simplemente quiero que estés consciente de que me he esforzado al máximo: desde que empezó esto no he hecho otra cosa que tratar de hablar contigo. Todo mi cuerpo, mi voz, mis obras, estos mismos párrafos que te dedico, únicamente han pretendido conversar. Ese es el valor de cada instante de mi vida: me doy cuenta, lástima, demasiado tarde. Cuanto he dicho, escrito o pensado ha sido por ti y para ti, para que me liberes de mí mismo. Cada sílaba, lánguida, hastiante, ha suplantado una lágrima o un beso. Desearía que lo entendieras, pero conozco el fracaso al que me rebaja el lenguaje, esta pluma y esta saliva. ¿Cómo expresar lo inexpressable? ¿Cómo decir te amo y que suene verdadero? ¿Cómo decir te amo y que me duela? Meses,

años, siglos de tachonear garabatos informes, de emitir ruidos que engañan, separan, envilecen. ¿De qué sirven todos los libros escritos, todos los idiomas pronunciados? De cualquier manera mi vida es tuya, te lo juro. Toda es tuya. Si ya no quieres nada conmigo, toda es tuya también; pero ya no la quieres y ya no es mía ni de nadie. Es demasiado tarde para entender que de lo que no se puede hablar mejor es callarse. Que a veces el silencio es más doloroso que la muerte. Que lo que está arriba es como lo que está abajo. Es tarde para todo. Para vivir. Por fin lo he conocido, por fin he comprendido los secretos y veo que de nada me sirven. ¿Para qué la eternidad y la inteligencia estando solo? He añorado la salida del tiempo sin presentir que en realidad, detrás de fórmulas y sonetos, de sustancias y espejos, de placer y angustia, sólo te deseaba a ti. Mírame sinceramente y capta que no me he violentado contra ti, sino por ti. Que me he violentado, mira, contra lo que estabas dejando que ocultara, que disminuyera mi amor por ti. Te adoro; nada en mí deja de adorarte, nada en mí puede decir que no te quiero. Y aunque lo calle, aunque no te lo diga, aunque me mate, aunque no lo oigas ni nadie lo sepa ni lo mire, esa es la verdad. Y no obstante he mostrado lo contrario: que nada une a una persona con otra, que ningún lazo es cierto. El pasado, lo que uno realiza por conservar a otro, es espejismo, ilusión. Nadie en este mundo merece algo de otro por lo que ha hecho por él. Nadie puede justamente reclamar, nadie tiene derecho a perdonar lo ajeno. La soledad se evade a cada momento. Ya nada de lo nuestro existe: se evaporó junto con mi olvido y mi indiferencia, mi locura. Nada soy capaz de exigirte, la culpa es mía. Tampoco hay que llorar. Ni siquiera eso vale la pena. Sin percatarme, en cambio, he alcanzado lo que nunca quise, lo que en fondo nunca deseé. Soy portador del conocimiento supremo, del más terrible arcano por el cual los hombres han luchado desde el principio. Yo, el más triste de los alquimistas, tengo en mi poder la verdad indiscutible, la revelación final. Después de tantas salidas infructuosas, experimentos fallidos, encuentros, visitas, viajes, lecturas; después de este interminable, ciego dolor, he aprisionado en mis labios la respuesta. No es a través de la unión de lo separado; ni de la comparación de arriba con abajo; ni de la conjunción de los sexos en un mismo cuerpo; no es a través de aquello que se roza la sabiduría. No, la respuesta es diferente y todos la conocemos desde el comienzo, pero no somos conscientes de ella más que una vez en la vida. Ahora me toca abrazarla, apretarla entre los dientes, triturarla en la mano. Por eso la desprecio y la aborrezco. Nada la borra, nada la deshace; ni las ideas más violentas, ni las impresiones más duras. Todo lo combina en ella y lo forma con ella. Todo me lo permite, hasta lo más bajo, ennobleciéndolo. Paradójicamente, en ella está el sentido de la eternidad: es la única eternidad posible. No dura ni reposa. El aire tenso y musical espera. Sólo hay una manera de estar fuera del tiempo, de sobrepasarlo, de destruirlo. Sólo existe un modo de detener el placer que huye y la voluntad que se aleja. Ese es el fruto que del tiempo es dueño. Representa dejarlo todo, sacrificarlo todo, abandonarlo todo. Permanecer para siempre sin ti. Para siempre solo. Por la eternidad.

Amada, estás presente a pesar del oscuro silencio.

JORGE. ◇



# El camino de las voces

De casi cinco siglos sería la gestación de nuestro idioma hasta madurar en obras literarias. Brotaban sus vocablos primitivos en medio de una conmoción de razas, de credos y de batallas incesantes. Se imponían los moros en reinos tumultuosos y las voces del dominio se mezclaban a una vital evolución urgida de palabras propias. Andaba allí el latín, en la escritura de los doctos y entre expresiones populares, con su legado prerromano y los testimonios de un cristianismo en expansión; abundaban los dialectos, el dispar estilo de vivir y su rica variedad de hechos que hacían de España un fértil territorio para apuntar las raíces de su cultura vigorosa.

Parece cosa de estigma y antecedente a considerar el que un vasto lenguaje, asentado y fortalecido en donde han perdurado el dolor y los afanes guerreros, surgiera de rumores rebeldes, de actos de disidencia y de proclamas políticas como las del conde Fernán González, emitidas desde un encastillado rincón de Cantrabia, durante la primera década de este milenio. Antes que literario, es indudable el trazo liberador del romance naciente, porque sus nombres se ampliaban con la remembranza de pasiones o correrías militares en la ruta triunfante de las espadas.

Así se arraigaba la voz de Castilla, el español dirigido a la fundación nacional, en ese paisaje cursado por la erudición escolástica, el árabe del invasor y la multitud de palabras que al paso del tiempo encontrarían acomodo en lenguajes hermanos como los de Portugal, León, Cataluña o Aragón.

Indivisa del signo sagrado de sus testimonios remotos, la escritura de nuestra lengua es glosa primero, después oración y cantar de gestas, como las de Rodrigo Díaz de Vivar, hasta constituirse en clara unidad melódica cuando Aragón y Castilla emprenden la hazaña de fundir intereses y tonos como si las palabras no sólo se adueñaran naturalmente de reinos reconquistados, sino que también se ensancharan en la expansiva labor de las aulas, en la obra de pensadores y artistas y aun en los hallazgos geográficos de Ultramar.

1492 es el año en que concluye la guerra de reconquista; Nebrija publica la primera Gramática castellana, desembarca Colón en tierras americanas y desde España comienza a avivarse la imaginación europea con la fábula recontada del Nuevo Mundo. Año de travesías y sucesos inusitados, de construcciones magníficas y de utopías que se prefiguran como aventuras espirituales; 1492 es, también, cifra fundadora del que sería mestizaje en la América hispana y

simiente del humanismo crítico; es referencia primordial de desafíos por venir, de embates diferentes a los padecidos en España y del estruendo prodigioso de un alto lenguaje forjado con extremas dosis de piedad, de violencia y de emociones exaltadas.

Largo, accidentado, sembrado de símbolos y hallazgos, el camino de las voces une, desde entonces, los tiempos de la cultura mexicana: es la ruta de una historia que salta del jeroglífico a la difusión parcial del alfabeto; es la de un mundo de dioses, de mitos y ceremonias tributarias contrapuesto al evangelio de frailes que reconocen en los indios el sentido moral de la existencia; es la vía que une a los pueblos del Anáhuac con la herencia universal de Grecia; es el pasaje fundador de la imprenta americana y de las aulas superiores; es sendero, en fin, trazado a hierro y fuego por el genocidio y la piedad cristiana.

Péndulo de esperanzas, tradiciones y credos diferentes, iban y venían en Mesoamérica las voces como si ventilaran gritos y murmullos de vencedores y vencidos. Al modo de dioses ensañados, se escuchaba el sigilo combatiente del náhuatl y del castellano en sus orillas, el maya al centro, y un vaivén de signos meciéndose como el huipil de la Malinche en tierra mexicana. Sus ecos y sus signos, al paso del saber y de la razón liberadora, han hecho del español un instrumento que fusiona escritura y afán de libertad.

Perdura el náhuatl y se hablan otras lenguas aborígenes en México; no obstante el español, con todo y sus deficiencias en el habla popular, contiene el juicio crítico de nuestra cultura y aun nos permite defender la vasta herencia de un pasado que nos llena de identidad y de sentido, aunque por sí mismo, en la hora colonial, no lograra madurar en una síntesis civilizadora, quizá porque el legado de los antiguos mexicanos se borraba en la desmemoria del mestizaje innovador. Es precisamente en castellano, y no en lenguas aborígenes, como el México de hoy valora las conquistas del ayer; fuente viva de una cultura poderosa, de suyo es el auxilio de un conocimiento que hacemos nuestro gracias a los nombres, a las reflexiones y a la suma de hallazgos, en el arte y en la ciencia, que precisan nuestra doble pertenencia a la Europa que nos llegara a través de la Colonia y a la raíz indígena que nutre el mestizaje y siempre se renueva por el prodigio de un idioma.

Si examinamos la historia mesoamericana desde el camino de las voces encontramos, en sus momentos decisivos, la

presencia de dos mujeres; mujeres que reflejan un cauce, los accidentes y el sedimento cultural de la palabra en una nación que nos remonta a la cifra fundadora del México contemporáneo; es decir, al instante en que fluyen los idiomas como emisarios de credos, de aspiraciones y universos contrastantes.

El de Malintzin era un mundo de fuego en las piedras, de aves preciosas y de dioses que participaban con los hombres en la pintura de su historia. Mundo dual, enmascarado y serpentino, inventor del juego de pelota y del recubrimiento de sus templos con templos similares para conmovir los cimientos de otros cielos. Pausa, canto y lecciones invocadas por los sabios, su voz era, también, silencio con múltiples reflejos: surtidor de pensamientos figurados, pasadizo calendárico hacia la cuenta del destino y señal de la memoria en la atadura de los años.

En la voz de los antiguos mexicanos se oía la Voz de las deidades y en el habla de los dioses se fundía el rumor de la creación humana. Así era el mundo del Anáhuac: mundo en movimiento, urdimbre de inmovilidad propiciatoria, estallido de espléndidos relieves, evocación ritual de los quehaceres que abarcaban la realidad del inframundo y los actos más sutiles del treceno cielo.

Grito guerrero al pie de los altares, ofrendas con semillas, conchas, vasijas laboriosas y corazones palpitantes, el del Altiplano era un tributo a la creación que llenaba de sentido a los artistas, dotaba de poder a los tlatoani y cifraba el orden de los días y de la vida. Mundo peregrino de la oscuridad hacia la luz que, desde entonces y para todos los tiempos mexicanos, vertería en el mestizaje el legado del tolteca más remoto y el esplendor de Tenochtitlan.

Enigmática región estremecida con designios revelados, ahí todo cambiaría a partir de la doble acción de la crueldad y de la obra misionera. En ese trance, cuando la tierra del Anáhuac comienza a dividirse en amenaza del olvido y promesa del saber, Malintzin protagoniza el vínculo entre el pensamiento mítico y la controvertida lógica europea. Tal su signo; lindero y eslabón entre dos universos resguardados por héroes diferentes, aunque vinculados por el común concepto religioso de obediencia y sacrificio.

Al iniciarse el tránsito de razas, de idiomas y de dioses, el bautismo renombró Marina a la Malinche. En la noche de sangre y desaliento, al mirar la luna desmembrada y corroborar el curso adverso de los astros, un anónimo de Tlatelolco, presintiendo acaso las plegarias y la hoguera, comparó el dolor de los vencidos a la herencia de agujeros de una red. Era el tiempo de construir la gran ciudad sobre las ruinas del quebranto azteca: caían las vigas, las canteras, las piedras de los templos derrotados y a su lado levantaban con lo mismo la Catedral y las iglesias, sus campanarios, ornatos y torreones; hospitales, escuelas y conventos; las casonas y edificaciones palaciegas de una cultura que pretendía emular a la española sobre las bases de un poderoso sistema tributario.

Escribió Motolinía que por miles los indios participaban en las obras, que sus voces y sus cantos no cesaban de noche ni de día, que en ese revoltijo de lenguajes y labores y con los tonos aborígenes colgados a los muros iba surgiendo poco a poco, y por sobre el cúmulo de accidentes y de muertos, la Nueva

España que perduraría trescientos años.

Signo trágico de dos tiempos, voz histórica de una india en castellano, la Malinche es también el símbolo mayor del sometimiento femenino porque ni con su dominio de tres lenguas pudo vislumbrar una identidad liberadora. Vendida como esclava por su gente, al iniciar su juventud trasladó el aprendizaje nahua al mundo de un cacique maya; al paso de Cortés por Chokan-Putun, fue una de las veinte mujeres regaladas a los capitanes españoles. Tocó en suerte a Alonso Hernández el ser su propietario, al menos durante los meses de su estancia en estas tierras, ya que Hernán Cortés lo embarcó de vuelta para España, quizá para adueñarse de los atributos de esa joven de veloz aprendizaje, ágil traductora y seguramente diestra en los intrincados manejos del poder, no obstante rebasar apenas los dieciocho años de edad.

Consejera y concubina del Conquistador, no era de extrañar el que juntos procrearan al primer mestizo con intuición de independencia, a pesar de haber sido educado en la Península después de la muerte de su madre. Herencia singular la de Martín Cortés: de Malintzin y con el saber de España, una firme voluntad liberadora; de Hernán Cortés, su índole obstinada. Mestizo sometido al fin y al cabo, conoció Martín el rigor de la tortura, el poder destructor de los rumores, y el implacable sello del silencio con el que suele amordazarse a los colonizados.

Singularmente cruel con indios y mujeres, el mundo mexicano que va de la antigüedad a la Colonia y de ésta a la instauración de la República ha concentrado en el dominio de la lengua la única hendedura por la que se puede vislumbrar el acceso a la justicia. Las normas, las batallas del derecho y aun los argumentos defensores de las etnias no proceden del nahuatl, del zapoteco ni del maya, sino del claro ensanchamiento de un español asimilado que, a pesar de su pobreza oral, poco a poco se enriquece con algunas obras de arte.

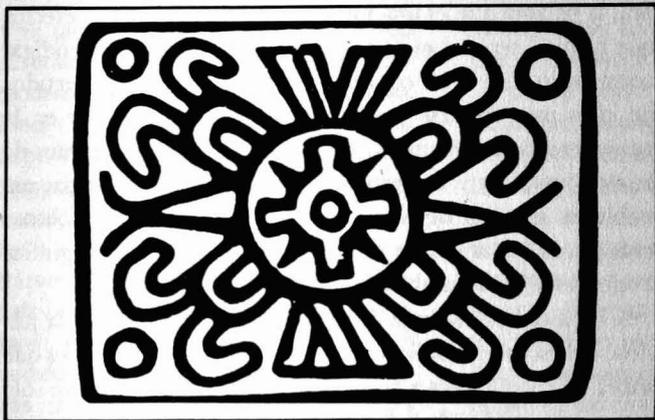
Y este es el drama cultural de nuestro pueblo: no poder adueñarnos plenamente de los nombres ni ejercer la igualdad mediante la pertenencia de un idioma que, no obstante su origen aprehendido, identifica a una cultura que todavía se mueve entre los extremos de un porvenir prefigurado y el olvido sigiloso de su historia.

Para los mexicanos, el lenguaje se convierte en frontera entre el prejuicio del pensamiento mágico y el saber abierto al futuro. Tal el lindero que cerca el ejercicio de la justicia, porque sólo la exige quien es capaz de entender su desdicha, aquel que deslinda derechos y obligaciones y valora su situación en el mundo. Ninguna democracia o justicia es posible en una nación en la que su mayoría habla con un centenar de palabras básicas; en donde la desigualdad se refleja a partir de la ignorancia o del conocimiento del sustantivo y se confina en unos cuantos instruidos la posibilidad de entender y modificar los términos de la circunstancia.

La justicia, ya se sabe, es hija de la razón y conquista civilizadora. Por eso Malintzin, al surgir sus vocablos del universo mítico, fue mero puente verbal, corredor de palabras ajenas a su pasado, distantes en todo a los nombres de su experiencia y sin vínculo alguno con el significado de las ideas de dominio al modo europeo. Sor Juana, en cambio, acometió la escolástica

y los rebuscados lenguajes de la Colonia para comprender sus limitaciones, para crear una vía de perfeccionamiento interior y para ejercer la prudencia en la orilla de la Inquisición.

Por eso en México son memorables los que se aventuran en el ejercicio de las palabras, porque acceden al activo mundo de las ideas y de ellas desprenden el juicio crítico. Sólo el lenguaje deslinda la expresión de los hechos y esclarece con precisión la distancia entre el querer y el poder transformar los límites posibles de lo real. Un Hidalgo, un Morelos o un Benito Juárez vislumbraron la idea de libertad desde servidumbres diferentes. Inteligencias educadas, fueron ellos los disidentes y creadores decisivos del México independiente; su obra fundadora de las instituciones anticoloniales tuvo en la palabra



escrita su simiente y en la vertiente crítica el impulso de una lucha que, bien a bien, no se concluye plenamente porque todavía recae sobre nosotros el símbolo fatal del ignorante, su resignada y pasiva indiferencia.

Ésta es la razón que nos remonta a la memoria de los dos seres decisivos que comenzaron la ruta mexicana del idioma. Una por ser reflejo del espíritu de dos reinos; la otra por crear las letras mexicanas, sendas mujeres cifran los acontecimientos culturales más significados de la historia del país: enlace oral, vínculo de Europa y del Anáhuac, Malintzin no representa el sometimiento a lo extranjero como se ha insistido, sino el poder fundador de la palabra allí donde fueran enfrentados los lenguajes como armas enemigas en el campo de batalla. Sor Juana, por su parte, busca la causa de las cosas, escribe y reflexiona.

Cercada la obsidiana por el filo del acero, la Palabra traída por los mares llamaba Nuevo Mundo al paisaje de voces y esplendor que el español acometía como otros acometen la aventura rauda de la noche. Sumada a los dones mexicanos, la Malinche fue simiente de sílabas mestizas que habrían de conformar un alfabeto de símbolos de sangre: alfabeto consagrado por la cruz, reducido por la brutalidad de encomendados y ampliado poco a poco por los versos de Sor Juana.

Consciente de su mundo real, sometida también como Marina, Sor Juana se apodera del significado de los nombres, inquiere los objetos, estudia los temas de su tiempo, reflexiona sobre el poder liberador de las ideas y, cuando todo se reduce a prohibición y cerco al pensamiento, ella extrae de su talento criollo las letras transgresoras de una vieja servidumbre. Este

es, en realidad, el instante en que Nueva España se expresa en un idioma propio y el acto cultural más trascendente porque, asimilado y recreado el alfabeto por la monja, de sus pliegos surge el brote innovador de la moderna cultura mexicana; es decir, la voz que inquiere su pasado y cuestiona lo real, la voz que se pregunta cuál es su razón de ser en un mundo sometido y cuál la vía de la razón allí donde reinan el silencio y la ignorancia.

Lo que no soñara Marina con su manejo de las voces, Sor Juana habría de consumarlo a través del juicio crítico. Ninguna de las dos, no obstante su naturaleza de excepción, lograría vencer el implacable acoso de su medio. Tampoco pudieron doblegar el duro hierro con el que se estrechaba a los vencidos, pero una y otra enriquecieron —cada una a su manera— el poderoso recurso de una lengua que poco a poco se asentaba en la conciencia de una vida nacional cénida a los imperativos de justicia, independencia y libertad.

Sierva de dos culturas la primera, confinada la segunda por las amenazas del clero colonial, ambas fueron víctimas enmudecidas y símbolos, para todos los tiempos mexicanos, de la inteligencia subyugada.

Pasaje de la Conquista a la colonización, entre Malintzin y Sor Juana se tiende algo más de un siglo de distancia; pero de Sor Juana a los pensadores liberales hay doscientos y más años de fanatismo religioso durante los cuales, con puntual exactitud, se practica la costumbre de encubrir la realidad con lenguajes rebuscados, acrílicos y adjetivados. Son los siglos en que todo parece tentativa cultural, cauce innovador y búsqueda de signos nacionales en medio de luchas de Reforma, intervenciones extranjeras, dictaduras y algunas conquistas del saber. Son los siglos en los que el indio es perseguido, maltratado y obligado a atrincherarse en sus aldeas, a encerrarse en sus costumbres marginadas del desarrollo del país. Son los siglos, además, en los que la mujer es algo menos que una sombra deambulando en una sociedad confusa, otra vez sangrienta y orientada hacia la realización de una independencia verdadera.

Si son escasos los hombres que, hasta el siglo XIX, se dedican a crear la cultura literaria mexicana, la presencia femenina es tan oscura como la voz remanente de los indios. Entre otros, éste es uno de los legados coloniales más dramáticos porque, no obstante adquirir el alfabeto, multiplicar el libro por el prodigio de la imprenta e incorporarnos a una civilización de raíz greco-latina, ha perdurado la señal de la mordaza impuesta al mestizaje por sobre el quehacer espiritual de unos cuantos pensadores.

Con una herencia de dolor frustrante, en esa penumbra nacional comenzaba el medio siglo de los cambios decisivos. Samuel Ramos, en *El perfil del hombre y la cultura en México*, anticipó la búsqueda del rostro oculto de una identidad que sólo enmascarada podía enfrentar la vida, esa vida magistralmente expresada en *El gesticulador* de Rodolfo Usigli que, tramada de mentiras, urgida de credibilidad para conservarse y poder actuar conforme a la torcedura lógica de lo aparente, llenaba de sentido al mexicano, al mexicano acostumbrado a deleitarse con espectros del deseo, desmemoriado e incapaz de sumergirse en el reconocimiento de su historia; al mexicano

dual, divagado e inaprehensible, cuya imagen brotaba en la conciencia interrogante de un joven escritor quien, deslumbrado por los contrastes en las calles de Los Angeles, decidió explorar el mundo de disfraces, de conductas desgarradas, de mitos y de miedos que cercaban *El laberinto de la soledad* de nuestro pueblo.

Fiel a la tradición de la ruptura, porque su síntesis quebranta el vínculo con las noticias y las señas de una identidad anticipada por el educador José Vasconcelos, por Samuel Ramos y Rodolfo Usigli, Octavio Paz publica el *Laberinto* al comenzar la quinta década del siglo y al punto esa soledad encauza las vertientes de voces ignoradas hasta entonces en las letras mexicanas. El otro México despierta, el de los llanos y rumores que estremecen como *Pedro Páramo*; el de *La feria* de un Arreola que redescubre la magia del idioma, el de las denuncias previamente anunciadas por José Revueltas; el de la plenitud de Salvador Novo, maestro de los goces y las crónicas; el de las llamas metafóricas de Carlos Pellicer y la prosa innovadora, siempre deslumbrante, de un Carlos Fuentes reinventor del país enmascarado; es el México que extiende a las mujeres el derecho a sufragar y el que ensancha sus nutrientes con los exiliados españoles y las primeras autoras de obras singulares.

Una tras otra surgen y se quebrantan tradiciones alrededor de la costumbre abolida del silencio. Así se ensancha y crece una corriente de voces y de nombres en el arte de las letras. La que fuera caracol, sierva enmudecida, orante taciturna y obra del olvido comprendió quizá al servir de enlace entre

continente y palabras que sí hay destinos que son mejores que otros, que la memoria fabrica rebeldías y que cuando el sometido vislumbra el poder del alfabeto su pasividad se vuelve disidencia y apertura crítica.

De trescientos años fue el periodo intacto del acoso padecido por Sor Juana; de sólo treinta, sin embargo, el tránsito multiplicador del medio siglo hacia generaciones y nombres de artistas del lenguaje. Los escritores mexicanos no somos accidente en el surgimiento de las obras ni contingencia en el abultado continente del idioma, sino parte activa de una Historia del Espíritu en la que se funden orígenes e identidades diferentes a una misma, viva y perdurable, aspiración liberadora.

Los escritores tenemos como prenda del destino a la palabra, la palabra que es una infinita serie de causas y de efectos que hilan al ser que es con el que fue y que, por el prodigio consignado en el habla cotidiana, la palabra retorna al surtidor de ideas para nutrirse y ensancharse. Crecer, ahondar en la pasión creadora, vislumbrar formas, expresiones diferentes de la vida; inventar y reinventar la espiral de la existencia; ennoblecir nuestro destino, aproximarlos a las revelaciones redentoras de los dioses: eso es lo que, en conjunto, significa aventurarse en la palabra como vía liberadora.

Si de todos el lenguaje es un derecho para acceder a la justicia, del escritor es obligación buscar la trama de las voces que habrá de conducirnos a la conquista de una dignidad que sólo otorgan la razón, la tolerancia y el acceso al misterio de lo bello y armonioso. ◇

# HUMANIDADES

Ciudad Universitaria, D. F., julio 17, 1981

## GATOS PELOTEROS EN EL CIELO Y EN LA TIERRA

Alfonso Arellano Hernández  
Instituto de Investigaciones Filológicas

Hace algunos domingos tuvimos la oportunidad de presenciar en la ciudad de México dos acontecimientos que, aunque parecen aislados e inconexos, guardan una íntima liga. Me refiero al hecho solar y al "juego de palabras" entre gatos y pájaros (Pumas y Aguilas) (¿O se hacían pelotas?). De los comentarios que, recuerdo

uno sobre la coincidencia de ambos fenómenos, no obstante, el halo impregnó menos que el juego de palabras. ¿Y qué con eso? ¿Dónde está la importante, e incluso vital, una actividad terrible (el juego de la palabra). ¿Y qué con eso? ¿Dónde está la relación? No se angustie. Aquí viene.

El primer tiempo ("¿Zan con la misma?") Aparece de las "maravillosas crónicas" de corte ideológico palaciego, no de casta (mir inglés) que nos han llegado de los mayas a través de sus inscripciones se

de corte ideológico palaciego, no de casta (mir inglés) que nos han llegado de los mayas a través de sus inscripciones se

importante, e incluso vital, una actividad terrible (el juego de la palabra). ¿Y qué con eso? ¿Dónde está la relación? No se angustie. Aquí viene.

El primer tiempo ("¿Zan con la misma?") Aparece de las "maravillosas crónicas" de corte ideológico palaciego, no de casta (mir inglés) que nos han llegado de los mayas a través de sus inscripciones se

de corte ideológico palaciego, no de casta (mir inglés) que nos han llegado de los mayas a través de sus inscripciones se

## LA EPILEPSIA: MITOS Y REALIDADES (III)

Simón Brallovsky  
Instituto de Fisiología Cerebral

La verdad sea convulsiva o no le sera pas (A. Malraux)

... que en su condición epiléptica, existía un momento antes del ataque mismo (considerando que el ataque sobreviene durante las horas de vigilia) cuando repentinamente, en medio de la tristeza, de la ocurrencia y la operación, su mente se inflamaba y todas sus fuerzas vitales se expandían al mismo tiempo. Sin embargo, estos momentos, estos destellos eran sin el presentimiento incrementaban diez veces

más durante estos momentos, que se repetían como relámpagos. Su mente, su corazón se iluminaban de manera incoherente. Toda eustación, toda duda, todo problema se apaciguaban, resultaba en una calma superior llena de armoniosa felicidad y esperanza, llena de inteligencia y de razón última. Y sin embargo, estos momentos, estos destellos eran sin el presentimiento incrementaban diez veces

## Nuestra América: sus ideas

### FILOSOFIA UNIVERSITARIA EN CHILE

Horacio Cerutti Guldberg

Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Popular de la Unidad Popular

En su *Academic Rules in Chile: The Role of Philosophy in Higher Education* (Albany, State University of New York Press, 1969, 259 págs.) establece la siguiente periodización: la actualización del pensamiento (1810-1860), la era del positivismo (1870-1920), los "Fundadores" de la filosofía chilena (1920-1950), institucionalización y crítica del positivismo filosófico (1950-1960), la filosofía durante la reforma universitaria y el gobierno

de la Unidad Popular (1960-1973), y finalmente, la filosofía bajo el poder militar (1973 a la fecha del texto). Estos periodos organizan sendos capítulos.

Jalisco, uno de los más destacados filósofos jóvenes chilenos, se formó en su país bajo el magisterio de Juan R.

de la Unidad Popular (1960-1973), y finalmente, la filosofía bajo el poder militar (1973 a la fecha del texto). Estos periodos organizan sendos capítulos.

Jalisco, uno de los más destacados filósofos jóvenes chilenos, se formó en su país bajo el magisterio de Juan R.

# LABERINTO DE LA SOLEDAD

Un espacio del CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES abierto a los jóvenes creadores del interior del país...

GERARDO DENZA  
DOS POEMAS Y UNA ENTREVISTA

DOMÍNGUEZ, MANRIQUE, OBREGÓN, QUEMAMÁN, YENYA: QUE HACERES ARTHISTAS

NUEVA LITERATURA DE FIN DE SIGLO  
MAZA, MEJÍA, PALDO, RIZARÍN, SIERRA, LA PERLA, RAMOS, SIERRA

ENCUENTRO NACIONAL DE ARTE JOVEN

Ignacio Padilla

# William Golding

## o la contradicción tropológica

En general, los homenajes germinan del entusiasmo y es por esto que están condenados a divorciarse de la objetividad. Tanto más difícil resulta celebrar a un autor como William Golding: genial y, al mismo tiempo, engañoso; autoexiliado de un mundo que insiste en aplaudirlo sin conocerlo del todo. En empeños como el presente texto, el viejo Golding sólo agradecería una cosa: el que sus críticos demostraran, o al menos insinuaran, que hay un narrador más allá de *Lord of the Flies*. Mientras se le considere un novelista, y no solamente el afortunado autor de una novela interesante, cualquier otro homenaje lo tendrá sin cuidado.

La lectura de las novelas de William Golding nos lleva inevitablemente a imaginarlo como un viejo. Poco importan para pensar esto sus ochenta años. Desde su primera publicación, Golding parece llevar en hombros la pesadísima carga del último error cartesiano, la tajante división entre lo instintivo y lo racional, la inversión del mito selvífico que no es otra cosa que la cicatriz heredada de los primeros cincuenta años de nuestro siglo.

William Golding es entonces una equivocación genial del fatalismo, duende o hijo bastardo de la experiencia bélica y, como él mismo ha dicho, de la religiosidad incompetente. Sincréticos y fatalistas, sus mundos contienen la poderosa estética del maniqueísmo, dan bandazos entre la ingenuidad ilustrada y las maravillas de la fabulación. En otras palabras, ningún autor ha mentido con tanta belleza como William Golding. La verdad de las mentiras, el argumento más reciente de Mario Vargas Llosa con respecto de la ficción, es, desde siempre, el universo goldingiano.

Mentiroso o equivocado, Golding escribió una vez: "Pienso que el hombre padece la tremenda ignorancia de su propia naturaleza. Yo doy mi punto de vista, esperando que éste se aproxime de alguna forma a la

verdad. Estoy absolutamente comprometido con el dilema humano." El gozo de la lectura de Golding radica justamente en dicho punto de vista, mas no en su supuesta aproximación a la verdad. Sería ingenuo buscar en Golding a un visionario o a un filósofo de la ética. Su auténtico rostro es evidente: se trata de un gran fabulador del pasado roto, de un narrador que ha sido capaz de sintetizar el síndrome de angustia y el descrédito en la humanidad que periódicamente vuelven a nosotros, con sus extremos, sus errores y sus obras de arte.

La pregunta obligada en estas circunstancias es la de si las novelas de William Golding sobrevivirán, a la larga, a sus contradicciones de pensamiento. Todo permite responder que así será: es más fácil creer en el derrumbe de las utopías que en la construcción de las mismas, y es precisamente éste el tema central del planteamiento goldingiano.

Son dos las novelas de William Golding donde la anti-utopía se manifiesta con mayor claridad: *Lord of the Flies* y *The Spire*. En ambos casos, existe desde un principio un proyecto que eventualmente se derrumbará sin haberse concluido. Los autores de la utopía son, el mismo tiempo, sus aniquiladores. Al respecto de *Lord of the Flies* se han dicho y escrito muchas cosas, al grado de que nadie está totalmente de acuerdo en quién es en realidad el citado Señor de las moscas. Más tiempo se ha perdido en desentrañar sus símbolos que en estudiar el proceso expuesto por el autor. Hablar de símbolos o significados implica ya cierta estática, y tal vez a ello se debe que William Golding rechaza el término de novela simbólica y prefiere el término escolástico de la tropológica, refiriéndose a que sus novelas sugieren cierto tipo de universo dinámico donde los tipos morales se construyen —o destruyen— paulatinamente. La isla en *Lord of the Flies* atestigua un proceso de maldad y, sobre todo, es la cara opuesta

de *Coral Island*, la novela vitoriana de R. M. Ballantyne. La utopía rousseauiana del Ballantyne es destruida por un Golding que cree más en la maldad natural que en la bondad. Ambas novelas se convierten en extremos, pero la segunda es más inteligente y, por violenta, más creíble.

En *The Spire*, en cambio, el derrumbe es más claro, aunque el símbolo de una aguja catedralicia resulta menos refinado que los sueños de Ralph en *Lord of the Flies*. La exposición, no obstante, es similar: la aguja —materialización del ansia del hombre por alcanzar a Dios— se tambalea porque sus cimientos son el crimen, la lujuria, la ambición y hasta la brujería. En *The Spire*, como en *Lord of the Flies*, el proyecto es vencido por la ejecución, ya que esta última corre a cargo de los hombres, seres incapaces de materializar las visiones puras del alma. Los últimos pensamientos de Jocelyn, el protagonista de *The Spire*, bastan para resumir la idea de Golding: "No hay obra inocente. Sólo Dios sabe dónde puede estar Dios."

Una de las obsesiones manifiestas de William Golding es su miedo a repetirse. Opina que una novela vale en la medida en que expresa algo que nadie antes había intentado. Tan romántica perspectiva de su oficio solamente puede quedarse en su calidad de obsesión. En lo que toca al menos a su primera época —sus primeras cinco novelas— Golding no aporta pensamientos muy distintos a los de *Lord of the Flies*. En cambio, ahonda en ellos, desarrolla un impresionante dominio del lenguaje y encuentra nuevas formas de explicarse. Su segunda novela, *The Inheritors* es el mejor ejemplo de que su pensamiento puede repetirse, e incluso superarse en ingenuidad, sin que las formas novelísticas se empobrezcan por ello. La historia del Homo Neanderthalensis cuyo exterminio a manos del Homo Sapiens significa el fin de la Edad de la Inocencia, es sin duda moralista; pero la manera en que Golding nos siembra el afecto por per-

sonajes que él mismo destruirá, salva a la novela.

*The Inheritors* podría ser también un intento más serio de Golding por aclarar sus ideas respecto a la otredad y a los abismos existentes entre uno y otro hombres. Por eso, *Pincher Martin*, su tercera novela, suele aparecer como complemento a *The Inheritors*: ahora no se trata del otro, sino de uno mismo; el personaje está solo y muere en la segunda página. Los editores americanos de esta novela tuvieron el desacierto de publicarla con el título de *The Two Deaths of Christopher Martin*. De esta forma, no sólo vendieron el final de la novela, sino que quitaron al protagonista su verdadero nombre: Christopher Martin, el náufrago que se aferra a una roca y busca en vano la supervivencia de su alma, es en realidad Pincher Martin, el martín pescador, o, para ser más precisos, el martín depredador. "Just to be, Pincher is purgatory", escribe Golding, "to be Pincher for eternity is hell." Christopher Martin no necesita de los otros, se basta a sí mismo para aniquilarse, Prometeo devora sus propias entrañas. Sobre *Pincher Martin*, Kingsley Amis escribió una vez: "Es la estrechez y la lejanía de ese mundo lo que roba a la novela la universalidad que parece reclamar. Aunque Martin desempeña en

cierto sentido el papel de hombre, su entorno resulta demasiado lejano del mundo de los hombres como para invitar el reconocimiento, en el cual se basa el poder de persuasión del novelista."

*Free Fall*, la cuarta novela de Golding parece ser una respuesta al comentario de Amis. Esta novela merece mención aparte. Al ser publicada desilusionó a varios de sus lectores. *Free Fall*, sin embargo, es uno de los trabajos más interesantes del escritor inglés. Su apego al realismo y su abandono de los modelos míticos y fabulísticos pertenecen ya al William Golding que actualmente conocemos. Samuel Mountjoy, su protagonista, es aún más intenso y logrado que Christopher Martin. Su drama es real y la agresión de los otros ya no pertenece al mundo de lo alegórico sino a nuestra historia reciente. De cualquier forma, William Golding sigue repitiendo sus temas: la libertad y la necesidad, la culpa y la responsabilidad, la razón y la sinrazón, la naturaleza de la maldad. "Esta vez", comentó Golding al publicar *Free Fall* "quiero mostrar cómo era la vida antes de que impusiéramos en ella nuestros modelos." De haber conseguido esto, Golding habría producido una novela muy distinta a *Free Fall*. Afortunadamente para él, sus demonios lo traicionaron,

y el mundo de Sammy Mountjoy es angustiante, saturado de modelos, tan oscuro como para ingresar dignamente al resto de la producción goldingiana.

La publicación de *The Spire* no sólo marcó el fin de un periodo creativo de William Golding sino también una especie de retroceso en lo que había logrado gracias a *Free Fall*. La alegoría, la destrucción de lo divino por lo humano, el entorno lejano y hasta cierto punto irreal vuelve en *The Spire*, y aún habrán de pasar algunos años antes de que Golding reemprenda el camino de *Free Fall*.

Hablar del segundo periodo de William Golding es, en nuestro caso, hablar en el aire. Gran parte de su producción a partir de *The Pyramid* pierde, en castellano, dos de sus valores más importantes: el papel protagónico del lenguaje y la profunda psicología de la mayoría de sus personajes. En *The Pyramid*, Golding se inicia con éxito en el pensamiento femenino y en el texto breve. Más realistas y mucho menos simbólicas, sus obras se alejarán paulatinamente del modelo original y presentarán ya no fábulas sino retratos del alma torturada de los hombres que ya ni siquiera visualizan utopías. Los personajes de *The Pyramid* y, más adelante, de *Darkness Visible* son malignos, y sus mundos, oscuros. La asumida incom-

Editorial



Vuelta

Julián Meza

# La huella del conejo

# Contra el ángel

Hernán Lara Zavala

NOVEDADES

DE VENTA EN LIBRERÍAS Y EN LAS OFICINAS DE EDITORIAL VUELTA:

Presidente Carranza 210, Coyoacán,  
México, 04000 D.F.

petencia religiosa de William Golding lo hace crítico y subversivo. A diferencia de Ralph, Jocelyn, Fa y Christopher Martin, los protagonistas ya no representan, sino que son. Solamente en algunos de los cuentos de *Scorpion God*, un libro menor de Golding, se respiran aires del autor original de *Lord of the Flies*.

William Golding no es, sin embargo, uno de esos escritores que se traicionan al cambiar de línea. Su búsqueda y sus modificaciones son meramente formales. En el fondo, la oscuridad es y seguirá siendo su tema central. Todos sus personajes, de una forma u otra, encarnan los mismos o similares procesos: primero, que el intelecto divorciado de la intuición deriva inevitablemente en la locura y en la tragedia; segundo, como diría Calvin Batchelor, que Satanás es la segunda Ley de la Termodinámica, esto es, la tendencia de un sistema a perder energía y a caer en la fría e inanimada estática, la cual es resultado de la debilidad humana; y tercero, que el hombre es capaz de dos cosas, de asesinar y de creer en Dios, y esta creencia en Dios puede ayudarlo a sobrevivir la contradicción.

No nos corresponde decidir si William Golding es un mal filósofo. El propio E.M. Cioran se ha encargado de despreciar todo aquel pensamiento que, por alcanzar la verdad, desprecia el sudor y la sangre de la contradicción. De no ser por las equivocaciones filosóficas de William Golding, por sus extremas y violentas visiones de una raza humana que, como Sammy Mountjoy, sigue preguntándose dónde perdió la libertad que no ha perdido, sus novelas carecerían de fuerza y, por lo tanto, no merecerían homenaje de tipo alguno. Las mentiras de sus universos sugeridos son la verdad de su genio. ◇

## Miscelánea

Programa de difusión de  
la revista *Universidad  
de México*  
Radio UNAM – Martes  
8:30 a.m.  
Programa quincenal

# Woody Allen: la saga de Zelig

(Segunda parte)

Daniel González Dueñas

En la primera década del siglo ciertos judíos centroeuropeos emigrados se interesan por el negocio del cine en Norteamérica. El tintorero Fox, el comerciante Loew, el peletero Zukor, los hermanos polacos Warner (antes dedicados a las reparaciones de bicicletas) invierten grandes sumas y levantan nuevos estudios filmicos. En 1920 existen ya cerca de diez mil salas de cine en toda la Unión Americana; se abandonan los temas históricos y las imitaciones europeas: el realismo se abre paso como veta a explotarse. Es entonces cuando un coronel, William Zelig (en otras versiones, Zeling), al estar produciendo una versión de *El conde de Montecristo*, decide, a causa del furor del invierno en Chicago donde se rodaban las escenas, trasladarse a la costa del Pacífico a filmar los exteriores (según otras versiones, va huyendo de los abogados de los hermanos Pathé, a quienes Zelig había plagiado algunas ideas). Otros empresarios siguen esa iniciativa, ubicándose todos ellos en un lugar a trece kilómetros de los Angeles, poco poblado y que tenía por nombre Hollywood ("bosque sagrado"). El inicial pionero de la "fábrica de sueños" encontró una "Meca" donde el realismo prospera como mimesis de lo real (huyendo del acartonado estudio, cuyas imágenes ya no suspendían la incredulidad del espectador: a partir de entonces la *credulidad* sería la esencia de un cine que busca una intemperie acogedora para cubrirse de la elocuencia de un paisaje que mentirosa, azucaradamente, se reconstruye a sí mismo).

Independientemente de si Woody Allen tomó este nombre clave (con una variante ortográfica) o si, de acuerdo a su propia versión, eligió la palabra que en *yiddish* equivale a "el elegido", en el nombre Zelig late la clave de toda una forma de concebir el cine. *Zelig* (1983) narra la saga de un hombre, Leonard Zelig (Woody Allen), capaz de impregnarse de la imagen y personalidad de su interlocutor. Interpretado este fenómeno se convierte en sujeto de todo tipo de revisiones médicas y luego en celebridad y fenómeno de feria. La psiquiatra Eudora

Fletcher (Mia Farrow), tras una larga serie de avatares, logra por fin consagrarse a la investigación de este caso; dan comienzo así las "sesiones del cuarto blanco" desde un inicial rechazo del paciente a someterse a la hipnosis. Eudora tiene un primer triunfo cuando decide "darle por su lado" y hacerse pasar por paciente del "doctor Zelig". Revirtiéndole una experiencia que este hombre le había narrado, le dice: "La semana pasada estuve con gente muy erudita que comentaba *Moby Dick*. Tuve miedo de confesar que no había leído ese libro, y mentí. Sabe... quiero agradar a la gente, ser como los demás para no distinguirme. Me esfuerzo mucho para pasar desapercibida. La verdad es que me he hecho pasar por médico para quedar bien con mis amigos. Toda mi vida ha sido una mentira... fingiendo una y otra vez". Eudora no lo sabe pero dice la *verdad*.

La doctora provoca un vértigo, un "trastorno de identidad" que vence las defensas del hombre-camaleón permitiéndole hipnotizarlo. Ya en trance, Zelig recuerda su infancia: "Mi hermano me pega, mi hermana le pega a mi hermano, mi padre le pega a mi hermana, a mi hermano y a mí. Mi madre le pega a mi padre, a mi hermana, a mi hermano y a mí. Los vecinos le pegan a mi familia". Y en otra sesión: "Tengo doce años de edad. Corro hacia una sinagoga. Le pregunto al rabino acerca del significado de la vida. Él me habla del significado de la vida, pero lo hace en hebreo. Y yo no entiendo hebreo. Entonces, quiere cobrarme seiscientos dólares por darme clases de hebreo". Fletcher le pregunta: "¿Por qué le cuesta tanto estar en desacuerdo con alguien?" Zelig responde: "Me da miedo". Aquélla insiste: "Quiero que asuma sus propios sentimientos, los reales. Puede ser distinto a mí sin que por esto deje yo de estimarle. Tiene que ser del todo sincero. Se encuentra en un sueño profundo. Dejará de ser quien cree que yo quiero que sea y será usted mismo".

La terapia de Eudora, "atacando por dos flancos", pretende explorar la personalidad de Zelig bajo hipnosis y reconstruirla. Y tal esfuerzo comienza a dar frutos; sin embargo los primeros "sentimientos propios" que Zelig comunica inquietan a la doctora: el

# GASTÓN GARCÍA CANTÚ IDEA DE MÉXICO



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

hombre, que se ha mostrado feliz en su vida campestre (se encuentran en la finca suburbana de la familia Fletcher), afirma odiar el campo y detestar la comida que cocina Eudora, así como los pésimos chistes que ella cuenta. Molesta por estas revelaciones (que están siendo filmadas por una cámara escondida que busca un testimonio para la Historia), la terapeuta no tiene otro remedio que seguir haciéndolo hablar. Entonces Zelig afirma: "Quiero acostarme contigo". La doctora se remueve en su asiento y mira de reojo hacia la cámara, nerviosa: ha conocido de lleno el pecado social de "ser del todo sincero". En ese momento Zelig se ha vuelto un espejo imperturbable; la mujer contempla su imagen sin máscaras profesionales: un ser súbitamente traído a lo concreto desde el limbo aséptico del árbitro y del juez.

## II

Las "sesiones del cuarto blanco" parecen por fin "curar" a Zelig. La prensa los colma de elogios y se les tributan homenajes: el Ayuntamiento les entrega las llaves de la ciudad de Nueva York; el magnate William Randolph Hearst los recibe en su castillo de San Simeon (podemos verlos junto a Marion Davies, Charles Chaplin, Dolores del Río, James Cagney, Carole Lombard...). En una conferencia, Zelig aconseja a los jóvenes: "Sean naturales. No imiten a los demás, aunque crean que ellos lo saben todo. Sean como son, digan lo que piensan. No sé qué ocurre en otros países, pero aquí en los Estados Unidos así es como ocurre. Háganme caso... yo pertenecía a una familia de reptiles, pero ya no".

El narrador señala: "Zelig ha dejado de ser un camaleón para ser, al fin, él mismo. Sus puntos de vista sobre política, arte, la vida y el amor son honestos y espontáneos. Aunque su gusto puede describirse como vulgar, es el suyo. Finalmente es un individuo, un ser humano. Ya no abandona su identidad para formar parte de algo seguro e invisible que lo rodea". En el "presente" declara la escritora Susan Sontag: "No sé si a eso se puede llamar un triunfo de la psicoterapia. Parece más bien el triunfo de los instintos estéticos, ya que el método de la doctora Fletcher nada debía a las escuelas terapéuticas actuales. Pero ella sintió lo que él necesitaba y se lo dio, y fue un éxito creativo notable". Todo un cúmulo de opiniones opuestas entre sí se mostrarán como los voceros de ese "algo seguro e invisible" que sí rodea a Zelig y con lo que parece haberse *asimilado*; porque en esta "época de oro" en la saga de Zelig, jamás

estuvo este hombre más lejano de sí mismo (y su declaración de "así es como aquí ocurre" se baña de corrosiva ironía).

Cuando por fin Eudora y Zelig anuncian su próximo matrimonio, todo se viene abajo con la entrada a cuadro de una serie de mujeres que afirman estar casadas con Zelig y tener hijos suyos. La celebridad cambia de signo: hay una manifestación feminista en contra del hombre-camaleón; éste, que había vendido a Hollywood la historia de su vida para que se realizara una película (antes se había "filmado" otra), recibe la exigencia del estudio cinematográfico de reintegrar la fuerte suma que se le había dado como adelanto. El narrador puntualiza: "Zelig sólo puede devolver la mitad, ya que gastó el resto. Furioso, el estudio le devuelve sólo la mitad de su vida; los empresarios se quedan con lo mejor y sólo le reintegran las horas de sueño y comida. Zelig está traumatizado por el escándalo, pero es sólo el principio".

En avalancha se presentan nuevos testimonios inculpadores: se le demanda por bigamia, adulterio, plagio, daños domésticos, negligencia, "y por extraer muelas innecesariamente". Zelig admite que pudo causar todo eso en uno de sus trances y bajo respectivas personalidades. La sociedad que antes lo aclamara, ahora lo condena sin atender los testimonios de Eudora ("mientras se encuentra en estado de camaleón no es responsable de sus actos"). Las asociaciones cristianas piden su condena: "Leonard Zelig ejerce una mala influencia moral. Los Estados Unidos son un país muy moral. Es un país temeroso de Dios". Otras personas interpretan esta declaración omitiendo los eufemismos: "¡Hay que linchar al judío!" El estado emocional de Zelig se derrumba bajo esta avalancha de odio; poco después desaparece. Al cabo de un tiempo, en un cine Eudora ve un noticiero cuyo tema es el ascenso del nacionalsocialismo; en una de las escenas cree reconocer a Zelig entre los soldados nazis.

"De hecho, no era tan asombroso", opina el escritor Saul Bellow entrevistado en 1983, "era coherente, porque él quería ser amado; pero también algo en él deseaba perderse en la masa, ser anónimo, y el fascismo era el tipo de doctrina que podía ofrecer esa clase de oportunidad." Tres semanas después, Eudora deambula en un Berlín deshecho por la crisis económica e intranquilo por el militarismo creciente. Tras varias semanas de búsqueda, vigilada por el partido nazi y a punto de darse por vencida, acude a una gran concentración hitlerista en Munich. En ese sitio Hitler arenga al público

y Eudora reconoce a Zelig entre un grupo de soldados y oficiales que rodean al vociferante *führer*. El hombre-camaleón —afirma el narrador—, “como alguien que sale de un sueño profundo, recupera la memoria y empieza a hacer señales a Eudora con la mano. Detrás de Hitler los oficiales intentan contenerlo; por fin este escándalo distrae al frenético orador, que mira hacia atrás lleno de furia. Zelig y Eudora escapan por una puerta lateral, roban un coche y luego un biplano. El hombre, que nunca antes había volado, escapa a los pilotos alemanes y cruza el Atlántico estableciendo un nuevo récord al hacerlo sin escalas y con el avión cabeza abajo”.

Norteamérica los recibe con júbilo; un multitudinario desfile avanza por la Quinta Avenida. Se les entrega la medalla del valor; el discurso de entrega incluye la memorable declaración: “Ustedes son un ejemplo para los jóvenes de este país, quienes, un día, crecerán y serán también grandes médicos y grandes pacientes”. Más tarde Fletcher y Zelig filman su boda con una cámara casera. Sobre estas imágenes, el narrador “cita una frase” de Fitzgerald: “Sólo quería ser amado; por eso era tan grande su trastorno”. Aquél agrega: “Cabe preguntarse: ¿qué hubiera ocurrido si, desde el principio Zelig hubiera tenido el valor de decir lo que pensaba y de no simular?” La pregunta tiene una clara respuesta: no habría existido la saga de Zelig, el gris oficinista que un día dejó casa y trabajo para *dejar de simular*. La voz narradora concluye con otra impactante “cita” de Fitzgerald: “A fin de cuentas, lo que cambió su vida no fue la aprobación de los demás, sino el amor de una mujer”.

### III

En las sesiones del “cuarto blanco”, Eudora invierte los papeles y finge ser la paciente del “doctor Zelig”; para “darle por su lado”, ella confiesa entonces un deseo compulsivo de “agradar a la gente, ser como los demás para no distinguirme. Me esfuerzo mucho para pasar desapercibida”; esto equivale, pues, a la lectura que esta profesionalista hace del deseo de Zelig. Pero él nunca afirma tener el impulso de “no distinguirse” y “pasar desapercibido”: nada más lejano a esto muestran sus primeras apariciones públicas, en la fiesta de un aristócrata (en medio de un grupo de “notoriedades”) o en el estadio de St. Petersburg (a la vista de una multitud de aficionados); si su deseo fuera invisibilizarse, ¿habría aceptado tan dócilmente la explotación comercial a que lo someten Ruth y Geist, convirtiéndolo en no-

vedad y espectáculo? Zelig quiere *gustar* no a la parte anónima de los individuos sino a su más *notoria invisibilidad*: exige *ser igual* no en el anonimato sino en la transparencia. Por ello no “desciende” al más bajo nivel de su interlocutor: al convertirse en él lo obliga a reconocer y asumir su más propia y oculta luminosidad, su más alto nivel, *a la vista de todos*. El hombre-camaleón no “selecciona” a las personas en quienes se transforma e incluso busca contacto con los más disímiles grupos humanos; más allá de “rangos, estratos o especialidades”, más allá de ocultamientos y penumbras, encara y *distingue* individuos y los lleva al más elevado sentido de la *igualdad*. Es precisamente por esto que la saga ocurre en plena *luz pública*.

Únicamente en el momento de más aguda crisis Zelig rompe esa regla y se sumerge en una informe multitud fanática; pero es entonces cuando lo rescata Eudora, la única que fue capaz de *responder* al acto alquímico que los demás contemplaron como una simple curiosidad. El hombre-camaleón había ido de un individuo a otro en busca de un verdadero *interlocutor*, el espejo había deambulado entre los hombres en pos de un reflejo activo y activante. No en el terreno de la camaradería (puesto que Zelig no pudo lograr un solo amigo verdadero) sino en el del amor, Eudora Fletcher cumplió ese milagro. Y cuando ella quiso “darle por su lado” y hacerse pasar por paciente, fue el primer instante en que esta mujer expresó sus propios “sentimientos reales” y su verdad profunda, sin saberlo. Era ella, y no Zelig, quien necesitaba “agradar a la gente, ser como los demás para no distinguirme”, esforzarse “para pasar desapercibida”. Y, en efecto, no lo salvó el reconocimiento de los demás sino el de una *mujer*, esa persona antes abstracta que fue la única en aceptar el profundo reto de la alquimia del hombre-camaleón. No salvó a éste el ser reconocido por los otros sino el haber reconocido él mismo a un ser con la transparencia necesaria para convertirse en su *co-respondiente*: al hacerse concreta, Eudora llevó a Zelig a la concreción.

Un letrado final informa: “Leonard Zelig y Eudora Fletcher vivieron felices muchos años. Ella siguió ejerciendo el psicoanálisis y él daba conferencias acerca de su historia vital. Los cambios de carácter de Zelig fueron escaseando cada vez más y su enfermedad parece haber desaparecido del todo. En su lecho de muerte, confesó a los médicos que había tenido una vida agradable y que lo único que le fastidiaba era que había empezado a leer *Moby Dick* y que no podría saber cómo terminaba”. ¿Corres-

ponde esta gradual desaparición de su “enfermedad” a la creciente firmeza que Zelig obtiene del matrimonio, institución “segura e invisible”? ¿o es el proceso de concreción de una pareja que se libera a medida que abandona los marcos de referencia convencionales acerca de la “notoriedad” y el “anonimato”? Zelig deja una lectura inconclusa, la de *Moby Dick*: no otra característica tiene el libro de su vida, esa saga que —como las grandes sagas— representa el íntimo derrotero, abierto, de cada ser humano.

Zelig no tiene precedentes aunque se basa en múltiples lugares comunes: no sólo inventa un mundo sino que muestra la posibilidad de *crear mundos*. A la inversa del método borgesiano (crear un orbe y luego consultar una hipotética enciclopedia de esa “cultura”, citando *algunos trozos*), y acaso con su esencia, Allen se interna en este mismo mundo a través del acervo cinematográfico de reportaje y testimonio, para cuestionar ficción y documental, realismo y realidad, imaginación y percepción. En el fondo de cada encuadre de Zelig late una imagen no menos ficticia por ser histórica; en la puesta en escena vibra una veracidad doblemente desnudada. El primer “acuerdo” que el filme detona es aquel que nos exige aceptar un único nivel en la imaginación: Zelig se instala en un nivel artístico antes desconocido; a la vez, demuestra que existen múltiples, quizá infinitos niveles en la facultad imaginativa. Niveles inéditos *en espera*, y que poco o nada tienen que ver con los recursos materiales con que cuenta el artista o con la supuesta “sensatez” a que debe tender quien está “consciente de que no todo se puede”.

El filme de Allen apunta a un blanco nada “sensato” y en última instancia su hipótesis, tono y tratamiento no podrían ser más soberbios y ambiciosos: el cineasta no quiere contar una historia sino encarnar *la* Historia; no exige “innovar” la narrativa cinematográfica sino *inventarla desde cero*; no demanda “conmover” sino *moverlo todo* desde los cimientos: la mecánica de los sobreentendidos, la trama de obtusas convenciones definitorias de una “cultura” de la imagen hueca e inferida, el sentido histórico de la dramaturgia y el sentido dramático de la Historia. El fiel documental que es Zelig ha cumplido a plenitud el milagro de inventar (esto es, descubrir) uno de los infinitos mundos que es éste. ◇

El gobierno del estado de Veracruz  
a través de su programa "Veracruz en la Cultura: Encuentros y Ritmos", con objeto de es-  
timular la creatividad artística y la investigación histórica de las ideas

# CONVOCA

Veracruz en la  
Cultura:  
Encuentros y Ritmos

## CONCURSO INTERNACIONAL DE ENSAYO RUBEN BONIFAZ NUÑO

Premio único indivisible  
\$20'000,000.00  
(Veinte millones de pesos)

- 1.— Podrán participar todos los escritores de cualquier parte del mundo.
- 2.— Los concursantes deberán enviar un ensayo inédito, en español, sobre la obra poética de RUBEN BONIFAZ NUÑO. Los autores deberán garantizar que el trabajo concursante no se encuentre participando en otros certámenes similares ni haya sido presentado en alguna casa editorial para su posible publicación.
- 3.— Los trabajos se presentarán por triplicado, escritos a máquina, a doble espacio, en papel tamaño carta y por una sola cara, con una extensión mínima de 30 cuartillas.
- 4.— Los concursantes deberán enviar su trabajo bajo un pseudónimo; y por separado, en un sobre cerrado; su nombre, domicilio completo y teléfono, identificado por el mismo pseudónimo.
- 5.— El plazo para recibir los trabajos queda abierto desde la publicación de esta convocatoria hasta el 17 de febrero de 1992.
- 6.— El fallo del jurado será inapelable y se hará público a más tardar el día 17 de abril de 1992.
- 7.— No se devolverán los originales ni las copias de los trabajos presentados a concurso ni se establecerá correspondencia con ninguno de los participantes.
- 8.— La Comisión de Congresos y Homenajes de Veracruz en la Cultura: Encuentros y Ritmos cubrirá los gastos de traslado y estancia del autor premiado para que asista al acto en el que le será entregado el premio, en fecha que se le dará a conocer oportunamente.
- 9.— El jurado calificador estará integrado por escritores de reconocido prestigio, cuyos nombres serán dados a conocer en el momento en que emitan su fallo.
- 10.— El jurado y la Comisión de Congresos y Homenajes resolverán cualquier caso no considerado en la presente convocatoria.
- 11.— Los organizadores recomendarán la publicación de los trabajos finalistas en un volumen perteneciente a la colección "Manantial en la Arena" del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana.

Los trabajos deberán enviarse al Apartado Postal  
No. 369, C.P. 91000, Xalapa, Veracruz (México)

## PREMIO INTERNACIONAL DE ENSAYO "SERGIO GALINDO"

Premio único indivisible  
\$20'000,000.00  
(Veinte millones de pesos)

- 1.— Podrán participar todos los escritores de cualquier parte del mundo.
- 2.— Los concursantes deberán enviar un ensayo inédito en español sobre la obra de Sergio Galindo. Los autores deberán garantizar que el trabajo concursante no se encuentra participando en otros certámenes similares ni ha sido presentado en alguna casa editorial para su posible publicación.
- 3.— Los trabajos se presentarán por triplicado, escrito a máquina, a doble espacio, en papel tamaño carta y por una sola cara, con una extensión mínima de 40 cuartillas y una máxima de 80.
- 4.— Los concursantes deberán enviar su trabajo bajo un pseudónimo; y por separado, en un sobre cerrado, su nombre, domicilio completo y teléfono, identificado por el mismo pseudónimo.
- 5.— El plazo para recibir los trabajos queda abierto desde la publicación de esta convocatoria hasta el 15 de enero de 1992.
- 6.— El fallo del jurado será inapelable y se hará público a más tardar el 1o. de abril de 1992.
- 7.— No se devolverán los originales ni las copias de los trabajos presentados a concurso, ni se establecerá correspondencia con ninguno de los participantes.
- 8.— Los organizadores cubrirán los gastos de traslado y estancia del autor premiado, y de un acompañante, para que asista al acto en el que le será entregado el premio, en fecha que se le dará a conocer oportunamente.
- 9.— El jurado calificador estará integrado por escritores de reconocido prestigio, cuyos nombres están dados a conocer en el momento en que emitan su fallo.
- 10.— El jurado y la Comisión de Congresos y Homenajes resolverán cualquier caso no considerado en la presente convocatoria.
- 11.— Los organizadores se reservan el derecho de publicar los trabajos finalistas en un volumen perteneciente a la colección Biblioteca de la Universidad Veracruzana.

Los trabajos deberán enviarse al Apartado Postal No. 97 y/o Zamora 25, Xalapa, Ver., México C.P. 91000.

## CONCURSO INTERNACIONAL DE ENSAYO SOBRE EL TEMA:

"LA EMPRESA NAUTICA DE CRISTOBAL COLON"

Premio único indivisible  
\$ 20'000,000.00  
(Veinte millones de pesos)

- 1.— Podrán participar autores de cualquier nacionalidad, enviando un ensayo sobre LA EMPRESA NAUTICA DE CRISTOBAL COLON, escrito en castellano, otorgando especial importancia a las repercusiones del acontecimiento en Europa y América.
- 2.— Los trabajos se presentarán escritos claramente a máquina en papel tamaño carta, a doble espacio y por una sola cara. Cada ensayo deberá tener una extensión mínima de 150 cuartillas y máxima de 300. Se enviarán cinco copias de cada trabajo.
- 3.— Los trabajos deberán firmarse con lema o pseudónimo y estarán acompañados por un sobre cerrado que contenga el nombre, número telefónico y dirección del autor. Dicho sobre estará rotulado con el título del ensayo concursante y el lema o pseudónimo que lo identifica.
- 4.— La recepción de los ensayos queda abierta a partir de la publicación de la presente convocatoria y se cierra el día 31 de julio de 1992. No será tomado en consideración ningún envío cuyo matasello postal tenga fecha posterior a la señalada.
- 5.— Los autores deberán garantizar que los trabajos enviados no se encuentran participando en otros concursos similares ni han sido presentados a alguna casa editorial para su posible publicación.
- 6.— El jurado calificador estará integrado por destacados especialistas y emitirá su fallo inapelable a más tardar el 18 de septiembre de 1992. El jurado podrá otorgar Menciones Honoríficas y recomendar otros trabajos para su posible publicación; pero si a su juicio ninguna de las obras concursantes tiene la calidad requerida, el premio del certamen será declarado desierto.
- 7.— Los organizadores del concurso se reservarán el derecho de publicar los trabajos recomendados, previo acuerdo con los autores respectivos.
- 8.— Los derechos de la primera edición del ensayo premiado, cuyo tiro no podrá exceder los 10 mil ejemplares, serán propiedad de los organizadores.
- 9.— No se devolverán originales, ni se mantendrá correspondencia al respecto. Cualquier caso imprevisto en la presente convocatoria se resolverá a criterio del jurado y los organizadores.
- 10.— Los organizadores costearán los gastos de traslado y estancia del ganador y un acompañante para asistir al acto de premiación.

Los trabajos deberán enviarse al Apartado Postal No. 529 Y/O 530, Xalapa, Ver., México C.P. 91000.

## CONCURSO INTERNACIONAL DE ENSAYO SOBRE EL TEMA:

"LA VISION DE AMERICA EN LA OBRA DE ALFONSO REYES"

Premio único indivisible  
\$ 20'000,000.00  
(Veinte millones de pesos)

- 1.— Podrán participar autores de cualquier nacionalidad, enviando un ensayo sobre LA VISION DE AMERICA EN LA OBRA DE ALFONSO REYES, escrito en castellano.
- 2.— Los trabajos se presentarán escritos claramente a máquina en papel tamaño carta, a doble espacio y por una sola cara. Cada ensayo deberá tener una extensión mínima de 100 cuartillas y máxima de 200. Se enviarán cinco copias de cada trabajo.
- 3.— Los trabajos deberán firmarse con lema o pseudónimo y estarán acompañados por un sobre cerrado que contenga el nombre, número telefónico y dirección del autor. Dicho sobre estará rotulado con el título del ensayo concursante y el lema o pseudónimo que lo identifica.
- 4.— La recepción de los ensayos queda abierta a partir de la publicación de la presente convocatoria y se cierra el día 31 de julio de 1992. No será tomado en consideración ningún envío cuyo matasello postal tenga fecha posterior a la señalada.
- 5.— Los autores deberán garantizar que los trabajos enviados no se encuentran participando en otros concursos similares ni han sido presentados a alguna casa editorial para su posible publicación.
- 6.— El jurado calificador estará integrado por tres ensayistas y emitirá su fallo inapelable a más tardar el 18 de septiembre de 1992. El jurado podrá otorgar Menciones Honoríficas y recomendar otros trabajos para su posible publicación; pero si a su juicio ninguna de las obras concursantes tiene la calidad requerida, el premio del certamen será declarado desierto.
- 7.— Los organizadores del concurso se reservarán el derecho de publicar los trabajos recomendados, previo acuerdo con los autores respectivos.
- 8.— Los derechos de la primera edición del ensayo premiado, cuyo tiro no podrá exceder los 10 mil ejemplares, serán propiedad de los organizadores.
- 9.— No se devolverán originales, ni se mantendrá correspondencia al respecto. Cualquier caso imprevisto en la presente convocatoria se resolverá a criterio del jurado y los organizadores.
- 10.— Los organizadores costearán los gastos de traslado y estancia del ganador y un acompañante para asistir al acto de premiación.

Los trabajos deberán enviarse al Apartado Postal No. 529 Y/O 530, Xalapa, Ver., México C.P. 91000.

**PREMIO INTERNACIONAL DE CUENTO,  
LA PALABRA Y EL HOMBRE**

**Premio único e indivisible  
\$ 50'000,000.00  
(Cincuenta millones de pesos)**

- 1.— Podrán participar autores de cualquier nacionalidad sin importar el lugar de residencia.
- 2.— Los concursantes deberán enviar un libro de cuentos inéditos, escritos en castellano. Se considerarán inéditos aquellos cuentos que no hayan aparecido publicados en libros.
- 3.— Los trabajos se presentarán por triplicado, escritos claramente a máquina, en papel tamaño carta, a doble espacio y por una sola cara. Deberán tener un mínimo de extensión de 150 cuartillas y un máximo de 280.
- 4.— Los trabajos deberán firmarse con lemas o pseudónimo y estarán acompañados por un sobre cerrado que contenga el nombre del autor, su dirección y teléfono. El sobre deberá estar rotulado con el título de la obra concursante y el lema o pseudónimo que la identifica.
- 5.— La recepción de trabajos queda abierta a partir de la publicación de la presente convocatoria y se cerrará el 29 de febrero de 1992. No será considerado ningún trabajo cuyo matasello postal tenga fecha posterior a la anteriormente señalada.
- 6.— Los autores deberán garantizar que su obra no se encuentra participando en algún otro concurso similar.
- 7.— El jurado calificador estará integrado por cinco escritores (tres narradores y dos críticos de reconocido prestigio que emitirán su fallo, inapelable, a más tardar el 11 de mayo de 1992. El jurado podrá otorgar menciones honoríficas o recomendaciones para la publicación de las mismas, previa autorización de los autores; pero si a su juicio ninguna de las obras concursantes tiene la calidad requerida, el premio del certamen será declarado desierto.
- 8.— Los organizadores del concurso se reservan el derecho de publicar los trabajos recomendados, previo acuerdo con el autor.
- 9.— Los derechos de la primera edición del trabajo premiado, cuyo tiro no podrá exceder de 10,000 ejemplares, serán propiedad de los organizadores.
- 10.— No se devolverán originales ni se mantendrá correspondencia al respecto.
- 11.— Los organizadores costearán el traslado y estancia del autor y un acompañante para asistir al acto de premiación.
- 12.— La obra ganadora será publicada en la colección Ficción de la Universidad Veracruzana.
- 13.— Los casos imprevistos en la presente convocatoria serán resueltos a criterio del jurado y los organizadores.

Los trabajos deberán enviarse al Apartado Postal No. 97 y/o Zamora 25, Xalapa, Ver., México C.P. 91000.

**PREMIO INTERNACIONAL DE ENSAYO  
GONZALO AGUIRRE BELTRAN 1992**

**Premio único indivisible  
\$ 20'000,000.00  
(Veinte millones de pesos)**

- 1.— Podrán participar investigadores de cualquier nacionalidad con ensayos escritos en español, referidos a:
  - a) Comercio de negros y sus repercusiones sociales y/o económicas en América Latina.
  - b) Relaciones sociales y castas en América.
  - c) Las rebeliones de esclavos en América.
  - d) Manifestaciones culturales y artísticas de la presencia negra en América.
  - e) Persistencia de comunidades afroestizas en la sociedad latinoamericana actual.
  - f) Balance y perspectiva de los estudios étnicos en América de los cuales la negritud es el tema central.
- 2.— Los trabajos deberán ser inéditos y serán presentados escritos a máquina a doble espacio y por una sola cara, con una extensión mínima de 100 cuartillas y máxima de 200. Se enviarán 5 copias de cada trabajo.
- 3.— Los trabajos deberán ser firmados con pseudónimo y en sobre cerrado el nombre, dirección y teléfono del autor. Dicho sobre deberá estar rotulado con el título del ensayo concursante y el pseudónimo que lo identifica.
- 4.— La recepción de trabajos queda abierta a partir de la publicación de la presente convocatoria; se cierra el 30 de julio de 1992. Para efectos de recepción se considerarán los trabajos cuya fecha del matasello postal sea anterior a la fecha señalada como límite para ésta.
- 5.— El jurado calificador estará integrado por 3 miembros, especialistas de reconocido prestigio y su fallo será inapelable.
- 6.— Los organizadores del concurso se reservan el derecho de publicar el trabajo premiado y los que a juicio del jurado lo ameriten. Los derechos de la primera edición de los trabajos publicados serán propiedad de los organizadores.
- 7.— La ceremonia de premiación se llevará a cabo en septiembre de 1992. El lugar y hora serán dados a conocer posteriormente.
- 8.— Los organizadores costearán los gastos de traslado y estancia del ganador para asistir a la ceremonia de premiación.
- 9.— Cualquier situación no considerada, será resuelta por los organizadores.

\*Los trabajos deberán enviarse a: Premio Internacional de Ensayo Gonzalo Aguirre Beltrán, Canal s/n., Esq. Zaragoza, Veracruz, Ver., México, C.P. 91700.



S.R.E.



**CONCURSO INTERNACIONAL DE ENSAYO HISTORICO,  
SOCIAL O ANTROPOLOGICO**

**VERACRUZ: VERTICE DEL TIEMPO**

**Premio único e indivisible  
\$ 20'000,000.00  
(Veinte millones de pesos)**

- 1.— Podrán participar de cualquier nacionalidad enviando un ensayo inédito en español con temas que relacionen a Veracruz con el fenómeno del encuentro y sus consecuencias posteriores.
- 2.— Los trabajos se presentarán escritos claramente a máquina en papel tamaño carta, a doble espacio y por una sola cara. Cada trabajo deberá tener una extensión mínima de 10 cuartillas y un máximo de 80.
- 3.— Los trabajos deberán firmarse con tema o pseudónimo y estarán acompañados por un sobre cerrado que contenga el nombre, dirección y teléfono del autor. Dicho sobre estará rotulado con el título del ensayo concursante y el lema o pseudónimo que lo identifica.
- 4.— La recepción de los trabajos queda abierta a partir de la publicación de la presente convocatoria y se cierra el día 29 de febrero de 1992. No será tomado en consideración ningún envío cuyo matasello postal tenga fecha posterior a la señalada.
- 5.— Los autores deberán garantizar que los trabajos enviados no se encuentren participando en otros concursos similares ni han sido presentados a alguna casa editorial para su posible publicación.
- 6.— El jurado calificador estará integrado por tres ensayistas y emitirá su fallo inapelable a más tardar el 11 de mayo de 1992. El jurado podrá otorgar menciones honoríficas y recomendar otros trabajos para su posible publicación; pero si a su juicio ninguna de las obras concursantes tiene la calidad requerida, el premio del certamen será declarado desierto.
- 7.— Los organizadores del concurso se reservan el derecho de publicar los trabajos finalistas en un volumen perteneciente a la colección Bibliotecas de la Universidad Veracruzana.
- 8.— No se devolverán originales, ni se mantendrá correspondencia al respecto.
- 9.— Los organizadores costearán los gastos de traslado y estancia del ganador y un acompañante para asistir al acto de premiación.
- 10.— Cualquier caso imprevisto en la presente convocatoria será resuelto a criterio del jurado y los organizadores.

Los trabajos deberán enviarse al Apartado Postal No. 97 y/o Zamora 25, Xalapa, Ver., México, C.P. 91000.

**CONCURSO INTERNACIONAL  
DE ENSAYO SOBRE EL TEMA:**

**LA VISION DE LOS NEGROS EN LA OBRA DE FRANCISCO JAVIER  
ALEGRE Y LA RESPUESTA DE CLAVIJERO A DEPAW EN RELACION  
A LA DISPUTA SOBRE LA NATURALEZA DEL NUEVO MUNDO**

**Premio único indivisible  
\$ 20'000,000.00  
(Veinte millones de pesos)**

- 1.— Podrán participar autores de cualquier nacionalidad, enviando un ensayo sobre la vida y labor de estos dos ilustres veracruzanos, escrito en castellano, otorgando especial importancia a dos temas: LA VISION DE LOS NEGROS EN LA OBRA DE FRANCISCO JAVIER ALEGRE Y LA RESPUESTA DE CLAVIJERO A DEPAW EN RELACION A LA DISPUTA SOBRE LA NATURALEZA DEL NUEVO MUNDO.
- 2.— Los trabajos se presentarán escritos claramente a máquina, a doble espacio y por una sola cara. Cada ensayo deberá tener una extensión mínima de 100 cuartillas y máxima de 200. Se enviarán cinco copias de cada trabajo.
- 3.— Los trabajos deberán firmarse con lema o pseudónimo y estarán acompañados por un sobre cerrado que contenga el nombre, número telefónico y dirección del autor. Dicho sobre estará rotulado con el título del ensayo concursante y el lema o pseudónimo que lo identifica.
- 4.— La recepción de los ensayos queda abierta a partir de la publicación de la presente convocatoria y se cierra el día 31 de julio de 1992. No será tomado en consideración ningún envío cuyo matasello postal tenga fecha posterior a la señalada.
- 5.— Los autores deberán garantizar que los trabajos enviados no se encuentran participando en otros concursos similares ni han sido presentados a alguna casa editorial para su posible publicación.
- 6.— El jurado calificador estará integrado por tres historiadores de reconocido prestigio y emitirá su fallo inapelable a más tardar el 18 de septiembre de 1992. El jurado podrá otorgar Menciones Honoríficas y recomendar otros trabajos para su posible publicación; pero si a su juicio ninguna de las obras concursantes tiene la calidad requerida, el premio del certamen será declarado desierto.
- 7.— Los organizadores del concurso se reservan el derecho de publicar los trabajos recomendados, previo acuerdo con los autores respectivos.
- 8.— Los derechos de la primera edición del ensayo premiado, cuyo tiro no podrá exceder los 10 mil ejemplares, serán propiedad de los organizadores.
- 9.— No se devolverán originales, ni se mantendrá correspondencia al respecto. Cualquier caso imprevisto en la presente convocatoria se resolverá a criterio del jurado y los organizadores.
- 10.— Los organizadores costearán los gastos de traslado y estancia del ganador y un acompañante para asistir al acto de premiación.

Los trabajos deberán enviarse al Apartado Postal No. 529 Y/O 530, Xalapa, Ver., México C.P. 91000.



ivec

# Radio

## UNIVERSIDAD

**xeun** 860 A.M. 96.1 F.M.

### NUEVOS PROGRAMAS

#### ■ HACIA EL FILO DE LA NOCHE

Relatos de lo grotesco y lo arabesco

- Y al final nadie despierta, adaptación radiofónica de cuentos a cargo de Guillermo Cordero
- Poesía para el insomnio, con Óscar Oliva

*Conducción:* Eduardo Casar

Martes 23:00 horas

#### ■ LA LLAVE, LA NAVE, LA CLAVE, EL AVE DEL TIEMPO

Jazz, literatura, magia ¿en armonía? Juan López Motezuma produce y dirige los horrores de la fantasía y la realidad

Lunes a viernes 20:30 horas

#### ■ MEZCLAS Y PRECIPITADOS

Rock y otros menjunes

*Conducción:* Luis Ignacio de la Peña

Sábados 20:00 horas

#### ■ Y TÚ ¿QUÉ TRAES?

Un programa de fetichistas del rock para quienes quieran ser coleccionistas

*Conducción:* Noé Cordero

Sábados 23:00 horas. En vivo

#### ■ CUBA ENTRE NOSOTROS

Una revista radiofónica que le invita a sentir, a través de entrevistas y reportajes sobre la isla caribeña, a Cuba entre nosotros

*Realización:* Minerva Salado y Rita Abreu

Sábados 18:00 horas

#### ■ ARGUMENTOS

Una serie para fomentar nuestra cultura sobre derechos humanos. Coproducción de Radio UNAM y la Comisión Nacional de Derechos Humanos

Lunes 21:00 horas. En vivo

#### ■ ENTRE PIES Y PIEZA

Música para niños. Música, trabalenguas, cuentos y más música para hacer brincar e imaginar

Sábados y domingos 7:45 horas

#### ■ CON TANTITA CIENCIA

Serie de cápsulas informativas para niños. Su objetivo es dar a conocer en forma divertida algunos de los aspectos científicos más importantes de los seres vivos, el ambiente y los fenómenos naturales

Sábados y domingos 8:30 horas



CENTRO DE DISTRIBUCIÓN INTERAMERICANO S.A. DE C.V.

*Botticelli 52 Mixcoac México D.F. 03910 tel 611 3811 fax 563 8607*

ANAGRAMA



CAROL *PATRICIA HIGHSMITH*

EL DIABLO *MARINA TSVIETÁIEVA*

LA ESCUELA DE PLATÓN  
*FERNANDO SAVATER*

CONVERSACIONES CON THOMAS  
BERNHARD *KURT HOFMANN*

EL OSO *WILLIAM FAULKNER*

CRÍMENES IMAGINARIOS  
*PATRICIA HIGHSMITH*

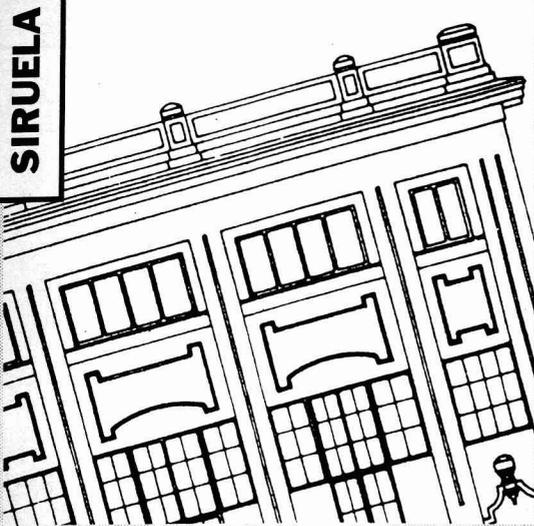
ENSAYOS CRÍTICOS ACERCA DE LA  
LITERATURA EUROPEA *E.R. CURTIS*

LA LINGÜÍSTICA DE LA ESCRITURA  
*CULLER / DERRIDA / FISH / JAMESON...*

LA FONOLOGÍA EN EL SIGLO XX  
*STEPHEN R. ANDERSON*



SIRUELA



EN TIERRAS BAJAS *HERTA MÜLLER*

JUGANDO EN LOS CAMPOS DEL  
SEÑOR *PETER MATTHIESSEN*

UNA VISIÓN *W.B. YEATS*

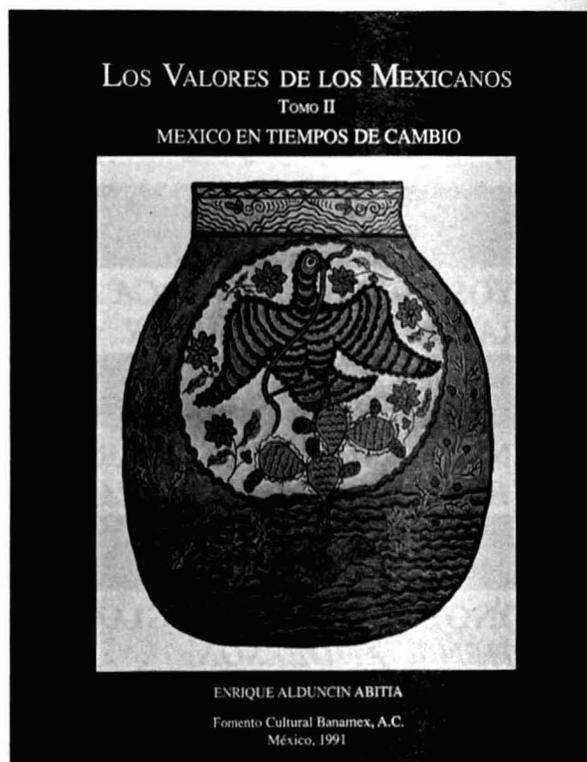


La investigación contenida en *Los valores de los mexicanos. México: entre la tradición y la modernidad* nos acerca a la realidad del país a través de numerosos análisis sobre aspectos sociales y económicos. Es el resultado de una indagación sobre nosotros mismos, cuyo objetivo sirve de base para la toma de decisiones individuales, familiares, empresariales y gubernamentales.

*Autor:* Enrique Alduncin Abitia  
270 páginas  
Precio pacto: \$ 37,800

*Los valores de los mexicanos. Tomo II. México en tiempos de cambio* analiza rasgos y tendencias sobre aspectos relevantes de la cultura nacional. Su línea temática gira alrededor de la constante del cambio; la transformación de los valores; pobreza, modernidad y enajenación; crisis y cambio; cultura cívica; cultura política; rasgos y tendencias político-sociales.

■ *Autor:* Enrique Alduncin Abitia  
272 páginas;  
Precio pacto: \$ 58,200



## PUBLICACIONES DEL FONDO EDITORIAL DE



**Banamex**  
Fomento Cultural Banamex, A.C.

FOMENTO CULTURAL BANAMEX, A. C.

Madero 17 C.P. 06000 México, D. F. / Administrativo de Ventas Tel.: 512-76-70

Distribuidor autorizado: Guías Turísticas Banamex, S. A. de C. V.

Tels.: 202-49-33 520-81-56

# Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

*ha publicado:*

Junio, 1990 ♦ 473

Poesía en voz alta

Julio, 1990 ♦ 474

Varia poesía

Agosto, 1990 ♦ 475

La mente humana

Septiembre, 1990 ♦ 476

Ciudad de México:  
historia y presagio

Octubre, 1990 ♦ 477

Comunidades  
indígenas

Noviembre, 1990 ♦ 478

La Europa literaria

Diciembre, 1990 ♦ 479

Una década de narrativa  
mexicana

Enero-febrero, 1991 ♦ 480-481

Las ciencias en la UNAM

Marzo, 1991 ♦ 482

Poesía brasileña

Abril, 1991 ♦ 483

Depresión y  
melancolía

Mayo, 1991 ♦ 484

Comunicación en  
México

Junio, 1991 ♦ 485

Las humanidades en la  
UNAM

Julio, 1991 ♦ 486

Nuevos caminos de la  
astronomía. El eclipse

Agosto, 1991 ♦ 487

Las Naciones Unidas

Septiembre, 1991 ♦ 488

La Independencia  
americana

# Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

La revista *Universidad de México* puede adquirirse en las siguientes librerías

♦ PARNASO COYOACÁN,

Carrillo Puerto 2

♦ DISTRIBUIDORA MONTE  
PARNASO

Carrillo Puerto 6

♦ LIBRERÍA IBERO

Prolongación Paseo de la Reforma 880

♦ LIBRERÍA GANDHI, S. A.

Miguel Ángel de Quevedo 134

