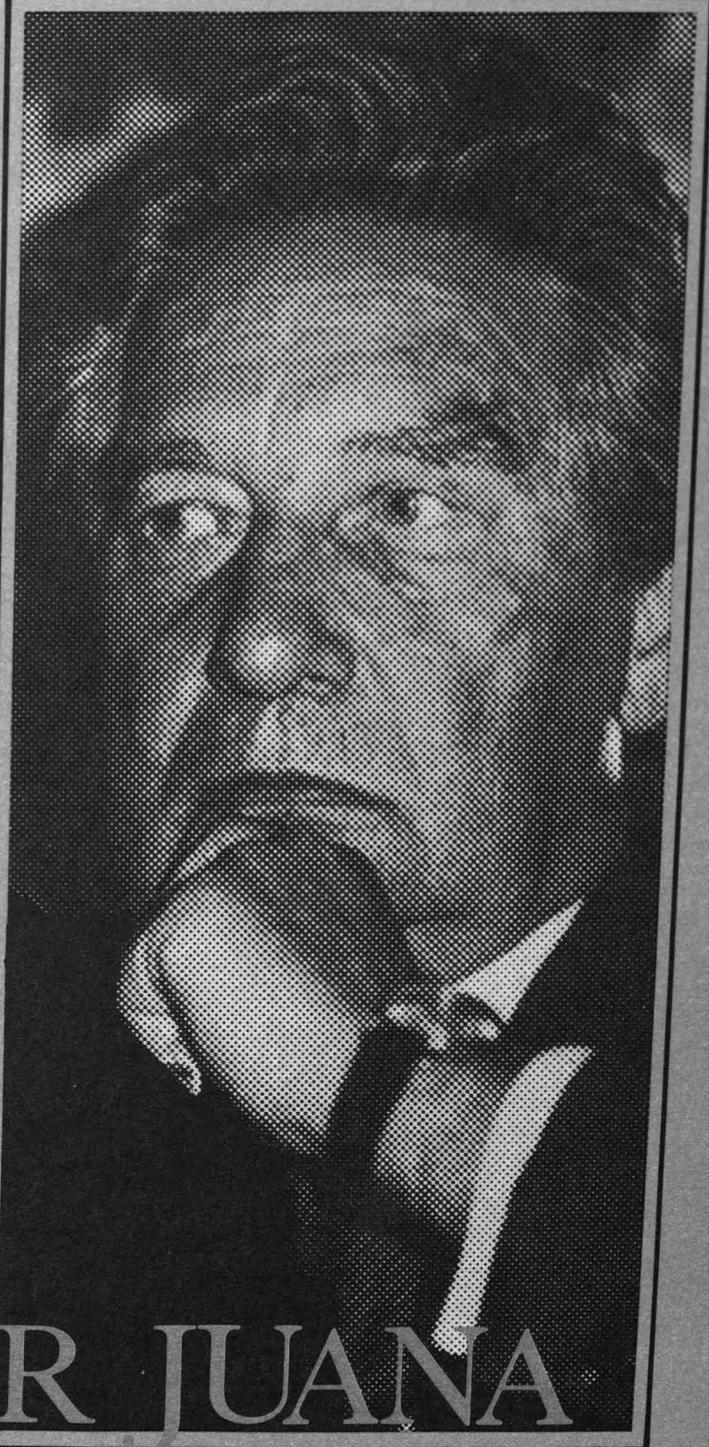


REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MÉXICO



PAZ Y SOR JUANA

Nueva época / Julio de 1983

Librería Justo Sierra



Libros



antiguos,



agotados,



**con historia...
como nuestra librería**

**Antiguo Edificio
Preparatoria Nacional
San Ildefonso 28**





XEUN AM 960 KHZ
XEUN FM 96.1 MHz
XEYU OL 96.0 MHz

**GACETA
RADIO UNAM**

NOTICIEROS
8:00 A.M.
15:00 P.M.
22:00 P.M.

AMERICA: 1970-1980
UNA EMISION
DISTINTA

TEMPORADA 1981
OFUNAM

LA OPINION
DE LOS SUCESOS
SABADOS 20:00 HORAS

7 1/2 A LAS 8:30
LA MUSICA A TRAVES
DE SUS GENEROS
SABADOS 20:30

ESTE DIA...
CON ROLANDO DE CASTRO
LUNES A VIERNES
7:05 A.M.

CURSOS MONOGRAFICOS
MARTES Y JUEVES
8:45 HORAS

CONCIERTO MATUTINO
LUNES A VIERNES
9:30 HORAS

SUMARIO

Volumen XXXIX, Nueva Epoca, número 27, Julio / 1983

- Filippo Maria Pontani:** Constantino Cavafy: Canto a la memoria: **2**
Ida Vitale: No llores vanamente tu fortuna: **7**
Antonio Carrillo Flores: La Constitución real de Estados Unidos y la Suprema Corte: **8**
José Luis Rivas: Arborescencia: **13**
Adriana Méndez Ródenas: *El palacio de las blanquísimas mofetas: ¿Narración historiográfica o narración imaginaria?:* **14**
Dore Ashton: Mallarmé, amigo de los artistas: **22**
Blanca Solares / Carlos Ballesteros: Un itinerario intelectual: Entrevista a Juan García Ponce: **34**

RESEÑAS

LIBROS

- Emir Rodríguez Monegal:** Vocación versus profesión: Sor Juana Ramírez escribe (*Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, de Octavio Paz): **37**
José Miguel Oviedo: "Yo, la peor del mundo": Sor Juana por Paz (*Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, de Octavio Paz): **39**
James Valender: La lucha contra el olvido (*Aquel domingo*, de Jorge Semprún): **43**
Juan José Barrientos: Las fuentes de Carpentier (*Pasos hallados en El reino de este mundo*, de Emma Speratti Piñero): **46**
Juan José Barrientos: Alejo Carpentier y lo real maravilloso (*Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, de Alexis Márquez Rodríguez): **48**

MUSICA

- Juan Arturo Brenann:** Dos clásicos, dos contemporáneos y Varèse: **50**

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Octavio Rivero Serrano / Secretario General: Lic. Raúl Béjar Navarro / Secretario General Administrativo: C.P. Rodolfo Coeto Mota / Secretario de la Rectoría: Dr. Jorge Hernández y Hernández / Abogado General: Lic. Ignacio Carrillo Prieto / Coordinador de Extensión Universitaria: Lic. Alfonso de María y Campos

Revista de la Universidad de México

Organo de la Universidad Nacional Autónoma de México

Directora: Julieta Campos

Jefe de Redacción: Danubio Torres Fierro

Diseño: Bernardo Recamier

Administración: Carlos Angeles

Corrección: Jaime G. Velázquez

Suscripciones: América Breñalvírez

Oficinas: Avenida Universidad 3002, 04510 México, D. F.

Teléfonos 550 02 36 y 550 43 83

El pago a los colaboradores se realiza en Avenida Universidad 3002, México 20, de lunes a viernes entre las 10 y las 14 horas
Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado en el *Diario Oficial* del 28 de octubre del mismo año.

Precio del ejemplar sencillo: \$ 100.00 / Precio del ejemplar doble: \$ 200.00

Suscripción anual: \$ 1,000.00 (35 Dlls. en el extranjero).

CONSTANTINO CAVAFY

UN CANTO A LA MEMORIA

“La lenta cristalización del poema en Cavafy tiende a alejarlo infinitamente de la impresión inmediata. Estamos frente a lo opuesto al arrebato, al impulso, en el dominio de la concentración más egocéntrica y del más avaro atesoramiento”. Con estas palabras Marguerite Yourcenar caracteriza psicológica y biográficamente al poeta.

Constantino Cavafy nació el 29 de abril de 1863 en Alejandría de Egipto, noveno y último hijo de padres griegos (Pietro y Cariclea Fotiadi) originarios de Estambul. Su familia, que pertenecía a la acomodada burguesía comercial, sufrió un quebranto económico en 1876 (el padre se había muerto en el 70) y vivió la mayor parte del tiempo en el exterior (Liverpool, Estambul) hasta octubre de 1885. Desde 1892, el poeta, ya conocido por una notable actividad periodística y literaria, estuvo empleado en Alejandría en el Ministerio de Obras Públicas, en el servicio de Irrigación, donde permaneció con progresivos ascensos en su carrera y en su sueldo hasta 1922; desarrolló también, de 1894 a 1902, la actividad de agente de cambio. Hizo pocos viajes: a París en 1897, a Atenas en 1901, en 1903 (cuando Gregorio Xenopulos reveló su talento poético en un memorable artículo) y en 1905. Sus familiares fueron sucesivamente segados por la muerte. Desde 1907 vivió en su patria, en la calle Lepsius 10, en la acolchada soledad de una casa iluminada por velas y poblada por fantasmas: visiones lúcidas que emergían de sus muchos libros o de una sangre saturada de escalofríos ambiguos. Él mismo esboza el ámbito cotidiano de su propia existencia, interiorizada por el sentimiento y por el arte, en el poema *En el mismo lugar* (1929). Apuntes autobiográficos todavía poco conocidos, cartas y testimonios documentan una precoz homosexualidad, a veces psicológicamente traumática. La notoriedad internacional (que data de un ensayo de E. M. Forster) y una pendenciera, violenta, larga polémica alejandrina y ateniense rodearon el nombre de Cavafy sobre todo de 1919 hasta la muerte. Esta sobrevino el 29 de abril de 1933 en Alejandría, después de una operación a la garganta sufrida por el poeta en Atenas en julio de 1932.

No sirve de mucho seguir el mito o la novela de los años tempranos o maduros del hombre Cavafy, ni adentrarse en el cúmulo del anecdotario para entresacar imágenes auténticas o rebatir tendenciosas denigraciones. Lo cierto es que el hombre aparece tenazmente fiel a su personaje, ocupado en una especie de asidua representación, entre bromas hirientes y encaprichadas enajenaciones. Podemos apenas observar lo sugerente de las penumbras de las que se rodea y la póstuma sobrevivencia del gran viejo, una especie de *numen loci*, en el aire de la metrópoli. Advertida con respeto por Forster, su presencia prestigiosa en la Alejandría más secreta emerge todavía, ya a distancia de decenios, de una afortunada novela de Durrell: “sentir por todas partes la presencia

del viejo que se difunde por el recinto de las calles oscuras con el olor de aquellos versos que había destilado de sus experiencias amorosas escuálidas pero fértiles; amores (...) todavía vivos en un poema, por la ponderada ternura con la cual había sabido asir el instante inminente y fijar sus colores”.

En la cristalización de un pasado biográfico e histórico, circunscrito a momentos ejemplares y semejantes, radica la coartada y la perennidad de Cavafy: el suyo es un canto severo y firme de la memoria, rescatado de un mundo al que gravan fatales condenas. Por eso allí el tema de la condena es central. El destino se presenta a veces como una ley inexorable de caducidad y de rapiña por parte del tiempo (y a ello concurre la vejez del poeta, activo entre sus cuarenta y sus setenta años). Pero la suerte se encarna precozmente en hipótesis simbólicas, extraídas de mitos conocidísimos:

Sueño, nuestros esfuerzos de desventurados,
sueño, nuestros esfuerzos, los esfuerzos de los troyanos.
Algún éxito, algún confiado empeño:
entonces empezamos
a retomar coraje, a nutrir esperanzas.
Pero algo surge siempre y nos detiene.
Despunta Aquiles ante nosotros tras el foso
y con enormes gritos nos aterra

Aquiles es lo imprevisto que troncha: “nuestra alma se trastorna y desfallece”. Todo intento de fuga es vano: “nuestro fin es seguro”. Y cualquier previsión es imposible (*Fin*).

En el poema *La ciudad* la condena está dramatizada con una austera medida, en la dialéctica oposición de dos voces internas:

Dices: “Iré hacia otra tierra, hacia otro mar.
Tiene que haber mejor ciudad que ésta.
...
No encontrarás tierras nuevas ni nuevos mares.
La ciudad irá detrás de ti...
...
La vida que trizaste en este cubil
breve, en toda la tierra, en todos los mares la perdiste.

El “cubil breve” era una habitación sin ventanas, una sepultura de hombre vivo rodeada de muros altos y grandes (tema que también aparecerá en Gide). La tentación de la aventura lo induce a algún impulso animoso (Ítaca, el sueño que vence a la realidad ofrece el hermoso viaje donde “andar agrada”); pero, en la cárcel oscura, compañera de los “días pesados” espera el hastío (*Monotonía*). La virtud es una máscara de mentiras echada sobre el rostro por el ansia de defenderse que arraiga en el corazón humano. Solo una oscura

dignidad pone una luz en el mundo de las condenas. Cuando la menoscabada vida que queda contempla la vida que huye (los armoniosos sonidos de los instrumentos y los cantos de las bacantes hacen sensible en la noche el esfumarse del dios que abandona a Antonio, según el relato de Plutarco), sube del corazón un saludo que ya no es reclamo ni llanto: "y saluda a la Alejandría que pierdes". Pero si la generosidad de una lucha sostenida contra fuerzas poderosas con la clara conciencia de la derrota es a veces exaltada (en los combatientes de la Liga aquea o en los Trescientos de las Termópilas que preven la traición de Efilto), los "hermosos gestos" son más a menudo escarnecidos (los espartanos, ausentes por principio, del ejército panhelénico de Alejandro, son vistos como torpes) y el heroísmo es desmantelado por lo que tiene de irracional: es el caso de los *Idus de marzo*, con la exhortación dirigida a César ("lee rápido/ el grave escrito que te dirige Artemidoro").

El hombre que echa por tierra la grandeza en nombre de la cautela es el mismo hombre que se encierra dentro de una cáscara, que renuncia. Aparta la vista de la fila de velas apagadas (los años de vida) que se alarga a lo lejos, denuncia su condición de prisionero en la oscuridad, pero teme al sol: "Quizás será la luz otra tortura. Quién sabe qué nuevas cosas mostrará". Sin embargo, por la madurada conciencia de un rechazo, de un *no*, por la obstinada adhesión al decreto del destino, por un último margen de libertad que sirve sólo para troncharlo, el aislado, el vencido, entra en la desolada atmósfera de la poesía. En el título en italiano de uno de sus primeros poemas, *Che fece... il gran rifiuto*, las palabras de la vileza, explícita en el verso dantesco, están suprimidas, *pour cause*: el rechazo se impone como una descontada necesidad.

¿Pero cuál es la razón de las "murallas" del exilio? Es intrínseca al cerrado mundo que palpita en el secreto: un mundo de amores morbosos y fuera de las normas. La vida de la carne con su dinámica irregular y tenaz es en verdad el fulcro de la vida y la obra del poeta. Su sensibilidad estética se empapa, casi fatalmente, de sensualidad, incluso allí donde los tonos parecen más tenues:

Tan fijamente miré la belleza
que los ojos están colmados de ella...

Del cuerpo bello se desprenden los "poéticos ojos", grises como el ópalo, azules como el zafiro, encendidos por vítreos brillos de deseo o casi negros de turbias vigiliadas; o los rosados labios "hechos para la plenitud de selectas voluptuosidades"; o los cabellos oscuros; o "aquel gran esplendor" del pecho, del cuello, y el rostro afinado por arcanas palideces, signos de la fatiga del placer. Otras veces es el cuerpo entero, descubierto con una exclamación de alegría, en una pintura, una moneda, una estatua, en la sombra conservada por un espejo antiguo, o vuelto a ver más allá del tiempo en los encuentros repentinos, en su desnudez revelada, relampagueante. Los adjetivos dibujan con complacidas dilaciones el cuerpo efébo: bello, agradable, estupendo, amable, delicado, interesante, atrayente, simpático, sólido, armonioso. Se despiertan memorias de figuras míticas (Jacinto, Endimión, Narciso, Hermes, Apolo), resplandecen divinas epifanías, se piensa en el ideal del *Cármide*: pero el cuerpo puede ser el de un herrero, un baratillero, un desesperado, un bárbaro. El "sexo" del personaje amado es, a veces, hábilmente silenciado y las figuras del cuadro, envueltas en una pátina ambigua, pasan silenciadas por lo impreciso; pero a veces la confusión de los sentidos pasa de los acentos ambivalentes a la evidencia explícita. Y de las fibras requemadas por mortifi-

ficantes orgasmos o pacificadas por soberanas distensiones parece levantarse una especie de orgullo. Quebrados por un instante los cepos, la oscuridad de los cuartos se aclara por nocturnos fulgores ("anduve dentro de la noche iluminada") y sonrío el vino de una robusta ebriedad: la conciencia de lo temerario del amor prohibido se afirma como escarecedora antítesis a los "*rumores senum severiorum*" ("aquellos que en negras ropas / cambian de deber"); en los lechos "que llama infames la ética corriente" se disciernen preciosas sensaciones, contra las cuales la protesta puritana y altiva de la sociedad es una censura constante. Y la vida de los sentidos, cuyos datos inmediatos son casi siempre transfigurados por la perspectiva de la memoria, se incendia con los contactos más ocasionales: se recorta en el umbral de un café el "cuerpo de amor"; frente a la vitrina luminosa del estantero, un juego de ojos es seguido por una fugaz reticencia, luego de la seguridad del pacto y de la feliz realidad de la posesión. La calle, los negocios, las aceras, muros, balcones y ventanas entran en el círculo del amor y allí quedan.

Las descripciones de la naturaleza son escasas y avaras, pero cuando aparecen revelan insospechadas aperturas: "Tarde hechizada./ En torno de nosotros el mar Jónico extenso" (una atmósfera de tibio encanto y de enervado bienestar, en una vastedad sin horizontes); o: "Del mar matinal y del límpido cielo / resplandeciente azul y arena de oro: todo / en la gran luz efusa se embellece". Incluso las descripciones de interiores son un tanto sumarias, aunque no falten vacilaciones crepusculares sobre los elementos de la escena: los objetos de la habitación en el sol de la tarde (sillas de paja y el gran espejo y la alfombra hasta los vasos amarillos sobre la consola, y el lecho, sobre todo el lecho). Ambientes sucios, tal vez:

Era vulgar y escuálida la habitación
escondida sobre le equívoca taberna.
Por la ventana se veía la calle
angosta y sucia. De allá abajo voces
subían, escándalo de obreros
que jugaban alegres a las cartas.

En otra ocasión se trata de un rinconcito de taberna desierta, en la nocturna escualidez: "Lo iluminaba apenas un quinqué. / Perdido de sueño, el mesero dormitaba a la puerta". Alude incluso a lugares más ínfimos, a casas de perdición, garitos, burdeles.

Las figuras de la pasión e incluso del amor extraen de estos ambientes, en contraste, una luz de belleza triunfal. Una humilde tienda se convierte en el épico fondo de una repentina ascensión:

Se informó de la calidad de los pañuelos
y del precio; con la voz sofocada
mudo casi por el deseo.
E iguales, las respuestas:
murmuradas, con tácita aquiescencia.
Hablaban, hablaban de pañuelos— pero otro
era el fin: que las manos se encuentren
debajo de las telas; que los rostros,
los labios se rocen al acaso:
un instante los cuerpos en contacto.
Veloz, furtivamente. No lo note el patrón
sentado al fondo de la tienda.

Hace poco alguien ha hecho una observación, digamos sociológica: "el obrero, el herrero, el empleado, el dependien-

te, el desocupado, cada individuo engranado en la rueda de una sociedad, moderna o antigua, que lo tritura con el peso brutal de trabajo que quita el respiro” encontrarían en el sexo “el natural y único contrapunto de evasión y de felicidad íntegra, y a veces, ruinosamente, gozada”. En efecto, en una condición humana de esta clase hacen pensar algunos poemas como *Días de 1909*, ‘10 y ‘11 hermosísimo, incluso por las extrañas insistencias de la rima en la segunda parte. Se diría que, más allá de cualquier abyección de la vida, la belleza y el amor siguen siendo una realidad incontaminada y absoluta. El hombre perdido los siente “como belleza durable, como aroma fragante” sobre su carne. Y cuando la muerte cae como un velo sobre los tráficos carnales y el amor se desvanece en los funerales de una mañana dominical, hay una ofrenda de flores:

En la mísera caja ha puesto pocas flores:
flores cándidas, bellas, que sientan bien
a su belleza a sus veintidós años.

Una parte importante de la lírica de Cavafy proviene de fuentes de inspiración históricas. Pero es casi absoluto su desprecio por la historia contemporánea o apenas reciente. Las alusiones, aunque sea veladas, a hechos contemporáneos (por ejemplo, la catástrofe en Asia Menor, en el año 22), que alguno, no sin agudeza, ha tratado de descubrir, son excluidas de las declaraciones explícitas del mismo poeta; y todo el vasto volumen de Tsirkas, que ha pretendido establecer las raíces de este poema en sucesos reales, señalando hechos y personas como probables motivos de un canto cargado de símbolos, parecerá sustancialmente errado, cuando se supera el asombro por tantas hipótesis ingeniosas y de musivas combinaciones. En efecto, Cavafy escudriña en remotos siglos trayendo iluminaciones de una cultura libresca, orientada hacia algunos periodos, ciclos dinásticos, ambientes, figuras. Es una nueva salvación por la memoria: ya no (como muy bien lo ha visto Sherrard) una evasión del presente, sino una evocación de instantes embalsamados o escondidos en los pliegues de las narraciones académicas, en las cuales se encarna un presente extratemporal. No es casual que Seferis haya establecido sobre esta base un medroso “paralelo” entre Cavafy y Eliot. La elección de las “ocasiones” dentro de un ámbito limitado pero de especial interés (también Montale lo notó) rompe con cualquier humanismo clasicista. El poeta parece satisfecho con la representación de los conflictos existenciales y si alguna vez el episodio narrado o dramatizado puede ocultar un juicio, siempre la resonancia ejemplar del caso está alejada de cualquier rancia retórica, incluso sobre un explícito plano ético-didascálico.

El ascetismo oriental (judeo-cristiano) e incluso los ritos eclesiásticos conspiran contra el hedonismo pagano. La distancia entre las dos voces, llegado un punto, se convierte en fractura. Véase sobre todo el poemita *Miris*, ubicado idealmente en el 340 d.C., que es una de las más ricas expresiones de este arte. Si allí, en la evocación de la religiosa catarsis de *Miris*, puede quizás advertirse una predilección del poeta, en otras partes, en cambio, se afirma, con un temblor de nostalgia, la religión de la belleza. Ya no torpes y torcidas revivificaciones como las intentadas por Juliano el Apóstata, al cual dedica unos seis poemas. El emperador que erige los ídolos de los antiguos dioses como protección de austeridad moral es aborrecido tanto por los cristianos como por los gentiles. El mundo griego le opone una *ne quid nimis* y una vida disoluta y libre. Y con los antioqueños que prefieren a Khi y a Kappa (Cristo y Constanzo) frente a los escuálidos fantoches

del falso paganismo, y exultan luego por el fin del Apóstata y por la befa que lo hace “estallar”, está el corazón azotante de Cavafy.

La tradición helénica que resuena en este poema parece excluir incluso el esplendor de los mármoles de Fidias o la intemperie iluminística de la era de Pericles. La larga era que expande y universaliza el espíritu griego y que puede llamarse en un sentido amplio helenística, con sus confluencias de hombres y costumbres, sus exquisiteces y sus pedanterías, sus refinamientos y morbosidades, concentra el interés de Cavafy, que la representa con sabia penetración. La visión de la nueva helenidad nacida de los triunfos de Alejandro es grandiosa: pueblos y pueblos, que participan de las instituciones griegas y de la lengua común, empujada a los umbrales del mundo, exultan en una nueva conciencia de sí. Centro e insignia de aquel “mundo helénico nuevo y grande”, la ciudad es de Alejandría. El poeta —según la evocación de Ungaretti— “a veces, en la conversación, dejaba caer su palabra punzante, y nuestra Alejandría adormecida entonces resplandecía en un relámpago a lo largo de sus milenios como nunca he visto resplandecer nada”. En efecto, Alejandría era una tierra prometida, un paraíso perdido y encontrado, “maestra, panhelénico vértice” — como dice uno de los reyes lagidas de Cavafy —, morada del hedonismo y del arte. La vida irregular que allí se lleva se justifica por sí misma: desde la tumba el jovencito consumido por los “abusos” exclama: “Si eres de Alejandría, comprenderás, viandante: / sabes nuestro brío, nuestra voluptuosidad ardiente”. “Alejandrino” es un título de orgullo, revela un tipo de vida.

Frente a Roma, el helenismo vacila. Una sabiduría organizativa y política, unida al paso de las legiones, se convierte en instrumento de un destino inexorable, mientras que el fatalismo, las envidias, los golpes bellacos minan los reinos (muy señaladora y sugerente incluso por el juego de las rimas es *La batalla de Magnesia*). Pero frente al litoral italiano, un joven acostumbrado a la disipación de los sentidos se aflige a la vista de los despojos corintios, y otro joven acaricia intrépidamente el imposible sueño de una victoria macedonia en la víspera de Pidna, y Demetrio Soter quiere desmentir la acusación de “*levitas*” y no cree en la exclusividad del privilegio romano de “*regere imperio populos*”: cuando la realidad vence al sueño, queda vivo en la decepcionada melancolía un “aspecto de país hermoso, imágenes / de puertos griegos y ciudades”. Así, en tiempos calamitosos, un aqueo de Alejandría siente la necesidad de exaltar a los últimos locos e ineptos defensores de la libertad griega en Leucopetra (“Generales héroes nuestra estirpe, / de vosotros dirán. La loa será espléndida”). Por otra parte, la herencia helénica circula por doquier durante siglos: los monarcas orientales se jactan de *helenizar*, *filoheleno* es su mayor título de honor, y el epíteto *helénico* designa una culminación humana para los duros monarcas hebreos, para los jóvenes perdidos de Antioquía, para los filólogos de Béruto, para los secuaces de Herodes Atico. La época bizantina es la última encarnación del helenismo, con una nueva antítesis de boato y miseria, con las intrigas de palacio, las actividades y curiosidades literarias y, junto a las solemnes ceremonias eclesiásticas, la más desenfrenada lujuria (incluso la época bizantina y sus personajes son el punto de partida de una decena de poemas).

Los personajes, en muchos casos ficticios, son elegidos con una preocupación pedante pero bastante sugestiva por la onomástica, además de las fechas y los lugares. A veces también éstos son históricos. Baste recordar entre otros a Cesarión y Nerón, dos efebos que las predilecciones sentimentales

formas conclusas. Se ha hablado de "prosa", se ha definido este estilo como más dramático que lírico. Pero la observación de Paolo Nirvanas de que la expresión cavafyana no admite ni cambios ni sustituciones, implica el reconocimiento de una necesidad estética de este estilo y de un constante logro artístico. El crítico más conocido de Cavafy, Timos Malanos, intentó componer una antología de versos "armoniosísimos" (indicó unos treinta, pero sin duda hay más), con la presunción de señalar una dirección de canto luego perdida en desviaciones prosaicas. Es un grave error, en la medida en que reduce las expresiones del poeta a un único módulo e implica la negación absurda de la mayor parte de su obra.

Difícil y además riesgosa es la indicación de líneas maestras y de grupos: poesía narrativa y mímica, epigramas, líricas evocativas. El grupo narrativo es por cierto importante y el ámbito de la inspiración va desde la leyenda mitológica a la situación histórica (verdadera o imaginaria), desde la paráfrasis de un texto hasta la árida crónica. Se abre aquí —entre paréntesis— toda una laboriosa búsqueda de "fuentes", a la cual yo mismo he proporcionado una contribución digna de tenerse en cuenta. Ahora bien, incluso la "historia versificada" es a veces interesante, al menos por lo que destaca o por su encuadre, por la viveza de la ambientación, por el contraste dramático de voces diversas. Dañan a menudo la escualidez prosaica o la exhortación postiza, la pesadez o la frecuencia de las repeticiones. Pero estos aparentes límites negativos concluyen por entrar en una función expresiva en un caso como *Esperando a los bárbaros*, uno de sus poemas más conocidos en todo el mundo, sobre el cual no caben dudas. Cabe, sí, notar cómo el juicio del poeta transparenta en iguales movimientos (un exasperante tábano de preguntas y una puntual identidad de respuestas): una amarga sátira sin sonrisa ante la vacía poquedad humana aflora en los "tonos", sin emplear subrayados críticos o didascálicos.

En muchos poemas epigramáticos, el poeta investiga un típico "género" helenístico, tan dúctil para expresar sensaciones menudas, para encerrar vivos sentimientos en urnas cristalinas, donde se refleja, como sobre las caras de una gema, una preciosa luminosidad. Se diría que Cavafy es el último alejandrino de la *Palatina*. Y no se puede olvidar fácilmente la impresión de compleja tristeza que emana de sus mosaicos dibujados y de las alusiones al rápido azar de los efebos, estudiantes, diáconos, escritores, poetas, gente perdida, fijados en un rostro extraño, entre sonrisa y llanto, temblor y rigidez. Los modos epigramáticos aparecen incluso en fragmentos de cartas, frases, alegorías, comparaciones. Por otra parte el alejandrino cavafyano es registrable aun al margen del epigrama, por ejemplo, en la descripción de obras de arte figurativas mediante el arte de la palabra, que es un hábito bastante conocido de ese momento poético.

Claro está que la flor de la poesía se anuncia allí donde las anónimas exposiciones son invadidas por la subjetividad del poeta y, sobre todo, donde la pasión, en la transfiguración de la memoria, no pierde sino que purifica su calidez y la cristalización de la palabra no congela el aura sentimental: el verso mismo, entonces, sin entregarse a un canto desplegado, se equilibra en dulces tejidos melódicos, germinando en efusiones estáticas, en secretos exclamativos, en animadas confusiones. Podemos indicar algunos títulos como *Voces*, *Regresa*, *Gris*, *Recuerda, cuerpo*, *La mesa de al lado*, *Frente a la casa*, *Sobre el Barco*, *Días de 1903*. A veces se trata de iluminaciones que parecen encaminarse a duras penas y culminar en un alegre descubrimiento (*Lejano*). Otras veces el poema tiene una sólida construcción, afluyendo la memoria en el marco del am-

biente y del tiempo, entre animosos estupores y pensativos repliegues (*Después de las nueve*). Las memorias voluptuosas son acariciadas con lánguidas dilaciones cuando un pretexto trivial retoma las emociones conservadas por el corazón o los sentidos. Veamos, por ejemplo, *En el crepúsculo*:

Es cierto que no podía durar mucho.
La experiencia de años nos lo enseña. Pero brusca,
demasiado brusca se detuvo la Suerte.
La hermosa vida fue tan corta!
Y sin embargo, qué fuertes los perfumes y prodigioso
el lecho en que yacimos, y a qué placer
cedimos nuestros cuerpos.
Un eco de días de placer,
un eco de días me ha llegado,
la chispa de una hoguera en que ardíamos jóvenes.
Tengo una carta suya entre las manos.
La leí y releí hasta que no hubo luz.
Y me asomé al balcón, melancólicamente,
para no pensar más,
mirando un poco la ciudad que quiero,
el trajín en las calles, en las tiendas.

En la última estrofa los pensamientos parecen ceder ante el descolorido divagar de una contemplación de cosas queridas, del movimiento de la ciudad. La tristeza resiste, firme en la castidad casi modesta del signo.

Podemos caer en el análisis al hacer una selección: es fácil darse cuenta de lo inadecuado de uno y de otra. Es legítimo señalar algunos poemas por su alto poder de sugerencia y auscultar su timbre, pero corremos el riesgo de limitar al poeta, que lo es incluso en lo secamente narrativo y en los relampagueantes epigramas, en las pedanterías eruditas y en los tajantes sarcasmos, en la afectación de las cancioncillas y de las rimas insólitas y en las amplias cadencias, en las agudezas icásticas y dramáticas como en los sutiles recursos fónicos.

La vida y el arte de Cavafy están consignadas en el *monumentum* exiguo y concluyente de 154 poemas, a los cuales sería arbitrario añadir las poesías "inéditas" o secretas o las "relegadas", aunque entre las primeras se encuentren auténticas joyas. La imagen del poeta está en todas y cada una y no podría surgir de una lectura antológica. Giorgios Seferis afirmó con mucha agudeza que había que considerar la obra de Cavafy como una única y unitaria "*work in progress*" sellada por la muerte.

Esta obra hace de Cavafy uno de los mayores poetas de la primera treintena de este siglo. Fue y es un solitario por la inconfundible autenticidad de su fisonomía, que supera hasta anularlos los posibles reclamos a los *ismos* de la época. Intérprete de un solipsismo que se corresponde con las crisis espirituales contemporáneas (nació cuatro años antes que Pirandello), situable en el gran surco del decadentismo (pero nadie más lejano que él de D'Annunzio, también nacido en el 63), autor de una poesía nutrida por innumerables corrientes culturales, Cavafy alcanzó la soledad del genio, irrefrible a módulos distintos del propio. Conquistó esta condición absoluta mediante una escabrosa, huraña, sombría y mortificante fidelidad a sus "voces" secretas. Y se diría que aun los aspectos malditos, las turbulencias de un temple sexual y pasional que la conciencia común rechaza, encuentran en esta fidelidad una sorprendente redención: incluso más allá de la catarsis siempre lograda por el arte existe aquí una ejemplar, emocionante moralidad.

ANTONIO CARRILLO FLORES

LA CONSTITUCIÓN REAL DE ESTADOS UNIDOS Y LA SUPREMA CORTE

Parecería extraño que hubiese elegido el tema de la Suprema Corte de Estados Unidos para un coloquio dedicado a la política interna de ese país. En efecto, lo normal es que los tribunales, y la Suprema Corte de Washington es el más alto de ellos, se ocupen de la aplicación de las leyes en las controversias sometidas a su conocimiento, y que sean los otros órganos fundamentales del poder (el Ejecutivo y el Congreso) los que tengan a su cargo la definición de la política de una nación. Pero es que en Estados Unidos la situación es diferente (y tal vez empieza a serlo en estados que después de las Guerras Mundiales han recibido, directa o indirectamente, inspiración norteamericana. No ahondo en este punto para ceñirme a mi tema).

Sería inútil que alguien tratase de encontrar en los textos de la Constitución de Filadelfia de 1787, a la que en adelante me referiré sólo como a "la Constitución", algún precepto que atribuya a la Suprema Corte, como corporación, funciones políticas. Apenas si hay uno que establece que el Magistrado en Jefe ("Chief Justice") presida al Senado cuando éste se erija en Tribunal para conocer del juicio político en contra del Presidente de la República (Art. 1º, Sección III (6)). Eso aconteció solamente una vez: el enjuiciamiento del presidente Andrés Johnson en 1869. Pero aun en ese extremo, el Magistrado en Jefe conduce el proceso sin derecho a votar.

Las normas que fijan las atribuciones del Poder Judicial de los Estados Unidos, contenidas en el Artículo III, solamente dicen que dicho Poder se extenderá a todas las controversias ("cases") que en derecho y en equidad ("in law and equity") surjan de la Constitución, de las leyes de los Estados Unidos, de los tratados y otras más que no cito porque no son necesarias para mi exposición. La Suprema Corte, actuando como tribunal, esto es, insisto, como órgano de aplicación del derecho, tiene jurisdicción original en las controversias que afectan a embajadores, otros ministros públicos y cónsules, así como a aquéllos en que un Estado de la Unión sea parte. En todos los demás, la Suprema Corte tendrá jurisdicción de apelación en los términos y con las limitaciones que fije el Congreso (Sección II (1) y (2) del Artículo III citado).

En la Convención de Filadelfia nada se dijo que indicase el propósito del Congreso para otorgar a la Suprema Corte poderes políticos. La idea fue de los líderes del Partido Federalista, que dominó durante los primeros doce años de vigencia de la Constitución y muy especialmente de Hamilton, coautor de los artículos de *El Federalista* —obra clásica— dirigidos a los neoyorquinos para tratar de convencerlos de que rati-

ficasen la Carta. Las ideas de Hamilton fueron recogidas y erigidas en uno de los pilares del sistema jurídico de los Estados Unidos por el Magistrado en Jefe Juan Marshall, estadista y juez de extraordinaria importancia en la historia norteamericana.

En esa etapa inicial se planteó una lucha entre dos concepciones distintas: la de los federalistas, encabezados por Hamilton, que querían un poder central muy fuerte capaz de construir una nación económicamente unificada, en donde desde la independencia hasta fines del siglo XVIII había existido una Confederación de Estados Soberanos con vínculos muy concretos e insuficientes para ese fin. Hamilton propuso un plan en *El Constituyente*, pero fue derrotado. Entonces, político genial y profundamente antidemocrático (se refirió alguna vez al pueblo como a "esa gran bestia"), pensó que a través de la Suprema Corte podría lograr lo que no pudo obtener en Filadelfia. A los federalistas se oponían los entonces llamados republicanos, que ninguna conexión guardan con el actual Partido Republicano, sino con el Partido Demócrata, cuya figura máxima era y tal vez sigue siendo Jefferson, reputado como la inteligencia más esclarecida que haya pasado por la Presidencia de los Estados Unidos.

Hamilton murió en un duelo en 1804, cuando su partido había perdido el control del Poder Ejecutivo por la derrota del segundo Presidente, John Adams, y el acceso al poder de Jefferson en 1801. Adams, antes de dejar el poder nombró a su Secretario de Estado, Marshall, para el cargo vitalicio de Magistrado en Jefe de la Suprema Corte, y muy pronto se planteó el conflicto entre el Poder Ejecutivo y el Poder Judicial. Sucedió que Adams, ya derrotado, designó a varios jueces de su partido, entre ellos a un oscuro personaje apellidado Marbury, para la modesta posición de Juez de Paz en el distrito de Columbia. Jefferson instruyó a su Secretario de Estado para que no diese posesión a Marbury, considerando que su designación, como la de los otros 67 Magistrados nombrados por Adams en los últimos 16 días de su mandato, era una maniobra de los federalistas que, según escribió a un amigo, vencidos en las elecciones del otoño de 1800, "se habían retirado al Poder Judicial como a una fortaleza desde la cual tratarían de hacer nugatoria toda la obra de los republicanos".

Marbury acudió a la Suprema Corte pidiéndole que ordenara a Madison que le entregase su nombramiento, y Jefferson estaba preparado para desacatar la orden del Tribunal Supremo si éste fallaba a favor de Marbury. Marshall entonces, en un acto político genial, dictó la sentencia más importante que ha emitido la Suprema Corte en sus casi dos siglos de existencia, la de Marbury contra Madison, que declaró inconstitucional la ley con apoyo en la cual el primero había presentado su demanda a la Corte. De esta manera Mars-

N. de R. — Esta exposición fue escrita para el coloquio sobre Estados Unidos en el programa Justo Sierra de la UNAM.

hall afirmaba que la Suprema Corte tenía una potestad enorme: anular las leyes del Congreso. Pero sin entrar en conflicto en el caso concreto con el presidente Jefferson, que se quedó con sus baterías listas, sin poder usarlas, ya que la Corte no obligaba al Ejecutivo a hacer nada. Con esta sentencia, dictada en 1803, sin alterarse formalmente la Constitución, se creó en realidad un Poder que, salvo que él se autolimita, está por encima del Legislativo y del Ejecutivo, no obstante que éstos, tanto federales como estatales, son de elección directa o indirecta del pueblo, mientras que la Suprema Corte es un órgano compuesto por nueve magistrados designados de por vida por el Presidente de la República, con el consejo y aprobación del Senado.

Aun eminentísimos juristas que han demostrado, más allá

taña) pueden anular las normas dictadas por los Congresos, su poder es enorme. Sobre todo porque la Suprema Corte declara las leyes nulas o las reconoce como válidas o, como en el problema del aborto, al que aludiré después, las inventa, invocando principios muy generales u otros que en ocasiones —como el de la “intimidad” de la vida personal— ni siquiera figuran en texto alguno de la Constitución.

De esos principios, tal vez el más importante es el del “debido proceso legal” (“due process of law”) introducido primero en la Enmienda V de la Constitución, como una garantía en contra de los poderes federales, y después de la Guerra Civil (1861-1864) en la Enmienda XIV en contra de las autoridades de los estados. La Guerra Civil, en la que murieron más soldados norteamericanos que en las dos Guerras



de toda duda posible, que el Congreso de Filadelfia no pretendió otorgar a la Suprema Corte el inmenso poder que Hamilton y Marshall le atribuyeron, han reconocido que el pueblo norteamericano ha aceptado el ejercicio de esa autoridad, a pesar de que después de Jefferson la atacaron en distintas formas, y en las más diversas ocasiones, presidentes de la estatura de Abraham Lincoln y los dos Roosevelt, Teodoro y Franklin.

La facultad de declarar inconstitucionales las leyes del Congreso, tanto del Federal como de los Congresos Estatales, no habría conllevado modificación esencial en la estructura política de Estados Unidos si no fuese porque en el derecho anglosajón, a diferencia de lo que ocurre en el de origen romano-canónico —como el nuestro—, los fallos de los jueces tienen una eficacia superior, al punto de que cuando se habla concretamente en Estados Unidos de “the law” se alude a las sentencias de los tribunales más que a las leyes del Congreso denominadas estatutos (“statutes”).

Los jueces en el sistema de “common law”, o derecho judicial consuetudinario, pueden hacer la ley y si además, en Estados Unidos (pues la situación es diferente en Gran Bre-

Mundiales, se desencadenó por profundas diferencias económicas y sociales entre los estados del Norte, de economía ya industrial y mercantil, a mediados del siglo pasado, y los del Sur, agrícolas y feudales, que habían mantenido la esclavitud. El conflicto entre ambos grupos de estado existía desde el principio de la vida norteamericana, y se había logrado un frágil equilibrio que se rompió cuando, con el despojo de los territorios mexicanos después de la guerra de 1847, creció mucho la extensión geográfica de las áreas dominadas por los surianos. Por eso el general Ulises Grant, generalísimo de los Ejércitos del Norte, y Presidente de los Estados Unidos de 1869 a 1877, pudo escribir en sus memorias que la Guerra Civil había sido la pena impuesta por la Divina Providencia a Estados Unidos por la injusticia que cometieron en contra de México.

He aquí lo que pasó: en 1820 el Congreso aprobó una ley, llamada “El Compromiso de Missouri” (Missouri Compromise), mediante la cual se estableció que la esclavitud no existiría en ningún estado, excepto Missouri, que se había formado en la parte del territorio de la antigua Louisiana, adquirida por Jefferson de Francia, al norte de cierta línea

geográfica. Esta ley fue modificada en 1854 al organizarse los territorios de Kansas y de Nebraska, y ello reabrió el debate sobre la esclavitud, que llegó a la Suprema Corte, la que en una sentencia tristemente célebre, dictada en el caso llamado "Dred Scott", resolvió, en 1857, a moción del Magistrado en Jefe, Taney, sucesor de Marshall, que el Compromiso de Missouri era inconstitucional porque el Congreso no podía privar de su propiedad al dueño de un esclavo solo por el hecho de que éste hubiese pasado a un territorio libre. Fue la primera ocasión en la que la cláusula del "Debido Proceso Legal" que la Enmienda V había introducido en la Constitución en defensa de las personas se utilizó para anular una ley federal y, además, una ley que había logrado mantener la integridad de la Unión.

Abraham Lincoln, que era un modesto abogado y político de Illinois, ganó prestigio nacional atacando a la Suprema Corte por haber dictado la sentencia de Dred Scott. Invocando a la Biblia, dijo que una casa dividida entre libres y siervos no podía subsistir. Y así llegó a la Presidencia de la República, un mes antes de que estallara la Guerra Civil. Fue necesaria la sangrientísima Guerra de Secesión para que Lincoln, Comandante en Jefe de los Ejércitos, aboliera la esclavitud en el territorio de los estados rebeldes. Esa abolición se haría extensiva a todo el país en las Enmiendas XIII y XIV de la Constitución, que entraron en vigor en 1865 y en 1868. En otras palabras, una guerra y dos reformas constitucionales se requirieron para cambiar la tesis de la sentencia Dred Scott. ¿Cómo negar entonces que la Corte es, claro, un tribunal, pero también un poder político, en ocasiones un super-poder?

La sentencia de Dred Scott no fue la primera que dio a la Suprema Corte la fama, que tuvo hasta hace cuarenta años, de institución conservadora, opuesta a los cambios sociales que impusieron la creciente industrialización, los ferrocarriles y el nacimiento del proletariado como una nueva fuerza política. Ya desde 1833 el Magistrado Story, cuyos *Comentarios* fueron una de las primeras obras que conocieron y manejaron nuestros juristas, había escrito que la salvaguardia de la propiedad era tan importante como la de la libertad. La inviolabilidad de los contratos, de las concesiones, la libertad de comercio en el vasto territorio norteamericano, habían sido sancionados por la Corte en múltiples casos, que no puedo citar en una exposición general como esta. La alta magistratura contribuyó así a hacer realidad el sueño de Hamilton: construir, aun en contra de la voluntad del pueblo, el primer mercado común de la historia, protegido del exterior con altos aranceles.

El conservadurismo de la Corte era defendido por muchos con el argumento de que a los tribunales toca salvaguardar el orden existente, dejando a los otros poderes del Estado la responsabilidad de cambiarlo o de modificarlo. Tuvo ese conservadurismo múltiples expresiones en la segunda mitad del siglo XIX y en el primer tercio del actual. No fue necesaria ya, como en el caso de Dred Scott, otra guerra civil para corregir sus excesos, pero sí, alguna vez, la enmienda de la Constitución, como cuando el Tribunal Supremo declaró inconstitucional el impuesto sobre la renta (adoptado en Estados Unidos en 1894) porque no era un tributo fundado en el número de habitantes de los diversos estados de la Unión sino en el monto de los ingresos. Para destruir esta tesis de la Corte hubo que reformar la Constitución en 1913.

Otro caso revelador del espíritu conservador de la Corte —anterior al del impuesto sobre los ingresos— fue la decisión

que dictó en un asunto al parecer insignificante, el de los rastro de Nueva Orleans, cuando con sutiles argumentos jurídicos entregó a los Estados la aplicación de la Enmienda XIV de la Constitución, que dio forma a los resultados obtenidos a costa de tanta sangre en la guerra civil. Al dejar que fuesen los tribunales locales quienes dijieran la última palabra en esta materia, la Corte de hecho hizo posible que los surianos, vencidos en la guerra, recuperaran el poder económico y político de sus estados y mantuvieran hasta la segunda mitad de este siglo muchas de las discriminaciones en contra de los negros.

Muy importantes principios de la nueva legislación social, que la industrialización y la inconformidad obrera arrancaron de los Congresos al apuntar el siglo XX, como los relativos al salario mínimo y a la prohibición del trabajo a las mujeres y a los niños, fueron declarados inconstitucionales por la Suprema Corte como violatorios de la santidad de los contratos, a pesar de la vigorosa oposición del jurista más eminente que haya pasado por la Suprema Corte, Oliver Wendell Holmes, quien por más de tres décadas sostuvo en vano que la Constitución era un documento vivo, cuyo sentido debería acomodarse a las circunstancias de cada época. Aparte de que en muchos de esos casos no había incompatibilidad lógica entre las leyes aprobadas por las legislaturas y los textos constitucionales, sino que los magistrados hacían jugar su propio concepto de lo "razonable" —de vieja alcurnia en el "common law"— para destruir normas que chocaban con sus convicciones políticas o sociales.

Así se llegó a la gran confrontación de 1937 entre el segundo Roosevelt y la Suprema Corte, que había anulado la mayor parte de las medidas del "New Deal", aprobadas por el Poder Legislativo, pero obra real del Ejecutivo, que buscaba con ellas superar la depresión económica que afligía a la economía norteamericana. Roosevelt no se atrevió a plantear una enmienda constitucional para reducir los poderes de los jueces, pero no ocultó su propósito de obligar al tribunal a variar el rumbo aumentando el número de justicias con hombres ideológica y políticamente adictos al Presidente.

El vigoroso Justicia Mayor Charles Evans Hughes, que había acuñado antes la célebre fórmula: "Vivimos bajo una Constitución pero la Constitución es lo que la Suprema Corte dice que es", aceptó el reto de Roosevelt y lo venció. Pero, buen estratega político (a punto estuvo de ganar la Presidencia de la República en 1916 luchando contra Wilson), advirtió que precisaba satisfacer a la opinión pública, que acababa de reelegir clamorosamente a Roosevelt. Para ello promovió que la Corte rectificase algunas de sus tesis extremas y auspició el retiro de algunos de los magistrados más viejos y conservadores. Hughes mismo se jubiló tres años después.

El péndulo empezó a variar al convertirse los Estados Unidos en beligerantes de la Segunda Guerra Mundial a fines de 1941. Pues si algo subraya el carácter político de la Suprema Corte es que sin que medie una declaración espectacular, como si fuera el resultado de un convenio tácito, la más alta jurisdicción norteamericana deja mayor libertad de acción al Ejecutivo y al Congreso en horas de peligro interno o internacional. Así la Corte aprobó una de las medidas más duras, sin duda más injustas, que Roosevelt se creyó obligado a tomar durante la guerra: la confinación a verdaderos campos de concentración de ciudadanos norteamericanos de ascendencia japonesa —los llamados "misei"—, cosa que no había hecho con los de ningún beligerante europeo.

En asuntos de carácter político estrictamente interno, la Corte fue muy cautelosa hasta hace 25 años, y lo sigue siendo

en los de orden internacional. Nunca, por ejemplo, aceptó interferir la acción del Poder Ejecutivo, ni en el conflicto de Corea ni en el de Vietnam, no obstante que la cuestión le fue planteada no sólo por particulares sino también por autoridades estatales y que ambos suscitaban una cuestión largamente debatida entre los juristas y los políticos: si el Presidente de la República, actuando como Jefe de las Fuerzas Armadas, puede desentenderse del precepto constitucional que hace de la declaración de guerra una facultad privativa del Congreso.

En política interna, en sentido estricto, y en política social, la posición de la Corte ha variado mucho después de la Segunda Guerra. El conservadurismo fue abandonado a través de un proceso que culminó durante la gestión del Justicia

audaz, los ha ido extendiendo mediante lo que ella denomina —siguiendo a Holmes— “derechos de penumbra” o “implícitos” —diría yo para la mejor comprensión del concepto. Son derechos, se dice, de tal manera obvios que los constituyentes consideraron innecesario formularlos en una forma expresa.

Fue invocado ese derecho implícito o de penumbra —en que la Corte en realidad actúa como legislatura nacional, apenas inferior en rango al Constituyente ordinario— como la Suprema Corte, en enero de 1973, en el famoso caso Roe, declaró el derecho de una mujer para terminar por su propia y libre voluntad, mediante el aborto, una concepción que no tenga más de tres meses de iniciada. Esta opinión es típicamente una ley en sentido material. De acto jurisdiccional no



Mayor Earl Warren, en la histórica decisión *Brown vs. el distrito de Topeka*, en 1954, que declaró inconstitucionales todas las leyes locales, distritales o municipales que autorizaban la discriminación racial en las escuelas públicas. (Hasta entonces el criterio adoptado a fines del siglo XIX, era que no se quebrantaba la Constitución por el hecho de separar a las personas en razón del color si el tratamiento que se les daba era sustancialmente igual.)

Como en el caso de *Dred Scott*, sería excesivo afirmar que el agravamiento de las tensiones sociales que tuvo lugar a lo largo de la década de los sesenta fue provocado sólo por la Corte, pero es significativo que *The New York Times* eligiese precisamente la ejecutoria *Brown* y las numerosas que le siguieron, cubriendo diversas áreas de la vida social, para señalar el principio de la que ha llegado a calificarse como una nueva revolución social.

Lo más destacado del trabajo de la Corte, según anotó el Magistrado Frankfurter, pasó desde hace tres décadas del área de la propiedad al de la libertad y otros derechos civiles. En cuanto al contenido mismo de esos derechos y garantías fundamentales, la Suprema Corte, en forma cada vez más

tiene sino la forma. La sentencia, como era de esperarse, provocó la oposición violenta de la Iglesia y los grupos católicos, que han pretendido, hasta ahora sin éxito, revocarla mediante una enmienda constitucional.

En el campo estrictamente político, los cambios introducidos por la Corte misma en sus criterios han sido también impresionantes. Todavía cuando el Magistrado Hughes escribió un célebre libro sobre la Suprema Corte, en 1928, señaló que uno de los grandes principios que el Tribunal Supremo había respetado a lo largo de su vida era el de no intervenir en asuntos de carácter político. En los últimos tiempos, sin embargo, la Suprema Corte ha sido más y más audaz para incursionar en las actividades políticas, ya se trate de los procesos electorales o aun del funcionamiento interno del Congreso o de los partidos, a los que reconoció hace tiempo el carácter de órganos estatales. La tendencia se inició con la ejecutoria *Baker vs. Carr*, dictada en 1962, que resolvió que es principio esencial de un régimen democrático que el voto de un ciudadano valga tanto como el de cualquier otro, por lo que debían derogarse las disposiciones que regían en distintos estados de la Unión Americana que, fijados con crite-

rio geográfico, daban ventaja a los habitantes de los distritos rurales, en general menos poblados y más conservadores.

Este proceso avanzó un paso más cuando en 1969 la Corte obligó a la Cámara de Representantes a reconocer a Adam Powell, líder político y pastor de un barrio negro de Nueva York, el escaño que le había negado, imputándole que había cometido irregularidades en una legislatura anterior. La Corte resolvió que la Constitución sólo fija dos requisitos para la elegibilidad de un diputado: la nacionalidad y el domicilio, y que Powell satisfacía ambos.

Pero sin duda el más dramático de los fallos que trascendieron sobre la totalidad del sistema político fue el dictado en 1974 en la controversia Estados Unidos vs. Richard Nixon, cuando la Corte declaró que el entonces Presidente estaba obligado a cumplir con el requerimiento judicial (*subpoena duces tecum*) de un juez federal para que entregase ciertas grabaciones electromagnéticas y documentos que a juicio del fiscal eran necesarios en el proceso contra colaboradores cercanos de Nixon. Varias circunstancias hacen de este caso uno de los más notables en la larga vida de la Suprema Corte:

- La primera fue la unanimidad del fallo de la Corte y que su autor fuese el Magistrado en Jefe Burger, designado por el señor Nixon por la confianza que le merecían su filosofía política y convicciones constitucionales.

- Una segunda fue que, por primera vez en su historia, la Corte confirmaba una mandamiento cuya desobediencia convertiría en delictivo al Jefe de la Nación.

- La tercera fue que la Corte resolvió que el “privilegio del Ejecutivo”, que invocaba el Presidente como indispensable para la marcha ordenada del Gobierno, no es absoluto, sino que tiene límites que corresponde fijar a los tribunales. El presidente Nixon, que había ofrecido cumplir una decisión definitiva de la Corte, se vio así obligado a entregar las grabaciones que demostraban que había tenido un conocimiento mayor que el que había reconocido hasta entonces sobre los hechos que rodearon la invasión clandestina en 1972 a las oficinas del Partido Demócrata en el edificio Watergate y su encubrimiento posterior. Su situación política, ya seriamente demeritada con las investigaciones del Senado y el voto acusatorio de la Cámara de Representantes, se volvió desesperada. Los propios “príncipes de su partido”, como los llamó *Newsweek*, visitaron a Nixon para informarle que era inútil que intentara ante el Senado —único órgano facultado para juzgarlo— una defensa que tenía perdida y que sólo prolongaría por largos meses la incertidumbre en que venía desenvolviéndose la vida institucional norteamericana. Fue así como, por primera vez en casi 200 años, un Presidente se vio política, no legalmente, forzado a dimitir de su investidura.

Notable fue también que la Corte interrumpiera su receso de verano para dictar su fallo con una celeridad que muestran estas fechas: la decisión del juez Sirica, que ordenó la presentación de las grabaciones y documentos, fue del 20 de mayo; el 31 del mismo mes la Suprema Corte aceptó conocer el caso, sustrayéndolo a la jurisdicción de un tribunal de apelación; la audiencia de alegatos tuvo lugar el 8 de julio y la sentencia se pronunció el 24 del mismo mes. Apenas se necesitaron escasos dos meses para tramitar un asunto del que sin duda se hablará tanto como dure la vida constitucional de Estados Unidos. Y es que, con forma exquisitamente jurídica, la Corte sabía que en realidad estaba interviniendo en una crisis política sin precedente, que la salud de la nación reclamaba que se resolviese sin demora.

En este relato, inevitablemente desordenado e incomple-

to, he tratado de explicar por qué se ha dicho y se dice con razón que la Suprema Corte ejerce en Estados Unidos funciones políticas del mayor rango, aunque la orientación con la que ha usado esas funciones no haya sido la misma a lo largo de su historia. Sin embargo —y puntualizo— la Suprema Corte juega un papel fundamental en el funcionamiento del sistema político norteamericano, pero no gobierna. Es una afirmación equivocada y simplista afirmar que en Estados Unidos existe un “gobierno de los jueces”. Allí, como en todas partes, el único que puede gobernar es el Ejecutivo. Ni siquiera el Congreso puede hacerlo, salvo —y me refiero a Estados Unidos— en circunstancias tan anormales como las que sucedieron al asesinato de Lincoln. El gobierno requiere unidad de juicio, unidad de voluntad, en suma, plenitud de mando. Lo que la Suprema Corte sí puede hacer es obligar al Ejecutivo y al Congreso a someterse a ciertas normas que ella encuentre en la Constitución o que fabrica en sus fallos.

Mas si bien la Suprema Corte de Estados Unidos no gobierna, es un poder casi omnímodo, que no tiene sino un límite formal: el de ser activada en una controversia real por alguien en quien ella reconozca un interés y dos límites mucho menos precisos: la conciencia de los magistrados, su noción de lo que es “razonable”, su sentido común, su sensibilidad política y la fuerza de la opinión pública, que a veces la reprocha y sutilmente la detiene si se aparta demasiado de cierto consenso que da unidad a ese mosaico complejo e inmenso que es la vida social norteamericana.

La existencia de esos límites informales de la autoridad de la Suprema Corte es particularmente necesaria cuando supervisa el funcionamiento de los otros departamentos o poderes. Así, frente al Legislativo, la ha ejercido con gran parsimonia; se presume —ha dicho siempre— que las leyes del Congreso son válidas, salvo que sea notorio a su juicio que ellas han infringido la Constitución. Este principio, a juzgar por la sentencia del caso Nixon, también regirá respecto del “área de privilegio” del Ejecutivo.

Pero, repito, se trata de una autolimitación que la Corte se ha impuesto, pues si el Congreso quisiera arrebatarle o reducirle su poder, ella podría declarar esa ley inconstitucional y no acatarla. Por eso, al margen de consideraciones técnicas, el minúsculo caso de *Marbury vs. Madison*, invocado por Burger en el fallo que acabó con Nixon, sigue siendo piedra angular del sistema político norteamericano.

Lo anterior, para terminar con una nota de actualidad, explica que haya interés —casi ansiedad, recogida el pasado 13 de marzo por el más notable comentarista político norteamericano, James Restón, en el *New York Times*— ante la posibilidad de que un Presidente tan conservador como Reagan, pueda, si es reelegido, designar a la mayoría de los jueces de la Suprema Corte, dada la avanzada edad de sus componentes. La Corte de Burger ya ha dado algunos pasos atrás: la pena de muerte, que había sido prácticamente abolida, ha vuelto a imponerse y a ejecutarse. El derecho de las mujeres pobres a abortar ha sido limitado. Una Corte más conservadora quién sabe hasta dónde podría llegar.

Claro que el Senado podría detener a Reagan: a Nixon le rechazó sucesivamente dos nominaciones. Pero pudo hacerlo porque el Presidente propuso hombres que además de conservadores eran muy mediocres juristas. El peligro que Reston ve es que Reagan nomine a juristas a la vez muy conservadores y muy competentes. Que los hay y muchos en los grandes bufetes. ¿En las elecciones presidenciales de 1984 los electores tomarán en cuenta este problema? No lo sé.

México, D. F., 18 de abril de 1983.

ADRIANA MÉNDEZ RÓDENAS

EL PALACIO DE LAS BLANQUÍSIMAS MOFETAS:

¿NARRACIÓN HISTORIOGRÁFICA O NARRACIÓN IMAGINARIA?

I

El palacio de las blanquísimas mofetas (1975; 1980), de Reinaldo Arenas, es un texto que se presta a dos posibles lecturas: ¿es una narración historiográfica o es una narración imaginaria? Si se trabaja con la primera interpretación, la obra se leería como una novela histórica, ya que comparte rasgos temáticos con la temprana novelística de la Revolución cubana; a saber, la vuelta retrospectiva hacia el pasado de la dictadura batistiana y el énfasis en el triunfo rebelde de 1959. Muchas de estas novelas históricas escritas en Cuba durante la década de los 60 se inscriben dentro del realismo testimonial por el propósito de mostrar la derrota de la dictadura y el vencer revolucionario como un momento apocalíptico en la historia, como un punto de culminación o ruptura en el devenir del tiempo.¹

Aunque la novela de Arenas difiera considerablemente del concepto progresivo de la historia manifestado en este cuerpo de novelas, sí comparte otro rasgo temático con ellas: la filtración de los sucesos del combate armado a través de las vivencias de un espectador. Por ejemplo, en *La situación* (1963) de Lisandro Otero, este espectador es un aspirante a escritor de extracción clase-media; en cambio, en *El palacio* (al igual que en los cuentos de *Termina el desfile*) es un joven del campesinado. La semejanza entre ambos personajes es la afinidad por la escritura; la diferencia, más allá del origen de clase, estriba en la manera en que se expone en la novela la vocación literaria y testimonial del personaje.

A pesar de que representan dos estilos de novelar disímiles y dos maneras radicalmente distanciadas de enfocar ficticiamente los acontecimientos de la Revolución, Arenas y Otero comparten, ya no un rasgo temático, sino una misma intencionalidad que motiva la ficción: el narrar la prehistoria y el presente de la Revolución en un extenso ciclo novelesco, como si la complejidad de este proceso fuera imposible de apresar en las páginas de un solo tomo. El proyecto de trilogía de Lisandro Otero incluye, hasta el momento, dos obras: *La situación* (1963) presenta el golpe de estado de Batista en marzo de 1952 como hecho catalizador de la resistencia política, y *En ciudad semejante* (1970) enfoca la lucha clandestina en La Habana mediante la colaboración del personaje/escritor en el movimiento armado. Igualmente, Arenas proyecta una pentagonía sobre la vida en la Revolución, inicia-

da con dos novelas: *Celestino antes del alba* (1967) y *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1975; 1980), ambas centradas en un mismo personaje: un niño y un adolescente, escritor y poeta potencial, criado en la ciudad de Holguín, provincia de Oriente, que se traslada a la capital habanera y ahí presencia el "desfile" triunfal de los rebeldes del 26 de julio. El propio Arenas comenta en una entrevista reciente la progresión de este ciclo novelesco:

Celestino es el principio de una obra que yo quiero desarrollar ampliamente. *Celestino* representa la infancia del personaje. *El palacio*, la adolescencia. Después viene una tercera novela, la de la juventud; el personaje está en La Habana al principio de la Revolución. Luego una cuarta novela durante los años sesenta, que ya está terminada, y una quinta, también ya terminada, que se desarrolla en el futuro.²

Además de esta serie de novelas históricas,³ Arenas contrae otro vínculo temático con la novelística realista de la temprana Revolución. Como en *Bertillón 166* (1960) de José Soler Puig, *El palacio* presenta la decisión del protagonista de alzarse con los rebeldes y narra la consecuente tortura y persecución inflingida al personaje. Esta temática de denuncia a la dictadura es repetida con variantes en la mayoría de las novelas del realismo documental escritas y publicadas en Cuba durante los años 60.⁴ Otra coincidencia significativa entre *El palacio* y la novela de Soler Puig es su contexto. A diferencia de las restantes novelas de la Revolución que centran, un tanto arbitrariamente, el escenario del conflicto en La Habana (como la misma *En ciudad semejante* de Otero), ambas obras se sitúan en la región oriental, cerca del foco rebelde que operaba desde la Sierra Maestra: la de Soler Puig en Santiago de Cuba, y la de Arenas en Holguín y sus cercanías.

Todas las características temáticas, al igual que el proyecto de un ciclo novelesco, que acercan a *El palacio* a la novelística de la Revolución son las mismas que también la alejan de este conjunto ficticio, si se considera la elaboración formal de estos temas en la obra. Para retomar la alternativa de lectura que proponemos, *El palacio* se abre al ámbito imaginario por el impulso poético/alegórico que nutre la narración. En impulso simultáneo, *El palacio* complejiza la historicidad de la ficción al acoplar los acontecimientos insurreccionales con la angustiosa formación de una conciencia poética, personificada en el proto-narrador y protagonista Fortunato, figura que se convierte en portavoz de su historia individual y, a la vez, en intérprete de una historia colectiva.

La constante renovación y reiteración de una voz poética acerca la novela de Arenas a la tendencia neobarroca ejemplificada por *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima, obra que

Una versión abreviada de este ensayo se presentó en la mesa redonda "Fantasía y realismo en las obras de Reinaldo Arenas" que tuvo lugar en el congreso anual de la Asociación de Lenguas Modernas (Modern Language Association) celebrado en Los Angeles, California, el 28 de diciembre de 1982. Agradezco la invitación del profesor Enrico Mario Santí a participar en esta mesa.

se impregna de la *imago* poética para fundar otra tradición de escritura y para recrear, imaginativamente, la intrahistoria insular.⁵ El impacto de Lezama Lima en los jóvenes escritores cubanos, al igual que la validez del estilo neobarroco teorizado principalmente por Severo Sarduy, son tópicos de la historia literaria demasiado amplios para tratar dentro de los límites de este ensayo, pero sí notamos una serie de posibles repercusiones de esta figura mayor. Siguiendo el modelo de *Paradiso* de construir el mito de la isla, Pablo Armando Fernández en *Los niños se despiden* (1968) narra el retorno de un hijo a su Oriente natal, que, por la intensidad de sus relaciones familiares, interpreta el pulso de un central azucarero.⁶ *Los niños se despiden* evidencia la misma conjunción que ofrece *El palacio* entre el impulso testimonial y el ímpetu poetizante, a pesar de que se sitúan en dos momentos históricos diferentes: la novela de Arenas se aproxima a la insurrección de 1959, y la de Pablo Armando Fernández dibuja la etapa precedente, la Cuba rural a mediados de la década de los 40. Como en *El palacio* de Arenas, en *Los niños se despiden* aparece una sección de textos documentales (cifras de la producción del ingenio azucarero) paralelamente a la narración de los nexos familiares.

El palacio de las blanquísimas mofetas construye una visión similar a la elaborada en la novela de Fernández; es una alegoría del trayecto hacia la muerte y la desarticulación de una familia campesina que emigra a la ciudad de Holguín poco antes del año 1959. Como en *Tres tristes tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante, la visión de clausura implicada en la novela connota un momento de incertidumbre que vislumbra el fin de la dictadura. En modo parecido a la novela de Cabrera Infante, es el componente oral lo que estructura el texto en ficción histórica: el habla de los personajes dominantes en la escena familiar da constancia de una negatividad ontológica determinada por la estrechez económica y el caos político del momento. En vez de constituir el punto culminante de una historia progresiva, la Revolución se convierte en *El palacio* en el catalizador de la destrucción del poeta/narrador Fortunato y, simultáneamente, en causa influyente de la desarticulación emocional de la familia.

Por esta misma perspectiva, la novela de Arenas resiste las esquematizaciones que predominan en muchas de las obras del realismo testimonial publicadas en Cuba durante los años 60. Leída como narración historiográfica, *El palacio* cuestiona la noción idealista de que una revolución sea un quiebre apocalíptico, un momento de *kairos* en el devenir histórico, una ruptura en el tiempo indefinido del *chronos*, esquema propuesto en la mayoría de las obras realistas cubanas.⁷ Si se considera la novela un "acto socialmente simbólico", habría que leer la estructuración poética del texto como una resolución formal al problema de la textualidad historiográfica ficticia, que pretende hacer literatura del impacto de la historia.⁸

En contraste con la versión unidimensional presentada en las novelas de autores como Otero y Soler Puig, *El palacio* ofrece una interpretación diferente (¿disidente?) del proceso cubano, en la cual la temática histórica está más íntimamente ligada al proceso que convierte al individuo/espectador de la historia no sólo en actor y partícipe, sino en el responsable de documentarla en la escritura. Al analizar aquí los mecanismos y estructuras que hacen de la novela un texto historiográfico e imaginario a la vez, partiremos de la siguiente afirmación de la poética formulada por Arenas: "Está el poeta para quien la realidad y la fantasía no son términos excluyentes, ni siquiera diferentes."⁹

El palacio de las blanquísimas mofetas rompe el marco lineal de la narración historiográfica realista al estructurarse en una serie de estratos simbólicos que sintetizamos aquí conforme aparecen en las secciones que componen la obra. Un eje de la enunciación articula las voces de los personajes de la escena familiar que declaman en la Segunda Parte de la obra, titulada "Hablan las criaturas de queja". Cinco "Agonías" componen esta Segunda Parte, y es aquí donde se narra el cierre de un ciclo familiar mediante los lamentos y enunciados de los miembros de la familia (el patriarca Polo, su mujer Jacinta y el coro de tías desdichadas). Dentro de la sus-



Reinaldo Arenas

tancia de los lamentos, aparece también la voz del protagonista Fortunato, único dotado por la mirada poética y la vocación escritural (de ahí el significado de su nombre). Es este eje de enunciación el mecanismo que privilegia la visión interior de la historia como vivencia personal. El acento en el habla popular, idiosincrática, del campesino —lo que el poeta Eliseo Diego ha denominado el “impulso idiomático” de las frases de Arenas— es el elemento transformador del discurso novelesco tanto en *Celestino* como en *El palacio*.¹⁰ En esta última obra, el énfasis en el lenguaje hablado provoca la dominancia del material semiótico de la voz, entendida en todas sus modulaciones: la intonación, el grito, el suspiro, la queja, el murmullo —hasta el silencio mismo es evocado por los espacios en blanco de las páginas, que deben ser *oídas* más

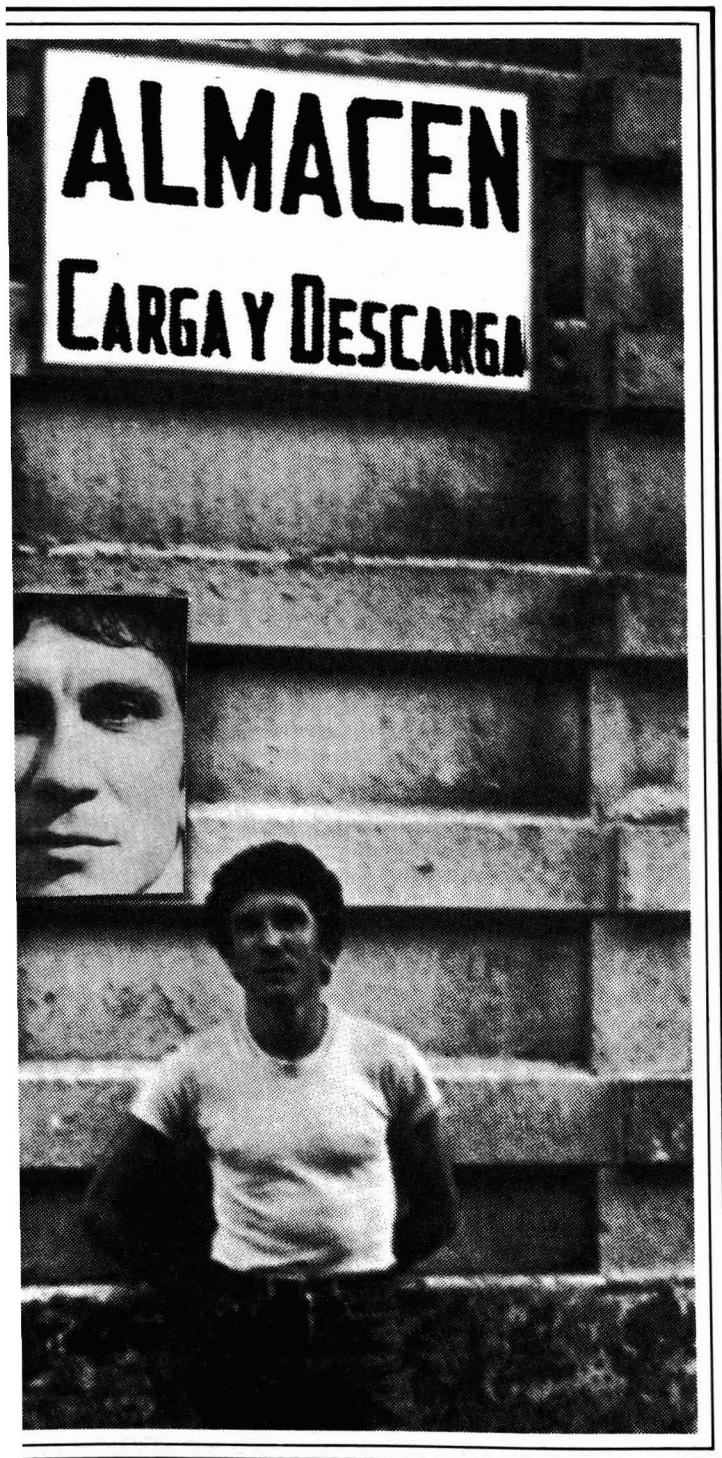
que leídas. El parcelamiento del estatuto privilegiado de la página, con la correspondiente ruptura de la narración cronológica y lineal del realismo, se debe en *El palacio* a esta predominancia del habla, estructurada en el eje de la enunciación.¹¹

Sin embargo, este estrato de enunciación no opera aisladamente en la novela, sino que gradualmente culmina en un eje alegórico que se juega en la Tercera Parte de la obra, titulada “Función” por ser un intermedio teatral que interrumpe el flujo de enunciados de las “Agonías”. En este diálogo teatral reinciden las voces de los personajes de la familia, pero con un matiz diferente a la declamación previa de las “Agonías”: la escena viene a ser el desenlace de las historias narradas y, a la vez, confirma el sentido alegórico del título de la obra. Aparecen los personajes muertos, atrapados en un palacio de cristal que es como un teatro imaginario de ecos, última puesta en escena de las frustraciones eróticas de las mujeres de la familia y, paralelamente, representación final de la muerte del protagonista Fortunato y de su tía Adolfin.

El eje alegórico resurge aún en otra sección de la novela titulada “La mosca”, situada en tres lugares estratégicos: remata la introducción de la novela (el “Prólogo y Epílogo”); también cierra la serie de lamentos o agonías de la Segunda Parte e, igualmente, concluye la exposición teatral/alegórica de la “Función”. El subsistema alegórico de “La mosca” señala no sólo la insistencia en la descomposición y la muerte, sino que subraya, aunque en modo paródico, la intención historiográfica del texto. Si la familia de Fortunato es “típica” del campesinado cubano que emigra a la ciudad en búsqueda de mejores condiciones de vida, y si su vivencia de la Revolución también es ejemplar, de igual forma la mosca que caracteriza a los *habitat* calurosos se convierte en “el arquetipo mosca azul de los trópicos”.¹² La aparición de los tres textos breves que componen “La mosca” al principio, a la mitad y al final de la obra, más el detalle tipográfico de estar impresa esta parte en negrillas, indica que ella es el nexo simbólico que coordina a los estratos restantes.

Finalmente, la parte quizás más significativa de la obra, un eje de la escritura atiende el acto de asumir, propagar y recibir la letra escrita, y se elabora en la sección introductoria (y paradójicamente concluyente) de la novela, el “Prólogo y Epílogo” inicial. Esta misma preocupación por la escritura se despliega, asimismo, en las aperturas de cada una de las cinco “Agonías” con que está compuesta la Segunda Parte, al igual que en la sexta y última “Agonía” que narra la muerte de Fortunato.

Paralelamente a estos estratos simbólicos que abren el texto a la fantasía y a lo imaginario, una serie de textos mínimos añadidos al margen izquierdo de la página o bien dispersos en páginas separadas del texto principal, atestiguan el impulso testimonial propio de la narración historiográfica. Estos textos son de diversa índole; incluyen anuncios publicitarios y avisos económicos que compondrían la cultura normada, siguiendo el ejemplo de otras novelas realistas o testimoniales. En *La situación* de Lisandro Otero, por ejemplo, aparece el personaje Dascal leyendo *El Diario de la Marina*, y a continuación se reproducen en el texto los anuncios del periódico, las noticias del día, y la crónica de eventos sociales, a la vista del lector al igual que del personaje. Otro es el caso de Pablo Armando Fernández en *Los niños se despiden*, cuya coincidencia con *El palacio* ya se ha comentado: una sección titulada “Miscelánea” incluye datos económicos sobre la producción de la caña de azúcar. Además, la novela de



Pablo Armando Fernández muestra la misma alternancia que *El palacio* entre una serie de narraciones principales y subordinadas que se conjugan simbólicamente.

Pero la semejanza más notable entre la novela de Arenas y otras novelas de autores cubanos se manifiesta al compararla con la obra testimonial de Reynaldo González, *La fiesta de los tiburones* (1978). Dividida en dos volúmenes, está compuesta de narraciones orales de obreros en una central azucarera durante la presidencia de José Miguel Gómez a principios del siglo veinte —personaje llamado popularmente “el tiburón”. Entre los testimonios de los obreros, aparecen representadas gráficas de anuncios publicitarios de la época, que complementan las observaciones de los informantes.¹³ La contribución de Arenas a esta práctica testimonial en la narrativa cubana es la mezcla de los textos de la cultura normada (es decir, la publicidad y la producción económica) con otros textos que podríamos llamar “subversivos” o contra-culturales; o sea, los fragmentos de periódicos clandestinos emitidos por la insurrección. Estos recortes periodísticos yuxtapuestos a la narración principal (compuesta por la serie de lamentos del eje de la enunciación, y por las historias de los respectivos personajes) documentan el clima de guerra civil provocado por la resistencia armada contra la dictadura. Al contrario de la visión progresiva de la historia expuesta en las novelas realistas de los 60, e inclusive en el corte sincrónico de una época que es el relato testimonial de Reynaldo González, en *El palacio* estos mini-textos no marcan, necesariamente, el desenlace del movimiento guerrillero en una historia lineal. Esto se comprueba por el hecho de que se combinan las noticias de los boletines clandestinos (fechados alrededor de 1958 pero tampoco en orden cronológico) con los anuncios publicitarios y con otras noticias periodísticas de una época histórica anterior, 1933.¹⁴

La narración historiográfica se apoya en *El palacio* en estos textos que interrumpen el flujo del material enunciativo y, por lo mismo, efectúan otra innovación en el manejo del material testimonial: la ruptura de la página y de la linealidad de la grafía, con la consecuente interrupción de una lectura cronológica.¹⁵ La peculiar manifestación de estas fuentes escritas, entremetidas en el impulso oral de la narración, comprueban la intención autorial al fundir el testimonio de la historia —necesariamente textual, basado en un cuerpo de escritura— con la vivencia personal y con el privilegio de la visión poética, ambas fundadas en el componente oral, en el habla popular y cotidiana que impregna la narración.

Sin embargo, esta combinación entre el testimonio oral y el texto escrito no es el único espacio donde acontece la intención historiográfica en *El palacio*. Paralela a la serie de textos añadidos, se desenvuelve un relato en las últimas “Agonías”: el intento —frustrado— de Fortunato de unirse al foco rebelde en la Sierra Oriental. Todas las otras instancias enumeradas aquí (el eje alegórico, el eje de la escritura y, parcialmente, el eje de enunciación) pertenecen al ámbito de lo imaginario. El sustrato “real” del texto lo compondría, entonces, dos relatos aceptados como verídicos por el lector: uno, la emigración de la familia del campo a la ciudad de Holguín, y dos, la fuga de Fortunato del ahogo familiar, que motiva su deseo de unirse a la rebelión.

III

Las dos lecturas posibles de *El palacio* como narración historiográfica y como narración imaginaria no operan, simplísticamente, a partir de una disyuntiva entre el sustrato “verídico” de la obra y su composición simbólica-fantasmiosa. Al

contrario, las dos lecturas se complementan al acoplarse dos de los estratos de la novela: la enunciación y la escritura.¹⁵ Es en esta conjunción entre escritura y enunciación donde surge el efecto fantástico de la obra, sin desligarse del fundamento verosímil. Leamos *El palacio* entre uno y otro extremo, el “Prólogo y Epílogo” y la “Sexta Agonía”, para detectar el recorrido o trayecto entre los dos estratos o ejes principales del texto, para después retomar su carga significativa en relación con el eje alegórico y con el motivo histórico/testimonial.

La escritura en *El palacio* gravita entre dos polos: en un extremo, el “grado cero” representado en el “Prólogo y Epílogo” y, en el otro, la epifanía o celebración de la palabra acontecida al concluirse la “Sexta Agonía” (la última de la serie).¹⁶ El primer extremo opera a base de una supresión o tachadura textual: la reminiscencia de una frase codificada por el habla popular “es la muerte en bicicleta”, que nunca aparece como expresión idiomática en el prólogo, sino que es modificada para obtener una superficie impersonal de escritura, tal como indica la primera oración del texto: “La muerte está ahí en el patio, jugando con un aro de una bicicleta” (p. 9). El otro extremo opera en dirección inversa, al revelar un acontecimiento aparentemente suprimido en el texto, la muerte de Fortunato, en dos versiones contradictorias: acribillado por guardias de Batista (p. 390) y ahorcado (p. 394). (Este hecho, sin embargo, se ha venido escenificando parcialmente al principio de las “Agonías” anteriores.)

Si el “Prólogo y Epílogo” denota la inauguración del texto, el prelude gráfico/fónico producido por un efecto de escritura, y, al mismo tiempo, la clausura simbólica del mismo, es sólo mediante el vínculo con la última escena narrada (re-velada, en el sentido de diferida y no de descubierta). La muerte de Fortuna en la “Sexta Agonía” engendra el mecanismo de enunciación puesto en escena en “Hablan las criaturas de queja”. En el instante en que cesa el dominio discursivo del personaje, se marca su conversión en narrador (transmutación del “yo” individual, subjetivo en “él” del discurso narrativo). El fin de la lectura, el fin del texto, coincide con este “grado cero” o eclipse de la voz del personaje Fortunato, lugar donde principia la narración impersonal, exteriorizada, de los lamentos de los otros personajes (“ellos”), punto neutro que origina, asimismo, la escritura blanqueada del prelude fónico.

En ese “grado cero” representado por el “Prólogo y Epílogo”, la enunciación, la serie de voces y procesos dialógicos entre los personajes, surge, igualmente, de un vínculo con la escritura. Fortunato recibe las cartas de la madre (“Querido hijo, querido hijo, querido hijo, querido hijo”, p. 16) y es esta condición de destinatario de la letra lo que ocasiona una relación recíproca, al convertirse Fortunato en emisor de la palabra escrita:

Mientras sudo, toso y espanto a los mosquitos, escribo. Mientras toso y toso, mientras sudo y sudo y palmoteo en el aire, escribo. No sé cómo me he hecho de una máquina de escribir y ya le he acabado al viejo todas las resmas de papel de la venduta. (...) Mientras la vieja pelea yo escribo y escribo. (pp. 16-17)

Fortunato ejerce una función autorial como resultado de ser lector de otra escritura: la palabra materna. De este intercambio de roles surge la instancia dialógica que caracteriza el plano de enunciación de la novela: el apóstrofe dirigido a Fortunato en la carta de la madre cambia repentinamente

del "Querido hijo" epistolar al "Queridísimo" vocal (p. 16), inicio de las locuciones en las "Agonías" siguientes. Fortunato se apropia, entonces, de ambas instancias: del escribir y del decir; en otros términos, allí se cifra textualmente el proceso de conversión en narrador.

En el preludio, los enunciados de los personajes se identifican de dos maneras: gracias a una introducción previa por parte de un narrador "impersonal" (heterodiegético), pero omitiéndose la marca tradicional de esta presentación, el "dijo" y en seguida el enunciado del personaje.¹⁷ Así se borra totalmente la presencia del narrador hasta el punto de "grado cero" escritural, en el cual la escritura aparenta devenir de "la nada". En última instancia, el acto de apropiación de Fortunato de la palabra oral y escrita es la "fuente" de estos enunciados. Como emisor y destinatario de la escritura, Fortunato asume la palabra del otro al convertirse en "tú", incorporando las voces de los demás protagonistas de la escena familiar y (retrospectiva y anticipatoriamente, tomando en cuenta el acontecimiento de la última "Agonía"), revelando las quejas en la posición superior, englobante de la voz narrativa, en la tercera persona de la enunciación, "él".

Fijemos el lugar donde se cifra el proceso originario de la enunciación. Primero, los vocablos de los personajes que omiten la transmisión del "decir", lo que constituiría el poder tradicional del narrador "objetivo" en el relato realista:

Adolfina entra en el baño y tranca la puerta. (...) Yo ya no sé qué hacer con mi vida. Yo sí que ya no sé qué hacer como (sic) mi vida. (p. 12)

Entre este enunciado, la repetición de la carta de Onérica —

Querido hijo, son mis deseos al recibo de esta carta te encuentres bien. (p. 12)

—sirve de marca para otro enunciado posterior del personaje materno:

Misael desnudo debajo de una mata de jía, me espera.¹⁸
Misael desnudo (frase repetida tres veces). (p. 12)

Segundo, la identificación entre Fortunato y los otros ("ellos") que permitirá el "darles voz" a estos personajes como narrador neutro:

Ahora siempre es de noche y Digna canta en el portal sin abrir la boca. Pobre Digna: sola y con dos muchachos. Pobres muchachos. Pobre Adolfina. Pobre abuela. Digo, pobre abuelo. Digo, pobre mamá. Digo, pobre yo. En fin: pobre Digna. (p. 17)

Este proceso de identificación entre el "yo" de Fortunato y el otro, permite la eliminación de esa voz narrativa hasta un "grado cero" impersonal de escritura, donde no se identifican las voces de los personajes por una señal del narrador, sino, en cambio, a través del flujo de un idiolecto que el lector aprende a reconocer como "voz propia" de cada personaje.¹⁹ Un ejemplo, la fusión de voces entre los padres, Polo el gallejo y Jacinta la guajira:

Alpargatas. A mí que me den alpargatas. Un par de alpargatas. Por ahí comienzan los estímulos (Polo). Dios te salve María llena eres de gracia (Jacinta). (Nombres de los personajes, añadidos, p. 17)

El efecto de fantasía o irrealidad que se sostiene a lo largo de *El palacio* proviene, en síntesis, de dos fuentes, relacionadas con la doble instancia escritura/enunciación. Una fuente es retórica y es el móvil de toda la narración, la frase idiomática suprimida, "es la muerte en bicicleta", pero ampliada, extendida, en su sentido literal, la personificación y animación de la muerte.²⁰ La otra causa de fantasía se sitúa en los actos de habla que fundan la narración, la vacilación entre los pronombres personales (el "yo" de Fortunato asume a cualquier otro "yo", como en la cita anterior),²¹ y el nexos escritural con un emisor fantasmático por ausente (la madre).

Más allá de estos dos mecanismos que articulan la escritura y la enunciación, hay un tercer componente que efectúa el tránsito hacia lo imaginario, y es la extra-natural relación dialógica entre Esther y Fortunato que aparece en "Vida de los muertos", una de las secciones añadidas a la narración de "Agonías".²² El diálogo entre Esther y Fortunato desde el otro mundo surge, desde luego, como consecuencia del efecto retórico producido en las primeras páginas de *El palacio*: la primera oración del texto, aunque "fantástica" desde la expectativa del lector, establece la proposición de juicio que se convertirá en ley organizativa de la novela.²³ En el "Prólogo y Epílogo" el viraje en la expectativa del lector —no sólo los vivos hablan— se indica, tras la escena de animación de la muerte, en el primer texto añadido al margen izquierdo, el que narra el suicidio de Esther y la simultaneidad de su acto de habla:

Me tomaría un pomo de trinidad y me acostaría aquí, en la cama si no fuera porque ya lo hice, y estoy acostada. (p. 19)

Como único texto suplementario en la introducción, el monólogo de Esther prepara el ámbito fantástico donde se sitúa la narración, ese diálogo o murmullo en la "Vida de los muertos" posible en relación con el acontecimiento de la "Sexta Agonía", el eclipse de la voz del protagonista/narrador Fortunato, y la escenificación final de su muerte a manos de los guardias de Batista. La muerte de Esther en las páginas iniciales es, entonces, el equivalente simbólico de la muerte de Fortunato al final de la obra y los dos sucesos conforman el parámetro regulador de la narración. No sólo esto, sino que el texto de Esther "rompe" un monólogo de Fortunato justo en el punto donde el personaje narra la causa de su fracaso como héroe revolucionario:

Me voy con los rebeldes. Ah, pero no traes armas, entonces para qué. Tienes que traer un arma. Y larga. Larga. (p. 18)

¿No será éste el punto neurálgico donde confluyen las dos narraciones? El texto de Esther cifra el origen de la narración en la muerte (en lo imaginario); el de Fortunato, el fracaso de una acción en la historia que motiva la escritura.

El habla desde la muerte, representada en "Vida de los muertos", se "naturaliza" en el transcurso de la obra, de igual modo que en el modelo de narración que influye en Arenas, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, donde opera un principio organizativo similar. Un comentario de Arenas sobre *Pedro Páramo* no sólo es de igual pertinencia a *El palacio*, sino que comprueba la fuente de esta enigmática sección de la novela:

Pedro Páramo es México. Es el paisaje sobrecogedor y desolado; es el habla popular magnificada hasta adquirir la re-

sonancia de un poema. Es el temor a la muerte y a su interpretación. Es la muerte misma. Pero es, sobre todo, el tanteo profundo en el subconsciente y en los sueños, la exaltación del hombre y de la tierra hasta adquirir dimensiones legendarias. Por eso la novela se escapa. Se convierte en innumerables novelas, en murmullos, en expresivos silencios. No tiene capítulos, ni fin, ni principio como la misma "vida de los muertos". Porque los personajes están muertos y están vivos, pasan de uno a otro plano, de la realidad aparente a lo desconocido. Gracias a la astucia del autor, no hay tiempo, y el espacio es un escenario espectral poblado por el susurro de las ánimas (...). En fin, la magia y la poesía eternizan la desolada región de Comala, sitio donde se desarrolla la novela.²⁵

Del modelo ofrecido por *Pedro Páramo*, dos zonas de pulsión —la diada vida/muerte— se demarcan por la oralidad, por el eje enunciativo, borrándose así la antítesis entre estos dos polos.²⁶

Si *Pedro Páramo* es el modelo del cual parte Arenas para establecer un discurso narrativo fantástico, en el plano de la enunciación, otro modelo pesará igualmente para sellar el plano de la escritura. La "Sexta Agonía" de *El palacio* está diseñada para lograr un impacto similar a la clausura de *Cien años de soledad*, donde

se nos revela que los escritos en sánscrito de Melquíades, el gitano hechicero, forman la novela que estamos leyendo, que está leyendo también el último personaje de la trama, descifrando el instante que está viviendo en el mismo momento en que lo vive, comprendiendo, al saltar de un golpe varias páginas, la fecha y las circunstancias de su muerte que llegará en el mismo momento en que termine la lectura. Cuando arribamos a esta formidable revelación, no nos queda más que admirar la inteligencia creadora del novelista, al informarnos que ha sido Melquíades el cronista de esta historia.²⁷

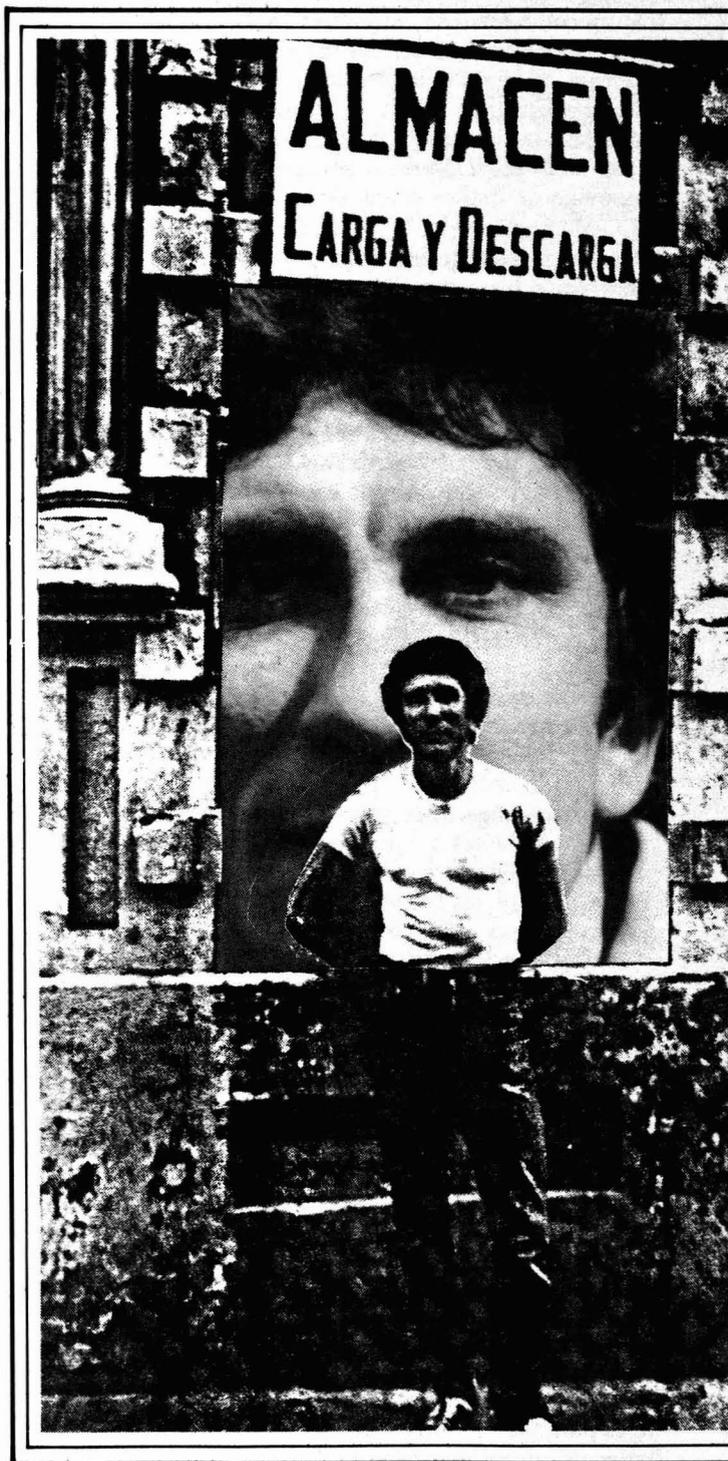
A pesar del asombro de Arenas ante la lectura de *Cien años*, y la semejanza entre ambas obras, donde la identificación del narrador coincide con la muerte de un personaje y con el fin de la novela, su propio texto no se presta a una equivalencia entre crónica y narración, de igual modo que en la obra de García Márquez. Para empezar, la muerte de Fortunato no es una revelación final, como pudiera parecer de una lectura superficial de la obra, sino que se ha escenificado parcialmente al principio de cada una de las "Agonías" anteriores, paralelamente a otro proceso —el que detalla la vocación de Fortunato como poeta y escritor.

Al convertirse Fortunato en responsable del acto inaugural de la escritura, este hecho permite el doble recorrido entre escritura y enunciación dado en el texto: la conformación de una voz o fuente poética que asimile las voces de los otros en forma de monólogos repetitivos y de historias seriadas. El nexos entre los dos planos se comprueba al examinar esas páginas aisladas que sirven de transición entre cada "Agonía": los párrafos o fragmentos iniciales se refieren a la actividad de Fortunato como escritor, por ejemplo:

Una mañana cuando el viejo salió, furioso, como siempre, rumbo al monte, se encontró a Fortunato, garabateando el tronco de un árbol. Condenado, le dijo, retorciéndole una oreja. Y siguió rumbo al monte. (p. 41)

Los últimos, a su muerte. En uno de los párrafos finales, un monólogo de Esther hace la única referencia explícita al título de la obra y, subraya, asimismo, la carga alegórica del texto:

Cuando ya termina el día y empieza el día, y es todo un fuego helado. Entonces: salimos, Fortunato y yo. Con las alas soltando chispas y el pico bien abierto para podernos inflar, nos elevamos, (...) nos entretenemos a veces haciendo el papel de pitirres. (...) Nos elevamos y nos elevamos, hasta que creemos estar elevados, y caemos, como siempre, en el Palacio de las Blanquísimas Mofetas, donde todos, alienados en el gran salón y provistos de largas garrochas, nos están aguardando. Caemos, en fin, en los



brazos de las bestias, que, como nos consideran irrecuperables, ya casi nos empiezan a tomar cariño.

Esther-muerta (pp. 257-258).

Esta visión de *El palacio* es la representada en "Función", el diálogo teatral donde se dramatiza dos de los acontecimientos centrales narrados en las "Agonías": la muerte (doble) de Fortunato y el suicidio de la tía Adolfinia por su frustración erótica, en un contexto fantástico poblado de seres antitéticos (diablos y príncipes). Esta "Función" es análoga a la "otra escena" freudiana, la escena del sueño que tiene Fortunato antes de morir (por eso la "Función" ocupa un lugar intermedio entre la "Quinta" y la última "Agonía"), los fantasmas de su muerte y, a la vez, la puesta en escena de la escritura como texto onírico (Onérica, la madre).²⁸ Fortunato muere y escribe para olvidar esa escritura primaria, la carta materna. Su texto es la palabra secundaria y derivada de la pseudo-alegoría, a la cual se alude al final del "Prólogo y Epílogo": la metamorfosis de los personajes en palomas a causa de la negación del deseo (p. 22), visión evocada en el monólogo de Esther ya citado.

Queda una parte de la novela aún por resolver antes de re-tomar la relación de este ámbito imaginario con el plano de la narración historiográfica. "La mosca" representa otro nivel de alegorización en el texto —es el residuo de la escritura, como demuestra la impresión en negrillas; es la letra negra, la grafía materializada. Como tal, es también simbólica de la eliminación del sujeto de la escritura, el no-sujeto perceptible en las frases sin emisor del "grado cero" narrativo. Como suplemento, trozo del cuerpo del texto, evoca la desintegración del cuerpo mutilado de Fortunato y marca dos efectos de escritura constantes en toda la obra: el erotismo y la repetición. En su triple manifestación, "La mosca" articula la tríada compuesta por los estratos simbólicos de la obra —la escritura (I, p. 22), la historicidad (II, p. 345) y la alegoría (III, pp. 396-397).

A primera vista, la narración historiográfica en *El palacio* aparece marginada, inclusive por su mismo lugar en la página. Situados al borde de los estratos enunciativos y alegóricos, los fragmentos periodísticos que informan sobre el avance de la insurrección en las cercanías de Holguín tentalizan al lector, lo obligan a reconstruir el contexto socioeconómico y político de la isla a finales de 1958. Sin embargo, la visión de la historia que recibe el lector es, obligatoriamente, tangencial, ya que los textos breves no se despliegan en un orden cronológico para componer una Historia epopéyica.

A diferencia de las novelas realistas, como *En ciudad semejante* de Lisandro Otero, en las cuales el año 1959 connota un momento de ruptura — y de plenitud — histórica, en *El palacio* no se narra el triunfo definitivo del movimiento revolucionario. De hecho, la muerte de Fortunato es el único suceso que sitúa a la novela en un marco temporal, si bien impreciso ("Después de todo ya estábamos a mediados del 58", p. 384). Esta fecha aglutina los boletines del ejército insurrecto dispersos a lo largo de la "Quinta Agonía", que se sitúan en los meses de noviembre/diciembre de 1958 (aunque se mezclan con anuncios publicitarios de otros meses de ese año decisivo, y aun de la anterior época revolucionaria; véase nota número 14).

La narración historiográfica en *El palacio* se lee, en síntesis, como el reflejo invertido de la otra narración, la que "documenta" el relato imaginario de Fortunato y su familia. En otras palabras, el héroe que Fortunato aspiraba a ser, de no haber sido "elegido" escritor. A un extremo de la página, las

hazañas de Roberto Arenas, capitán del ejército rebelde en la Sierra Oriental (texto añadido, p. 280); al otro, el intento fallido de Fortunato en su única acción, matar al "casquito" de la tropa batistiana y así obtener el arma que garantiza su entrada al foco rebelde (pp. 310-311). El fracaso en entrar a la historia significa, a la inversa, el "éxito" en la otra actividad, la de escribir y narrar, marcándose así la convergencia entre las dos líneas de la narración: la historiográfica y la imaginaria.

Notas

1. La evolución entre los estilos realismo documental, realismo crítico y neobarroco presente en la narrativa cubana la trazo en "La imagen histórica en la novela de la Revolución cubana: realismo y neobarroco", tesis doctoral, Cornell University, 1979, pp. 5-12 y ss.

2. Perla Rozencvaig, "Entrevista-Reinaldo Arenas", *Hispanérica*, 10, no. 28 (abril 1981), 48. *El palacio de las blanquísimas mojetas* se publica por primera vez en Francia en 1975; la edición en español de Monte Avila, Caracas, aparece en 1980. La tercera novela de este ciclo, *Otra vez el mar*, es de reciente edición por la Editorial Argos Vergara de Barcelona (1982).

3. Conservamos el término de Georg Lukács por ser la definición más nítida de una obra de temática histórica, que abarca dos aspectos fundamentales: mostrar la tipicidad del héroe o líder histórico, y, a la vez, develar el pasado como prehistoria del presente. Véase Georg Lukács, *The Historical Novel*, trad. Hannah y Stanley Mitchell, 3ra. ed. (Londres: Merlin Press, 1974), pp. 39-45 y 53, 61. Por supuesto que las obras de Arenas, al igual que las de otros autores cubanos que departen del realismo en sus diversas variantes, no se ciñen a una exposición fielmente representativa de los hechos, tal como requiere Lukács para la forma clásica de la novela histórica. Más bien, estas obras post-modernistas parecen anticipar algo del espíritu que Lukács identifica con lo mejor del género: "What matters therefore in the historical novel is not the re-telling of great historical events, but the poetic awakening of the people who figure in those events." Ibid. p. 42. A pesar de las discrepancias entre el modelo decimonónico de novela histórica a partir del cual Lukács teoriza sus postulados sobre el género (Sir Walter Scott) y los ejemplos contemporáneos, mantenemos la vigencia de esta clasificación por marcar la continuidad de un mismo impulso de recreación poética de un período histórico.

4. Seymour Menton, *Prose Fiction of the Cuban Revolution* (Austin: University of Texas Press, 1975), pp. 1-13.

5. Méndez, "La imagen histórica en la novela de la Revolución cubana", pp. 9, 32-33, 40. El concepto de *imago* poética se elabora en José Lezama Lima, *La expresión americana* (Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1969), pp. 16, 21 y del mismo autor, *Las eras imaginarias* (Madrid: Ed. Fundamentos, 1969), pp. 55-65. El estilo neobarroco, originado en los experimentos retóricos del barroco clásico, es teorizado por Severo Sarduy en su ensayo "Barroco y neobarroco", en César Fernández Moreno, ed., *América Latina en su literatura* (México: Siglo XXI, 1972), pp. 167-184.

6. "El Mito insular y la amorosa delectación al narrar las costumbres isleñas, que hacen de *Paradiso* la más grande novela cubana, sería el patrón para *Los niños se despiden* (: (...)) el aliento y la intención de panoramizar la historia poetizándola, construyendo mitos, hallando en la posibilidad del mito la posibilidad de la poesía." Reynaldo González, "La palabra, el mito, el mito de la palabra", *Casa de las Américas*, 9, no. 49 (1968), 148-149.

7. Frank Kermode, *The Sense of an Ending—Studies in the Theory of Fiction* (Londres: Oxford University Press, 1966), pp. 45-56.

8. La noción del texto novelesco como "acto socialmente simbólico" es propuesta por Frederic Jameson en su *The Political Unconscious—Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981), pp. 13, 15. Aquí partimos de la interrelación entre historia y textualidad que elabora Jameson en su estudio de la novela: "(...) la historia no es un texto, no es una narración, (...), pero, como causa ausente, no nos es accesible excepto en forma textual, y, por lo tanto, nuestro acercamiento a lo Real necesariamente se filtra a través de una textualización previa, el proceso de narración (de lo Real) en el inconsciente político". Ibid., p. 35. Traducción propia.

9. Reinaldo Arenas, "Con los ojos abiertos (reseña de Onelio Jorge Cardoso, *Abrir y cerrar los ojos*), *La Gaceta de Cuba*, no. 81 (enero-marzo 1970), p. 11. La actividad de Arenas como crítico literario en esta publicación se comenta en Enrico Mario Santí, "Entrevista con Reinaldo Arenas," *Vuelta*, no. 47 (octubre 1980), p. 20.

10. El comentario de Eliseo Diego acerca de *Celestino antes del alba* resalta la combinación característica en Arenas entre el lenguaje popular y el impetu poizante:

Pocos libros se han publicado en nuestro país donde las viejas angustias del hombre del campo se nos acerquen tan conmovedoramente, haciendo de su simple exposición una denuncia mucho más terrible que cualquier protesta deliberada. Y junto con las angustias, el propio espacio en que se vive, la tierra, las plantas y sus nombres, el *habla campesina*, hasta las malas palabras, todo dignificado en el trajín de su agonía con la visión empeñada en transfigurarlos, y frente a la cual, para resistirle, debe todo apelar a su raíz, a su necesidad última.

Eliseo Diego, "Sobre *Celestino antes del alba*", *Casa de las Américas*, 8, no. 45 (1967), 165, 162. Énfasis del autor.

11. La novela utiliza una serie de recursos tipográficos para representar los "registros del habla" de los personajes, reducidos así a sus actos locutivos. Por ejemplo, no se usan las tradicionales comillas para indicar la enunciación; los monólogos y diálogos se enmarcan entre bloques de silencio (los espacios en blanco) y también se identifican los soliloquios por la distancia con el borde de la página. Otra instancia narrativa se diferencia tipográficamente: la "focalización" del discurso narrativo en tercera persona en un personaje específico, que se marca al iniciar a mitad de página la unidad narrativa que expresa el punto de vista del personaje. Tzvetan Todorov define los "registros del habla" en su *Poética*, trad. Ricardo Pochtar (Buenos Aires: Ed. Losada, 1975), p. 45. El término de "focalización" proviene de Gérard Genette, *Narrative Discourse—An Essay in Method*, trad. Jane E. Lewin (Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1980), p. 189.

El reajuste evidente en la novela de Arenas del dominio gráfico/visual de la página repercute, necesariamente, en la representación ficticia de la serie histórica. Octavio Paz ha demostrado el cambio en el espacio de la página y, consecuentemente, en la experiencia del texto inaugurado por la poesía moderna y sus experimentos de versificación:

La página, que no es sino la representación del espacio real en donde se despliega la palabra, se convierte en una extensión animada, en perpetua comunicación con el ritmo del poema. Más que contener a la escritura se diría que ella misma es escritura. (...) la escritura se presenta como una figura que alude al ritmo del poema y que en cierto modo convoca al objeto que designa el texto.

La novela de Arenas, al desplegarse en diversos espacios, recurre a los procedimientos del lenguaje poético señalados por Paz. De este modo, *El palacio* modifica la concepción de la página como marco de una escritura consecutiva propia del realismo y, en consecuencia, altera su concepto de la historia, ya que "la letra de imprenta corresponde al principio de causalidad y a una concepción lineal de la historia". Octavio Paz, "Los signos en rotación", *El arco y la lira*, 3ra. ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1980), pp. 280-281, 279.

12. Reinaldo Arenas, *El palacio de las blanquísimas mofetas* (Caracas: Monte Avila, 1980), p. 397. Las referencias siguientes serán a esta edición y aparecerán en el texto. La versión original de esta futura sección de *El palacio* se publicó con el título de "Tres sobre la mosca" en *La Gaceta de Cuba*, no. 87 (noviembre 1970), p. 9.

13. Lisandro Otero, *La situación* (La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1975), pp. 74-75. En esta misma novela, la misma técnica de reproducir trozos de impresos periodísticos sirve para reconstruir el clima socioeconómico de la dictadura machadista; pp. 229-232. En *Los niños se despiden* de Pablo Armando Fernández (La Habana: Casa de las Américas, 1968) aparece primero una sección informativa sobre el central azucarero "Deleite", pp. 46-47, que se convierte a partir del capítulo VI en "Miscelánea" sobre los otros detalles del complejo azucarero; pp. 122-123. Ejemplos del material gráfico/periodístico en *La fiesta de los tiburones*, 2 Vols. (La Habana: Ed. de Ciencias Sociales, 1978) de Reynaldo González, son los anuncios clasificados de un periódico de principios de siglo (p. 26), el anuncio del central administrado por el propio José Miguel Gómez (p. 33), la primera plana del periódico local *El pueblo* de Ciego de Avila, Camagüey, con fecha del 6 de noviembre de 1897 (p. 87), y así sucesivamente a lo largo de los dos tomos. Por supuesto, la introducción de este tipo de material documental al cuerpo de la novela no es idea original de estos autores, sino que comprueba la influencia de la novela norteamericana en ellos, especialmente de John Dos Passos y su *Manhattan Transfer*; en lo que respecta al flujo de diferentes líneas narrativas, el modelo es William Faulkner.

14. Es interesante observar que la novela de Arenas establece una comparación implícita entre dos épocas históricas: la dictadura de Gerardo Machado y la frustrada rebelión suscitada contra su régimen en 1933 y la tiranía de Batista que provoca la resistencia de 1958. Esta comparación se entretiene indirectamente en el texto por el hecho de que, en las primeras "Agonías", las referencias periodísticas y publicitarias son de los años 1930 a 1933; en las últimas, las fechas son de la inminente rebelión (1958) pero se "cruzan" con referencias al pasado de 1933; véase, por ejemplo, la p. 304.

Significativamente, este contrapunteo entre la Revolución de 1933 y la de 1959 es un motivo recurrente en las novelas históricas realistas; entre ellas, *En ciudad semejante* de Lisandro Otero, donde la comparación es explícita.

15. Un crítico de Arenas comenta esta "confusión temporal en el acto de lectura" evidente en el primer capítulo de *El palacio*: "¿debe leerse el apartado antes o después del texto que lo circunda, o simultáneamente con el texto, leyendo linealmente en desafío de la aparente pausa? ... la continúa línea-en-prosa de la narrativa tradicional se rompe en fragmentos discontinuos (tanto temporal como tipográficamente)." Andrew Bush, "The Advent of the Exception: The Poetic Center in the Fiction of Reinaldo Arenas", ponencia leída en el congreso "Literatura contemporánea de las Américas: El escritor y su mundo", febrero 1982, Universidad Interamericana de Puerto Rico (traducción propia). El autor hace referencia al monólogo de Esther yuxtapuesto al margen izquierdo al principio de *El palacio*; p. 18 de la edición citada. A nuestro juicio, este experimento con el espacio de la página se debe al flujo del habla, causando que el eje enunciativo conforme una masiva figura espacio/temporal sobre la cual gira la narración.

Aquí definimos la enunciación como el tercer componente del discurso narrativo tal como lo clasifica Genette: 1) el relato (*récit* o historia) es el contenido de la narración, lo que se narra; 2) narrativa, el significante o discurso narrativo y 3) narración, la acción de narrar o la instancia responsable de la narración, relacionada con un sujeto de la enunciación. Por la predominancia en la narrativa de Arenas del acto de habla, de donde origina propiamente la narración, hemos preferido denominar a esta tercera instancia la enunciación, en el sentido de enunciación narrativa. Genette, *Narrative Discourse*, pp. 27, 31-32.

16. Flora González denomina "epifanía" a esa repetida celebración del acto escriptural en la narrativa de Arenas en su ensayo "Repetición y escritura en la obra de Reinaldo Arenas", manuscrito, p. 11. De próxima aparición en Roberto González Echevarría, ed., *Historia y ficción en la narrativa latinoamericana: Simposio de Yale* en Caracas: Monte Avila.

17. Genette, *Narrative Discourse*, p. 245.

18. La primera versión del prólogo lee así:

Moisés desnudo debajo de una mata de jía, me espera.
Moisés desnudo.
Moisés desnudo.

Nótese el cambio del nombre del padre de Fortunato, el espaciado de las líneas repetidas, y el cambio de puntuación. Este fragmento de la novela se publicó con el título "El palacio de las blanquísimas mofetas" en la revista *Unión*, 9, no. 4 (1970), 39.

19. Genette, *Narrative Discourse*, p. 184.

20. Todorov señala que una de las fuentes del discurso fantástico es la realización del sentido literal de una expresión figurada, como en el caso de las expresiones idiomáticas. El uso de un procedimiento retórico para producir un efecto fantástico lo considera Todorov un rasgo estructural del género. Véase Tzvetan Todorov, *The Fantastic—A Structural Approach to a Literary Genre*, trad. Richard Howard (Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1975), pp. 79, 81.

21. Emir Rodríguez Monegal ha denominado este mecanismo el "efecto ventrílocuo" de *El palacio*.

22. "Typical utterly fantastic speech-situations (...) frame modern and contemporary realistic literature". Félix Martínez-Bonati, *Fictive Discourse and the Structures of Literature—A Phenomenological Approach*, trad. Philip W. Silver (Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1981), pp. 104-105.

23. "All singular judgments carry universal implications. The thetic projection of a mimetic sentence establishes not only a singular fact of the imagined world (...) but, at the same time, inevitably, a general axiom for that world. (...) Clearly, the kind of world that the narrative displays is defined by this sort of implication of the mimetic sentence". *Ibid.*, pp. 106-107.

24. Es significativo la ausencia de este monólogo de Esther en la primera versión de la novela, especialmente al considerar que, en la versión definitiva, el mini-texto de Esther se yuxtapone a un monólogo de Fortunato donde declara su decisión de "alzarse" (unirse al foco rebelde). Compárese el fragmento (*Unión*, 9, no. 4 (1970), pp. 43-44) con la novela, pp. 18-19.

25. Reinaldo Arenas, "El Páramo en llamas", en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo* (La Habana: Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1969), p. 62.

26. Sobre la cercanía del deseo y la muerte en la literatura fantástica, véase Todorov, *The Fantastic*, pp. 136-137. El término "díada pulsional" es de Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique* (Paris: Ed. du Seuil, 1974), p. 47.

27. Reinaldo Arenas, "Cien años de soledad en la ciudad de los espejismos", *Casa de las Américas*, 8, no. 46 (1968), p. 138.

28. Jacques Derrida, "Freud and the Scene of Writing", *Yale French Studies*, no. 48 (1972), pp. 101-102.

DORE ASHTON

MALLARMÉ, AMIGO DE LOS ARTISTAS

poète, ami des peintres...
Theodore Duret

Cada día, durante diez años, Mallarmé, agotado por sus odiosas labores como maestro de escuela y sus diarias batallas contra pelotas de papel, se dirigía hacia el estudio de Manet. El poeta de treinta y un años que había llegado hacía poco de la provincia y era conocido sólo por unos pocos colegas, y el pintor, diez años mayor que él, templado en su batalla con los filisteos, encontraron asombrosamente que tenían muchas cosas en común. Ambos eran profundamente admirados por un pequeño círculo de artistas amigos y execrados por los otros. Ambos habían desafiado las frecuentes amonestaciones de sus críticos incitándolos a retroceder, a renunciar a sus métodos excesivos y a aceptar graciosamente la fama prometida. Para Mallarmé, Manet tenía además el atractivo de haber sido un amigo cercano de Baudelaire, cuyos ritmos e imágenes se habían grabado profundamente en su alma. "Marcado de romanticismo desde el nacimiento", como había escrito Baudelaire, Manet se había convertido en una figura controvertida. Al ser rechazado por el Salón de 1864 por su *Déjeuner sur l'herbe*, expuso en el Salon des Refusés y comenzó así su continua disputa con los jurados del Salón. En 1874, un año después de que Mallarmé hubiera aparecido en su vida, dos pinturas de Manet fueron otra vez rechazadas por el Salón, y el primero, retomando la tradición de Baudelaire, escribió un apasionado ataque contra los malvados espíritus que ocultaban al mundo los tesoros del pintor. Defendía con ardor las obras de su amigo, hablando desde la intimidad de su relación cotidiana con el pintor.

Él mismo, a los veinte años, ya había organizado, con una rara determinación, sus actitudes hacia el arte y su aprensión hacia el mundo. Cuando publicó *Herejía artística: Arte para todos*, declaró en el primer renglón la convicción que a partir de entonces nunca abandonaría: "Aquello que es sagrado, aquello que seguirá siendo sagrado, debe vestirse de misterio". La incomprensión por parte de las masas sólo podía provocar el desprecio del artista. Aunque durante años tuvo que someterse a la vida aislada de un oscuro maestro de escuela en pueblos provincianos, se aferró a sus principios y buscó un espacio espiritual rarificado en el cual revelar sus misterios. Su compromiso con la pureza lo llevó a estados desesperados que, como escribió en uno de sus primeros poemas, vaciaban su cerebro como una cubeta de pintura roja

derramada a los pies de un muro. Si el arte era, como Mallarmé creía profundamente, una función sagrada, y él, el poeta, una especie de sacerdote, entonces las terribles tareas que debía realizar necesariamente lo distanciarían de la multitud y le exigirían una concentración y una "autorrestricción que limita con la locura". Sus repetidas crisis de arrebatos durante la década de 1860 aparecen tanto en cartas como en poemas. En marzo de 1866 le escribió a su amigo Henri Cazalis que había llevado su poesía a tal profundidad que había descubierto un abismo llamado Nada. Esta misteriosa nada iba a ser palpable en su poesía futura y se definiría para siempre sólo en imágenes y lenguaje. Pero, en esa misma carta, Mallarmé se mostraba todavía luchando por redondear su idea en un sentido filosófico:

Sí, sí, *lo sé*: somos todos formas vacías de materia —vacías y sin embargo sublimes, porque hemos inventado a Dios y a nuestras propias almas. Tan sublimes, sin duda, que mi ambición es mostrar esta materia al volverse consciente de su propio ser y al sumergirse, a pesar de todo, desesperadamente en sueños que (como bien lo sabe) son inexistentes...

El verano siguiente, Mallarmé escribía que había "muerto y resucitado de los muertos con la llave de ese tesoro de joyas de mi último cofre espiritual". Había trazado un vasto proyecto, su *Obra*, que le llevaría veinte años completar. A través de él, el poeta, hablaría el universo:

Frágil como es mi aparición terrestre, sólo puedo permitir a las manifestaciones que son absolutamente necesarias para el Universo encontrar su identidad en este ser mío. Así, en el momento de Síntesis, sólo he esbozado la *Obra* que será la imagen de esa manifestación...

A través de sus muchas crisis, que llevaban la marca de la conversión mística, Mallarmé conservaba su visión de la *Obra* que lo conduciría a la impersonalidad y haría de él "uno de los medios que el Universo Espiritual ha encontrado para verse a sí mismo". Esto siempre significó para él un descenso, un flotar hacia dentro y un traslado inteligente a un lenguaje incantatorio. Años después, Mallarmé diría simplemente que el único deber del poeta es "la explicación órfica del Mundo". Como Orfeo, descendería para encontrar el lenguaje adánico, el *Ursprache* que le permitiría pintar su fábula del universo. Como él mismo dijo, "nada se puede hacer sin el Paraíso".

Mallarmé se exigía a sí mismo purificar el lenguaje, usarlo abstractamente para que pudiera "describir no al objeto mismo, sino el efecto que produce" —un efecto que sólo po-

N. de R. - Dore Ashton es una de las principales críticas de arte de Estados Unidos. Este texto fue enviado especialmente por ella para su publicación aquí, y ha sido aligerado de sus notas.

dría ser el resultado de pensar con todo el cuerpo. “El estudio del sonido y el color, de la música y la pintura, no importa qué tan bello sea, debe ser absorbido por el pensamiento para poder ser poético”. Cuando llegó al estudio de Manet, ya conocía el valor supremo de la rápida intuición capturada en la materia. Los sentidos tienen su propia manera de pensar. “Se aterrorizarían al escuchar”, había escrito, que he descubierto la Idea del Universo únicamente a través de la sensación”. En otras cartas subrayaba que todas las palabras deben ceder a la sensación. Para llegar a la verdad, las palabras deben ser despojadas de su carga de rancias convenciones, liberadas de la sintaxis habitual, reducidas a su esencia individual. Durante su doloroso combate crítico que se prolongó por lo menos tres años, había aprendido a valorar cada simple palabra y hasta cada simple letra del alfabeto. “La destrucción fue mi Beatriz”.

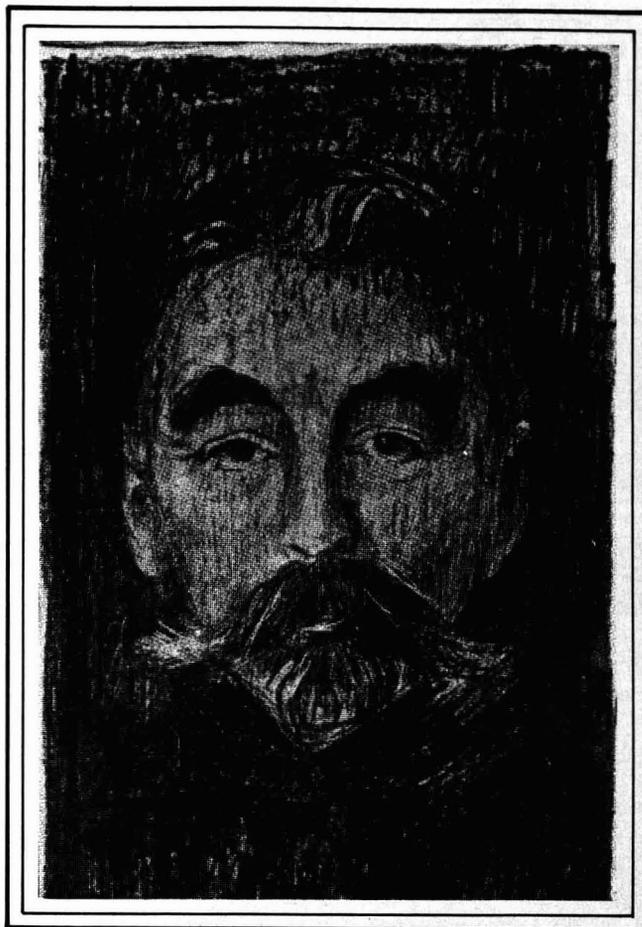
El poeta que podía aconsejar: “cedan la iniciativa a las palabras”, estaba en buena posición para entender la preocupación de Manet por la pintura misma como portadora tanto de la sensación como del significado. Mallarmé hablaba del instinto poético como algo al mismo tiempo liberado y derivado de la mente. La intuición surge de Mallarmé como una fuente, como una flama, suavemente. Conocía el valor del *furor* de Manet —al que describió como precipitándose hacia la tela vacía de nuevo cada día, como si nunca antes hubiera pintado. Cuando imprecaba al jurado oficial por excluir algunas de las pinturas de Manet, lo atacaba específicamente por no entender que la pintura es un arte cuyos orígenes están en los “ungüentos y colores”. La materia en su estado prístino, como la palabra a la que se ha pulido y limpiado de su manoseada historia, se convertía en una función enigmática de expresión. Él cedía la iniciativa a las palabras. Manet cedía la iniciativa a la pintura. Los sentimientos de Mallarmé hacia la independencia material de la palabra, tan parecidos a la práctica de Manet del trazo autónomo, se habían desarrollado cuidadosamente durante años. En 1866, escribió:

Creo que una vez que hemos definido perfectamente la forma poética, nuestro objetivo principal tendría que ser que las palabras del poema se auto-reflejen (ya que de entrada son suficientemente autónomas y no necesitan una impresión exterior) hasta tal punto que ninguna parezca tener un color propio, sino sólo las transiciones de una escala...

Veinte años más tarde reiteraba y redondeaba el principio:

Si un poema ha de ser puro, la voz del poeta debe ser acallada y la iniciativa tomada por las palabras mismas, las cuales serán puestas en movimiento al encontrarse de manera desigual y chocar... Yo digo: ‘una flor’ y desde ese olvido en el cual mi voz consigna toda forma floral, algo distinto a los cálices comunes emerge, algo todo música, esencia y suavidad: la flor que está ausente de todos los ramilletes...

La creencia de Mallarmé de que los materiales —palabras o pintura— del arte son de alguna manera autosuficientes, fue expresada de muchos modos. Una anécdota muy conocida, repetida por el poeta Paul Valéry, concierne a Degas, que había empezado a escribir sonetos. Cenando con Berthe Morisot y Mallarmé, Degas se quejaba de haber perdido todo el día tratando de escribir un soneto a pesar de tener va-



Mallarmé

rias ideas. “Pero Degas”, respondió Mallarmé “no es con ideas que uno escribe versos, *es con palabras*”. (El ejemplo de Mallarmé le sirvió mucho a Degas, a pesar de su abierto desprecio hacia las oscuridades de éste, como es evidente en un verso de uno de los sonetos que escribió sobre caballos: *Tout nerveusement nu dans sa robe de soie.*)

El interés especial de Mallarmé por la pintura, y su manera de verla dentro del compás de la poesía, quedan bien asentados en múltiples alusiones en sus propios escritos y en las abundantes memorias de sus admiradores que asistían a las famosas reuniones de los jueves por la tarde en su casa. El joven Paul Claudel, un asistente regular, recordaba que Mallarmé una vez le dijo que quería componer un libro totalmente a la manera de la pintura. Muchos de sus escritos, particularmente los poemas en prosa, se relacionan con las pinturas de su época y especialmente con las de Manet. Sin duda sus diarios intercambios con el pintor contribuyeron a su propio pensamiento. Cuando escribía, reflejaba efectivamente no sólo sus conversaciones íntimas sino el creciente reconocimiento de sus afinidades artísticas. En su primer artículo, tomó una posición que Baudelaire ya había planteado: que una pintura está “terminada” cuando ya lo está suficientemente. Mallarmé preguntaba: “¿Qué es una obra ‘no terminada’ si todos sus elementos están en armonía y si su encanto puede romperse con un toque adicional?” Sus propios trabajos, tan concentrados, y que constituyen a veces una sola oración continua, ciertamente se habrían desbaratado con cualquier palabra adicional. Los reflejos internos —le gustaba y usaba con frecuencia la palabra “recíproco”— perderían su transparencia si estuvieran sobrecargados. Su

meta poética cuando proponía que las palabras se “reflejaran”, una sobre la otra, hasta el punto en que ya no parecieran tener color propio sino que se convirtieran en transiciones de una escala de valores, encontró evidentes paralelismos en Manet. Mallarmé describió la pintura de Manet “*Le lingue*”, diciendo de los vestido y follaje que

sus contornos consumidos por el sol escondido y erosionados por el espacio, tiemblan, se derriten y se evaporan en la atmósfera que los rodea, lo que despoja a las figuras de realidad, pero parece hacerlo para preservar su verdadero aspecto.

La “verdad” que Mallarmé reveló en sus poemas muchas veces fue lograda al producir ese temblor, derretimiento y evaporación de contornos. Mallarmé, que a veces trabajó en sus poemas durante años, al mismo tiempo daba un valor supremo al “instinto poético” que surgía, sin ser convocado, para inspirar sus obras. Reconocía, como escribió después de la muerte de Manet, que el pintor había rejuvenecido la gran tradición pictórica “de acuerdo con su instinto”. En la breve apreciación elíptica de su último trabajo, *Divagations*, de 1897, había hablado del ojo y la mano del pintor, tan naturalmente cercanos:

de una infancia de viejo linaje ciudadano, nuevo, sobre un objeto, sobre las personas posado, este ojo —Manet— virgen y abstracto, conservaba entonces la inmediata frescura del encuentro, burlándose después, en la pose, con risa en la mirada de desprecio, de las fatigas de la veinteava sesión. Su mano —la presión receptiva, lista y clara— enunciaba en qué misterio la limpidez de la vista descendía ahí, para ordenar, vivaz, lavada, profunda, aguda o hechizada de cierto negro, la obra maestra nueva y francesa.

Manet fue el primero de un amplio círculo de artistas que Mallarmé frecuentó y quiso alistar como ilustradores de sus obras. Su primera y única colaboración verdaderamente exitosa fue con Manet, quien emprendió con entusiasmo la ilustración de sus traducciones de Poe. Siguiendo a Baudelaire, Mallarmé había visto en el poeta norteamericano un padre espiritual. Le dijo a Verlaine, quizá exagerando un poco, que había ido a Inglaterra para poder leer a Poe. Los principios poéticos de Poe —que el poema es un receptáculo de la Belleza y el poeta un traductor del Universo— fueron tempranamente asimilados en la vida poética de Mallarmé. Cuando tradujo *El cuervo*, la pequeña publicación a la que invitó a Manet a participar se convirtió en un proyecto compartido. La respuesta de Manet al poema, en seis litografías, muestra lo bien que había captado las obsesiones centrales de la poesía de Mallarmé. La primera presenta al poeta (con un parecido al mismo Mallarmé) encerrado en una oscuridad aligerada sólo por una lámpara que blanquea los papeles sobre su escritorio. El poeta está escuchando a sus “demonios de analogía”, como hiciera tantas veces Mallarmé, con sólo su lámpara para consolarlo. Esta imagen, que con frecuencia se encuentra en los primeros poemas y cartas de Mallarmé, es seguida por otras —puertas, ventanas, techos— centrales en la poesía de nuestro autor. La observación más asombrosa de Manet tiene lugar en la última de las ilustraciones para el verso “y mi alma desde esa sombra...”. Aquí, de la manera más ligera, Manet muestra únicamente una habitación desnuda, con una simple mecedora y sombras contorneadas: un equivalente pictórico de la enigmática “ausencia” que Mallarmé había hecho milagrosa-

mente tangible en su obra. Estas ilustraciones, con sus dramáticas luces y sombras, afirman la visión de Mallarmé de un “teatro espiritual”, un “escenario interior” donde las ausencias tienen que evocar el drama interior del poeta.

La siguiente proposición de Mallarmé a Manet fue que ilustrara el poema que había surgido de su crisis de diez años antes, y en el que había trabajado durante la década: *L'Après-midi d'un faune*. Cuando se había aventurado en este “interludio heroico con un fauno como héroe” en 1865, Mallarmé determinó de manera consciente hacerlo sorprendentemente distinto, “muy nuevo y muy hermoso”. Su fauno, animado con los impulsos eróticos provocados por el “tibio aliento del día” del verano y la visión de ninfas dormidas, es también un artista meditando la verdad de su experiencia: se pregunta “¿amé a un sueño?” A través del poema, destellos de sol, el murmullo de los carrizos, la rosada carne de las ninfas, continuamente renuevan y destruyen el sueño. El fauno, el artista, busca perpetuarlo en una forma de arte: su canción o poema. Nutriendo siempre su sueño de La Obra, con su innata arquitectura visual, Mallarmé trazó su poema con ciertos relieves tipográficos. El blanco de la página, al que siempre fue tan sensible, proveería las cesuras, pausas y silencios que exigía su ideal de musicalidad en la poesía. Cuando Manet realizó las ilustraciones, captó la importancia singular de los versos descendentes de Mallarmé y sus acentos blancos. Los cuatro grabados en madera, excesivamente ligeros, bajan por la hoja vertical como versos. Las ninfas son vislumbreadas en su entorno de carrizos, pero envueltas en luminosidad, en la luz casi abstracta que Mallarmé conjura en el verso:

flota en blancura animal en reposo

Bajo ellas, las “pieles luminosas de las uvas” recuerdan el ardor del fauno y la estación. El fauno mismo aparece entonces, cerca de la tierra, sus ojos “atravesando los carrizos”. El “verso” de Manet se completa con una delicada evocación del follaje de la ciénaga. Toda la armoniosa página emana lo que Mallarmé, en el poema, llamó “el orgulloso silencio del atardecer”.

Quizás la sensibilidad de Manet hacia el poema fue intensificada por una actitud de desafío compartida. Cuando Mallarmé acababa de proponer la colaboración tenía la promesa de un editor que lo conocía sólo a través de otros poetas. El editor se resistió cuando Mallarmé ofreció al escandaloso Manet como ilustrador y sólo fue persuadido a visitar al salvaje pintor por los más diplomáticos esfuerzos de Mallarmé. Una vez que Manet fue aceptado, Mallarmé entregó su propio texto. El pasmado editor lo devolvió inmediatamente comentando que era “ridículo, demente, impublicable”. Manet había comprendido, como la página de grabados en madera atestigua, que Mallarmé realmente había hecho algo nuevo y hermoso. (El mismo Manet escribió en 1881 protestando: “Ustedes, poetas, son terribles y es muchas veces imposible darle forma a sus fantasías”). Sus ilustraciones tenían la intención de estar a la altura de la novedad del poema, reflejando preocupaciones contemporáneas —había trabajado a la manera de los bosquejos de Hokusai que estaban entonces muy en boga. Esto le acomodaba perfectamente a Mallarmé, que le escribió a un amigo inglés:

El placer que el Fauno le ha dado me complace... Manet se pondrá feliz de que haya disfrutado sus raras ilustraciones: mezclando, en un sentimiento completamente moderno, tanto lo japonés como lo antiguo...



Edouard Manet *La mujer de los bocks*

La relación de Mallarmé con los artistas siempre fue paciente y cálida. Parecía comprender, a diferencia de muchos hombres de letras, que el pensamiento de un pintor no debe entenderse en palabras sino en obras. Su entusiasmo era sincero y era dado a explosiones exageradas, lo que provocaba el afecto de los artistas. “Estoy contento de vivir en la misma época que Manet”, podía exclamar, y no dudaba en decírselo al artista mismo. La lista de sus admiradores entre los principales artistas de su tiempo es extensa, aunque entre ellos muchas veces confesaban que su trabajo los desconcertaba. Pero ellos y muchos otros sentían atracción hacia ese extraño buscador del Paraíso que predicaba cada martes en su pequeño apartamento con una voz didáctica, aflautada, como señalara Villiers de l'Isle Adam, “levantando al nivel de los ojos, en un gesto largo, espiral, un budista dedo índice”.

A pesar de los numerosos problemas, Mallarmé nunca dejó de tratar de involucrar a sus amigos artistas en estrechas colaboraciones. Algunas veces, como en el caso de Whistler, al que había conocido a través de Manet en 1886 o 1887, una afinidad intelectual facilitaba las cosas. Whistler, por ejemplo, compartía el interés de Mallarmé por la significación tipográfica de la hoja impresa. Cuando Mallarmé decidió traducir *Ten O'Clock Lecture*, de Whistler, y publicarla en *La Revue Indépendante*, éste le pidió que se asegurara de que tuviera “la misma disposición de párrafos y los mismos intervalos blancos que en el texto”. Whistler y Mallarmé se veían frecuentemente y mantenían correspondencia. Cuando una nueva edición de *Vers et Prose* de Mallarmé fue planeada en 1891, con una portada anunciada por otro artista, fue Whistler quien, al final, se la proporcionó —un retrato de Mallarmé que él mismo llamaba “una maravilla” y que muchos de sus amigos más cercanos consideraban la más característica.

Otros artistas del círculo de Mallarmé habían sido invitados a enfrentarse a su prosa y su poesía, una tarea que frecuentemente emprendían cautelosamente y que muchas veces no podían completar. En 1888, había concebido la idea de publicar sus poemas en prosa en una edición ilustrada por no menos de cinco pintores: Berthe Morisot, Edgard Degas, Auguste Renoir, Claude Monet y John Lewis-Browne. Morisot, consternado, le escribió a Mallarmé invitándolo a cenar, diciendo, “Renoir y yo estamos muy desconcertados; necesitamos explicaciones para el texto”. Monet, perturbado también por su encargo, escribió una carta extravagante y (sospechosamente) humilde, disculpándose por no ser capaz de estar a la altura de la “exquisita poesía” de Mallarmé. Degas se retrasó y al final no hizo ninguna ilustración. Sin embargo, compensó su negligencia con una estupenda fotografía. Degas puso a Renoir y a Mallarmé frente a un espejo en el cual el reflejo espectral de él mismo, la esposa de Mallarmé y su hija, sugiere ingeniosamente el clima de los poemas intrincados y especulares de Mallarmé. Pero el gran proyecto de Mallarmé no cristalizó, y finalmente Renoir fue el único en cumplir con su compromiso.

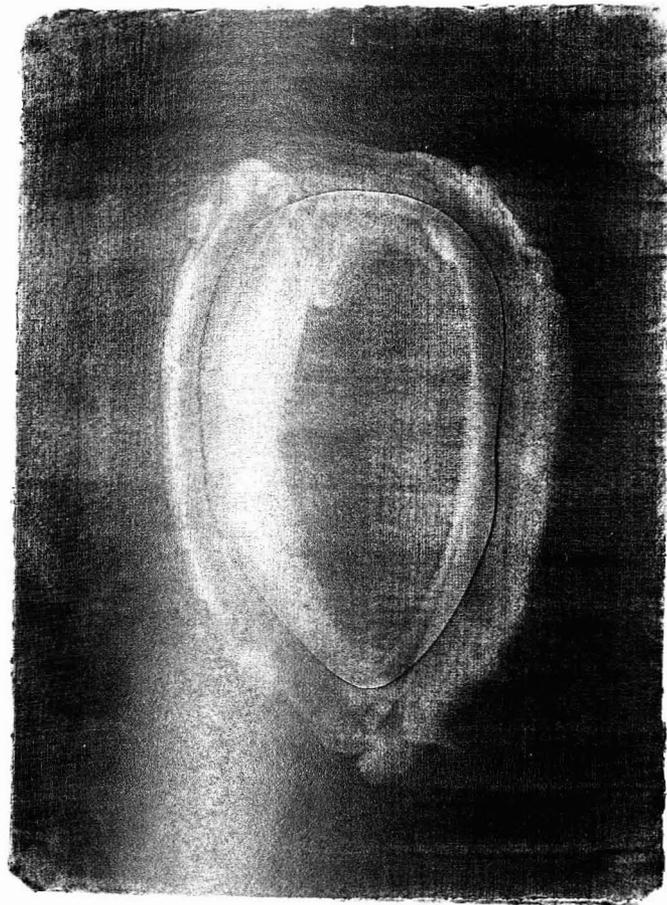
Hubo dos artistas —Odilon Redon y Paul Gauguin— que tocaron una cuerda prolongada en Mallarmé, que había sonado por primera vez en su ensayo juvenil con su inmortal primera línea: “todo lo sagrado que quiere seguir siéndolo está envuelto en misterio”. Mallarmé había conocido a Redon a principios de la década de 1880. Sus afinidades artísticas ya habían sido reconocidas por artistas amigos, uno de los cuales se refería a Redon como “nuestro Mallarmé”. Redon hacía tiempo que había descubierto para sí mismo que “*la matière a son genie*” —la materia tiene su propio poder

creativo— y que lo que quería hacer en su arte era “permanecer siempre en el dominio de lo equivoco”. Sus sueños, vastos y cósmicos, eran cercanos a los de Mallarmé, y su atracción por lo abstracto lo motivaba. Una vez había llegado incluso a ilustrar la célebre frase de Pascal: “Le silence éternel de ces espaces m'effraie”. Mallarmé se sentía cerca de Redon, al que frecuentemente invitaba a navegar con él en su barca sobre el Sena. Cuando Redon le envió las seis litografías de su *Homenaje a Goya*, Mallarmé respondió con un entusiasta comentario que era significativamente un reflejo de sí mismo:

...pero mi admiración completa va directamente al gran, inconsolable y obstinado Magus, buscador de un misterio que sabe que no existe y que por esa razón perseguirá para siempre, desde la congoja de su lúcida desesperación, porque *esa hubiera sido la verdad*. No conozco ningún otro dibujo que comunique tanto miedo intelectual y aterradora lástima como este rostro grandioso.

Este comentario sobre la placa de Redon titulada “En mi sueño vi en el cielo un rostro de misterio”, recuerda conmovedoramente las propias crisis espirituales de Mallarmé. Su admiración por la capacidad de Redon de mostrar los sueños fue expresada de nuevo en 1883 cuando habló de “muchos de nuestros sueños escondidos, dichos aquí silenciosamente por usted con tanta sutileza, tanto dolor, tanto poder”. En su compartido reino de símbolos, Redon podía “decir” silenciosamente, mientras que él, Mallarmé, podía “pintar” poemas de silencio. No es extraño, entonces, que Mallarmé contara con Redon para ilustrar su trabajo culminante, *Un coup de dés*, discutiéndolo frecuentemente con el artista en el último año de su vida. Redon sí realizó cuatro litografías, tres de las cuales han sobrevivido y son curiosamente inadecuadas al poema. Finalmente, nunca fueron publicadas. La estética de Redon se amplió de manera incalculable por su relación con Mallarmé, al que llamó después de su muerte “un aliado artístico en el que podía confiar absolutamente”. Innumerables pasajes en el diario de Redon sugieren que se había beneficiado de sus conversaciones con el poeta, sobre todo con aquella sentencia que dice que “el arte evocativo es como la irradiación de las cosas vistas en un sueño que también está permeado por el pensamiento”.

Mallarmé conoció a Gauguin sólo hasta 1889 o 1890, cuando el pintor se presentó una tarde en su reunión de los jueves. Su admiración por el que en ocasiones era deliberadamente un pintor rústico y que tan frecuentemente ofendía a las sensibilidades delicadas, se basaba en una exposición de pinturas recientes que provocaron una observación agudamente perceptiva: “Es extraordinario cómo alguien puede poner tanto misterio en tanta brillantez”. Mallarmé no limitó sus esfuerzos por ayudar a Gauguin a realizar su sueño de recorrer los mares del Sur. Respetaba, como lo escribió, el deseo de Gauguin de retirarse a la soledad. Mallarmé preparó con entusiasmo el banquete de despedida en marzo 23 de 1891, el cual presidió y en el que se recitó su traducción de *El cuervo* de Poe, causando una profunda impresión en Gauguin. Fue Mallarmé quien presionó al joven crítico, Octave Mirbeau, a escribir un artículo alabador sobre Gauguin, “ese artista extrañamente dotado que, yo creo, ha sufrido no pocas torturas en París”, para llamar la atención hacia la subasta de beneficio. Gauguin, a su vez, se vio inclinado a retratar a Mallarmé, primero en un dibujo a lápiz y después en el único aguafuerte que hizo en su vida, con fecha de 1o. de enero de 1891, en el que con agudeza caracterizó los



Sigh (1979)

rasgos del poeta, incluyendo sus puntiagudas orejas como de fauno, y colocando una cita del cuervo de Manet sobre su cabeza. Para el joven Paul Claudel, este era el mejor retrato y el más característico.

Aparentemente, Gauguin estaba seriamente impresionado por Mallarmé, al que citaba en sus diarios y cartas. En ocasiones, las opiniones del poeta parecían reflejarse en sus propias declaraciones. Por ejemplo, cuando regresó a París después de un año y medio en los mares del Sur, dio una entrevista en la que fácilmente pueden detectarse sombras de Mallarmé:

Mi simple objeto, que tomo de la vida diaria o de la naturaleza, es meramente un pretexto que me ayuda, por medio de una composición definitiva de líneas y colores, a crear sinfonías o armonías. No tienen ninguna contraparte en la realidad, en el sentido vulgar de esa palabra; no dan expresión directa a ninguna idea, y su único propósito es el de estimular la imaginación — así como la música lo hace sin la ayuda de ideas o dibujos— simplemente por esa afinidad misteriosa que existe entre ciertas composiciones de color y líneas en nuestras mentes.

Dos años más tarde, Gauguin le escribió a André Fontainas para dilucidar su obra principal, *¿De dónde venimos, qué somos, a dónde vamos?* Dijo que pensaba en él como un poema musical sin palabras, y enseguida citó a Mallarmé: “La esencia de una obra consiste precisamente en lo que no está expresado; esto no está constituido materialmente, sino que está implícito en la composición de las líneas, sin color ni palabras”.

La historia de las colaboraciones de Mallarmé no termina con su muerte en 1898. Uno de los más hermosos libros ilustrados de todos los tiempos se originó, como dijera Matisse, del “placer” de leer a Mallarmé. En 1930, Albert Skira, un joven y aventurero editor suizo, se dirigió a Matisse para preparar una nueva edición de lujo de la poesía de Mallarmé. A tono con los principios simbolistas de su juventud, Matisse tomó dos cosas esenciales: el carácter oblicuamente erótico de las imágenes de Mallarmé y la actitud del poeta hacia el sagrado blanco de la página. Sus mejores ilustraciones entre los veintinueve grabados se centran en aquellos poemas en los que las alusiones sexuales de Mallarmé a las mujeres saturan el aire de brillantes arabescos que Matisse, maestro del arabesco femenino, combinó perfectamente. Matisse, como es evidente, puso todo su esfuerzo en la tarea (como no siempre lo hizo con sus encargos de libros) y desde entonces habría de estar absorto por Mallarmé. Algunos de los sonidos e imágenes de Mallarmé retornarían muchos años después de haber dibujado sus “equivalentes” para el libro.

Cuando Louis Aragon empezó su prolongado trabajo en su libro *Matisse, una novela*, en 1941, encontró a Matisse todavía “preocupándose” por el primer cuarteto de uno de los poemas de amor más conmovedores de Mallarmé, “*Quelle soie aux baumes de temps...*” Este poema, publicado en 1885, había sido inspirado, sin duda, por Méry Laurent, con quien Mallarmé había empezado una relación íntima un año antes. Era una belleza sensual cuyos encantos habían conocido algunos amigos de Mallarmé, especialmente Manet. A los quince años, Méry Laurent se había casado con un tendero de provincia; poco después se había escapado a París como bailarina en un elenco de *vaudeville* y había sido descubierta por el dentista norteamericano de la emperatriz Eugénie, el Dr. Evans, que la instaló en un elegante apartamento como su amante. Su especial gracia y sensibilidad la introdujeron en las vidas de muchos artistas y hombres de letras. Cuando Mallarmé empezó a pretenderla, Méry tenía más de treinta años, tenía un cuerpo lleno pero delicadamente proporcionado y una masa de cabello dorado que él alabó más de una vez en sus poemas. La atracción de Matisse hacia el poema seguramente se basaba en sus propios sentimientos hacia el cuerpo femenino y sobre todo hacia el pelo, pintado abstractamente por Mallarmé en el primer cuarteto:

Quelle soie aux baumes de temps
Où la Chimère s'exténue
Vaux la torse et native nue
Que, hors de ton miroir, tu tends!

(Qué seda a los bálsamos de tiempo/ Donde la Quimera se extenua/ Vale la torcida y nativa nube/ Que, fuera de tu espejo, tiendes!) Estos versos, como recuerda Aragon a partir de conversaciones con Matisse, hicieron soñar al pintor en muchas ocasiones. Los sedosos sonidos incitaban recuerdos, algunos tan distantes como su impresión de las formaciones de nubes en Tahití.

Cuando Matisse empezó su libro, leía a Mallarmé temprano cada mañana “como quien toma una profunda bocanada de aire fresco”. Muchas afinidades naturales entre las visiones de ambos iban surgiendo. Los colores favoritos de Mallarmé — blancos, muchas veces descritos como nieve; azules de los cielos y las joyas; rojos de llamas o flores y dorados del sol y del cabello— habían sido por mucho tiempo los favoritos de Matisse. Aún más: Matisse apreciaba la manera en que Mallarmé, suavemente, arriaba sus imágenes a través



Saint (1979-80)

de todo el poema como un marino arría gradualmente su cuerda. En 1908, Matisse había ya decidido que sus obras serían “una condensación de sensaciones” sostenidas a través de toda la composición. Su estética se basaba en el principio de que los sentimientos podían ser resumidos, simbolizados, al establecer relaciones adecuadas. “El total arreglo de mi cuadro es expresivo”. Mucho de lo que Matisse decía en sus *Notas de un pintor* establecía paralelos con las teorías de Mallarmé, especialmente con aquellas expresadas hacia el final de su vida. Por ejemplo, en 1891 Mallarmé reafirmaba su idea de que “las cosas ya existen; no tenemos que crearlas: simplemente tenemos que ver sus relaciones”. Reiteraba en 1895: “La naturaleza existe. No será cambiada... Por lo tanto, nuestro eterno y único problema es aprehender las relaciones y los intervalos, ya sean pocos o múltiples...”

Al buscar sus “equivalentes” a los poemas de Mallarmé, Matisse puso el énfasis en esas relaciones e intervalos. Su declaración de algunos años después resume admirablemente su actitud y sugiere que pudo haber estado familiarizado con los escritos de Mallarmé sobre el libro, con su misteriosa distribución de sombra y luz, y sus dobleces mágicos, espirituales:

Grabados hechos con una línea uniforme, muy delgada, sin sombrear, para que la hoja impresa permanezca casi tan blanca como estaba antes de imprimir. El diseño llena toda la página para que quede luminosa, porque el diseño no se amontona hacia el centro, como siempre, sino que se extiende sobre toda la hoja... El problema entonces era balancear las dos hojas —una blanca, con el grabado, la otra comparativamente negra, con el tipo. Obtuve mis resultados modificando mi arabesco... Puedo comparar mis dos hojas a dos objetos tomados por un malabarista. Sus pelotas blanca y negra son como mis dos hojas, la clara y la oscura — tan diferentes y aún así cara a cara. A pesar de la diferencia entre los dos objetos, el arte del malabarista crea un todo armónico a los ojos del espectador.

El fino trazado de Matisse y el blanco luminoso de sus páginas son ciertamente iguales a los blancos de Mallarmé con sus misteriosamente precisas condensaciones y compendios de objetos. Recordamos que una de las palabras idiosincráticas de Mallarmé (“*abolie*”, “*abolido*”) funciona paradójicamente: lo que es abolido estaba ahí en primer lugar. La costumbre de Matisse de suprimir imágenes después de largas pruebas para que puedan ser presentadas más que descritas, es idéntica a los procedimientos de Mallarmé. El poeta que dijo que la destrucción era su Beatriz, así como el pintor que habló de sus “condensaciones” y que muchas veces dijo “yo no pinto cosas, sólo pinto las diferencias entre las cosas”, estaban perfectamente acoplados en esta colaboración sin tiempo.

A partir del texto de Aragon —fruto de veintisiete años de amistad con Matisse y escrito por el artista mismo— queda claro que las imágenes equívocas de Mallarmé asumieron significados específicos para Matisse. Cuando pensó en dibujar y en la blancura de su página virgen, recordaba el verso de *Salut*, “*Le blanc souci de notre toile*” —la blanca inquietud de nuestra vela— fundiendo, como lo había hecho el poeta, las imágenes de vela, tela, blancura, con la página misma, portadora de la imagen. Aragon cita varias veces conversaciones sobre otro de los poemas de Mallarmé al que Matisse volvía con frecuencia —un poema escrito durante los años más angustiosos de Mallarmé, como refleja el título: “*Las de l’amer repos*” — cansado del amargo reposo. En el poema, Ma-

llarmé habla de su larga lucha contra la esterilidad poética y declara que quiere dejar atrás “el voraz arte de un país cruel” para “imitar al chino de claro y delicado corazón” que pinta en sus copas, blancas como la nieve, una flor extraña, la flor que había conocido siendo niño, que había perfumado su vida transparente. El hermoso verso “*Imiter le Chinois au coeur limpide et fin*”, y la evocación de flores, porcelana y transparencias de filigrana parece habersele presentado a Matisse muchas veces cuando pensaba sobre el dibujo. La reanimación de la fragancia de la niñez inspiró el comentario que hizo a Aragon de que su dibujo “es la síntesis, el clímax de una serie de sensaciones que el cerebro ha retenido y reunido y que son puestas en movimiento por una última sensación”.

Un rasgo más era compartido por el pintor y el poeta: la voluntad de entrar en el espíritu de los objetos, de habitarlos hasta el punto de que el artista mismo deja de existir y se convierte en una Nada que, para Mallarmé, tenía el significado de potencial infinito. Matisse, en una nota a Aragon, habló de estar

Cerca del modelo —a su alcance— con los ojos a menos de un metro de distancia del modelo y las rodillas casi tocando sus rodillas— como en la habitación en Ciboure donde yo parecía no existir.

Dichos momentos exaltados en que el “yo” parecía no existir, y en que esta misma ausencia se convertía en la fuente de la imagen, eran anhelados, festejados, convocados tanto por Matisse como por Mallarmé. En los dibujos y grabados para el libro de Mallarmé se intuye qué tan totalmente Matisse penetró sus modelos —en el caso de los poemas— y cómo logró borrarse a sí mismo en el esplendor de sus hojas blanqueadas. Para *Mes bouquins refermés*, hace rimar las curvas de los árboles con el capitel de una columna estriada, encontrando su propio equilibrio natural. Más tarde, escribió en *Jazz* que “mis curvas no están locas”. Esas curvas que “alteraban” su arabesco para llenar la página aparecen en todos los grabados de Mallarmé. No están “locas”, explicaría después Matisse, porque están determinadas por una línea de plomada imaginaria:

El ‘arabesco’ surge alrededor de esta línea ficticia. He obtenido beneficios constantes del uso de la línea de plomada. Mantengo en mi mente la vertical. Me ayuda a dar a mis líneas una dirección precisa y en mis dibujos rápidos nunca indico una curva —por ejemplo, la de una rama en un paisaje— sin una conciencia de su relación con la vertical.

Para *M’introduire dans ton histoire*, Matisse domina sus curvas para crear un desnudo femenino a manera de columna que se convierte en un florero —una metáfora que había compartido con Mallarmé por mucho tiempo. Sus ninfas y faunos, por otra parte, se vuelven uno con el verde de los pantanos en que Mallarmé los había pintado. En el cisne, Matisse había aglutinado sus curvas para producir el inmenso poder de esta criatura que lucha, aprisionada en su exilio de hielo. (Esta imagen fue sin duda una de las invenciones más sublimes de Mallarmé, y sedujo también a otro artista moderno, Robert Motherwell, cuyo primer trabajo se vio nutrido tanto por Mallarmé como por Matisse, para titular un *collage* “El sueño de Mallarmé”, que más tarde cambió por “El cisne de Mallarmé”.) Matisse, en su propio medio, estaba extraordinariamente cerca de Mallarmé como her-

mano espiritual. Aragon, más que cualquier otro de los comentaristas de Matisse, pudo comprender esto, y con sorprendente profundización escribió:

El otro día él estaba preocupado por '*Quelle soie aux baumes de temps*' y de pronto algo obvio me sorprendió: este cuarto es un Matisse. Cuando lo has pensado ya no es posible verlo de otro modo. En cada verso, en cada palabra. En la sintaxis. Quiero decir: en la manera de mostrarnos primero un pedazo de tela, después el diseño de esa tela y sólo después la forma de la mujer, su pelo —y al final de todo nos damos cuenta de que era no la mujer misma sino su reflejo en el espejo.

“No la mujer misma sino su reflejo en el espejo...” El artista más reciente que fue atraído por la belleza de Mallarmé es Christopher Wilmarth, cuya escultura se ha detenido en los recintos del reflejo durante años, confiando en las infinitas correspondencias de luz y tono inherentes al vidrio. En este trabajo elaborado, Wilmarth ha buscado los más imperceptibles cambios en la voz y el tono de Mallarmé, ofreciendo sus propias respuestas en varios medios, al igual que Mallarmé repetía imágenes claves y favorecía palabras a lo largo de su obra. (¿Quién puede realmente asimilar a Mallarmé hasta no haber recorrido como en un sueño su obra entera, entendido el significado especial de ciertas frases y, finalmente, sabiendo que, en cierto sentido, Mallarmé había sin duda creado una única obra?) Al producir una serie de grabados para acompañar las traducciones de Frederick Morgan, así como una serie de dibujos al carbón, una serie de pasteles y una serie de esculturas, Wilmarth ha creado un conjunto que puede compararse a los poemas de Mallarmé en los que ciertas imágenes, muchas veces repetidas, se mueven de verso a verso y de poema a poema para ser finalmente reunidas en el eco de las percepciones del lector con imaginación. Wilmarth ha cincelado sus grabados en el blanco, así como Mallarmé, al final de su vida, había añadido una tercera dimensión a su poesía en *Un coup de dés*. En los pasteles, Wilmarth ha lavado las imágenes hacia abajo, sugiriendo el “descenso” de Mallarmé y el clima de misterio en el cual el poeta podía intentar la explicación órfica del mundo. Los dibujos al carbón capturan aún otra vena —el suspirar sepulcral, susurrante, que epitomiza el elemento equívoco en el pensamiento de Mallarmé—. La escultura es una brillante evocación de las superficies de Mallarmé y de sus interiores, reflejantes y encubridores, interminablemente sugestivos.

Mallarmé creía que había dos lenguajes, uno práctico, el otro... —el otro su propia poesía, un lenguaje que le habla al oído, a los otros sentidos y a los más raros e inmemoriales recuerdos compartidos. De manera similar, un buen trabajo de arte visual le habla al ojo, que no es el mismo ojo que lee los signos de la calle o recorre las noticias impresas. Wilmarth siempre ha tenido la sensibilidad que habla el otro lenguaje, el lenguaje de los sentidos. Sus opciones del pasado, tan instintivas como Mallarmé decía que eran las de Manet, lo acercaron al reino del Arte que Mallarmé concibió. En 1974, cuando expuso sus grandes y apacibles esculturas de acero y vidrio reunidas bajo el título *Nine Clearings for a Standing Man* (Nueve claros para un hombre de pie), escribió sobre su concepción de la realidad en sus obras abstractas: “en su autonomía, mis esculturas son reales”. Esta autonomía, comparable a la de Mallarmé —“de entre un número de palabras, la poesía crea una nueva palabra única que es total en sí misma y extraña al lenguaje”—, fue para

Wilmarth un hecho que expresaba un pensamiento específico: “La configuración, escala y proporción de un espacio pueden evocar la presencia humana”. Inconscientemente, Wilmarth habitaba un ámbito ficticio donde la ausencia y la Nada serían, como en el teatro interior de Mallarmé, el crisol de la creación interminable. El sentido del espacio que Mallarmé expresó en formas tan extrañas, se vuelve más que descriptivo. Para Mallarmé, y probablemente para Wilmarth, el sentido del espacio es una visión grandiosa del lugar al que el artista pertenece con todo su ardiente corazón. Es un lugar, pero también es un Edén que el artista puede vislumbrar sólo a través del perfeccionamiento de su trabajo. El artista se ve forzado a crear un sitio, un lugar que se convierte, como dijo Mallarmé, en su “tierra natal”. Wilmarth, en su lenguaje directo, expresó sus intuiciones mucho antes de haber encontrado a Mallarmé:

Desde que recuerdo, me contaba historias a mí mismo y hacía magia... Siempre estaba buscando un lugar con una cierta luz y los colores adecuados (el rojo y el amarillo casi nunca parecían adecuados) y si me quedaba callado o tarareaba sólo una o dos notas por un rato largo, me volvía transparente y era parte del lugar donde estaba.

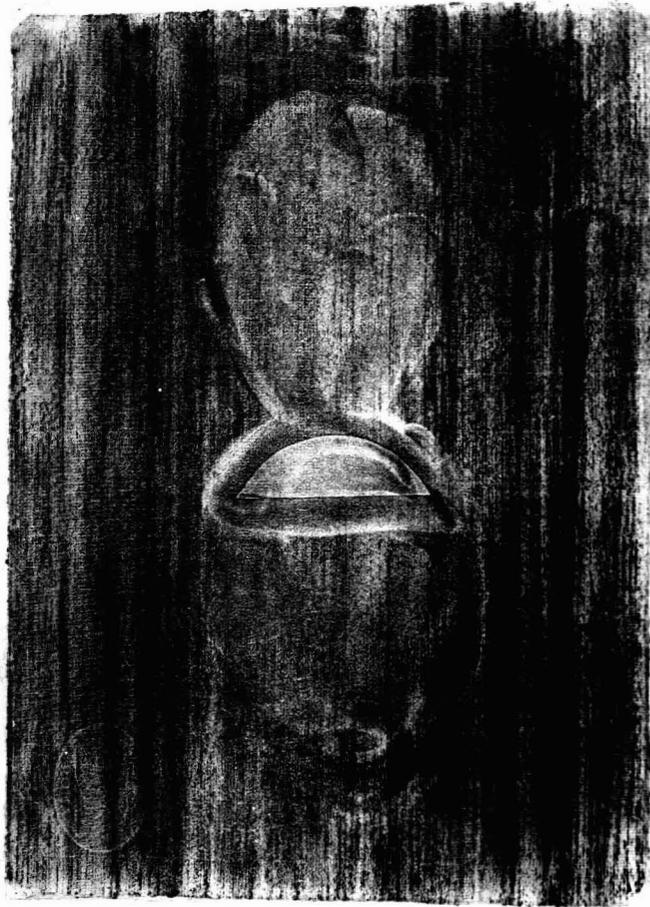
Y en 1980, un poco antes de emprender su trabajo sobre Mallarmé, señaló:

Siempre he querido encontrar un lugar, o crear un lugar o una cosa que por su naturaleza, su energía, sus emisiones, haría ineficaz el poder limitante del grupo, de los lugares o de las cosas...

Los artistas sensibles saben que hay un lenguaje de superficie y de reflejos, de “ausencias” que pueden devolvernos a un lugar soñado. Conocen la flor que está ausente de todos los ramilletes.

Los dos artistas que parecen haber preparado mejor a Wilmarth para esta empresa fueron Matisse y Brancusi. De Brancusi, con quien Wilmarth estudió asiduamente, viajando incluso a Rumania para ver su obra, admiraba la exquisita destreza acompañada de un resuelto idealismo. Las imponentes esculturas en vidrio y acero de Wilmarth, con sus extasiados reflejos internos y su delicado equilibrio, fueron equivalentes abstractos de lo que él sintió en Brancusi. La precisión, que tanto Brancusi como Mallarmé valoraban, y un cierto rigor (Mallarmé habló de “una estética de construcción o de creación”) parecían los criterios correctos para la meta que el joven artista se había fijado. Quizá no es accidental que cuando Wilmarth buscara la forma principal de su tributo a Mallarmé, encontrara la figura esférica —el huevo al que Brancusi había dotado de tantos significados. Era una forma adecuada ya que, en una transformación casi alquímica, era soplada con el aliento humano en el vidrio, gracias al calor y al fuego, para que, al enfriarse, fuera una metáfora de un viaje espiritual. Como una vieja botella de un barco, tiene su historia dramática. En su fragilidad, en su superficie ligeramente nublada, este medio tan paradójico sugiere la atemporalidad y los vastos prospectos que Mallarmé quemó para llevar a cabo su Obra. Como los barcos del cercano Oriente, los vidrios curvados de Wilmarth contienen y perpetúan historias; y, como los pequeños jarrones egipcios, encierran el tiempo a la vez que lo emanan.

Wilmarth trabajaba, como lo hicieran Matisse y Mallarmé, por eliminación. Después de muchos intentos, se quedó con la imagen clave —clave, como en un léxico musical— de



"My old books closed..." (1979)

la frágil esfera. Entonces tuvo que dotarla de la riqueza metafórica de la poesía de Mallarmé. Esto lo consiguió mediante la invocación de asociaciones originarias del tesoro de Mallarmé. Antes que nada está la retorta alquimista. Mallarmé se había caracterizado a sí mismo en su carta a Redon, donde hablaba del Mago buscando un misterio "que sabe que no existe", y se había referido con frecuencia al *grimoire* —el libro de fórmulas de los hechiceros. Las imágenes convencionales de los alquimistas recorriendo sus recipientes de vidrio transparente con el libro de secretos abierto junto a ellos, se sugieren en varios poemas de Mallarmé, siendo el más inquietante "*Prose pour des Esseintes*", que comienza así:

Hyperbole! de ma mémoire
Triomphalement ne sais-tu
Te lever, aujourd'hui grimoire
Dans un livre de fer vêtu

(Hipérbole! de mi memoria/ Triunfalmente no sabes/ Levantarte, hoy encantamiento/ En un libro de fierro vestido). Las formas de vidrio redondeado de Wilmarth son antes que nada cabezas, pero también son yelmos —otra vez una imagen usada más de una vez por Mallarmé en su veneración por el cabello. En "*Victorieusement fui le suicide beau*", describió el cabello dorado de Méry "como el yelmo guerrero de una emperatriz niña". Las esferas de vidrio también son lámparas, albergando sus luces internas como el teatro alberga un drama interior. La lámpara de Mallarmé aparece con frecuencia, particularmente en los primeros poemas como "*Brise Marine*", donde exclama: "¡Oh noches! Ni la desier-

ta luz de mi lámpara sobre el vacío papel que protege su blancura...", y en "*Le Pitre Chatié*", donde se refiere a las lámparas humeantes del teatro. (Aquí el payaso "hace un agujero en la pared de lona" —otra sugestiva analogía de la ventana que Wilmarth, agujereando sus paredes de vidrio, descubrió instintivamente.) No lejos de las lámparas está la imagen de los jarrones, ineludible en ciertas de las formas de Wilmarth. Para Mallarmé, el jarrón o recipiente de vidrio guarda muchas quimeras, muchas de ellas rosas, como en su evocación soberbiamente decolorada del jarrón en "*Surgi de la croupe du bond*", que habla de un "vidrio efímero" y un "puro jarrón sin ninguna poción" que anuncia "una rosa en la oscuridad".

Otras imágenes y asociaciones explican la elección de Wilmarth de la esfera de cristal. Hay flores que, en su diferencia, tienen una emanación muy parecida a la que Mallarmé describe en "*Prose pour des Esseintes*", con "un claro contorno, una ausencia (laguna) que la separaba de los jardines". También hay espejos. Las paredes internas y externas de estos óvalos de vidrio reflejan de manera oblicua, sugestivamente, como siempre lo hicieron los espejos de Mallarmé, sobre todo su espejo veneciano. Mallarmé le escribió a Cazalis sobre su espejo, describiendo una crisis que había pasado y después, "victoriosamente, extáticamente, infinitamente, floté hacia abajo hasta que, finalmente, un día volví a mirar en mi espejo veneciano y ví a la persona que yo había sido varios meses antes..." También en las obras de Wilmarth se encuentra el recuerdo penetrante del agua, esa prima del espejo, en sus vidrios verde-agua con sus superficies en ocasiones espumosas. En Mallarmé, incontables alusiones al agua y su cargamento de espuma, con sus millares de reflejos, confirman la agudeza de la intuición de Wilmarth cuando escogió, entre todos los materiales, la ligereza y brillantez del vidrio soplado. En sus esculturas ha hecho honor al ideal mallarmeano con su noción especial del símbolo:

Símbolo, el supremo e inefable molde que no tiene una existencia palpable en sí mismo, pero reúne todos los tesoros diseminados, insospechados, revoloteantes, los funde y los marca con su sello.

La obra de Wilmarth constituye un conjunto donde la repetición de motivos, como en la música, es esencial. Cada trabajo, conteniendo la imagen clave, es sutilmente alterado con una entonación única. Siguiendo el orden en que Frederick Morgan agrupó sus traducciones, Wilmarth traza el aliento del poeta, trabajando no como traductor sino más bien como actor sensible en quien juegan las cadencias y las imágenes de Mallarmé. Los siguientes comentarios siguen el orden del libro:

● *Soneto* ("Cuando el invierno en bosques olvidados se mueve sombrío")

Fechado Nov. 2, 1877, que era el Día de los Fieles Difuntos, este poema aparentemente estaba dirigido a un amigo cuya joven esposa había muerto. Fue publicado después de la muerte del propio Mallarmé. En él es la joven mujer la que dice su mensaje melancólico desde la tumba, con un lenguaje salpicado de negaciones, muy parecido a los últimos sonetos de Shakespeare. (Mallarmé era un entusiasta de Shakespeare, y estaba fascinado por Hamlet, cuyo más famoso soliloquio está lleno de negaciones memorables.) En éste, el primero de la serie de poemas, Wilmarth establece su imagen

primaria en la más pálida de todas las esculturas: un óvalo irregular, cabeza (¿o corazón?), con una ventana cortada a su vez en óvalo a través de la cual vislumbramos el alma de la mujer muerta. El grabado nublado sobre el vidrio oscurece su voz espectral. El eco de su voz sueña en una concha, iluminando una cámara vacía en el interior —el aliento del nombre “murmurado toda la noche” para inspirar a un poeta. Tal repetición de un hombre o de una palabra fue descrita en el ensayo de Mallarmé “El demonio de la analogía”, donde dicha repetición conduce al encantamiento. Wilmarth, en esta primera escultura, ofrece un conjuro del jarrón, el recipiente y la Nada espiritualizada de los que emergerán todas las imágenes subsecuentes.

En el grabado, Wilmarth presenta trazos grises muy superficiales para mostrar una ausencia literal: el óvalo central del diseño, cortado agudamente, revela la asombrosa ausencia al interior. La versión al carbón es más suave, más equívoca, y refleja el tono sepulcral de la voz de la sombra, mientras que el pastel, del color de jacinto frecuentemente usado por Mallarmé, tiende a expandirse como en el sueño del cosmos de Mallarmé.

● *Mes Bouquins refermés sur le nom de Paphos* (“Mis libros cerrados...”)

“Aun ahí, en la presencia de una mujer, no está ahí”, había dicho Wilmarth refiriéndose a su extraña imagen de las figuras dobles de vidrio, una esfera irregular y la otra casi un óvalo. “Está siempre en dos lugares y tiene dos mentes al mismo tiempo”.

El poema, publicado como el último en la edición de *Poésies* de 1887, es una exquisita expresión de la imaginación divagante de Mallarmé y de la manera en que habita la ausencia con imágenes sacadas de su deseado vacío. Wilmarth se aproxima al juego de Mallarmé con palabras idénticas (en el soneto rimado usa “faux” en sus dos definiciones: como la imagen de la guadaña y como “falso”) mediante la agudeza del corte en el vidrio que simboliza la entrada al alma. La agudeza indica la inteligente voluntad de Wilmarth de usar una imagen tosca tal como lo hizo Mallarmé cuando habló del pecho quemado de la Amazona que se sometió a la mutilación para empuñar su arco y su flecha más hábilmente. Wilmarth comprendió instintivamente las “dos mentes” de Mallarmé. Mallarmé había hablado de esta condición en varios poemas, más directamente en “*Prose pour des Esseintes*” en la frase:

on dit
De ce midi que notre double
Inconscience approfondit...

(dicen/ de esta tarde que nuestra doble/ inconsciencia profundiza...) En su grabado, Wilmarth sugiere este doble estado mental mediante una alusión al espejo y su reflejo en la mente. También, tanto en las versiones al carbón como al pastel, las auras casi imperceptibles enfatizan el efecto del espejo (y los ecos acuosos de rocíos de espuma, recordándonos la antigua isla griega que incitó el ensueño de Mallarmé.)

● *M'Introduire dans ton histoire...* (“Introducirme en tu historia...”)

En un principio Wilmarth consideró a éste como un poema sobre hacer el amor. Fue publicado por primera vez en *La Vo-*

gue en junio de 1886 y puede pensarse como uno de los resultados de la relación de Mallarmé con Méry Laurent. El poema es una larga oración, un único aliento extasiado sin puntuación. Conjura un lugar mítico a través de su primera referencia a Aquiles y Anteo (*S'il a du talon nu touché/ quelque gazon de territoire...* Si ha tocado con su talón desnudo, etc.) y en su imagen final del carruaje. Pero es, sobre todo, una de las emociones de Mallarmé más intrincadamente extendidas, el inicio de varias imágenes poderosas, sobreimpuestas una sobre otra como a través de varios cristales o como las varias sobreimpresiones de un grabado elaborado. El elemento erótico está latente aun debajo del glaciar y resurge en los rojos y púrpuras del clímax. Este poema de Mallarmé fue de los más controvertidos. Cuando se publicó hubo dos tipos de reacciones escandalizadas. La palabra “histoire”, de la que Charles Mauron en sus comentarios a las traducciones de Roger Fry dice con delicadeza que “es mucho más vaga que ‘story’ (cuento) y puede querer decir cualquier tipo de objeto”, podría, según parece, haber querido decir muy específicamente un objeto erótico. Por otra parte, los críticos literarios virtuosos, no tan alarmados por la lujuria, sí se indignaron ante la oscuridad de la dicción e hicieron del poema una especie de burla. Wallace Fowlie dice que el último verso se usó irrisoriamente en encuentros cotidianos como un irónico “¡oh, está muy bien!”

La primera lectura de Wilmarth sobre el significado del poema está opacada por significados auxiliares. En esta escultura, el soporte de acero se abre como un libro, una historia, que se inserta en el óvalo orgánico —cabeza, pecho, vientre, alma. La forma es un huevo casi perfecto, que siempre simboliza la semilla y el cosmos, y tiene zonas transparentes para revelar la oscura entrada de la historia. En una versión posterior de la escultura, trasladó su atención, mediante la ondulante pátina del bronce colado, al clímax erótico del verso “como en muerte púrpura”. El grabado enfatiza la acción de “insertar”, haciendo con un delicado corte una profunda intrusión en la vaga figura de la cabeza. En el carbón, el óvalo de la cabeza casi desaparece, y en el pastel la forma aureolada, pálida y purpúrea es, en última instancia, una abstracción del compendio de imágenes.

● *Soupir* (“Suspiro”)

De tono baudeleriano, este poema lírico fue escrito en 1866. Mallarmé lo llamó “una ensoñación de otoño”. Su “suspiro” es conducido a través del poema con sonidos que son aspirados a un grado inusitado. El filósofo Gaston Bachelard especuló que palabras tales como “âme” y “langueur” eran inherentemente espirituales debido a que su amplio sonido “a” (“ah”, en francés) sugiere el respirar del alma. “*Soupir*” le gustó a muchos lectores y fue musicalizado tanto por Debussy como por Ravel en 1913.

Wilmarth sintió el poema como “el anhelo de un estado espiritual; un anhelo dulce, doloroso y angustiado de otro estado del ser”. Su escultura transmite, mediante los matices más pálidos en el vidrio y sus luces erráticas, un estado parecido al sueño. Escogió cuidadosamente los tonos así como Mallarmé, que tenía teorías sobre los sonidos de las palabras y su expresividad inherente, proporcionó un significado adicional mediante su cuidadosa selección de sonidos. El óvalo, siempre con su doble connotación de cabeza y alma, aquí está cortado para sugerir una boca abierta. La pieza curvada, reclinándose hacia la pared interior, es como una lengua contra un paladar. En el grabado, con su óvalo com-

pletamente dentado colocado verticalmente sobre la página, Wilmarth ha raspado líneas vibrantes que sugieren sonidos. La cabeza se transforma en una pura boca abierta —un prolongado suspiro de lamentación digno de Samuel Beckett. La versión al carbón recoge los silencios murmurantes en sus suaves ambigüedades y recuerda el pastel simbolista de Redon, "Silencio". En el pastel de Wilmarth, todavía conservando la imagen clave, el artista vuelve a la dimensión espacial del poema donde Mallarmé canta a *l'Azur*, el azul mágico, una palabra que desaparece de poemas posteriores pero que, en 1866, todavía era el epítome de los vastos espacios cósmicos. En Wilmarth, la esencia del cielo está dada en la densa masa azul dentro del óvalo.

● *Sainte* ("Santa")

El 5 de diciembre de 1865, Mallarmé le escribió a Henri Cazalis que le mandaba "un pequeño poema *melódico*" escrito para Mme. Brunet, la esposa de un compañero poeta cuya santa patrona era Santa Cecilia. A pesar de que aclaraba que el poema era sobre música, también está asociado con pinturas, con vitrales y con el sonido que se produce al desdoblarse páginas viejas. Wilmarth compuso su "Santa" dentro de un cuadrado perfecto, invocando el silencio neto al que conduce su gesto santo. En el grabado, el óvalo está perforado con un agudo triángulo que sugiere al mismo tiempo la inmóvil punta de silencio que penetra el corazón y los contenidos de la custodia vidriada mencionada en el poema. La suspensión de la melodía emerge en el dibujo al carbón, lavada y murmurante, mientras que el pastel sugiere tanto la luz oblicua que las ventanas arrojan como la forma de la mandolina.

● *Salut* ("Brindis")

Mallarmé recitó este brindis, con la copa en la mano, en un banquete de escritores en 1893. Más tarde lo escogió como el poema que daba título a la edición completa de su poesía, publicada póstumamente en 1899. La copa de champagne y la proa del barco con su adornado mascarón son los motivos básicos que Wilmarth escogió para su escultura. Aquí, las dos incisiones en las gruesas paredes de vidrio —una produciendo la máscara y la otra exponiendo el bronce verde oscuro de la base oval— hablan de los distintos niveles en que navega este elegante poema. "Aun detrás de las imágenes más positivas hay una oscuridad", dice Wilmarth, añadiendo que sintió en el poema "un fallido sentido de confianza". En la composición de sombras circundantes con el oscuro corazón adentro, Wilmarth alude al tema escondido: el del peligroso viaje interior del artista, su mirada tan indirecta y abstraída en su sombra enmascarada como el Cósimo de Miguel Ángel. La oscuridad interior del artista, el inevitable "arrecife" y su lucha, se concentran en la imagen del casco, favorita de Mallarmé. Cuando el brindis concluye, el destino del artista, "*solitude, récif, étoile*" (soledad, arrecife, estrella) está determinado por "*le blanc souci de notre toile*", una imagen que tenía un doble sentido para Mallarmé, quien muchas veces asoció la tela de una vela con el blanco de la tela del pintor o su página virgen. En el grabado, la imagen de Wilmarth —la única cortada por una línea horizontal que hace paralelos los bordes repujados de la página— combina ingeniosamente la forma de la copa de champagne, el movimiento oscilatorio del barco navegante y la alusión al horizonte del mar.

● *Toute l'âme resumée* ("Toda el alma resumida")

En su selección para la colección definitiva de su poesía, Ma-

llarmé no incluyó este malicioso poema publicado en 1895.

Wilmarth se concentra en los hermosos primeros versos: "*Tout l'âme resumée/quand lente nous l'expirons*", relacionándolo con otros poemas de esta selección, especialmente con "*Soupir*", con su sensualmente retardada exhalación de aliento. Como escultor de vidrio, Wilmarth entiende el sentido de la advertencia de Mallarmé de que "un significado demasiado preciso" rompe el encantamiento de la alusión. En una de sus imágenes propias más extrañas, Wilmarth modela sus dos elementos de vidrio para seguir los contornos del poema. La cabeza al centro, con su superficie grabada en un color nublado, representa "el ser y el alma". Está separada de su nimbo como la flor en *Prose* está separada de su jardín por una ausencia, una aureola invisible. La forma irregular del anillo exterior contrasta en color —azul turquesa del cielo y el mar— con la forma nebulosa de adentro que representa al alma. El "alma" no es totalmente espiritual. Sus implicaciones eróticas son muy intensas. En el carbón, el más oscuro del grupo, Wilmarth escoge los círculos concéntricos de humo "abolidos" en otros círculos como metáfora del tiempo, mientras que en el pastel, el centro de un rojo vivo como rescollos ardientes habla del ardor del poeta, prolongado pacientemente. La imagen del fuego está señalada por las luces azulosas en los bordes de la forma central. El grabado final del libro, el resumen de Wilmarth, sitúa a las metáforas omnipresentes de cabeza, boca, corazón, alma, en el centro de un remolino cuyas corrientes dan vueltas suavemente.

En el conjunto de Wilmarth sobre Mallarmé, uno siente que lo que conmueve más profundamente es lo que Mallarmé muchas veces llamó "el drama del Ser" y cómo éste busca su lugar de destino, su sitio. En este drama el ser todo está involucrado. Así como Mallarmé repite palabras con una sintaxis ligeramente alterada y crea nuevos grupos de imágenes, aunque sus visiones centrales siguen siendo constantes, así Wilmarth, en sus treinta y dos variaciones, ha buscado evocar el alma que se abre. Roger Fry, cuando tradujo la poesía de Mallarmé, se consoló pensando que el aura de las palabras y las imágenes que crea son los aspectos más importantes de la poesía, y que Goethe sostenía que la esencia de cualquier poema era susceptible de ser traducida. La esencia de estos poemas es traducible hasta en el vidrio si se le permite concentrarse en la miríada de profundidades y reflejos. Estos re-arreglos del *orden* de las cosas invocan nuevas formas, nuevos sonidos. Los efectos más raros se hacen tangibles. La metáfora reina. El poeta y el artista, cada uno en su medio, construyen su mito, recordando siempre, como había dicho Mallarmé en su ensayo sobre Wagner, que el Arte deberá "resumir en sí mismo nuestros sueños de parajes o de paraíso". Estos parajes, en las conjunciones privadas de Mallarmé, son alcanzados por el artista sólo en su trabajo y en su Obra. Hacia el final de su vida, Mallarmé habló de las veinticuatro letras del alfabeto y su transformación:

a través del milagro de la infinitud, en algún lenguaje especial propio... Este iniciado del paraíso, verdaderamente pulido, poseerá entonces —más que cualquier otra riqueza— el medio para la felicidad: un principio para el conocimiento. Y tendrá una tierra natal...

Wilmarth, como el poeta al que hace honor, tiene una tierra natal.

UN ITINERARIO INTELECTUAL

ENTREVISTA A JUAN GARCÍA PONCE

—En la introducción a una entrevista que le hacía María Luisa Mendoza en 1963, cuando tenía treinta y un años, ella consideraba que usted pertenecía a la literatura representada por jóvenes que vestían completamente diferente unos de otros, que vivían por lo general en el desahogo y que se identificaban porque casi todos se divertían por igual. Decía incluso que usted era un joven que siempre reía. ¿Podría hablarnos un poco de su juventud?

—Está tan lejana que apenas si me acuerdo, pero creo que después de todo no he cambiado tanto en relación con lo que dice María Luisa Mendoza. Sigo teniendo las mismas malas costumbres de entonces, entre otras la de escribir continuamente. Es muy extraño recordar ahora esa entrevista —que la China me hizo en un departamento que yo tenía en Reforma, donde vivía con mi segunda mujer, que es la madre de mis dos hijos. Es raro que al cabo de tanto tiempo siga siendo objeto de entrevistas, aunque por lo menos da testimonio de una obstinación absoluta.

—Sabemos que a los diez y nueve años se fue a Europa, en donde pasó casi dos años, según decía usted en otra entrevista “perdiendo el tiempo, visitando museos y leyendo”. ¿Por qué no continuó sus estudios universitarios?

—Porque la mejor manera de ganar el tiempo es perderlo, visitando museos, leyendo, y eso es lo que debe enseñar siempre la universidad, y porque, gracias a esa continua pérdida de tiempo, yo pude llegar a la Universidad armada con una serie de conocimientos que debo admitir, modestia aparte, eran muy superiores a los de la gran parte de mis compañeros que no habían perdido nunca el tiempo.

—Para usted, ¿cuál es la relación que guarda el artista con la universidad?

—Bueno, yo soy totalmente un universitario. Un mal universitario si quiere, en el sentido de que era un mal estudiante, y un buen universitario en el sentido de que amo a la universidad, que me importa mucho, que he sido maestro en ella, lo cual me ha llenado de un honor, de un sentido de honor inmerecido. Total, que he trabajado durante diez años en el Departamento de Difusión Cultural y colaboré intensamente en la Casa del Lago; que he estado unido a muchas empresas universitarias, principalmente en el terreno del ar-

te, de la literatura, del pensamiento, de la enseñanza, y por fortuna hasta en la rebelión civil cuando ello fue necesario.

—Sabemos que en su caso personal la universidad representó un lugar de reunión —la Casa del Lago, por ejemplo— en torno al cual confluyó toda una generación de escritores, poetas, pintores; más tarde usted ha participado en diversas actividades universitarias. ¿Qué influencia ha tenido esta casa de estudios en su desarrollo como artista y como crítico?

—La universidad ha sido siempre para mí, como para mis mejores amigos, un instrumento vivo que estaba a nuestro servicio, mediante la voluntad nuestra de estar al servicio de ella. Lo que intentamos allí fue hacer revistas, promover actividades culturales que ampliaran de algún modo el ámbito general de la universidad, que no debe de estar reducido a la enseñanza directa —aunque esta enseñanza también es muy importante y debe tratar de mejorarse continuamente.

—En relación con esto último, para algunos la universidad se ha convertido en un simple liceo, en una institución que lejos de permitir algún aprendizaje sólo ofrece una acumulación de conocimientos. ¿Para usted cuál es el sentido de la universidad?

—Ninguna acumulación de conocimientos es mala en ninguna ocasión. Siempre hay que acumular un mayor número de conocimientos y todos los que la universidad pueda proporcionarnos deben de ser aprovechados. Pero si lo que ustedes quieren decir es que la universidad no debe tomarse como un refugio para desarrollar una labor meramente académica, yo estoy de acuerdo. Creo que la universidad es un instrumento vivo que a mí me ha servido para aumentar mis posibilidades de conocimiento en la literatura y en otras muchas disciplinas y a los que he tratado de utilizar en mi propia labor como artista.

—La actuación de la universidad no se limita al simple campo universitario, entonces...

—Claro que no. 1968 es una prueba magnífica...

—A los treinta y un años usted era ya reconocido como un importante escritor. ¿Podría contarnos algo acerca de la universidad de los sesenta, de su actividad dentro de ella?

—Sí. No me avergüenzo, de alguna manera, de tener un aspecto elitista. Primero pasé dos meses en Mascarones —imagine, en el edificio de Mascarones todavía. Me retiré porque me sentí demasiado incapaz y porque tenía muy poca

disciplina. Pensaba que era imposible ser escritor, y entonces fue cuando hice ese viaje a Europa del que hablamos. Después, cuando yo empecé a ir de nuevo a la universidad en 1954, entré a un maravilloso edificio casi vacío en el que las clases tenían ocho o diez alumnos, hasta llegar a los treinta —que era ya un exceso. Además estaba plagada de mujeres guapísimas porque los hombres no estudiaban filosofía y letras en esa época: era una actividad poco recomendable, verdaderamente poco masculina si ustedes quieren. Mis recuerdos de esa universidad son los de pasillos solitarios, clases pequeñas, discusiones muy intensas en cafés muy agradables, que ahora ya no existen. Todo eso me ha permitido observar un cambio en la universidad, que después de todo es un cambio muy parecido al que apreciamos en la misma ciudad de México. Por ese entonces llegar a la Casa del Lago en Chapultepec era un placer y una facilidad y ahora es una tortura sin cuento. Pasa un poco lo mismo con la universidad, pero afortunadamente cuando he dado clases en la universidad ha sido siempre en seminarios, en grupos muy especializados, así que no he tenido que pasar por la tortura de darle clases a trescientos alumnos —lo que debe ser terrible, francamente.

—¿En los sesenta tenía usted alguna actividad dentro de la UNAM?

—En los sesenta era secretario de la *Revista de la Universidad*, en la que —también modestia parte, debo decir— fue la mejor época de la revista... Y, fíjense, yo trabajé en la *Revista de la Universidad* desde 1956 hasta 1966, fecha en que Gastón García Cantú nos corrió por antinacionalistas de manera destemplada y desairada y con las más bajas acusaciones. Sin embargo, ahí está la revista como testimonio de que nuestra labor no fue tan mala.

—¿Se estudiaban algunas corrientes de pensamiento en especial?

—Todas, todas, todas desafortunadamente, con grandes discusiones, con terribles pleitos y con opiniones muy diversas que eran la gran ventaja de esa época. Como eran grupos más pequeños, el contacto también era más grande.

—¿Dominaba alguna corriente?

—Pues depende, según las personas, según la elección de cada quien. Cada cual tenía sus favoritos, desde luego.

—¿La de usted?

—Son innumerables. Están en mis libros de ensayos.

—Fue jefe de redacción de la *Revista de la Universidad* y continúa colaborando en ella (tal es el caso del magnífico ensayo sobre Balthus que apareció allí). ¿Qué piensa de la difusión cultural a través de las publicaciones universitarias?

—Hay que intensificarla y hay que mejorar totalmente todo el aparato meramente administrativo. Por otra parte, yo considero que siempre he estado cerca de la *Revista de la Universidad*; cuando no estuve cerca fue porque no me querían ver por allí.

—¿Por qué decidió fundar junto con Tomás Segovia la *Revista Mexicana de Literatura*?

—Yo no fundé la *Revista Mexicana de Literatura*. La *Revista*

Mexicana de Literatura fue fundada por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, bajo la inspiración de Octavio Paz. Esa es la primera época de la revista. Tomás y yo hicimos su segunda época. Por lo demás, Tomás estaba cerca de Carlos Fuentes y desde la primera época trabajaba en la revista. Yo todavía no lo hacía porque andaba por Europa perdiendo el tiempo. Luego Tomás me llamó y me propuso hacer la revista juntos y se inició la segunda época, que duró diez años aproximadamente y que abandonamos porque llegamos a ser tan exigentes que ni siquiera lo que nosotros escribíamos nos parecía bueno.

—¿Qué publicaciones periódicas sobre arte, cultura y filosofía le parecen actualmente importantes en el país?

—Yo soy parte de la redacción de la revista *Vuelta*, así que no vale ser juez y parte. Pero hay varias: la misma *Revista de la Universidad*, bajo la dirección de Julieta Campos, ahora tiene un lugar muy destacado. También está “México en la Cultura”, el suplemento de *Siempre!*, del que yo al principio fui colaborador y del cual nos corrieron. Aunque yo ahora no colabore allí sigo siendo muy amigo de Carlos Monsiváis, que no es subdirector directo según dice él, aunque todos sabemos que lo es. Y es indudable que el número de revistas se multiplica. Muchas de ellas siguen adelante. La *Revista de Bellas Artes* tuvo épocas magníficas, por ejemplo cuando fue dirigida por Huberto Batis.

—¿La primera traducción de un libro de Marcuse en México fue hecha por usted?

—Mire: en 1961 aproximadamente la *Revista de la Universidad* dedicó un número a Freud y en ese número aparecía ya la traducción del epílogo de *Eros y Civilización*, traducido por mí. Y por eso instigamos a Joaquín Díez Canedo, que es director de Editorial Mortíz, a que publicara *Eros y Civilización*. Yo me encargué de hacer la traducción; fue una tarea gloriosa y espantosamente difícil que me costó muchísimo trabajo. Recuerdo que el primer año se vendieron aproximadamente ochenta ejemplares, el segundo año se vendieron aproximadamente cuarenta, el tercer año, veinte, y el cuarto, ciento veinte mil.

—¿Marcuse era poco conocido en México?

—No era conocido en México, simplemente. Su difusión en México se debe a mí, honestamente.

—En el ensayo sobre la obra de Pierre Klossowski usted habla de que la vida en cuanto puro despliegue no tiene ningún sentido, sino que lo encuentra al realizarse como obra de arte. ¿Cuál es el sentido, la razón de su escritura?

—Qué bárbaros, los felicito por todo lo que han leído. ¿Han leído el ensayo sobre Pierre Klossowsky? Es de una complicación terrible, verdaderamente.

—Pero es muy bueno.

—Qué bueno, gracias. Pero se me perdió la pregunta. ¿Cómo era?

—¿Cuál es el sentido, la razón de su escritura?

—Precisamente el de volver a apresar el sinsentido de la

vida y convertirlo en un sentido a través del lenguaje, a través del arte, a través de las imágenes —de los simulacros, como diría Klossowski.

—¿Qué es producir una obra actualmente?

—Producir una obra es exactamente lo mismo que debió serlo en la época de Homero; seguir las voces secretas, buscar un ritmo para el lenguaje, tratar de escuchar bien lo que pasa alrededor y expresarlo de una manera que sea comunicable, sin hacer ninguna concesión al público.

—Un poco lo que decía acerca de que uno se arriesga a ser leído...

—Pues sí, también lo digo en el ensayo de Klossowski: uno no escoge a sus autores, los autores lo escogen a uno.

—José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Corzas, ¿cómo los conoció?

—Somos más o menos de la misma edad todos, todos llevamos más o menos el mismo tipo de vida, frecuentábamos los mismos lugares. Entonces, pues, nos hicimos amigos por afinidades naturales. Es lo que podríamos llamar mi generación. Esto en el terreno de la pintura, e igual podría hablar en el terreno de la literatura de otros muchos nombres, que me han acompañado durante todos estos largos cincuenta años, desde que tenía como veintitres más o menos. Nos juntábamos en la Casa del Lago, pero antes de la Casa del Lago ya nos conocíamos: Vicente era el formador de la "Cultura en México" o "México en la Cultura" (nunca he podido diferenciarlos) cuando todavía estaba en *Novedades*, y ya desde entonces nos conocíamos. Yo escribí la primera nota crítica sobre Vicente en 1961. Empecé a ser crítico de arte en el cincuenta y nueve con una exposición de Juan Soriano, y eso sin ninguna intención de ser crítico de arte, lo digo francamente. Lo que pasa es que luego, como me gustaba la pintura, seguí escribiendo sobre ella. Se escribe sobre el artista en pintura, como se escribe sobre algunos personajes que a uno le interesan, o sobre un paisaje, y como se hace una novela o un cuento.

—¿Vivía en Nueva York cuando escribió el artículo sobre Juan Soriano?

—Yo me fui a Nueva York en 1960 con una beca de la Fundación Rockefeller y estuve un año y pico, casi dos. Luego estuve viajando también por Europa, por cuenta de la fundación Rockefeller, ya ven: soy un servil del capitalismo. Quiero aclararle que la beca de la Fundación Rockefeller fue para ver teatro, porque yo escribía sólo teatro en esa época. Pero aborrecí de tal manera el teatro en Broadway que nunca más fui, y como me pagaban los boletos me iba a la salida y recogía los talones que la gente tiraba para demostrar que había ido. Yo iba sobre todo a los museos, al espectáculo de la ciudad misma, a las galerías. Me divertía como nada en el Actor's Studio oyendo chismes de las actrices. Pobrecita gente, ignorante total: ahí es donde uno se puede dar cuenta de que no es tan subdesarrollado. Uno iba a Nueva York y conocía autores de los que ellos ni habían oído hablar. Uno decía por ejemplo Cromelynk, el de *El estupendo cornudo* y nadie tenía idea de quién era Cromelynk. Uno decía Musil y en su vida habían oído hablar de tal cosa. Entonces, de lo que me di cuenta fue de que nosotros éramos infinitamente superiores porque éramos como judíos de la cultura: toda la cultura era nuestra.

—El tiempo corre precipitadamente en Nueva York, todo va tan rápido...

—No, ahí son muy provincianos. Son espantosamente provincianos.

—¿Cómo ve a la pintura mexicana en relación con la de otros países?

—La pintura mexicana tiene su propio lugar, aunque es bastante desconocida en el extranjero. Por ejemplo: los países cultos, digamos, tienden a ignorar un poco lo que hacemos en los países incultos, que somos nosotros, pero aun así creo que la cultura en México, cuando es alta cultura, es una cultura de primerísima categoría. La prueba es que este humilde servidor lleva una medalla de la Embajada de Austria por difundir la cultura austriaca. A pago de Maximiliano yo me he dedicado a difundir la cultura austriaca.

—Usted afirmó durante el homenaje a Elías Canneti, organizado por la UNAM, que su relación con ese autor es una relación amorosa. ¿Podría hablarnos acerca del modo como usted se acerca a la literatura?

—Así: desde una relación amorosa. A mí los libros me tienen que gustar; si me aburren los tiro y los dejo de leer. Pero si me gustan los leo eternamente, una y otra vez vuelvo a ellos. Y mi relación con Canneti es la misma que con tantos otros autores austriacos en los que siempre he encontrado un gran estímulo —por afinidad temperamental, si quiere, y sobre todo por la exactitud y el rigor que caracteriza a la literatura austriaca, que para mí ha sido un ejemplo definitivo.

—¿De qué manera el arte contribuye al desarrollo de la sociedad y a la solución de problemas nacionales?

—La ventaja del arte es que es absolutamente gratuito y no contribuye a nada. Lo que hace es que a quienes saben gozar de él los ayuda a vivir. Si esa no es una contribución, entonces ninguna contribución vale la pena.

—¿Querría hablarnos algo sobre los adelantos de su última novela titulada *De Anima*?

—*De Anima* está terminada y debe salir en fecha cercana en España. Mi última novela publicada son esos dos tomos monstruosos que ve ahí; tiene mil ciento quince páginas y se llama *Crónica de la intervención*; salió publicada en la editorial Brugera, también en España. Lo que estoy haciendo ahora es otra novela de la que todavía no hablo porque la estoy concibiendo apenas.

—Nosotros leímos un fragmento de *De Anima* en la revista *Quimera*.

—Exactamente, ése es el principio de la novela. Pero ahora esa obra ya está terminada y la va a editar Montesinos. Después de esa novela hice todo el libro de relatos que publicó el Fondo de Cultura Económica hace poco y que se llama *Figuraciones*. Esas son mis últimas labores como merodeador de la literatura.

—Tal vez ha rebasado lo que hace algunas décadas había pensado: terminar escribiendo tres mil páginas.

—Pues he escrito más y apenas estoy empezando. Lo importante es considerarte siempre en el principio.

DE LIBROS

VOCACIÓN VERSUS PROFESIÓN: SOR JUANA RAMÍREZ ESCRIBE

En nuestra América, hay escritores de los que sabemos poco más que los títulos de sus obras. Hasta hace un siglo, la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (primera publicación parcial, París, 1872) era atribuida a Bartolomé Arzans de Orzúa y Vela, o a su padre; tan poco se sabía de ambos. Del conde de Lautréamont, se ignoraba hasta 1977 que hubiese leído poesía en español y que hasta hubiese estudiado retórica en el *Arte de hablar* del neoclásico Hermsilla. Del brasileño Gregório de Matos, lo que se sabe es tan incierto que algunos eruditos se niegan siquiera a incluirlo en las historias de la literatura, alegando que no hay seguridad alguna de que la obra satírica a él atribuida sea de un poeta o de una comunidad.

■ De Sor Juana Inés de la Cruz sabemos más pero desconocemos mucho. Hubo una monja de ese nombre en el México del siglo XVII; fue autora de poemas, dramas y algún ensayo teológico; fue favorita en la corte virreinal; condujo con habilidad sus negocios literarios; tuvo problemas con la autoridad religiosa; renunció a su literatura y murió humillada en su orgullo intelectual. De su obra (casi siempre admirable, a veces magnífica) ha quedado bastante; tal fue su fama en vida que venció la incuria colonial. Aun así, Sor Juana es una de las figuras más misteriosas de nuestra literatura.

■ Desde su fervoroso primer biógrafo, el padre Calleja, que interpretó su vida a la luz de la religión, hasta el no menos piadoso padre Alfonso Méndez Plancarte que documentó minuciosamente la armonía (por él inventada) entre su vocación y su profesión, la hagiografía católi-

▲ Octavio Paz: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Fondo de Cultura Económica, México, 1982, 658 pp.

ca se ha encargado de servirnos policromadas estampitas piadosas. No han faltado, es natural, los disidentes. El más famoso es Ludwig Pfandl que en un libro de 1937 (publicado en español sólo en 1963) intentó psicoanalizar a Sor Juana. Cometiéndolo el mismo error que Marie Bonaparte con Edgar Poe (pero sin el rigor y la infinita paciencia de aquélla), puso los textos de la vida y la obra de Sor Juana en el diván del psicoanalista y diagnosticó complejo de Edipo, envidia del pene, narcisismo, castración, suicidio intelectual, etc. etc. Borges se rió una vez de aquel biógrafo norteamericano de Poe que dedicó 600 páginas a detallar con minucia sus abundantes cambios de domicilio, dejando para el análisis de *Eureka*, su texto filosóficamente más ambicioso, una página sola. Menos ridículo, Pfandl analizó la obra de Sor Juana pero sólo para encontrar confirmación al diagnóstico

que ya había inventado. Con la documentación que tenemos, es inútil discutir si Sor Juana padecía o no esos traumas, si era frígida o lesbiana, ninfomaniaca o simplemente apática en materia sexual. Los escasos documentos biográficos que se poseen (y sobre todo los que poseía Pfandl, que ni siquiera supo que Sor Juana era hija ilegítima) pueden darse vueltas en todas las direcciones. Su relación con la Condesa de Paredes pudo haber sido sexual, como lo sugiere el ardor de los poemas que le dedica. Pero ese ardor era, también, una convención literaria de la época. La corte virreinal y los conventos permitían si no toleraban encuentros furtivos, el coitus interrupto, el embarazo, el aborto y hasta el infanticidio. Las amenidades lesbianas no serían imposibles en instituciones en que pululaban mujeres de todas las edades y condicio-

+ VILLANCICOS, +
QUE SE CANTARON
 EN LA SANTA IGLESIA METRO-
 politana de MEXICO. * *
 EN LOS MAITINES DE LA PURISSIMA
 CONCEPCION de Nuestra Señora. +
 A devocion de vn afecto al Misterio.
 Año de 1676.

Con licencia En Mexico.

Compuestos en Metro musico, por el B. y Joseph de Aguirre, y Loaysa, Maestro
 Compositor de dicha Santa Iglesia.
 Por la Viuda de Bernardo Calderon, en la calle de San Augustin.
 Los compuso la M. D. Ju. Ines de la Cruz religiosa del Convento de San Juan de los Rios de Mexico.

■ Con lo que se sabe se pueden escribir toda clase de novelas biográficas, todas ellas falsas, todas ellas verdaderas. Pero sólo en el terreno de la ficción. En el terreno de la historia, lo que sabemos no permite otras cosas que conjeturas. La obra, sin embargo, está ahí. También están ahí los documentos del México virreinal. Basándose en un análisis minucioso y poético de ambas series de textos (la poesía, la historia), Octavio Paz ha reconstruido en su biografía monumental una Sor Juana que es, ante todo, y sobre todo, una monja del siglo XVII que escribe. Esta esencialidad genial de su enfoque permite la restitución (la palabra es de él) de Sor Juana a su siglo, y del siglo de ella a los lectores del siglo veinte. Por primera vez, los escasos documentos biográficos son leídos en todas sus virtualidades y sin forzarlos a revelar lo que no dicen. De la ilegitimidad de Sor Juana —que se llamaba Juana Ramírez por su madre soltera, y no Juana de Asbaje, por su elusivo si no ausente padre—, hace arrancar Paz una lectura biográfica que no pretende resolver el problema sexual pero sí resuelve el problema textual. En un siglo en que la cultura superior era masculina, Juana Ramírez quiere vestirse de hombre para ir a estudiar a la capital; se corta el pelo para castigarse por no aprender rápido; se hace monja para administrar su obra literaria desde la protección del convento.

■ En la pasión del conocimiento encuentra Paz la clave de la vida y la obra de Sor Juana. Aprendió a leer escuchando las lecciones de su hermana, agotó pronto la biblioteca de su abuelo, formó la suya, una de las mejores de México en su siglo. Sabía muchas lenguas y se complacía en discutir minucias de erudición teológica, tuvo un apetito científico inusual en su medio. Pero nada de lo que hizo fue anormal sino para los prejuicios de su época. Hoy, habría encontrado aceptación en los lectores de Virginia Woolf, Victoria Ocampo, Simone de Beauvoir, Susan Sontag. Su único error mayúsculo fue haber nacido en el siglo XVII, siglo en que una mujer sólo podía ser objeto doméstico, cortés, religioso o sexual. Sor Juana (como su contemporánea la reina Cristina de Suecia, pero sin el privilegio de la nobleza y con el trapeseo de una belleza que la hacía más codiciable como objeto erótico) quiso apenas ser

un poeta intelectual. Si hubiera sido hombre, habría tenido tal vez la fortuna de Carlos de Sigüenza y Góngora, su compatriota y colega. Siendo mujer en el México virreinal del siglo XVII, no tuvo más remedio que enmascararse de monja, buscar la protección de los poderosos y escribir mientras sus protectores se lo permitieron.

■ Que fue bastante, como prueba Paz con un brillante análisis de sus textos situados en el contexto de la producción literaria de su tiempo. Escritora profesional, esta monjita hasta hizo dinero con su obra. Pero el conflicto con su siglo no pudo resolverse sino con la sumisión total. Sor Juana (una de las inteligencias más lúcidas que ha producido América, y la primera del Nuevo Mundo en orden cronológico) debió aceptar que sacerdotes paranoicos y semi analfabetos la obligasen a dejar de escribir, a vender sus libros, a humillarse. En Italia, a Galileo le dejaron por lo menos comer sus gansos y escribir tratados que sus discípulos secretamente escondían de los ojos inquisitoriales. Sor Juana (al fin y al cabo sólo era una mujer) tuvo que besar el polvo.

■ El error de Pfandl, que esta restitución iluminadora de Paz pone en claro, fue no comprender que la paranoia no era de Sor Juana sino de la cultura virreinal. A quien debió poner en el diván el erudito alemán era al siglo XVII. Aunque Paz evita el psicoanálisis, su lectura histórica del contexto de Sor Juana pone en evidencia todo lo que tuvo su siglo de castrador para el apetito (tan humano) de conocimiento que consumía a Sor Juana y que se expresa en los versos luminosos y literalmente herméticos del *Primero sueño*. Al centrar el interés en la vocación y en la producción poética, Paz restituye a Sor Juana a su siglo, y nos restituye a sus lectores a él. El resultado es deslumbrante. Hasta los textos más triviales o profesionales de Sor Juana adquieren sentido. Una infatigable pesquisa de significados esotéricos, muestra el lado juvenil, de inagotable asombro lúdico, con que Sor Juana quería ir (peligrosamente) más allá.

■ En su lectura biográfica, Paz no rehúye los tópicos que manoseó Pfandl y discute su narcisismo, su Edipo, su masoquismo, etc. Pero no lo hace para diagnosticar complejos sino para entender aspectos singulares de su obra. Privada de padre (tal vez nunca conoció

personalmente al suyo, si fue el tal Asbaje); en manos de una madre analfabeta que vivía abiertamente con hombres casados; educada intelectualmente por un abuelo provinciano, Juana Ramírez encontró en el apetito por el conocimiento el motor que le permitió realizar las posibilidades extraordinarias de su vocación poética. Fue lo opuesto de su madre: parió hijos del intelecto. Pero también repitió a su madre: tuvo un marido ausente (Dios) que sin embargo legitimó su lugar en la sociedad. (Como bien demuestra Paz, tener hijos ilegítimos, vivir en concubinato, no desmereció a la madre de Sor Juana en la sociedad virreinal.)

■ Glosando y extendiendo algunas intuiciones de Paz, podría decirse que también fue lo opuesto de su padre: legitimó con su nombre inventado de monja una progenie literaria. Pero repitió a su padre: las convenciones sociales la hicieron al fin abandonar su obra, desaparecer en el anonimato de la fe. Fue lo opuesto de su abuelo: en tanto que éste se conformó con juntar libros en la calma de la provincia, Sor Juana se instaló con su fabulosa biblioteca en el centro del México virreinal. Pero también repitió a su abuelo: porque en los libros encontró el ámbito que su contexto le negaba, o le escaseaba. En medio de las intrigas y chismes del convento en que profesó, leía y escribía. Como todo genio superó a sus modelos (ausentes o presentes) y superó a su tiempo, pero también fue marcada por ellos. Hoy no habría tenido que refugiarse en un convento para leer y escribir.

■ Tal vez la más audaz restitución de todas las que propone este libro (y aquí sólo he rozado algunas de las que más me importan) es la restitución del lector a nuestro mundo de hoy. Porque el dilema de Sor Juana entre vocación y profesión ha cambiado hoy de contextos pero no de validez. Hoy, en nuestra América, la iglesia católica casi no tiene poderes inquisitoriales de censura y castración intelectual, pero el poder político sí lo tiene, y en todos los países de nuestro desdichado continente. En unos asume el aspecto de la violencia militar, de la lucha antiterrorista, de los campos de reeducación (ideológica o sexual); en otros, más felices aparentemente, la censura se ejerce por la corrupción del poder que soborna intelecto-

tuales para que dirijan sus energías a buscar heterodoxias de derecha o izquierda entre sus colegas y los dejen robar a manos llenas. Convertidos en bufones del poder, los intelectuales ofrecen a los mandamases el espectáculo triste y algo obsceno de sus polémicas de castrados políticos.

■ Como bien observa Paz, hoy Sor Juana habría debido enfrentar el dilema de la ortodoxia democrática o marxista. Sus textos habrían sido escudriñados para detectar herejías ideológicas o el disimulado soborno de la CIA o de la KGB. O (lo que es más común) se la habría condenado a la muerte civil. Diligentes esbirros de izquierda o derecha que controlan lo que se publica en periódicos y revistas literarias de todo el continente y sin excepción, obliterarían para siempre su nombre. La *Respuesta a Sor Filotea* se publicaría resumida, en una página interior, desmigajada por los avisos o los manifiestos y con el título de *Monja sandinista desobedece al Papa*, o (lo que es lo mismo) *Agente de la CIA exhibe sus patrañas*. ¿A qué seguir? Todos conocemos el tiempo infame que nos ha tocado vivir y sabemos que hoy Sor Juana tendría tanta suerte con los periódicos de América Latina entera como tuvo con las autoridades eclesiásticas del México virreinal.

■ En su deslumbrante restitución, Paz demuestra que hay más afinidades entre aquel México de Sor Juana y el de hoy, que entre este México y los misteriosos imperios precolombinos. Sin embargo, la historia oficial insiste en subrayar la herencia indígena contra la evidencia de la realidad. Por eso no es una operación ilegítima restituir a Sor Juana a nuestro tiempo. En esa operación Paz ha demostrado que más importante que el Edipo o el supuesto lesbianismo de Sor Juana es su condición de poeta intelectual en una época en que las mujeres no podían ejercer el intelecto. Hoy también los intelectuales masculinos han sido castrados. Nadie puede hoy ejercer libremente el intelecto. Es decir: la crítica al poder. Hoy Sor Juana sería perseguida no por ser mujer o por ser monja sino por querer escribir por cuenta propia. En cierto sentido, le pasaría lo que al autor de *Las trampas de la fe*, obra que como toda biografía que se respete contiene una tantalizadora autobiografía.

Emir Rodríguez Monegal

“YO, LA PEOR DEL MUNDO”: SOR JUANA POR PAZ

Octavio Paz ha publicado unos quince libros de ensayos hasta ahora, varios de ellos fundamentales; *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* es, sin discusión, el más importante que haya escrito desde *Los hijos del limo* (1974). Por su concentración en un tema o autor, recuerda trabajos anteriores como *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967), *Apariencia desnuda* (1973) sobre Duchamp, o *Xavier Villaurrutia en persona y en obra* (1978); pero por la amplitud de la visión, el rigor de la reflexión crítica y la maciza hondura del enfoque, sólo resiste comparación con libros todavía más antiguos en su bibliografía, como *El laberinto de la soledad* (1950, 1963) y, sobre todo, con *El arco y la lira* (1956). Incluso puede decirse que *Sor Juana* es una síntesis y una coronación de las líneas maestras tendidas en esos primeros libros. Los grandes temas de su pensamiento están desde el comienzo: la historia mexicana, su evolución cultural, la tradición poética, la poesía moderna y la lucha del espíritu humano por sobrevivir las tentaciones del “silencio y el bullicio”. Con la experiencia acumulada en los libros que siguieron a esos, Paz asumió el desafío intelectual de escribir sobre la figura poética más grande de la Nueva España y una de las mayores de su tiempo. El resultado es impresionante: un volumen de más de 600 páginas, cargadas de erudición, descubrimientos e intuiciones que le dan al libro un aire de monumento verbal y que hace muy difícil agregar algo más al conocimiento de sor Juana.

La vida y la obra de la poetisa mexicana son el foco del ensayo, pero por grandes trechos el libro escapa a esa órbita y trata de otras cosas, de muchas cosas. Puede decirse que si éste es el estudio más completo que exista sobre sor Juana, es también un cuadro de la sociedad y la cultura mexicana del siglo XVII, un debate sobre el pensamiento filosófico y teológico que enfrentaba a la doctrina cristiana con otros aportes contradictorios, y un juicio sobre las

▲ Octavio Paz: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Fondo de Cultura Económica, México, 1982, 658 pp.

ambiguas relaciones entre moral, política, ortodoxia religiosa y creación intelectual. El mismo Paz dice en su prólogo que el libro es a la vez “historia, biografía y crítica literaria” (p. 12); pero agrega una advertencia: “No pretendo explicar la literatura por la historia. El valor de las interpretaciones sociológicas e históricas de las obras de arte es indudablemente limitada. Al mismo tiempo, sería absurdo cerrar los ojos ante esta verdad elemental: la poesía es un producto social, histórico. Ignorar la relación entre sociedad y poesía sería un error tan grave como ignorar la relación entre la vida del escritor y su obra” (p. 15). Queda así establecida, desde el principio, la actitud ecléctica y abarcadora con la que Paz encara su tema: usa varios métodos o enfoques (el histórico, el psicológico, el estilístico, el simbólico, etc.), pero no se limita a usarlos y trata más bien de integrarlos conforme va cambiando el paisaje y la fisonomía de su discurso, que no es tanto la poesía de sor Juana, como el sentido que tiene frente a su propia vida y al mundo en que vivió. Paz llama al suyo un ensayo de *restitución*: texto insertado en un contexto. Pero a la vez es consciente de que esa restitución es, ella misma, un producto histórico y por lo tanto parcial: “Un mexicano del siglo XX lee la obra de una monja de la Nueva España del siglo XVII” (p. 18).

¿Qué es lo que explica esa fascinación, esa entrega total a una figura literaria tan lejana en el tiempo y cuya estética no es ya la nuestra? Sin duda, nace de la admiración de Paz por la obra poética de la autora, por una razón de afinidad y gusto literarios, pero creo que para él sor Juana es un caso especial de conciencia intelectual cuyo drama es perfectamente homologable al que sufren muchos creadores y pensadores de nuestra época: ejemplifica el dilema entre la libertad artística y la independencia respecto del poder, por un lado, y las exigencias ciegas de la ortodoxia y el respeto a las reglas del *establishment*, por otro. El caso de sor Juana no es muy distinto del de Brecht, Mandelstam o Bujarin, y el autor subraya en varias partes de su trabajo ese tipo de semejanzas. Dos factores más que intensifican la atracción crítica de Paz por ella: se trata de una mujer, se trata además de una monja. Bajo esa doble presión a los prejuicios de su so-

ciudad y a la celosa norma de la vida conventual, sor Juana tuvo que sentirse aislada, y al final indefensa, en un mundo masculino, arrogante, hipócrita e intelectualmente mezquino.

Con un criterio básicamente cronológico y que va de lo genérico a lo más específico, Paz examina: la sociedad y la cultura de la Nueva España en el tiempo de sor Juana, su familia, su personalidad y la vocación religiosa, la obra literaria, y la intriga teológico-político-intelectual en la que se vio envuelta al final de su vida y que culminó con su discutida abjuración del ejercicio de las letras profanas. El autor no se ha contentado con escribir un ensayo sobre sor Juana, sino sobre ella y su siglo, sin omitir ninguno de los hilos que puedan contribuir a esclarecer esa ardua relación. Ello explica que éste no sólo sea el libro crítico más vasto que haya publicado Paz, sino que su aparato erudito sea el de mayor rigor. Unos diez años de intensa investigación, dentro y fuera de México, se reúnen aquí; eso incluye, por cierto, la relectura de los cuatro volúmenes de las *Obras completas* de la autora, la consulta y discusión minuciosa de la obra crítica previa sobre ella, y no menos la lectura de las ahora remotas fuentes literarias, filosóficas y teológicas que la inspiraron. El esfuerzo resultará desmesurado o agobiador para algunos lectores cuyo interés por sor Juana no los hace sentirse obligados a leer largos pasajes en que se debaten temas como la "egiptología", la patristica o la liturgia católica. Son los riesgos inevitables de escribir un ensayo tan abarcador: a veces vemos a Paz discutiendo densas cuestiones que parecen periféricas a sor Juana, o de interés anecdótico; no para él y para el diseño exhaustivo de su obra: cada elemento tiene una función y un lugar en el enorme rompecabezas. Porque ante sor Juana no sólo estamos ante una poetisa: estamos ante un *enigma* y lo que quiere Paz es develarlo haciendo acopio de cualquier clave válida, por diminuta que parezca.

Honestamente, un libro así hace difícil, si no imposible, su crítica en los términos normales de una nota: no hay forma de cubrir, o siquiera sugerir, su riqueza; no pueden discutirse, ni ligeramente, todos los puntos capitales que trata. En realidad, este libro sólo podría ser comentado con otro libro (que espe-

ro alguien publique algún día) en el que sor Juana sea ya sólo el pretexto para dialogar con Paz y sus hallazgos. El tema de sor Juana no ha sido un tema ignorado en la cultura mexicana; al contrario, cabe afirmar que ha habido cierta abundancia de biografías, estudios y trabajos sobre ella. No ha faltado interés; lo que frecuentemente ha faltado es voluntad de esclarecimiento y la decisión de ver la persona y la obra de la autora sin velos pudorosos o restricciones doctrinales. La bibliografía y la crítica sobre sor Juana ha oscilado entre la hagiografía y el psicoanálisis clínico; la biografía de Diego Calleja y el libro de Ludwig Pfandl ilustran esos extremos. La santa y la neurótica han sido las imágenes predominantes que han entorpecido la recta comprensión de esta mujer excepcional. Hay un triple factor de *extrañeza* en la figura de sor Juana que ha estimulado los equívocos: la de ser mujer, monja y poeta. Demasiadas rarezas juntas como para no ser confundida con espejismos. ¿Cómo pudo alguien así existir en esa época, cómo una mente tan apasionada por el saber (y por la libertad del saber) pudo sobrevivir entre tanto oscurantismo e intolerancia? Todos los seres humanos son complejos y contradictorios, pero en éste el combate de fuerzas polares dentro de sí misma, y el de éstas con los poderes exteriores, es de un ardor singular, que terminará por desgarrarla.

Puede decirse que, desde la cuna, sor Juana tuvo que luchar para ser quien quería llegar a ser: su vida es una creación constante —y no la menos intensa— de su espíritu, en la que ella es a la vez el artífice y la obra. Su origen bastardo fue una desventaja y una marca deshonrosa que debió acompañarla durante largos años. Aunque el personaje central de Paz es, por cierto, sor Juana y sus dilemas convertidos en poemas, no faltan otros personajes secundarios que animan este libro de forma extraordinaria. El primero de ellos es Isabel Ramírez, la madre de la autora. La breve biografía que Paz traza de ella (no abundan los datos sobre este personaje) es cautivante y nos deja una imagen provocativa y casi escandalosa de esta mujer que es la perfecta contraparte de su hija: Isabel Ramírez no sólo vivió amancebada con Pedro Manuel de Asbaje el tiempo suficiente como para tener tres hijos con él, sino que

luego cortó esa relación y estableció otra con Diego Ruiz Lozano, con quien tuvo otros tres hijos. Mujer de carácter, sin duda, y de fuertes pasiones también. La ausencia de una figura paterna es la omisión central en los primeros años de la niña; Paz la subraya convincentemente como la raíz de su rechazo al arquetípico mundo "femenino" que se le ofrecía: un matrimonio y una familia. Quizá el primer gran punto polémico planteado por el autor es el de la conquista del mundo "masculino" por sor Juana (contra la cruda teoría freudiana de Pfandl) para realizar su suprema sed de conocimiento: inspirada seguramente por la presencia del abuelo materno, quien tenía una buena biblioteca donde ella aprendió a leer y escribir, sor Juana subconscientemente trata de cubrir el vacío del padre ausente (y de alejarse del ejemplo sensual y pasional de la madre), consagrándose a un dominio por entonces vedado a la mayoría de las mujeres: el saber.

Eso ayuda a explicar su decisión de entrar al convento. Paz discute la vocación religiosa de sor Juana y niega que haya en su obra auténtico misticismo: la suya no es una decisión religiosa, sino intelectual. Muy deliberadamente, ella resuelve que no hay mejor lugar que el convento —de paso, otra negación "superior" de la feminidad— para realizar su ambición. En el convento hay libros y una febril actividad cultural, no hay niños que cuidar ni maridos que atender, y las reglas de disciplina y obediencia son a veces formalidades que se violan sin mayores consecuencias. (El vívido retrato que Paz hace de la vida conventual en la Nueva España —un nudo de devociones auténticas, intereses creados y típicos celos femeninos— es de los más reveladores del ensayo.) Pero el hecho de que antes de entrar al convento, sor Juana haya pasado por la experiencia de varios años de vida cortesana, como protegida de los marqueses de Mancera, virreyes de México, no es indiferente para juzgar su conducta, a veces sinuosa, y su obra, donde la huella de las frívolas normas que rigen la vida de la corte se dejan notar. La virgen, la solitaria sor Juana, era también proclive al halago y a jugar hábilmente los ritos de los favores palaciegos, como lo demuestran sus reiterados homenajes poéticos a la condesa de Paredes, a quien la unió un tipo de

amistad parecida al amor platónico. Una dimensión menuda de la actividad pública y política no estuvo ausente en sus afanes, y al final será la causa de su mayor crisis vital. En eso, sor Juana prueba que, aun aislada en su celda y protegida por los gruesos muros del convento, no estuvo ajena a las tensiones y las pasiones predominantes entonces. Entre ellas, la visión del amor ocupa un lugar muy importante. El tema no puede ser más tentador para Paz, que le ha dedicado reflexiones capitales en varios de sus ensayos. Al leer a una poetisa que escribió tan torturados y deliciosos textos sobre las tribulaciones amorosas, uno se pregunta: ¿qué experiencia personal del amor pudo tener ella misma? Otro enigma, sobre el que no cabe sino hacer conjeturas. Algo del amor vio o aprendió en los *galanteos de palacio* que eran frecuentes en la corte virreinal; sus lecturas la hicieron conocer intelectualmente el tema del amor divino y el profano,

en todas sus sutiles variedades, desde el místico hasta la pasión amorosa frenética (y a veces cínica) de Lope, pasando por cierto por los alambicados conceptos del neoplatonismo; en su encierro conventual, no pudo sino ser testigo de los diversos efectos que la regla del celibato imponía sobre sus más jóvenes compañeras (sor Juana se quejaba de que la música y las risas de las monjas le impedía concentrarse en sus estudios), y tal vez liberar sus propios impulsos en veladas formas de autoerotismo. En todo caso, Paz sospecha que tuvo una experiencia limitada del amor: "No conoció, como Lope, el saber de los sentidos —tocar y ser tocado, descubrir la tibieza de otra piel y, en plena noche, ver cómo nos cubre el pecho la cascada de la risa de nuestra pareja— un saber que sabe lo que no saben todas las filosofías" (p. 624); lo asombroso, agrega el autor, es que aun así, percibió "la naturaleza dual, paradójica del placer: basta tocar un cuerpo

para que se desvanezca; basta que se desvanezca, para que recobre toda su realidad. El conceptismo de las décimas de los retratos expresa esta intuición" (p. 625).

Asociado a este asunto, está el tema del llamado "feminismo" de sor Juana. Paz recomienda usar el término con cuidado: el concepto es ajeno al siglo XVII y, fuera de contexto, puede resultar abusivo; de cualquier modo, el feminismo de sor Juana significa algo distinto de lo que hoy señala esa palabra: es el fruto de una situación específica, que no puede extenderse fácilmente a otros casos, aunque, sin duda, "la conciencia de su condición de mujer es indisoluble de su vida y de su obra" (p. 628). Hay en ella una defensa de lo femenino, pero no de lo sexual, porque su verdadera pasión eran las letras y el saber, vedados ambos a la mujer. En alguna parte, ella escribió estos versos inquietantes:

pues no soy mujer que a alguno
de mujer pueda servirle;
y sólo sé que mi cuerpo,
sin que a uno u otro se incline,
es neutro, o abstracto, cuanto
sólo el alma deposite.

Su obra poética y su prosa exhiben los vastos alcances de ese drama a través de formas y temas de enorme variedad. Paz los examina en detalle y a fondo, con la penetración y autoridad crítica que es habitual en él, cubriendo desde los aspectos métricos hasta los más complejos de representación simbólica y de probables fuentes. Entre éstas últimas, la contribución que hace el libro al conocimiento de sor Juana, y por extensión al periodo barroco, es trascendental: sus reflexiones sobre el influjo que el hermetismo y la tradición neoplatónica, especialmente la del jesuita Kircher, ejercieron sobre la visión de la autora, son una contribución definitiva. Al valorar los poemas amorosos de sor Juana (romances, décimas, sonetos), Paz desestima literariamente una porción de ellos: "Buena parte de la poesía amorosa... es mero ejercicio, alarde y exhibición de maestría" (p. 379); contiene un saber erótico, pero un saber "codificado y conceptualizado por la especulación filosófica y por los artificios de la retórica...: no una visión sino una fórmula rimada" (p. 371); "son apenas una curiosidad" (p. 374), etc.



Octavio Paz

Creo que el dictamen de Paz es un poco injusto para sor Juana; personalmente, encuentro, en algunos de esos textos, a despecho de su logicismo, un notable esfuerzo por elucidar eso que es imposible de entender sino con los sentidos: el amor. Y es precisamente esa lucidez una de las mayores cualidades que, al final, Paz destaca en sor Juana para presentarla como la gran poetisa que es. El lenguaje codificado y los artilugios retóricos no son tanto defectos de ella como de su época literaria; aparecen en todos los poetas del periodo que admiramos: Lope, Góngora, Quevedo. Verbalmente, no son menos deudores de esa etapa que el *Primero sueño*, su obra máxima. En cambio, Paz justifica su aprecio sin reservas por los otros poemas amorosos de la autora: aquellos en los que confluyen dos vertientes eróticas: "la razonadora y la sentimental" (p. 378); en esos textos encuentra "simplicidad y refinamiento, lucidez y coquetería, reflexión interior y música íntima" (*ibid.*).

El examen que hace de la porción religiosa, doctrinal, moral y satírica de su obra, es muy iluminador. Por un lado, señala que en su poesía de amor divino hay curiosos ecos de la concepción aristotélica de Dios y del misticismo de Plotino, lo que, sobre todo en una monja, rozaba la herejía; en sus textos satíricos destaca una veta poco advertida por la crítica: el desenfado y hasta el tono licencioso de que podía ser capaz la autora. Comparables hallazgos hace Paz al estudiar los villancicos, que estima mucho más, sobre todo por su gracia musical y el arte de ser espontáneos sin dejar de ser eruditos, que su obra teatral, de la que salva una de sus obras más enigmáticas y complejas: el auto *El divino Narciso*, que da nueva ocasión para que el autor se explaye sobre el tema del sincretismo religioso.

Pero el capítulo eje de la porción de análisis crítico del libro, es el dedicado al *Primero sueño*. Aunque cúspide de la poesía barroca americana, Paz lo liga más que a los inmediatos ejemplos del periodo, al tema del viaje del alma heredado de la más remota antigüedad —reinterpretado por Kircher y otros. Se trata de un poema de éxtasis: ocurre en ese trance en el cual "el alma se libera del cuerpo y vuela" (p. 473). Es, también, un poema de la soledad abismal del alma, ofuscada por la enormidad de

la visión a la que accede; culmina con la caída del espíritu que se elevó: el cuerpo despierta y el viaje queda inconcluso. Pero la novedad está en que sor Juana no hace del poema un ejemplo del misticismo religioso, o una alegoría de la revelación: su tema es otra revelación, "la de que estamos solos y de que el mundo sobrenatural se ha desvanecido" (p. 482). Esto lo convierte en un poema único y en un texto moderno; se parece, dice Paz, a *Le Cimetière Marin*, a *Muerte sin fin*, a *Altazor*. Un solo reparo a este capítulo: aunque, en cierto momento (p. 485), Paz parece comenzar su interpretación del texto con referencias detalladas a los veinticuatro primeros versos, su esfuerzo luego se desvía hacia otro nivel: más que un análisis del poema, es una reflexión (admirable y a veces insuperable) sobre él. No es que pretenda que el autor se ocupe de cada uno de los 975 versos del poema (eso ocuparía un libro entero), pero me habría gustado saber más sobre la organización interna del texto y la significación de ciertos pasajes claves.

Si en numerosas partes de este ensayo brillan la inteligencia y el saber de Paz, creo que en la última, la que da título a la obra, lo hacen con una intensidad deslumbrante: es el momento más alto, más admirado, más hermoso del conjunto. Primero tenemos nuevos retratos de personajes memorables por su sombría influencia en la crisis intelectual de sor Juana: el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, amigo de sor Juana pero débil e incapaz de protegerla después de haberla usado en su provecho; el archienemigo de éste, el arzobispo Francisco Aguiar y Seijas, misógino, colérico, ascético y al mismo tiempo devorado por el demonio de la carne; y el sinuoso Antonio Núñez de Miranda, confesor de sor Juana, pero en verdad su implacable verdugo moral, que usó con ella un helado método de intimidación hasta lograr su tristemente célebre abjuración de las letras. Los tres son personajes dignos de una novela gótica, que representan distintas formas y grados de la intolerancia eclesiástica, bajo cuya presión sor Juana finalmente se derrumbó. Luego, como al comienzo del libro, Paz vuelve a echar una mirada al contexto político en el que se desenvolvía la actividad literaria de sor Juana, y relaciona estos dolorosos trances de sus últimos

años, con cierta atmósfera de desorden social, descontento económico, desgracias naturales y supersticiosos temores de que fuesen consecuencia de la ira divina. En ese clima de oscurantismo y exhortación al martirio corporal, se jugó el destino de sor Juana; tales circunstancias debilitaron su posición dentro de la jerarquía eclesiástica y política y aceleraron su caída. Sor Juana es juzgada por un puñado de hombres, pero en realidad la condenaba la opinión de toda una sociedad cerrada y absolutista. Y por último, este capítulo hace una necesaria rectificación: la abjuración de sor Juana no es ningún ejemplo edificante de "conversión" o de penitencia de un alma descarriada: es un trágico caso de autocondenación arrancada por el miedo, algo muy parecido a las "autoconfesiones" de los intelectuales de nuestra época. Como en éstos, la confesión de sor Juana incluye una astucia, un intento de no decir lo que se está escribiendo; Paz señala que no hay una renuncia expresa al cultivo de las letras, aunque las autoridades se dan por satisfechas: la monja es ahora un fantasma de sí misma. En ese sentido, que "haya sido capaz de resistir tanto tiempo y que sólo al final del asedio haya abdicado y haya seguido a sus censores en sus mortificaciones inhumanas, es una hermosa prueba de fortaleza espiritual" (p. 606). Hasta la misma frase autodenigratoria que sor Juana usó para rubricar su suerte ("yo, la peor del mundo") es nada más que una fórmula retórica, aunque suene ferozmente negativa.

La gran virtud de este libro, como se ve, es que no habla de una figura instalada en un pasado distante e inaccesible, sino de un personaje actualísimo, atravesado por angustias y preocupaciones que, siendo en origen diferentes, son en su repercusión moral semejantes a las nuestras. En una breve digresión sobre los inevitables límites de toda biografía, Paz escribe: "El objeto de la biografía es convertir al personaje lejano en un amigo más o menos íntimo" (p. 261). Antes de este libro, sor Juana era como una sombra, aunque iluminada por los fulgurantes rayos de su poesía; ahora es un ser de carne y hueso, alguien real. No se puede pedir más de un ensayo.

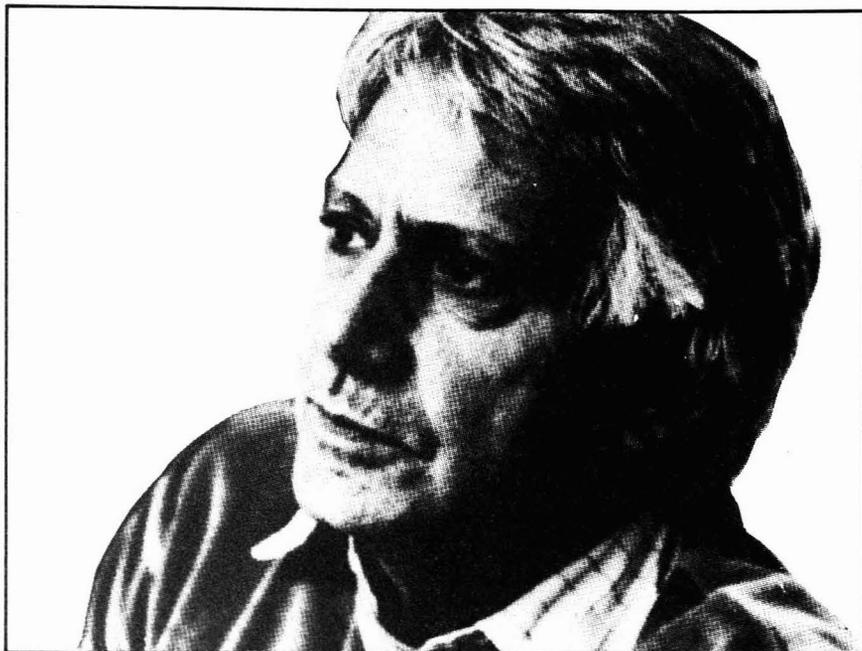
José Miguel Oviedo

Los Angeles, mayo 1983

LA LUCHA CONTRA EL OLVIDO

Dentro de la novelística española de la posguerra, Jorge Semprún ocupa un lugar muy especial. Ningún novelista español se ha preocupado tanto como él por los grandes dilemas ideológicos característicos del siglo XX, y ciertamente ninguno los ha abordado en sus obras con tanta obsesión, con tanto conocimiento de causa. Para entender esta diferencia basta revisar brevemente su biografía. Nacido en Madrid en 1923, Semprún tenía catorce años cuando sus padres, en plena Guerra Civil, decidieron abandonar el país e ir a vivir a París. Durante la Segunda Guerra Mundial ingresó en el Partido Comunista y, en 1943, por su participación en la Resistencia, fue detenido por la Gestapo y deportado a Buchenwald. Durante los largos años del franquismo, desarrolló una intensa actividad política, llegando incluso a ser miembro del buró político del Partido Comunista Español. En 1964 fue expulsado del Partido y desde entonces se ha dedicado a la literatura y al cine. Pocas personas pueden contar con un currículum tan "excepcional"; de hecho, dicha trayectoria es tan insólita que resulta difícil de comprender incluso para el propio Semprún. Así, como novelista y como escritor de cine, lo que éste se propone es explorar el laberinto en que se ha convertido no sólo su propia vida, sino también la historia contemporánea en general y de ahí surge el carácter marcadamente autobiográfico de casi todo cuanto escribe.

Aquel domingo, su última novela, no es ninguna excepción en este sentido. Por cierto comentario que hace el narrador, parece que el propósito inicial del autor (suponiendo que éste coincide con el narrador) fue simplemente el de evocar un domingo cualquiera de los muchos que había pasado en Buchenwald: "El despertar, el trabajo, la sopa de fideos del domingo, la tarde del domingo, con unas cuantas horas por delante, las conversaciones con los compañeros" (p. 105). Si éste era el propósito original, el resultado final fue algo mucho más complejo. Y esto por dos razones: primero, porque Semprún no



Jorge Semprún

se limita a contar sus experiencias en Buchenwald, sino que, mediante una serie de saltos en el tiempo, tanto hacia adelante como hacia atrás, evoca otros momentos en su vida que de alguna manera se asocian con "aquel domingo"; y, en segundo lugar, porque no se trata de una simple evocación, como las palabras antes citadas parecerían indicar. Al contrario, con base en una recreación de su experiencia, Semprún aborda lo que es para él el tema más angustiante de nuestros días: la represión a la que están sometidos los pueblos de muchos países socialistas, represión sólo comparable, por su eficiencia y brutalidad, con la barbarie cometida por los nazis en Buchenwald y en otros campos de concentración alemanes. Es este tema lo que, en un primer nivel, impulsa a la novela, dándole su cohesión y unidad.

En Buchenwald, recuerda Semprún, "nos hundimos en los desiertos de sal del tiempo inmóvil y del hambre perpetua" (p. 345). La novela proporciona suficientes datos para que la realidad de esa existencia angustiada se comunique directamente al lector; pero no se demora más de lo necesario en estos detalles. También deja ver la brutalidad a que tan cínica y arbitrariamente los sometían, día tras día, los nazis. Y, por supuesto, el autor nunca nos deja olvidar el olor "dulzonamente nauseabundo" del humo que salía de la chimenea

del crematorio. La vida del campo es presentada en toda su cruda y cruel realidad; pero, a pesar de esto, la mirada del autor está en otro lado. A fin de cuentas, lo que se presenta no es tanto la experiencia del joven de veinte años como la interpretación que de esa experiencia da ahora el hombre maduro.

En este sentido, lo que le importa a Semprún establecer son las semejanzas entre la estructura "política" que caracteriza la "administración" de Buchenwald y la organización sociopolítica de la Unión Soviética. Analiza con bastante detalle la forma en que los comunistas participan en la administración del campo. Con el supuesto propósito de asegurar la continuidad de una fuerza de resistencia clandestina, éstos se encargan de muchas de las tareas administrativas del SS, sobre todo en lo que respecta al trabajo de mantener los archivos del campo. Participan así, aunque sea mínimamente, en el poder: directa o indirectamente deciden sobre la vida de miles de presos. Ante esta situación, los presos comunes no tienen ni voz ni voto. Pero, según Semprún, no había nada nuevo en todo esto para los presos rusos. Al contrario, dice, "los rusos estaban a sus anchas en el universo de Buchenwald porque la sociedad de la que provenían los había preparado perfectamente para ello. Los había preparado por su arbitrariedad, por su despotismo, por la rígida jerarquización de

▲ Jorge Semprún: *Aquel domingo*. Planeta, Barcelona, 1981, pp. 375. Traducido del francés por Javier Albiñana.

los privilegios, por el hábito de vivir al margen de las leyes, por el hábito de la injusticia. En Buchenwald los rusos no estaban en un planeta extraño: estaban como en su casa" (p. 363).

Rechazando la idea bastante extendida de que existía cierta semejanza con la estratificación característica de la sociedad capitalista, Semprún insiste en ver en la estructura social del campo de concentración una estructura burocrática mucho más cercana a la de la sociedad soviética. Así, en el texto los dos mundos empiezan a fundirse; sobre la imagen de Buchenwald empieza a echar su sombra el Gulag estalinista: el Gulag denunciado por Solzenitsin y por Shalamov. De los *Relatos de Kolyma* de este último, Semprún recuerda en particular una imagen del terrible exterminio llevado a cabo en Siberia: "la imagen de aquellos miles de cadáveres desnudos, intactos, prendidos en el hielo de la eternidad, en los osorios del Gran Norte" (p. 143). Para Semprún esta fue probablemente la suerte de muchos de los rusos que lograron sobrevivir a Buchenwald y a los demás campos de Hitler: "habían luchado y sufrido fuera del alcance de la mano paternal del poder soviético durante demasiado tiempo para ser recuperables" (p. 70).

Desde luego, Semprún no siempre había pensado así, ni se había expresado tan tajantemente. La reforma política que había introducido Jruschov después de la muerte de Stalin le había dado la esperanza de que se pudiera reformar el sistema. Y todavía en 1964 creía en la posibilidad de una revolución mundial. Pero los efectos de las reformas que introdujo Jruschov resultaron mucho más reducidos de lo que Semprún había esperado: la nueva racionalidad, recuerda el autor, "ya no sería la racionalidad aberrante, imprevisible del poder absoluto y personal de Stalin, sino la de los intereses generales de su clase" (p. 313). Por otra parte, y sobre todo después de leer *Un día en la vida de Iván Denisóvich*, Semprún empezó a ver que "el estalinismo, aun desempolvado, aún superficialmente desestalinizado, conllevaba la imposibilidad de una revolución a escala mundial" (p. 368). Es decir, la crítica al estalinismo va acompañada por una crítica a la doctrina marxista en que aquél se sustenta.

Los recuerdos siguen confundiendo-

se. Al pasar de Stalin a Marx, el escenario cambia de Moscú a Londres y, más concretamente, a Dean Street. Ahí, en 1969, camino a las oficinas de un productor de cine, Semprún había encontrado una placa que recordaba que en el número 28 de esa calle había vivido Marx de 1850 a 1856; y que allí había escrito *El dieciocho de Brumario de Luis Bonaparte*. Con base en este texto, y estimulado por ese "encuentro" casual, Semprún señala lo que ahora son para él los errores de la doctrina de Marx. Son básicamente dos: primero, la idea de que la lucha de clases conduce necesariamente a la dictadura del proletariado. Se trata de una hipótesis o deseo, dice, que nunca ha sido comprobada ni llevada a cabo por la historia real. Tampoco le convence, por otra parte, la idea de que la dictadura del proletariado constituya una simple transición hacia la sociedad sin clases. Para Semprún se trata otra vez de un simple postulado. La historia real —dice— ha demostrado todo lo contrario: "Ha mostrado el continuo e implacable fortalecimiento del Estado, la brutal exasperación de la lucha de clases, que no sólo no han sido suprimidas, sino que, por el contrario, se han cristalizado aún más en su polarización" (pp. 147-8). Es decir; estas ideas se reducen a un caso de *wishful thinking*; pero no son ideas sin importancia: son fundamentales en la doctrina marxista y, como tales, en última instancia, constituyen la "justificación" del Terror estalinista. "En nombre de esa misión histórica del proletariado —concluye Semprún, hablando de los incondicionales del Partido— aplastaron, deportaron, dispersaron mediante el trabajo, libre o forzado, pero siempre correctivo, a millones de proletarios" (p. 149).

La crítica de Semprún se dirige no sólo al sistema en sí, sino también a los que lo defienden pase lo que pase. "Su autojustificación —dice— es la fidelidad a la causa (de la clase obrera, del pueblo, de los humillados y ofendidos) cuando tan sólo son fieles a los sucesivos déspotas y a su propia ausencia de fidelidad a lo esencial" (p. 64). Si critica tan amargamente a los incondicionales seguramente es porque durante años él fue uno de ellos. Durante los procesos de Praga, por ejemplo, él vio a un compañero de Buchenwald acusarse de crímenes que él (Semprún) sabía

que el otro no había cometido; sin embargo, prefería seguir aceptando la versión que daba el Partido:

Decíamos que era preferible equivocarse con el Partido que tener razón fuera de él o en su contra. Porque el Partido encarnaba la realidad global, la razón histórica. Un error del Partido tan sólo podía ser parcial o pasajero. El mismo curso de la historia lo rectificaría. Una verdad contra el Partido no podía ser, a su vez, sino parcial y pasajera. Luego estéril, nefasta (p. 74).

Se ve que el conflicto se plantea en el nivel moral. Para los marxistas, el fin justifica los medios; o, para decirlo en palabras de García, uno de los personajes de *La esperanza* de Malraux: "Hay guerras justas, no hay ejércitos inocentes". Profundizando en su análisis de la problemática marxista, en uno de sus múltiples saltos en el tiempo Semprún evoca una discusión en 1948 en el bar Mephisto del Bulevar Saint-Germain, en la que este famoso dicho de Malraux era precisamente el tema de conversación. El consenso general entre los intelectuales de izquierda ahí reunidos era que expresaba una verdad innegable: que a veces era necesario ir en contra de la moral para conseguir fines justos. Entonces la voz del autor maduro interviene, advirtiendo la necesidad de fundar la política en la moral. Para que esto se lleve a cabo, dice, "no sólo se requiere que (la estrategia) sea justa en su principio, sino que los hombres que la ponen en práctica sean a su vez justos, que no se dejen corromper por el poder que han conquistado para desplegar esa estrategia y por haberla desplegado. Porque el poder es como la bola de nieve, ya se sabe" (p. 219).

Esto le lleva inexorablemente a la pregunta fundamental: ¿en qué consiste la justicia? Curiosamente, esta pregunta encuentra cierta respuesta tentativa en las palabras que aparecen escritas en letras de hierro forjado en la verja de entrada de Buchenwald: "Jedem das seine" ("A cada cual lo suyo"). Es, por lo menos, la conclusión a la que llega Léon Blum, expresidente de Francia que, por una extraña casualidad, se encuentra encarcelado en un edificio al lado del campo nazi en el que está internado Semprún. Según algunos

apuntes suyos de entonces (recogidos o inventados por Semprún: no se sabe), para Blum la igualdad no debe tomarse como una identidad aritmética, porque esto anula la diversidad de los individuos; siguiendo a Platón, mantiene que la justicia consiste en "mantener la proporción entre la naturaleza y la sociedad y, por consiguiente, en no tolerar en la sociedad más desigualdades que las que sean expresión de las desigualdades naturales" (p. 284). Es decir: a cada cual lo suyo. Ante esta definición, Semprún imagina la respuesta de un marxista ortodoxo: "hay un montón de desigualdades que pasan por ser naturales y cuyo origen, sin embargo, es social (...) Y, además, ¿quién establecería la proporción de desigualdades naturales que hay que mantener en la sociedad? ¿Y según qué criterios? ¿Quién ostentará el poder de control?" (p. 293). Semprún evidentemente no tiene las respuestas. Y, de hecho, más que defender tal o cual concepto de la justicia, aquí parece simplemente querer señalar lo difícil que es este problema.

Sus dudas en cuanto a la verdadera naturaleza de la justicia reafirman el recelo que el autor maduro siente ante el poder. En estas circunstancias ¿qué puede o debe ser el papel del intelectual? Para discutir este tema, Semprún acude esta vez no a sus recuerdos, sino a su fantasía. Resulta que el campo de Buchenwald ha sido construido en un bosque por donde, a principios del siglo XIX, solía pasear Goethe. Esto lleva a Semprún a imaginar unas *Nuevas conversaciones de Goethe con Eckermann* (título, por cierto, de un libro juvenil del mismo León Blum). En estas conversaciones, que versan principalmente sobre el intelectual y su relación con el poder, Goethe parece ser el portavoz de las ideas de Semprún. Los intelectuales —dice Goethe— pueden asesorar a quienes detentan el poder, siempre y cuando se mantengan al margen de dicho poder; pero si aceptan el ejercicio directo del poder, el fracaso será inevitable:

o bien tratan de organizar las contradicciones de la realidad social en función de su visión intelectual, por esencia evolutiva y comprensiva, y fracasan: el poder de la realidad y la realidad del poder los desgasta, los rechaza y los condena. O bien, por el contrario, se doblan a las contra-

dicciones de la realidad, a las exigencias tácticas del presente, las glorifican, las divinizan atribuyéndoles las carismáticas denominaciones de la Virtud, la Utopía, o de las fuerzas motrices de la Historia, como usted quiera, y entonces los intelectuales pasan a ser los teóricos del despotismo, de la arbitrariedad absoluta, que acaba devorándolos a ellos mismos (pp. 277-8).

Hasta aquí, entonces, *Aquel domingo* constituye algo así como una *apología pro vita sua* en donde el autor explica y defiende su nuevo camino en la vida, su alejamiento del campo del poder. Muchos encontrarán demasiado absoluto su rechazo al marxismo. A través de su portavoz Goethe, el mismo Semprún señala que el comunismo ha contribuido, cuando menos, a afirmar movimientos de liberación nacionalistas; movimientos que actualmente tienen una enorme importancia en toda América Latina. ¿No sería motivo para rebajar un poco el tono? Otros, en cambio, le van a querer recordar la miseria a la que el imperialismo norteamericano reduce a millones de personas en diferentes partes del mundo. ¿Por qué no hablar de este holocausto en lugar de denunciar una vez más a los Gulags? Pero el hecho es que los Gulags existen y, si se quiere que desaparezcan, hay que empezar por reflexionar seriamente sobre el tipo de crítica que hace Semprún en su libro.

Sea como sea, *Aquel domingo* es evidentemente algo más que una mera discusión de ideas políticas y filosóficas. Ciertamente, para afirmar su nueva postura, Semprún no tenía necesidad de escribir una novela; un libro de ensayos o de memorias hubiera bastado. Y el hecho es que, a la vez que discute sobre el marxismo, Semprún analiza ciertas cuestiones relacionadas con el problema de la identidad. Si lo que escribe es una novela es porque, a fin de cuentas, le resulta imposible escribir una autobiografía; para poder hacerlo tendría que estar más seguro de quién es. Durante largos años adoptaba diferentes nombres para encubrir su verdadera identidad como dirigente del PCE; pero después de abandonar al Partido ¿quién era? ¿Quién es? Al recorrer el pasado, lo único que ve es una larga lista de identidades falsas. Y con éstas tiene que reconstruir una vida.

Como Proust, entonces, Semprún se lanza en busca del tiempo perdido, esperando encontrar en los recuerdos algo que relacione entre sí los diferentes puntos en el tiempo y en el espacio. Irónicamente, el único elemento que parece unificar sus recuerdos es su experiencia en Buchenwald. Digo irónicamente porque el recuerdo de su estancia en el campo pesa tanto sobre la evocación de las diferentes experiencias posteriores que llega a enajenar a Semprún de su propia realidad. En lugar de vivir está recordando; y un recuerdo, muchas veces, es simplemente el recuerdo de un recuerdo. El mismo Semprún es muy consciente del problema. "Quizá no soy más que el sueño que hizo en Buchenwald —comenta en algún momento— un joven muerto de veinte años, a quien llamaban Gérard y que se desvaneció en humo en la colina de Ettersberg" (pp. 93-4).

En este proceso de enajenación, la literatura viene a jugar un papel decisivo. Leyendo las obras de Soljenitsin y de otros disidentes rusos, Semprún encuentra fielmente reflejada la experiencia más determinante en su propia formación. Y, de hecho, la identificación es tan profunda que Semprún se siente verdaderamente "poseído" por la figura del otro. De su lectura de *Un día en la vida de Iván Denisóvich*, por ejemplo, escribe: "iba a abandonar mi ser, aún irreal, para empezar a habitar, o ser habitado, más bien, por otra vida, dotado de otra memoria: la de Iván Denisóvich, al principio, y, con el correr de los años, merced a las lecturas, la de todos los zeks de los campos del Gulag..." (p. 133).

Así vemos, finalmente, cómo esta temática sobre la identidad del autor se relaciona con la crítica que hace al marxismo. Lo que le interesa a Semprún, a fin de cuentas, no son los detalles de su vida individual, sino la verdad o el significado que esta vida puede encarnar. Al recordarse, Semprún va inventándose; porque, como él mismo reconoce, "no se llega nunca a la verdad sin un poco de invención" (p. 345). El autor se va creando una identidad propia. Pero este proceso de memorización tiene a la vez aspectos que rebasan lo meramente individual: no puede disociar su identidad del aspecto político que le preocupa. Si el autor tiene un problema de identidad es porque, como él mismo señala, "son las minorías dominantes..."

quienes cuentan la historia. Y quienes la reescriben, si así es menester, si la necesidad así lo requiere, y la necesidad, desde su punto de vista dominante, lo requiere a menudo (p. 60). Entonces, recordar la verdad implica mucho más que la recuperación o invención de la identidad "Semprún": implica una lucha permanente en contra de los que detentan el poder, en contra de "la amnesia organizada y convertida en institución de Estado" (p. 192). O, como dijo Milan Kundera con palabras que Semprún coloca como epígrafe a su libro: "la lucha del hombre contra el poder es la lucha de la memoria contra el olvido".

Aquel domingo probablemente no es la mejor obra de Semprún (aunque está tan mal traducida que resulta difícil saber si hay que atribuir sus defectos a Semprún o a su traductor). Lo que el autor se propone es muy ambicioso y a veces el texto da la impresión de que Semprún no ha sabido organizar todo el material que maneja. La novela así resulta, además de muy larga, muy dispersa. Es posible que esta dispersión sea consciente, que sólo una estructura tan suelta —hecha de repeticiones y de saltos bruscos en el tiempo— pueda reflejar el caos que es su vida. "Mi vida —dice en algún momento— siempre está deshecha, perpetuamente deshaciéndose, difuminándose, desvaneciéndose en humo. Es una serie azarosa de inmovilidades, de instantáneas, una sucesión discontinua de momentos fugaces, de imágenes que centellean pasajeramente en una noche infinita" (p. 315). Así es, también, la novela. O así sería, si el autor no cargara tanto la mano al hacer su crítica a la política marxista; porque entonces, aunque los debates forman una parte esencial de la obra, las imágenes se apagan y la novela empieza a cojear. Por otra parte, se ve que Semprún tiene poca capacidad para crear personajes; líneas arriba comparé su novela con la de Proust; pero, claro, no tiene, ni mucho menos, la profunda penetración psicológica del novelista francés. En *Aquel domingo*, con la excepción del protagonista Semprún, los personajes son apenas esbozados; nunca entramos en su intimidad. En lo que el autor se destaca, en cambio, es en la percepción del espacio, en la recreación de los lugares en que se desarrollan las diferentes escenas (ca-

pacidad que refleja, seguramente, su experiencia como guionista de cine). En este sentido, la primera evocación que hace del campo de Buchenwald es particularmente memorable.

Pero quizá no hago justicia a Semprún insistiendo tanto en cuestiones formales. Si la obra resulta ser una novela es porque su autor no encuentra otra forma en que expresarse y no porque la forma novelística en sí le interese especialmente. En alguna parte de su libro Semprún se enoja con los críticos literarios que atacan a Soljenitsin por su estilo. "Si *El archipiélago Gulag* no está bien escrito...", dice, "al menos está bien pensado" (p. 357). Y, seguramente, Semprún quería que el lector, al enjuiciar su obra, se fijara más en las ideas que en la forma de decir las. De todos modos, si *Aquel domingo* no recibe reconocimiento, será más por su contenido ideológico que por ciertos defectos en su construcción. Porque, como dice Franco Fortini en un pasaje de su libro *Del desprecio per Solgenitsin*, también citado por Semprún: "Por temor a mezclarnos con los enemigos del comunismo, continuamos, desde hace ya demasiados años, sin redefinir el comunismo, rechazando su historia. Preferimos nuestras propias esperanzas a la verdad" (p. 359).

James Valender

LAS FUENTES DE CARPENTIER

Pasos hallados en El reino de este mundo es un libro verdaderamente legible; la autora, Emma Susana Speratti Piñero, ya había mostrado hace años que Valle Inclán aprovechó algunos elementos de varias crónicas de la rebelión de Lope de Aguirre y de un cuento del Dr. Atl en su *Tirano Banderas*¹, y ahora publica un conjunto de anotaciones parecidas a la novela de Carpentier. Este declaró en el famoso prólogo de esa obra que "el relato (...) ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no sola-

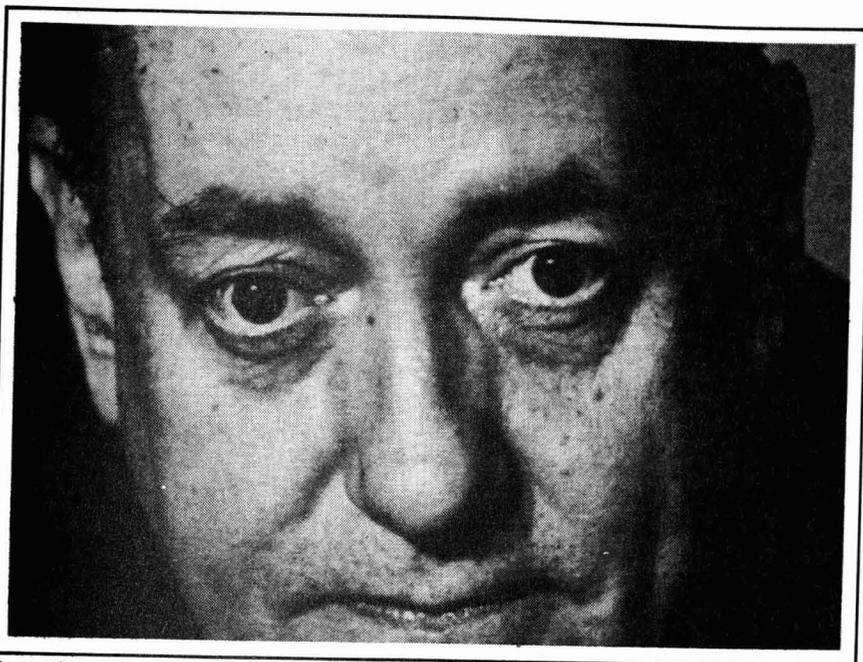
¹ La elaboración artística en *Tirano Banderas*.

▲ Emma Speratti Piñero: *Pasos hallados en El reino de este mundo*. El Colegio de México, México, 1982.

mente respeta la verdad de los acontecimientos, los nombres de los personajes —incluso secundarios—, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías". Y la profesora Speratti asegura que "si se quiere tener una noción cabal de la estructura de *El reino* y del modo de trabajar de Carpentier, es imprescindible entregarse a la nada fácil tarea de penetrar la selva bibliográfica consultada y utilizada por él". De acuerdo con esto, la búsqueda de fuentes es sólo un medio para comprender una obra y nunca un fin en sí misma. Por eso el autor de un trabajo de esta naturaleza no sólo tiene que averiguar qué información se maneja en una obra —los hechos históricos o de cualquier otro tipo—, sino también la manera en que se maneja esa información y el papel que así desempeña en la obra.

La profesora Speratti nos dice, por ejemplo, que los historiadores coinciden en que, "antes de suicidarse, Henri Christophe pidió agua para lavarse y un ropaje blanco con el que intentaba simbolizar su inocencia y buenas intenciones", así como que Carpentier "abandona el simple lavado con agua y la vestimenta blanca en favor de *ropa limpia y perfumes*, para luego presentarnos al monarca vistiendo su *más rico traje de ceremonia*, terciándose la *ancha cinta bicolor*, emblema de su investidura y anudándose sobre la *empuñadura de la espada*", de modo que no permitió que el tirano se le ablandara y por el contrario "acentuó en él hasta el final la egolatría y la petulancia del dictador nato".

Además, la profesora Speratti sostiene que "nada de lo que aparece en el relato es gratuito, especialmente lo mencionado como de pasada", pues, por ejemplo, la afirmación de que Mackandal podía transformarse "hasta en cocuyo de grandes luces" está relacionada con la creencia de los haitianos de que "los insectos fosforescentes son sobrenaturales y los malos espíritus se revisten de ellos cuando quieren satisfacer su sed de sangre" y así el *hasta* no es un término vacío, pues significa que Mackandal domina también los procedimientos de la magia malévol. Además, esta aclaración ilumina otro pasaje de la novela, ya que durante la irrupción de los rebeldes en Sans Souci rea-



Carpentier

parecen los cocuyos, ahora sí claramente maléficos:

De pronto, muchas luces comenzaron a correr dentro del edificio. Era un baile de teas que iba de la cocina a los desvanes, colándose por las ventanas abiertas, escalando balaustradas superiores, corriendo por las goteras, como si una increíble cocuquera se hubiese apoderado de los pisos altos.

Así, la presencia de los rebeldes en el palacio deja de ser sólo un espectáculo pirotécnico y adquiere un sentido mágico y ominoso, sobre todo desde el punto de vista del monarca que observa.

Hay que señalar al respecto que la profesora Speratti no percibe muy bien el papel que los personajes desempeñan en la composición de la novela, en la que, como en todas las de Carpentier, es muy importante la manera de regular la información mediante la adopción de un punto de vista restrictivo. Por eso enumera las posibles razones por las que Carpentier decidió incluir a Paulina Bonaparte entre los personajes de esta obra, pero no menciona que esa mujer es sobre todo un punto de vista desde el que se puede apreciar lo real maravilloso americano porque le permite presentar algo común de tal manera que resulta sorprendente, como el hecho de que "una tarde, el peluquero francés

que la peinaba con ayuda de cuatro operarios negros, se desplomó en su presencia, vomitando una sangre hedionda a medio coagular", pues esta escena está contada desde el punto de vista de Paulina, para la cual el vómito negro es algo nuevo y por eso se describe lo que pasó sin nombrar la enfermedad. Al hablar de los tributos que para librarse de ésta Solimán destina a un "Aguasú, señor del mar", la profesora Speratti anota que, tanto en Africa como en Haití, Aguasú "es el dios de las costumbres y tradiciones", mientras que el verdadero dios del mar es Agwé, pero éste nada tiene que ver con las enfermedades ni con sus curaciones; además, hay un Agassouú, que es un rey africano ascendido a loa y que se asocia en Haití con las aguas dulces, que envía las enfermedades, pero también se ocupa de remediarlas. En fin: la autora no sabe "si el alejamiento de sus prácticas a que Solimán se había sometido o una confusión —¿acaso un capricho?— de Carpentier, han trastocado al loa y su dominio". A pesar de que en alguna parte escribe que "no hay muchos detalles para ésta época, vista principalmente a través de las reacciones de Paulina Bonaparte", no cae en la cuenta de que todo el pasaje que comenta está escrito desde la perspectiva de este personaje al que por eso es atribuible la confusión. Detalles como el que comenta la profesora Speratti se deben

explicar del mismo modo que el hecho de que en algunas partes de la novela se mencione el "vodú" y en otras el "Vaudoux", según el personaje desde cuya perspectiva se escribe.

Por otra parte, la autora señala que *El reino de este mundo* es "resultado del estímulo de ciertas obras, muy en especial de las semihistóricas, editadas en los Estados Unidos a raíz de y durante la ocupación norteamericana de Haití (1915-1934)", obras que "despertaron la emulación de Carpentier o su deseo de superarlas y (...) lo llevaron a novelar los periodos más intensos de la existencia del pequeño país". Sin embargo, apenas compara la novela de Carpentier con esas obras, y esto me parece lamentable porque no es la primera vez que se relaciona un relato de Carpentier con obras semejantes —*Los pasos perdidos*, por ejemplo, ha sido asociado con *Lost horizons*, de James Hilton—. Más adelante, al hablar de Henri Christophe, la profesora Speratti menciona "esas obras semihistóricas y semificticias hasta cierto punto recientes que se incorporan al monarca como tema o como personaje y que acaso hayan contribuido al proceso mitificador", pero sólo en una nota de pie de página aclara que se refiere a "la de John W. Vandercook y la de Henry Bedford-Jones", y casi no dice nada de ellas y sólo en otra parte del libro proporciona sus títulos al mencionar una vez más "el posible deseo de superar obras como el *Babouk* de Guy Endore, *Drums of Damballa* de Bedford-Jones o *Black Majesty* de Vandercook".

De estos relatos, el primero, descrito como "the story of an African and the effects of the French Revolution in Haiti and Santo Domingo", es sobre Boukman, el jamaiquino, y podría ser una fuente de Carpentier por lo menos tan importante como el drama histórico *Mackendal* de Isnardin Vieux; los otros dos relatos son acerca de Henri Christophe, como ya dije. Todos tuvieron un éxito considerable, pues *Black Majesty* (1928) permaneció durante meses en los primeros lugares de la lista de best-sellers —se vendieron más de cien mil ejemplares— y se publicaron traducciones en varios países de Europa; además, Henry Bedford-Jones, que escribió unas cien novelas, ganó un dineral con ellas, y Samuel Guy Endore ya había publicado varios best-sellers antes

de *Babouk* (1932), que apareció el mismo año que *Drums of Damballa*. Por otra parte, estos escritores trabajaban de un modo semejante al de Carpentier, pues una estancia en Haití, "followed by months of careful historical research", produjo *Black Majesty*, las novelas históricas que constituyen la mayor parte de la producción de Bedford-Jones "were based on notably careful and scholarly research, including painstakingly tracing of documents and other source material", y Guy Endore escribió una biografía de Alejandro Dumas considerada su mejor obra y descrita por un crítico como "fiction, but fiction based upon scrupulous research". Total, todos estos autores descendían, acaso sin saberlo, de Marcel Schwob, que en el prólogo de sus *Vidas imaginarias* propuso que los escritores completaran la tarea de los historiadores por medio de la imaginación. Por eso yo lamento que la profesora Speratti no compare *El reino* con sus obras.

A pesar de estas objeciones, *Pasos hallados...* es un libro estupendo, y yo estoy feliz de haber hallado esta aguja (de navegar) en el pajar de la crítica literaria.

Juan José Barrientos

ALEJO CARPENTIER Y LO REAL MARAVILLOSO

Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier es una introducción bastante aceptable a la edición de las obras completas del escritor cubano escrita por Alexis Márquez Rodríguez. Este dedica el primer capítulo a delimitar el concepto de lo real maravilloso de los de realismo mágico y surrealismo, luego un segundo capítulo a lo real maravilloso americano y un tercero a los abundantes ejemplos de éste que se encuentran en la narrativa de Carpentier, después de lo cual se pasa al barroco (y sus hermanos), y así. Desafortunadamente, el autor se empeña en convencernos de que "Carpentier

fue fiel, hasta su último aliento, a su concepción de lo real maravilloso y en consecuencia trata de encasillar bajo este rótulo a todos sus relatos; previsiblemente, acaba por admitir que, si bien lo real maravilloso está presente en toda la obra narrativa de Carpentier, "en ciertos casos esa presencia es avasallante, y en algunos un tanto discreta". Así no se puede apreciar la evolución del escritor, que es muy interesante, porque, y limitándome a sus obras principales, hay una gran diferencia entre las que escribió en Caracas y las que luego trabajó en París y que están marcadas por el humor, que es uno de sus rasgos más importantes. La diferencia entre una y otra parte de su producción se nota más si aparte del criterio cronológico se tienen en cuenta otros como el de género y se comparan *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces*, por un lado, con *El arpa y la sombra*, por otro, que son novelas históricas, pero muy distintas, porque en las primeras los personajes históricos se ven casi exclusivamente *de fuera* —Victor Hughes es visto desde la perspectiva de Sofía o Esteban, del mismo modo que Mackandal, Boukman y Henri Christophe se presentan desde la del asombrado Ti Noel—, mientras que en la última se manejan los hechos de una manera mucho más audaz, el autor asume deliberadamente algunas de las tesis más escandalosas sobre Colón y por lo menos en la segunda parte del relato todo se cuenta desde el punto de vista del propio protagonista. El humor que caracteriza toda la segunda parte de la producción de Carpentier y que es ya un elemento principal en el *Recurso del método* adquiere todavía más importancia en su novela sobre Colón y en el *Concierto barroco*, donde, según una amiga mía que es una de sus lectoras más entusiastas, el autor accede de lleno al desenfado —sobre todo se refería a la tercera parte de *El arpa...* y al encuentro de Scarlatti, Haendel y Vivaldi con el negrito Filomeno en el *Concierto...*, que son relatos fantásticos—. *La consagración de la primavera* y *Los pasos perdidos* podrían formar otro grupo, aunque menos ortodoxo que el de las novelas históricas, por su contenido autobiográfico; también, por la manera en que manejan los hechos, porque en ambas el protagonista procede de un país que es una combinación de varios y podría ser cualquiera de ellos —la diferen-

cia estriba en que el musicólogo es de un país industrializado y el dictador de una región atrasada y marginal—. En fin: hay varias posibilidades de dar cuenta de la evolución del autor que cada vez se tomó mayores libertades con los hechos que constituyen su material, evolución que resulta muy atenuada en esta introducción.

El capítulo sobre lo real maravilloso en sus obras me parece especialmente débil porque es casi un simple catálogo de personajes y hechos insólitos que no hubieran dejado de interesarle a Ripley —¿Sabía Ud. que el compositor francés Reynaldo Hahn, autor de óperas y operetas, nació en Puerto Cabello, Venezuela? ¿Sabía Ud. que Paulina Bonaparte, la hermana del emperador, residió un tiempo en Haití, donde murió su esposo el general Leclerc?—. Así se olvida que "lo real maravilloso se nos plantea (...) como un problema de percepción humana" y que "no toda persona está siempre en capacidad de percibir lo maravilloso de la realidad que lo circunda", como señala el mismo Alexis Márquez. Dicho de otro modo, un montón de pinturas no es una exposición, y por eso el mismo Carpentier sostuvo en varias ocasiones la necesidad de "conocer técnicas ejemplares (...) y movilizar nuestras energías para traducir América con la mayor intensidad posible", por todo lo cual este capítulo debería decirnos también algo de esas técnicas, entre las que me parece especialmente importante la que consiste en no escribir en un determinado pasaje sino lo que sabe determinado personaje, que es elegido precisamente porque sólo desde su punto de vista se puede apreciar lo real maravilloso. Así, por ejemplo, las interpretaciones de la música de Esteban Salas —en las que "era imposible comprender por qué ese maestro de capilla al que todos parecían respetar sin embargo, se empeñaba en hacer entrar a sus coristas en el canto general de manera escalonada, cantando los unos lo que otros habían cantado antes, armándose un guirigay de voces capaz de indignar a cualquiera"— se describen desde el punto de vista de Ti Noel, que sólo conocía las fugas de Mackandal, pero nada sabía de las de Juan Sebastián. Todas las obras importantes de Carpentier están integradas por pasajes semejantes, independientemente de que se escriba en primera persona —en este caso tene-

▲ Alexis Márquez Rodríguez: *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. Siglo XXI, México, 1982.

mos lo que tradicionalmente se llama *monólogo interior*— o en tercera, como aquí, pues la habilidad de Carpentier consiste en saber colocar la cámara.

En el capítulo anterior, Alexis Márquez observa que los esfuerzos de Carpentier para “diferenciar lo real-maravilloso americano de lo maravilloso natural o artificial que se encuentra en otros lugares y en otras culturas, han generado una confusión sumamente repetida: la de atribuirle a nuestro continente la exclusividad como reserva de lo real-maravilloso”, y aclara que “en ningún texto de Carpentier aparece señalado, al menos de modo explícito, tal exclusivismo”. La aclaración es importante, pero en relación con las técnicas narrativas de Carpentier se habría podido recordar que toda una parte de *El siglo de las luces* está dedicada a la Revolución francesa vista por un extraño, que es un criollo cubano, Esteban —esta parte de la novela ha sido comparada por eso con las *Letras persanes*, de Montesquieu—, y que hay pasajes semejantes en el *Recurso del método*. Dicho de otro modo, lo real maravilloso es especialmente apreciable cuando es visto por un extraño, y en algunos casos se confunde con esta visión, pero no se reduce a ella y por eso en los relatos de Carpentier hay personajes como Esteban y Ti Noel que nos permiten apreciar lo real maravilloso *de allá* y personajes como Paulina que nos permiten apreciar lo real maravilloso *de acá*.

Estos personajes permiten demostrar la tesis de que para los europeos América latina “es algo que escapa a toda una escala de cómodas nociones”, “un mundo que rompe con sus viejos cálculos”, como le ocurrió al propio Colón que en su primer viaje “llevaba a bordo a un Luis de Torres que había sido judío (...), y diz que sabía hablar, además de la lengua hebraica, el caldeo y algo de arábigo”, el cual pensaba que le podría servir de intérprete si llegaba a un reino señoreado por el Gran Khan o algún otro Príncipe de Indias; sin embargo, también hay otros como la mayorala que ante Notre-Dame comenta que “éstas son las cosas que debieran hacerse en nuestros países para atraer al turista”. Los personajes de Carpentier resultan cómicos a menudo porque se esfuerzan en reducir a esquemas conocidos una realidad que los rebasa.

La civilización occidental es con fre-

cuencia vista por extraños cuya opinión es poco halagadora. Por ejemplo, Ti Noel sabía por Mackandal que en el África “el rey es guerrero, cazador, juez, sacerdote” y que “su simiente preciosa engrosaba en centenares de vientres una vigorosa estirpe de héroes”, pero en cambio en Francia o España “el rey enviaba a sus generales a combatir, era incompetente para dirimir litigios, se hacía regañar por cualquier fraile confesor, y, en cuanto a riñones no pasaba de engendrar un príncipe debilucho, incapaz de acabar con un venado sin ayuda de sus monteros...”. Por su parte, Colón se entera de que los indios que habían llevado a España no sólo no admiraban a los españoles sino que incluso los tenían “por sucios y malolientes, extrañados de que casi nunca nos bañáramos, ellos que, varias veces al día, refrescaban sus cuerpos en los riachuelos, cañadas y cascadas de sus tierras”, y que pensaban que “si nuestras damas se ponían tantas ropas, corpiños, perfollós y faralás, era porque, seguramente, querían ocultar deformidades y llagas que las hacían repulsivas —o bien se avergonzaban de sus tetás, tan gordas que siempre parecían prestas a saltarles fuera del escote”. Total, estos relatos abundan en comparaciones entre lo *de allá* y lo *de acá* que parecen inspiradas en las impresiones de viaje de fray Servando, y todo esto revela la importancia de la perspectiva en estas obras.

En el capítulo séptimo, que está dedicado al tiempo como tema y como recurso técnico, Alexis Márquez menciona la distinción entre el tiempo de la aventura, el de la escritura y el de la lectura, así como que “el autor nos da un resumen que leemos en dos minutos (que tal vez él ha necesitado dos horas para escribir) de un relato que un determinado personaje se supone que hace en dos días de hechos que se extienden a lo largo de dos años”, con lo que tenemos “velocidades distintas del relato”. Sin embargo, no aprovecha esta noción para mostrarnos, por ejemplo, que los relatos de Carpentier se componen de escenas entre las que hay huecos y lagunas cronológicas que sólo se explican por la necesidad de concentrarse en los momentos culminantes de la historia y de saltarse los de transición, como ocurre, digamos, en *El reino...*, donde hay un vacío muy notable

entre el momento en que Ti Noel observa embarcar unos mastines en Santiago con destino a la isla de Santo Domingo, adonde alguien le asegura que los llevan a comer negros, y el momento en que el esclavo ya liberado vuelve a esa isla unos trece años después. Aquí, el papel que desempeña este personaje en la composición de la novela se pone de manifiesto porque de toda esta parte de su vida a Carpentier sólo le interesa el momento en que descubre Cuba y el momento en que descubre, al regresar al norte de Haití, el reino de Christophe. En fin, Alexis Márquez no percibe la relación que existe entre las velocidades del relato —que se manifiestan en escenas, sumarios y esos huecos o lagunas de que he hablado— y la perspectiva, y todo lo relacionado con la manera de contar, con las técnicas narrativas de Carpentier, es muy pobre.

Los tres capítulos sobre el barroco en la obra de Carpentier y especialmente el análisis estilístico constituyen un trabajo que no por convencional deja de ser interesante, y, en cuanto a otras partes del libro, yo no sé por qué el autor le dedica todo un capítulo al tema de la libertad y la alienación en vez de tratar esto dentro del capítulo sobre la ideología carpenteriana, que, por otra parte, se hubiera podido relacionar más con la “cosmovisión barroca”, sobre todo teniendo en cuenta que *cosmovisión e ideología* son sinónimos que se distinguen porque la primera palabra está calcada del alemán *Weltanschauung* y en nuestra lengua tiene probablemente un origen orteguiano, mientras que la otra es parte del vocabulario marxista, además de que la primera se relaciona con los estudios estilísticos y la otra con las “nuevas” corrientes de la crítica.

Por último, en el capítulo sobre la ideología carpenteriana, Alexis Márquez divide la biografía de Carpentier en etapas correspondientes a los lugares donde residió, es decir La Habana (1921-1928), París (1928-1939), La Habana (1939-1945), Caracas (1945-1959) y una última etapa correspondiente a la Cuba revolucionaria (de 1959 en adelante) sin mencionar, por lo menos en esta parte del libro, que Carpentier pasó la mayor parte de esos años en París, donde escribió esos relatos que constituyen la segunda parte de su producción y que, aunque se desem-

peñó como diplomático y viajaba frecuentemente a Cuba, esto representa un relativo alejamiento de una revolución con la que se le quiere identificar completamente, pero que apoyó sobre todo por su concepción de la historia, es decir porque sabía que de experiencias como ésta —y la de Víctor Hugues— siempre algo queda.

Juan José Barrientos

DE MÚSICA

DOS CLÁSICOS, DOS CONTEMPORÁNEOS Y VARÉSE

Volviendo un poco sobre la pista de las actividades sinfónicas tradicionales, veamos que ha sucedido con la Orquesta Filarmónica de la UNAM, en dos de sus conciertos recientes. La actual temporada, ocho programas distintos en total, está bajo la dirección artística de Eduardo Diazmuñoz, director asociado del conjunto. En el primer concierto de la temporada, gracias a *Carmina Burana* de Carl Orff y a una orquesta bien ensayada, y a un apoyo asombroso del público, Eduardo Diazmuñoz logró un éxito notable. Un poco por lo aventurado (y admirable) de la programación, y otro poco por la apatía consuetudinaria del público, la asistencia y la respuesta populares disminuyeron en los siguientes dos conciertos de la OFUNAM. En la segunda semana de la temporada, la OFUNAM realizó un programa a base de música de Bartok, Revueltas y Mussorgsky. En primer lugar, Eduardo Diazmuñoz realizó una lectura sobria de los *Dos retratos* para orquesta, de Béla Bartok, que es una de las obras más tempranas en el catálogo del compositor. Están presentes, sí, muchos de los elementos típicos de la música de Bartok, pero no se ha dado aún en estos *Dos retratos* la ruptura estilística y sonora que habría de caracterizar la obra posterior del húngaro. Al decir de algunos asistentes al concierto, le faltó energía a esta interpretación de Diaz-

muñoz; para poner las cosas en perspectiva, no hay que olvidar que no todo lo que escribió Bartok se inscribe en la misma tónica dinámica del *allegro bar-baro*, y que según el gusto del consumidor (en este caso el director de orquesta) la música de Bartok puede ser interpretada con menos ángulos y asperezas que de costumbre.

Después, la soprano Rosa María Díez cantó las *Canciones para niños* y las *Canciones profanas* de Silvestre Revueltas. La fuente textual de cinco de estas siete canciones es Federico García Lorca, poeta que tenía un lugar muy destacado en el pensamiento de Revueltas. Las canciones mismas no están entre las obras más significativas del compositor mexicano. En realidad, poco hay en la escritura vocal o en la textura orquestal que permanezca en la memoria más que efímeramente. De la interpretación, sin embargo, hay que anotar el muy saludable hecho de que Rosa María Díez cantó con un estilo fresco y directo, desprovisto de la solemnidad insoportable que otras cantantes suelen exhibir hasta para cantar las cosas más mundanas. Además, buena voz y una clara dicción, lo que complementó muy bien su estilo escénico. Desde el punto de vista musical hay que mencionar el hecho de que en una de las canciones, la *Canción de cuna*, Revueltas intentó una aproximación más obvia al lenguaje musical de sonoridades españolas, quizá para no olvidar la fuente textual de su obra musical.

Para terminar este concierto, Diazmuñoz dirigió los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky, en la conocida orquestación de Ravel. A decir verdad, a estas alturas de nuestra reciente historia musical resulta difícil emitir un juicio imparcial sobre cualquier interpretación de esta obra. Durante el sexenio pasado, gracias al favor del que esta obra gozaba entre las grandes figuras que patrocinaban a la Orquesta Filarmónica de la Ciudad (y la sumisa imitación por parte de otras orquestas), tuvimos varias docenas de interpretaciones que, a pesar de sus claros valores musicales, acabó por embotar nuestra capacidad de análisis. Sin embargo, alguna observación pudo rescatarse de la versión de Diazmuñoz. Básicamente, puede decirse que en la versión de la OFUNAM fue evidente el conocimiento que Diazmuñoz tiene de la partitura original

de Mussorgsky para piano, partitura que, en su calidad de pianista, ha estudiado una y otra vez. De ahí se desprendieron algunos detalles interesantes, salieron a primer plano algunos sonidos que en otras interpretaciones suelen quedar ocultos bajo la masa orquestal. Y por otra parte, hay que mencionar que entre las intervenciones de los instrumentos solistas, la más notable fue la del saxofonista Abel Pérez, mientras que algunas otras carecieron de la solidez técnica necesaria para sus partes.

El fin de semana siguiente, Diazmuñoz ofreció el obligado Programa Brahms, con tres obras del compositor alemán, del que se celebra este año el ciento cincuenta aniversario natal. Para comenzar, una obra poco tocada de Brahms en nuestro medio, las *Variaciones sobre un tema de Haydn*. Como suele ocurrir, independientemente del gusto o falta de él que uno sienta por la música de Brahms, se impone reconocer su maestría en el manejo de la forma, cualquier forma. En este caso, la solidez del proceso de composición de las variaciones es evidente, y uno no puede menos que reconocer la eficiencia de Brahms en cuanto al desarrollo formal de esta obra, mencionando además algunos detalles interesantes de orquestación, momentos en los que Brahms se atreve a apartarse un poco de su actitud conservadora hacia los timbres orquestales. La ejecución, si bien fue correcta, se antojó un poco fría en general, sin el calor que hace falta para encender a Brahms. En segundo lugar, una de las obras más populares del compositor: su *Doble concierto* para violín, cello y orquesta. Como solistas actuaron los hermanos Arón y Alvaro Bitrán, que conocen este concierto por dentro y por fuera, y a quienes ya habíamos escuchado interpretarlo sólidamente en un par de ocasiones anteriores. No hay duda que la versión de los hermanos a este concierto fue la parte culminante de este concierto, no sólo por la técnica exhibida por ambos, sino por la espléndida labor de conjunto. Este programa fue tocado en tres ocasiones durante ese fin de semana, y la del concierto del viernes, al que se refiere esta nota, fue la mejor ejecución de los hermanos Bitrán, según sus propias palabras. El abrazo que se dieron los dos al terminar su concierto, además de emotivo, fue muy justificado. Para terminar con este Programa



Varése

Brahms, Díazmuñoz dirigió la *Cuarta sinfonía*, obra que también se ha convertido recientemente en uno más de los caballitos de batalla de nuestras orquestas. La interpretación de esta sinfonía fue de menos a más, siendo los dos primeros movimientos apenas convincentes, el tercero más sólido y bien armado, y el cuarto, sobre todo en su final, muy coherente y claro.

Pasemos ahora, después de estos dos tradicionales programas, a revisar algo de lo que ha sucedido recientemente en el ámbito de la música contemporánea. En primer lugar, un vistazo a uno de los conciertos (el primer programa, de hecho) de la muy necesaria *Retrospectiva del siglo XX* organizada por el INBA y la UNAM. Esta retrospectiva tiene una ventaja sobre otros festivales de música nueva: incluye obras de los compositores que Mario Lavista ha llamado certeramente *los clásicos del siglo XX*. Es decir, no sólo se ofrece música de vanguardia, compuesta en las últimas dos o tres décadas, sino que se dedica espacio a compositores cuyas ideas han sido asimiladas y trascendidas, sí, pero que fueron los motores de la revolución musical de nuestro tiempo. Así, la retrospectiva incluye obras de compositores muy recientes, como Chaires, Lavista, Quintanar, Chá-

vez, Sarmientos, Enríquez, Brower y otros, pero también incluye obras de autores indispensables en el pensamiento musical moderno, como Varése, Stravinsky, Webern, Stockhausen, Schoenberg, Henze, Bartok. El primer concierto que he mencionado fue, en efecto, una combinación de clásicos y contemporáneos de hoy; las obras fueron interpretadas por un conjunto instrumental bajo la dirección del compositor y director guatemalteco Jorge Sarmientos. La sesión de música de hoy con el *Octandro* de Edgard Varése, para nueve alientos y contrabajo. En esta obra de cámara no sólo están presentes todos los elementos estilísticos de Varése, sino que aparecen figuras y núcleos rítmicos y temáticos que serían desarrollados después por el compositor en sus obras mayores para orquesta. Y si bien el conjunto instrumental fue de dimensiones moderadas, las dinámicas de Varése rebasaron por momentos las posibilidades acústicas de la Sala Carlos Chávez. En seguida, *Ilapso*, de Héctor Quintanar, una obra cuyos primeros instantes, que producen un ambiente sonoro intenso, rarificado y refinado, prometen más de lo que luego cumplen. Después de ese principio muy sólido, la obra de Quintanar parece perder de vista los objetivos planteados y

se dispersa por rutas diversas, sin centrarse finalmente en una línea de pensamiento musical.

En tercer lugar, la muy interesante obra *Dumbarton Oaks* de Stravinsky, pieza de cámara llena del manejo instrumental, las aventuras rítmicas y las combinaciones tímbricas más típicas del autor, particularmente apreciables aquí por lo reducido del ensamble instrumental. En especial, el tercer movimiento, *con moto*, resulta una de las experiencias acústicas más stravinskianas posibles. Regresando a la música mexicana, el conjunto interpretó *Antifonia* de Mario Lavista, cuyo título indica la intención del autor. Esta intención antifonal se cumplió sólo parcialmente ya que el tamaño del escenario no fue suficiente para colocar a los percusionistas en extremos alejados para lograr el vaivén acústico que Lavista plantea en su obra, en la que un fagot y un percusionista tienen como espejo a otro fagot y otro percusionista, balanceados todos por una flauta al centro. Luego, se ejecutó el fascinante *Ragtime* para once instrumentos, también de Stravinsky. Los ritmos dislocados, las armonías duras y el contexto ciertamente humorístico de esta obra la hacen una de las piezas de cámara más interesantes de Stravinsky. Como es lógico suponer, no existe en México tal cosa como un *cymbalom*, instrumento centro europeo parecido al salterio, así que la parte correspondiente en el *Ragtime* fue ejecutada, con éxito solamente parcial, en un piano *preparado*, con objetos metálicos sobre las cuerdas para aproximar burdamente el sonido del *cymbalom*. Y para finalizar, Jorge Sarmientos dirigió una obra suya: *Improvisaciones para timbales y percusiones*, de 1978. Si bien se detectan allí principios constructivos claros y existen ideas de desarrollo rítmico y temático, *Improvisaciones* asume desde el principio como valor primo el empleo visceral de la percusión en su aproximación más estomacal, y con este enfoque se logran momentos muy poderosos, de un primitivismo lleno de energía y volumen. Es indudable que la programación de esta *Retrospectiva del siglo XX* es sumamente interesante, y que cubre un rango notable dentro de la música contemporánea; por ello, es recomendable para todos aquellos interesados en el desarrollo del pensamiento musical



Mussorgski

moderno asomarse de vez en cuando a estos conciertos. Ahora bien, es necesario apuntar también, en honor a la verdad, que en el concierto reseñado, la labor de conjunto del grupo instrumental dejó mucho que desear, y que la técnica estuvo muchas veces por debajo de los requerimientos mínimos para la interpretación de este tipo de música. Este importantísimo detalle habrá de ser cuidado en el futuro para que las sesiones del ciclo resulten verdaderamente instructivas, ya que buenos programas con malas interpretaciones no conducen a nada positivo.

Y para seguir en el mundo de la música contemporánea, la reseña de uno de los últimos conciertos del grupo Da Capo, que se ha distinguido por su dedicación de tiempo completo a la música de hoy. El programa que nos ocupa tuvo el interés de que se realizaron en él los estrenos de obras de dos compositores mexicanos jóvenes. Para iniciar su programa, Da Capo ejecutó la *Sonatina* del compositor inglés Allen Rawsthorne, para flauta, oboe y piano. El título de la obra es muy justo: el desarrollo formal de la obra de Rawsthorne es de corte clásico, si bien su campo armónico y melódico es estrictamente actual.

En seguida, las *Cuatro piezas* para oboe y piano de Ernst Krenek, en las

que el compositor explora los registros instrumentales extremos (particularmente los agudos), y emplea recursos nuevos en la escritura para el oboe, principalmente los *glissandi* y los distintos modos de ataque de la técnica contemporánea. Se presentó después el estreno en México de la obra *Zonante*, para cello solo, de Eduardo Diazmuñoz, interpretada por Alvaro Bitrán. Lo más notable de la obra de Diazmuñoz es que comunica con claridad el hecho de haber sido compuesta con la colaboración directa de un cellista: la técnica empleada lo hace evidente, y complementa sobriamente la escritura moderna salpicada aquí y allá de connotaciones más clásicas. Siguió a esta obra el estreno mundial de *Características*, dedicada a Da Capo por el compositor Javier Alvarez. Nuevamente, Alvarez nos sorprende con la variedad de sus recursos y sus ideas musicales. Hay que destacar especialmente en su obra una sección en la que notas tenidas en los alientos, más los armónicos del cello, más las voces de los instrumentistas, crean una especie de suspensión sonora onírica, fantástica, que es rota por figuraciones pianísticas que invitan al que escucha a asegurar que Javier Alvarez ha estado pendiente de Keith Jarrett. Después, Marielena Arizpe inter-

pretó en gran forma la obra *Voice* del japonés Toru Takemitsu, para flauta amplificada, cuyo estreno en México había realizado ella misma en el último Foro Internacional de Música Nueva, estreno del cual dí noticia en nuestro anterior número. El programa terminó con la obra *Acúfenos II* del compositor argentino radicado en Canadá Alcides Lanza. La obra, escrita para conjunto instrumental, cinta magnética y extensiones electrónicas (es decir, efectos de eco y reverberación), se complementa con indicaciones escénicas para el manejo de las luces del foro, y en ella se logran interesantes momentos de interacción entre los instrumentos y los sonidos electrónicos propuestos por Lanza.

Para terminar esta nota, quisiera recordar parte de aquella que escribí para el número 24, nuestro número de segundo aniversario. Al dar los pequeños esbozos biográficos de algunos compositores que cumplen centenarios en este año, me preguntaba, retóricamente, si alguien tomaría en cuenta a alguien más que a Brahms y Wagner. La programación de la *Retrospectiva del siglo XX* y los programas de la Orquesta de Percusiones de la UNAM me han dado una respuesta parcial, ya que en ellos se ha rescatado a Varése, figura clave para comprender la liberación del sonido en nuestro siglo. Además de recomendar a los interesados que escuchen a Varése, quiero aprovechar estas últimas líneas para recomendar también un texto muy breve pero muy completo que es una gran ayuda para comprender a Varése y su pensamiento musical. Se trata del folleto *Varése, semblanza del hombre y su música*, original de Chou Wen-Chung, publicado en una muy buena traducción de Joaquín Gutiérrez Heras en la serie Cuadernos de Música de la UNAM (el número 2, para ser precisos). El breve pero sustancioso texto contiene una buena biografía de Varése, un análisis de algunos de sus principios compositivos, una cronología de su vida y un catálogo cronológico de sus obras. A falta de la posibilidad de leer la (carísima) biografía de Varése escrita por su esposa Louise y publicada en los Estados Unidos, este breve texto es excelente para una primera aproximación a Varése y su música.

Juan Arturo Brennan

REVISTA MEXICANA DE SOCIOLOGIA

Director: Lic. Julio Labastida Martín del Campo
Coordinador de la Revista: Dr. Carlos Martínez Assad

Órgano oficial del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Torre II de Humanidades, séptimo piso, Ciudad Universitaria, 04510 México, D. F.
2a. Época / AÑO XLV / VOL. XLV / Núm. 1 / Enero-marzo de 1983

INDICE

I. PROBLEMAS URBANOS Y REGIONALES

Procesos sociales y producción de vivienda en América Latina 1960-1980
SAMUEL JARAMILLO / MARTHA SCHTEINGART

De qué modo hay que gobernar las ciudades o principados que, antes de ser ocupados, se regían por sus propias leyes
ALFREDO RODRÍGUEZ A.

Villas miseria y favelas: sobre las relaciones entre las instituciones del Estado y la organización social en las democracias de los años sesenta
ALICIA ZICCARDI

Plantas móviles multinacionales y desigualdades regionales
HECTOR ZALAZAR

Desigualdades interregionales y concentración territorial: replanteo de una problemática
A. M. FEDERICO SABATE

Contradicciones del desarrollo regional polarizado. El papel de la agricultura en la microrregión Lázaro Cárdenas
ALFREDO R. PUCCIARELLI

Burguesía regional, mercados y capitalismo. Apuntes metodológicos y

referencias sobre un caso latinoamericano: Monterrey (1850-1910)
MARIO CERUTTI

Modalidades de desarrollo y política regional en México 1960-1980
PEDRO PIREZ

Heterogeneidad estructural, desigualdad social y privación relativa en regiones petroleras
LEOPOLDO ALLUB

Democratización del Estado, gobiernos locales y cambio social. Experiencias comparativas en Chile y Nicaragua
FERNANDO KUSNETZOFF

Ayer y hoy. La problemática regional en México
CARLOS MARTINEZ ASSAD

II. SOCIOLOGIA DE LA POBLACIÓN

Mercados de trabajo y familia: una comparación de dos ciudades brasileñas
BRÍGIDA GARCÍA HUMBERTO MUÑOZ ORLANDINA DE OLIVEIRA

Características demográficas de los grupos domésticos en México
MARTA MIER Y TERÁN CECILIA RABILLI

Políticas de población y la mujer. Una aproximación al caso de México
M. TERESITA DE BARBIERI

Vuelta 78

REVISTA MENSUAL / MAYO 1983 / 100 PESOS

ERNST JÜNGER
La esperanza y el terror



Enrique Krauze
Pasión y contemplación en
Vasconcelos

ALAN RIDING El pantano
de Centroamérica

Sor Juana, Koestler,
La novela policiaca y la moral
García Márquez en la Habana,
90 días en el Banco de México

Ficción: Rosa Chacel
Poemas: Mutis, Hughes, Marimón





REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MEXICO