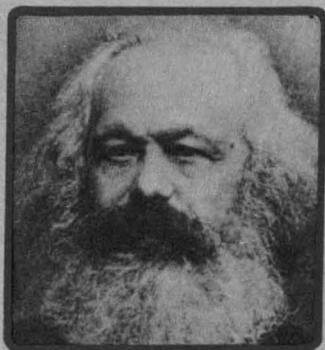


---

# REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

---



ALEXANDER  
KOJEVE  
*Karl Marx y  
Henry Ford*

---



MANUEL  
PUIG  
*Cine y  
literatura*



---

ANTONIO  
ALATORRE  
*Crítica  
literaria*



---

BIANCO / GIRRI  
*Palabras a un poeta*

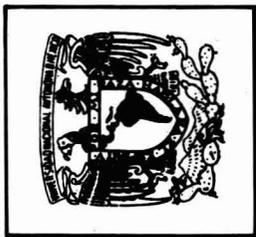
SEVERO SARDUY  
*Sonetos*

---

*Nueva época / diciembre de 1981*

**GACETA**  
**RADIO UNAM**

XEUN AM 850 KHZ  
XEUN FM 96.1 MHz  
XEYU OC 96.00 KHZ



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

AMERICA: 1970-1980  
UNA EMISION  
DISTINTA

TEMPORADA 1981  
OFUNAM

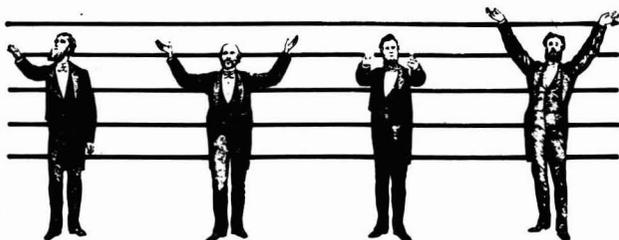
LA OPINION  
DE LOS SUCESOS  
SABADOS 20:00 HORAS

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



**TVONCE**



SABADO  
DE 9 A 10

CONDUCTORES: CLAUDIO BROOK Y CHALO CERVERA

# Vuelta

REVISTA MENSUAL / NUMERO 61 / DICIEMBRE 1981 / 30 PESOS

*Apuntes de política contemporanea*

**CENTROAMERICA, ISRAEL  
ESPAÑA Y ARGENTINA**

*Poemas de Aridjis y Carlos Barral*

*Discusión sobre la pintura*

*Claude Lévi-Strauss, Pierre Soulages, Jean Paulhan*

*Cuentos de Alberto Savinio y Antonio Souza*

## SUMARIO

Volumen XXXVII, Nueva Epoca, número 8 Diciembre de 1981

- Manuel Puig:** Síntesis y análisis: cine y literatura: 2  
**Severo Sarduy:** Sonetos: 5  
**Antonio Alatorre:** Crítica literaria tradicional y crítica neo-académica: 6  
**Luis Villoro:** Respuesta a Antonio Alatorre: 14  
**Evodio Escalante:** Incisión: 16  
**Frances A. Yates:** Una boda real: 17  
**Alexander Kojeve:** Marx es Dios y Ford su profeta: 23  
**Eduardo Costa:** Duchamp: la bañadera o un "ready-made" mural: 25  
**José Bianco / Alberto Girri:** Palabras a un poeta, y su respuesta: 30  
**Lelia Driben:** El acceso a lo real: entrevista a Alberto Girri: 32  
**Livia Sedeño:** Textos: 34

### RESEÑAS

### LIBROS

- Verónica Volkow:** Sobre la fotografía (*On Photography*, de Susan Sontag): 36  
**Jaime G. Velázquez:** La abstracción de la ciudad (*El abecedario, la ciudad y los días*, de Jennie Ostrosky): 37  
**Alberto Paredes:** Sociología del cine: primera lección (*Erotismo, política y violencia en el cine*, de Gabriel Careaga): 38  
**Carlos Oliva:** ¿ Cenizas estoicas? (*Hojas de los años*, de Marco Antonio Campos): 39

### LETRAS

- Julio Ortega:** Una hipótesis de lectura: 41

### MÚSICA

- Juan Arturo Brennan:** Música (y otras cosas) por radio: 44

### CINE

- Bernat Hervás:** Pasado y presente de la "nouvelle-vague": 46

### 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. Federico Anaya  
Sánchez / 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

Corrección: Lilia Barbachano / Edna Rivera

Administración: Juan Carlos García Monroy

Oficinas: Avenida Universidad 3002, México 20.

Teléfono 550 52 15 ext 3044

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: \$ 30.00 / Precio del ejemplar doble: \$ 60.00

Suscripción anual: \$ 300.00 (30.00 Dlls. en el extranjero).

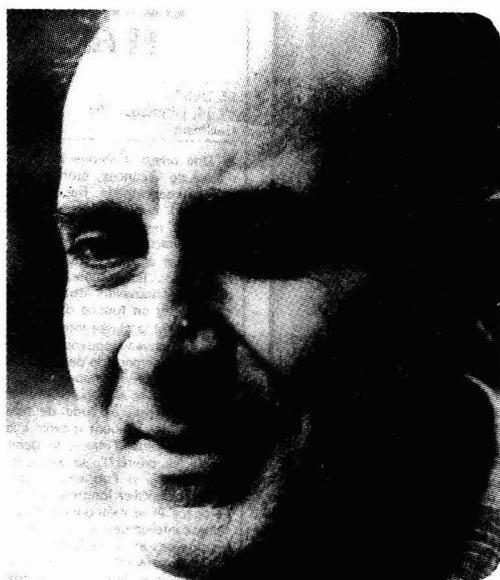
---

## Manuel Puig

# SINTESIS Y ANALISIS: CINE Y LITERATURA



Milagro en Milán (De Sica)



Manuel Puig

Vivir en un pueblo de la Pampa no era la condición ideal para quien se sentía incómodo con la realidad del lugar que le había tocado en suerte o en desgracia. Otros puntos de referencia estaban muy lejos; catorce horas de tren a Buenos Aires, un día entero de viaje del mar, casi dos días de viaje de las montañas de Córdoba a Mendoza. Existía sí otro punto de referencia y muy cercano: en la pantalla del cine del pueblo se proyectaba una realidad paralela. ¿Realidad? Durante muchos años así lo creí. Una realidad que yo estaba seguro existía fuera del pueblo y en tres dimensiones. La primera prueba negativa me la dio Buenos Aires, al ir a estudiar el bachillerato en 1946.

En Buenos Aires no existía la realidad del placer la realidad apetecible. ¿Fuera de la Argentina entonces? Me costó salir de mi país; solamente a los 23 años pude juntar el dinero para pagar los 21 días de barco que separaban entonces Buenos Aires de Europa. Tardé muy poco tiempo en descubrir que tampoco en Roma, donde me instalé, existía esa ansiada realidad paralela. Sobre todo no existía en la escuela oficial del cine, el Centro Sperimentale di Cinematografia, que se erguía en el corazón mismo de Cinecittá. Yo había llegado allí con una carga de idolatría poco adecuada: von Sternberg, Frank Borzage, los grandes rostros, Greta, Marlene, Michele Morgan, los poetas Prévert y Cocteau. Porque estábamos en 1956 y la ideología reinante era el neorrealismo. Dentro de la escuela había que moverse al compás de dos represiones de signo diferente, pero hermanadas en el

fondo. Se trataba de una escuela estatal y en esa época estaba en el gobierno de la Democracia Cristiana. Por lo tanto, director y parte administrativa eran supercatólicos, de aquellos que todavía subsistían en los años 50, puritanos a un nivel hoy risible. Por ejemplo, se objetaban los escotes de las alumnas actrices, se exigía decoro y cualquier actividad sexual era considerada ofensa. Me refiero a actividades heterosexuales entre alumnos —así que ni hablar de homosexualidad.

En cuanto a drogas, la mención de la palabra evocaba en ellos algún truculento fumadero de opio en Macao. En otras palabras: ascetismo conventual. A esa represión de la parte disciplinaria aparentemente se oponía la ideología del profesorado, imbuido de neorrealismo. Todo se había originado en la inmediata postguerra con filmes de autor, como *Roma, ciudad abierta*, de Rossellini, *Lustrabotas* de De Sica y *La terra trema* de Visconti. De la obra de esos autores, los críticos y teóricos del cine habían intentado extraer un dogma, una serie de principios que manejaban como cachiporras contra todo lo que fuera cine diferente al que hacían Zavattini y sus seguidores. Sí, no sólo saber narrar era reaccionario; el cine de autor también era reaccionario. Todavía no existía ese término, “auteur”, acuñado por *Cahiers du Cinéma* en la misma época, que en el 56 no se había popularizado. Recuerdo un ejemplo de cine puro que propuso Zavattini: una obrera sale de su casa y hace las compras, mira vidrieras, compara precios, busca zapatos para los hijos, todo en el tiempo real

de la acción, lo cual bien podría llenar la hora y media clásica de proyección. Y no debía, claro, intervenir para nada la mirada del director; la mirada del director no podía ser subjetiva, porque eso era pecado mortal. Era la cámara fría, impersonal, pero reveladora, la que solucionaba todo. ¿Una cámara reveladora de qué? De un realismo fotográfico, superficial.

Debo agregar que el año 56 fue además el año de mayor crisis para los teóricos del neorrealismo: el público se estaba retirando y eso, en vez de hacerlos reflexionar, había vuelto aún más rígidos sus postulados. Ese año se había estrenado *Il tetto* de De Sica, filmado bajo el terror zavattiniano y había sido un fracaso de público y también de crítica en los festivales internacionales. Sólo la defendían los teóricos neorrealistas porque había sido filmada según las reglas de la casa, las cuales habían conseguido ahogar el aliento creador de De Sica. ¿En qué terminó todo? Los productores desistieron de cualquier experimento serio y se acabó una brillante cruzada iniciada por autores, no por la crítica, en la postguerra. Pero ¿por qué los productores desistieron? Porque el público se retiró: el cine de denuncia, el cine político, se había vuelto tan purista, tan reseco que sólo una élite lo podía seguir. El gran público, la clase baja, la clase trabajadora, que en Italia tenía pasión por el cine y podía pagar una entrada, no entendía ese cine que aparentemente le estaba dirigido. Cine de élite, de iniciados, para el pueblo.

La cosa no funcionó. Pues bien, ahí estaba yo, con el corazón dividido. Por un lado me gustaba la idea de un cine popular y de denuncia; pero me gustaba también el cine bien contado, que parecía exclusividad de los reaccionarios. A todo eso me debatía con mis primeros guiones, que no conseguían ser más que copias de viejos filmes de Hollywood. Mientras los escribía me entusiasimaba, pero al terminarlos no me gustaban. Me seducía en el primer momento la posibilidad de recrear momentos de espectador infantil, protegido en la sombra de la sala cinematográfica, pero el despertar no era placentero; el sueño sí, el despertar no. Finalmente me di cuenta de que podía ser más interesante explorar las posibilidades anecdóticas de mi propia realidad y me puse a escribir un guión que inevitablemente se volvió novela. ¿Por qué inevitablemente. Yo no decidí pasar del cine a la novela. Estaba planeando una escena del guión en que la voz de una

tía mía, en *off*, introducía la acción en el lavadero de una casa de pueblo. Esa voz tenía que ser de unas tres líneas de duración, cuando mucho, y siguió sin parar unas treinta páginas. No hubo modo de hacerla callar. Ella sólo tenía banalidades para contar; pero me pareció que la acumulación de las banalidades daba un significado especial a la exposición.

Ese asunto de las treinta páginas de banalidades sucedió un día de marzo de 1962, y yo tampoco me he podido callar desde entonces. He seguido con mis banalidades; no quise ser menos que mi tía. Ahora teorizamos, como hacía Zavattini. Creo que lo que me llevó a ese cambio de medio expresivo fue una necesidad de mayor espacio narrativo. Una vez que pude enfrentar la realidad, después de tantos años de fuga cinematográfica me interesaba explorar esa realidad, desmenuzarla, para tratar de comprenderla. Y el espacio clásico de una hora y media de proyección cinematográfica no me alcanzaba. El cine exige síntesis y mis temas me pedían otra actitud; me solicitaban análisis, acumulación de detalles.

De esa novela pasé a otras dos más, siempre con la convicción de que al cine no volvería más. Pero en 1973 el director argentino Leopoldo Torre Nilsson me pidió los derechos de *Boquitas pintadas* y después de muchos titubeos acepté la oferta y también acepté encargarme de la adaptación. Torre Nilsson me dejó toda libertad, como productor y director, pero yo no me sentí cómodo en esa tarea, porque tenía que seguir el procedimiento contrario al que me había ayudado a liberarme. Tenía que resumir la novela, podarla, encontrar fórmulas que sintetizasen aquello que en su origen había sido analíticamente expuesto.

Cuatro años después hubo otro llamado del cine. En México el director Arturo Ripstein me pidió que adaptase la novela corta de Donoso *El lugar sin límites*. De entrada dije que no, pero Ripstein insistió y volví a leer el texto. Se trataba de un cuento largo más que de una novela y lo que había que hacer en ese caso era agregar material para completar el guión. Ya ahí me sentí mucho mejor y del buen entendimiento con Ripstein surgió otro proyecto; la adaptación de un cuento de la argentina Silvina Ocampo, "El impostor", para el retorno al cine del productor Barbachano Ponce. ¿Qué tenían esos dos relatos en común? Me refiero a *El lugar sin límites* y "El impostor". A primera vista, nada. Pero después de terminar



Ladrones de bicicletas (De Sica)



Roma, ciudad abierta (Rossellini)

ambos trabajos de adaptación vi un claro parentesco. Ambos relatos eran alegorías, historias poéticas, sin pretensiones realistas, aunque en última instancia se refiriesen a problemas humanos muy definidos.

Mis novelas, por el contrario, pretenden siempre una reconstrucción directa de la realidad; de ahí su naturaleza analítica. La síntesis en cambio va bien con la alegoría, con el sueño. ¿Qué mejor ejemplo de síntesis que nuestros sueños de cada noche? El cine requiere síntesis y por lo tanto es el vehículo ideal de la alegoría, del sueño. Lo cual me lleva a otra suposición. ¿Será por esa razón que el cine de los años treinta y cuarenta ha envejecido también? Se trataba, sin duda, de sueños en imágenes. Tomemos dos ejemplos: dentro del mismo Hollywood, un producto de clase B, como *Siete pecadores* de Tay Garnett y *Los mejores años de nuestras vidas*

tiene que dividirse entre el reclamo de la imagen, el de la palabra, el de la música de fondo. Además, el reclamo de la imagen en movimiento es algo que tiene que ser especialmente tenido en cuenta. No es lo mismo que el requerimiento de un cuadro, donde se cuenta con el estatismo de la imagen. La concentración que en cambio permite la página impresa da margen al narrador a otro tipo de discurso, más complejo en lo conceptual especialmente. Además, el libro puede esperar, el lector puede detenerse a reflexionar —la imagen cinematográfica no.

En conclusión, hay historias que sólo la literatura puede abordar, porque la atención del lector así lo determina. Quien lo decide todo en última instancia es la naturaleza de la atención humana. Tiene límites, puede focalizar un cierto material y otro no. Se fatiga, logra penetrar en la página es-



Paisá (Rossellini)



El general de la Rovere (De Sica)

de William Wyler, sería entre comillas, superproducción que arrasó con Oscars y fue considerada una honra para la cinematografía.

¿Qué pasó con esos dos filmes después de casi cuarenta años? *Siete pecadores* no pretendía parecerse a nada viviente. Era una desprejuiciada reflexión sobre el poder y los valores establecidos; una alegoría más sobre ese tema. Por lo contrario, *Los mejores años de nuestras vidas* se proponía dar una imagen realista del regreso de los soldados norteamericanos, después de todos estos años, de ese film cuando mucho se puede observar que es un válido documento de su época, mientras que de *Siete pecadores* se puede decir que es una obra de arte. Sí, examinando lo que va quedando de la historia del cine encuentro más y más pruebas de lo poco que se puede rescatar de los intentos de realismo, en los que la cámara parece resbalar por la superficie, sin lograr pasar a otra dimensión que no sea la de un realismo fotográfico, de dos dimensiones.

Ahora bien, apuntadas así brevemente esas diferencias que me parece vislumbrar entre cine y literatura, paso a contestar una pregunta que se viene formulando desde hace un tiempo. ¿Pueden el cine y la televisión terminar con la literatura, con la narrativa para ser más específicos? Mi impresión es negativa: imposible que eso ocurra. Porque se trata de dos lecturas diferentes. En el cine la atención se ve requerida por tantos puntos de atracción diferentes que resulta muy difícil, o directamente imposible, la concentración en un discurso conceptual complicado. En el cine la atención

crita densidades que expuestas en la pantalla resultarían imposibles de abordar. Tuve una experiencia curiosa al respecto. Hace unos tres años vi una película italiana *Il sospetto* de Maselli. Es un relato de muy complicado contenido político, hecho con excepcional empeño. Promediando la proyección de la película empecé a alarmarme: simplemente no lograba seguir la narración. Los personajes planteaban cuestiones cuyo hilo no se lograba seguir. Supuse que escritas, esas mismas tiradas de diálogo serían más inteligibles ¿o no? ¿qué ocurría? ¿era todo un galimatías o sencillamente la atención del espectador no conseguía abarcar todo lo que se le presentaba? Me interesó la cuestión y a través de mi editor en Roma conseguí el guión original del film. Lo leí y entendí todo perfectamente. Había sí dos o tres pasajes, algo oscuros, que volviendo atrás la página y releendo se aclaraban. Pero esa operación no había sido posible en la sala cinematográfica. No se puede detener la proyección.

Por todo esto creo poder afirmar que la lectura del espectador cinematográfico es otra que la del lector de novela y que esa lectura cinematográfica, si bien tiene algo de la lectura literaria, tiene también mucho de la lectura de un cuadro. Sería entonces una tercera lectura, que participa de características de la lectura literaria y de la plástica, pero que es también diferente. ¿Y a dónde voy con todo esto? A manifestar mi siempre renovada admiración ante las ventajas de la narrativa impresa, con su margen generoso para la experimentación del autor y al mismo tiempo el amplio territorio que propone para el encuentro de ese autor con su lector.

## Severo Sarduy

# SONETOS

La transparente luz del mediodía  
filtraba por los bordes paralelos  
de la ventana, y el contorno de los  
frutos --o de tu piel-- resplandecía.

El sopor de la siesta: lejanía  
de la isla. En el cambiante cielo  
crepuscular, o en el opaco velo  
ante el rojo y naranja aparecía

otro fulgor, otro fulgor. Dormía  
en una casa litoral y pobre:  
en el aire las lámparas de cobre

trazaban lentas espirales sobre  
el blanco mantel, sombra que urdía  
el teorema de la otra geometría.

Si marrona cedió, si abandonóme  
ya adentrado el trajín, si presentada  
--hialo-miel sobre cúpula frotada--  
al umbral deseoso y tibio no me

respondió, si flaqueó, quedó contrita  
ante el abierto lapso lubricado,  
si de frente embistió, más no de lado,  
habrá que perdonarla por su cuita.

No se le inculpe por tamaña treta  
si vejada quedó más que ceñida  
y ante el umbral exiguo fue discreta.

Golpetazos como ése da la vida.  
O la muerte, que es diestra y más secreta,  
y en su inmóvil golpear nunca te olvida.

El rumor de las máquinas crecía  
en la sala contigua: ya mi espera  
de un adjetivo --o de tu cuerpo-- no era  
más que un intento de acortar el día.

La noche que llegaba y precedía  
el viento del desierto, la certera  
luz --o tus pies desnudos en la estera--  
del ocaso, su tiempo suspendía.

No recuerdo el amor sino el deseo;  
no la falta de fe, sino la esfera-  
imagen confrontando su espejeo

con la textura blanca, verdadera  
página --o tu cuerpo que aún releo--:  
vasto ideograma de la primavera.

---

**Antonio Alatorre**  
**CRITICA LITERARIA**  
**TRADICIONAL Y CRITICA**  
**NEO-ACADEMICA**

A la hora de ponerme a escribir este discurso, \* teniendo ya delante la primera hoja, aún en blanco, me vinieron a la cabeza unos versitos juguetones, y tan persistentes, que las frases iniciales que yo trataba de elaborar, frases serias, ajustadas a la retórica del exordio, se negaban a cuajar. Decidí entonces hacerles caso a los versitos, que dicen así: *soy niño y mocho, / nunca en tal me vi*. Y la experiencia de hacerles caso, de analizarlos, o sea de percibir sus resonancias, era una experiencia grata. Por algo no podía sacudírmelos: eran ellos el comienzo de mi discurso. Una a una, las etapas de su análisis se convertían, sin violencia, en razones para adoptarlas como exordio.

Una primera razón es ésta: la confesión del estado de ánimo en que se encuentra el orador es una forma clásica de exordio (en Cicerón hay ejemplos excelentes), y forma honrada, relativamente inmune a la mentira. Lo primero que me dicen esos versos es que el trance de la recepción en el Colegio Nacional me asusta, lo cual es absolutamente cierto. Revive en mí, intensificada, la sensación de hace años al llegar a una primera hora de clase o al dar una conferencia a oyentes raros: un temblorcillo especial, ganas de estar en otro lado. La idea que tengo del Colegio Nacional me hace sentirme poco serio, mal preparado, fuera de mi atmósfera, niño y mocho que nunca en tal se vio.

Segunda razón: esos versitos están trabados con la memoria de Alfonso Reyes, lo cual me permite poner con toda naturalidad, y ya en esta primera hoja, el nombre de uno de los miembros fundadores del Colegio Nacional, que el año de su toma de posesión (1943) tenía una obra escrita aterradoramente más amplia que la mía. El homenaje a los grandes está muy en las normas retóricas del exordio, pero mi homenaje es tan espontáneo como mi confesión de miedo, porque lo que hubo entre don Alfonso y yo, con todas las limitaciones impuestas por mi inmadurez, fue una auténtica amistad literaria.

Tercera y decisiva razón: esos versos me gustan. Las palabras *soy niño y mocho, / nunca en tal me vi* tienen para mí ese placer que se llama chiste, que se llama gracia; son, para mí palabras vivas sugerentes y de lo que voy a hablar en mi discurso es de cómo entiendo mi profesión de filólogo, puesto que evidentemente es esa profesión lo que me ha traído aquí, y "filología", como se sabe, significa afición a las palabras.

Explicaré el chiste de los versitos. En sus últimos años, Alfonso Reyes solía platicar conmigo un rato cada día, en el Colegio de México. Y a él, que era un sibarita del verso, le oí decir más de una vez eso de *Soy niño y mocho, / nunca en tal me vi*, que sonaba especialmente gracioso en sus labios. Pero además del placer de la situación estaba el placer de la evocación, pues se trata de una cita literaria. Abundan en la literatura de los Si-

glos de Oro las menciones de "La niña de Gómez Arias", historia trágica basada quizás en un hecho real y cantada en el siglo XV en un romancillo del cual no se recordaban ya, a mediados del XVI, sino los cuatro versitos del momento más patético, cuando el desalmado Gómez Arias se apresta a degollar a la tierna doncellita y ella implora, toda llorosa:

Señor Gómez Arias,  
doléos de mí:  
soy niña y mocho,  
¡nunca en tal me ví!

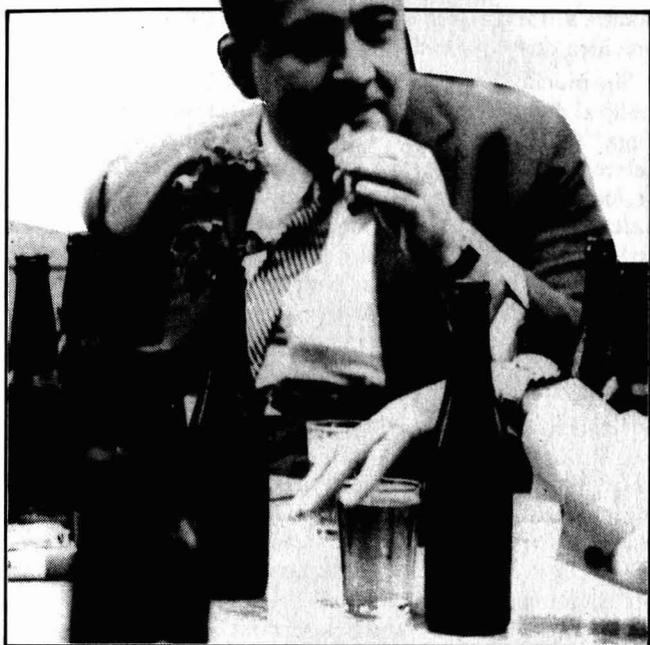
En los siglos XVI y XVII hubo una serie de reconstrucciones cultas de la historia original —entre ellas una comedia de Vélez de Guevara y otra de Calderón—, y estas reconstrucciones incluyen, como joya, los cuatro versitos que se salvaron (todo lo demás, y hasta el nombre de la desventurada niña, se olvidó). Por otra parte, los cuatro versos sobrevivientes se hicieron proverbiales, y, desligados de la historia a que pertenecían, pudieron aplicarse a muy otras circunstancias, y ponerse, por ejemplo, en labios de una inocente (o pseudo-inocente) muchachita en su noche de bodas: "Señor Gómez Arias, / doléos de mí: / soy niña y mocho, / nunca en tal me ví".

Claro que los chistes explicados acaban por perder el chiste. Pero quería poner de relieve, aunque fuera a través de ese ejemplo miniatura, el flujo y reflujo que hay entre experiencia literaria y placer literario. Cada placer vivido se queda, se sedimenta y se hace parte del humus de la experiencia, nutridor a su vez de placeres. Uno de los libros más populares de Alfonso Reyes se llama justamente *La experiencia literaria*, y una de las lecciones de ese libro es que la literatura tiene más que ver con el placer que con la solemnidad y el aburrimiento. En el caso que he evocado, una parte de mi placer consistía en sentirme amigo literario de don Alfonso, saber que él sabía que yo, aprendiz de filólogo, era buen captador de su chiste, de su muy personal parodia de "La niña de Gómez Arias".

Y es que hay —no cabe duda— chistes que sólo entienden los profesionales, los conocedores, los que se han dedicado a algo, los que han puesto su vida en algo. Los chistes que metió Bach en su *Ofrenda musical* son para los músicos, no para todo el mundo. Y aquí entra, además, la otra cara de la palabra *chiste*, ya no la "gracia" que por sí sola —mágicamente, se diría— nos pone la sonrisa en los labios, sino la "gracia" derivada o refleja que procede por ejemplo de algún espectáculo de chambonería humana y que, como nada humano nos es ajeno y somos parte del espectáculo, nos hace sonreír también, aunque de otra manera, o nos provoca la carcajada. También en este segundo sentido, cada profesión tiene sus chistes. Es un derecho inalienable de los profesionales, de los conocedores, reírse, no de la torpeza en sí, sino de la torpeza que pretende teñirse de peri-

---

\* Leído el 26 de junio de 1981 en la ceremonia de mi entrada en El Colegio Nacional.



Lezama Lima

cia. Horacio, un poeta en quien la palabra *chiste* sonríe equilibradamente con sus dos caras, comienza el *Arte poética* dándoles a sus amigos una idea del esperpento, del mamarracho, y lanzándoles la famosa pregunta: "Si ustedes lo ven, ¿serán capaces de aguantar la risa?" (Alfonso Reyes hubiera podido ser un gran escritor satírico: contaba chistes muy regocijantes en que entraban poetas malos, versos cacofónicos, profesores dogmáticos, críticos torpes y otras varias encarnaciones de lo literario risible.)

Yo me declaro gustador de estos chistes, y partidario, además, de que trasciendan los círculos profesionales y se difundan lo más posible entre el público. Los chistes de matemáticos difícilmente funcionarán entre los legos, pero los profesionales del estudio literario no debiéramos olvidar que el gusto por la literatura es tan propio de la gente común y corriente como de nosotros. Un lector común y corriente del *Quijote*, capaz de sonreír ante las múltiples gracias de Cervantes, está capacitado como yo para encontrar chistosa la siguiente historia oída en un círculo profesional: el profesor fulano, en la universidad zutana, les dice a los alumnos al llegar a Cervantes: "Las razones que hacen del *Quijote* un libro inmortal son catorce. Las diré despacito para que ustedes las copien sin equivocaciones". (Es uno de esos chistes que llevan la coletilla "Te juro que es verdad, yo estaba allí".)

La risa puede ser amarga. Yo confieso que la mía no lo es tanto. Cierto es que en mis tiempos de estudiante universitario había esos mismos profesores que hoy siguen preguntando, en examen semestral, dónde nació César Vallejo y de qué murió Juan de Mena y de cuándo es la primera edición de *Lavorágine*. Pero no me hicieron daño, no alcanzaron a frustrarme. Muchos no han tenido mi suerte. Por eso me han llamado siempre la atención esos pasajes de autobiografías, de memorias, de "Bildungsromanen", de novelas autobiográficas, en que tantos hombres de letras, a través de los siglos, se refieren a sus maestros de literatura; me impresiona la vividez con que suelen evocar alguna de las mil formas de la inepticia, y es raro que estas evocaciones no vayan rodeadas de un aura de risa; a veces pura, a veces más bien amarga.

Voy a detenerme en uno de esos pasajes "literario-autobiográficos". Es un par de páginas que se lee hacia la mi-

tad de *Paradiso* de José Lezama Lima, allí donde se toca la fase "universitaria" de la formación de José Cemí y se inicia su relación con Ricardo Fronesis. La escena transcurre en el patio de la facultad de filosofía y letras de la Universidad de la Habana, pero lo mismo podría transcurrir en un lugar análogo de cualquier facultad de letras del mundo hispánico, pues a pesar de su extraño vocabulario (por ejemplo, llamar "Upsalón" a la universidad), a pesar de sus metáforas inesperadas y de sus acumulaciones de ideas, a pesar de todos esos rasgos irrealizadores y casi frenéticos de su lenguaje, Lezama expone una realidad muy reconocible y muy concreta, aparte de que él mismo, de cuando en cuando, incrusta expresiones en que el pan es pan y el vino vino, dice llanamente que en Upsalón "las clases eran tediosas y banales", además de "tontas", y habla de un "vulgacho profesoral". Los pobres estudiantes, "obligados a remar en aquellas galeras", acaban de salir de una clase acerca justamente del *Quijote*. Por fortuna está allí Fronesis, el ingenioso, el elocuente Fronesis, que, después de resumirles a sus compañeros, en rápida caricatura, los lugares comunes soltados por el profesor (la cárcel de Cervantes, el ataque a los libros de caballerías, todos esos "escudetes contingentes", como él los llama), se lanza en seguida a lo alto para iluminar, como en relámpagos, algunas de las muchas zonas invitadoras del *Quijote* que el rancio cervantismo profesional sistemáticamente ignora.

El coro de estudiantes, mientras tanto, hace gestos de interés y de asentimiento. Hay un ambiente de "aleluya". Pero José Cemí, que no está allí como miembro del coro, revienta por hablar: quiere lucirse, y sólo espera el momento en que Fronesis tenga que tomar resuello para robarle la palabra y, como dice Lezama, "colocar una banderilla".

Por fin hay un respiro, y Cemí se lanza al ruedo. "*La crítica* —dice— *ha sido muy burda en nuestro idioma*". Y con esta frase se adueña del silencio de todos. El esquema de su discurso reproduce el de Fronesis, pero Cemí no piensa en Cervantes, sino en la poesía barroca, "que es —dice él— lo que interesa de España, y de España en América". También él empieza con el chiste y la caricatura, para luego mostrar, como en relámpagos, algo de lo mucho que no saben ver los profesores y críticos al uso. ¡Pobre Cervantes, sí! Pero también ¡pobre poesía barroca, en qué manos ha caído! Primero Menéndez Pelayo, esa "brocha gorda" que cubrió su ignorancia con descaro y hasta con arsénico, y ahora "la influencia del seminario alemán de filología", cuyos devotos "cogen desprevenido a uno de nuestros clásicos y estudian en él las cláusulas trimembres acentuadas en la segunda sílaba". No cabe duda: la crítica ha sido muy burda en nuestro idioma.

La banderilla del adolescente Cemí me parece espectacular. Es un buen "chiste para profesionales" metido en una novela que cualquiera puede leer. Y como es un chiste que cala hondo, merece su glosa.

Las páginas en que Menéndez Pelayo llora la vergüenza nacional que es el barroco, y dice horrores de Góngora y de Sor Juana, son clásicas por su cerrazón y su bilis negra. Pero, salvo uno que otro trasnochado, ya no le hacen daño a nadie. Los críticos, los investigadores, los maestros de literatura, los profesionales todos, hasta los más respetuosos de la memoria de don Marcelino, saben que sus páginas sobre la poesía barroca no cuentan ahora sino como ejemplo insigne de un mal que a todos nos aqueja: la ignorancia. Menos prudente que otros, don Marcelino exhibía con la misma euforia lo mucho que sabía y lo mucho que su cerebro atropellado le impedía convertir en verdadera experiencia literaria. Pero las páginas en que muestra lo experto que era en ciertos terrenos se leen

aún con provecho y hasta con gusto. En 1966, cuando se publicó *Paradiso*, llamar "brocha gorda" a Menéndez Pelayo sobre la sola base de su cerrilidad frente a la poesía barroca era un chiste casi obvio. "A moro muerto gran lanzada", se le podría decir al iconoclasta y exhibicionista Cemí.

Pero no olvidemos que el chiste es arte, hechura de arte, abstracción o parcialización de la realidad, no espejo liso y directo, sino cóncavo o convexo como los del callejón del Gato, o estrellado, o espejo o de otro espejo. El chiste tiene la misma impunidad o irresponsabilidad que la ficción literaria. ¿Cómo decidir si el que escribió que "todas las gaviotas tienen cara de llamarse Emma" hizo un chiste o un poema miniatura? La equivalencia entre lluvia y llanto que encontremos en una poesía no significa que la lluvia, así sola, sea melancólica. El chiste de la "brocha gorda" funciona cuando hacemos las debidas abstracciones. Santo Tomás diría que nada es cómico *per se*, sino que las cosas son cómicas *secundum quid*. Más simple: para entender un chiste, para saber a qué viene, hay que estar en antecedentes.

He llegado a esta perogrullada para glosar más cómodamente la segunda parte del chiste, la de los críticos que, por influencia del seminario alemán de filología, cogen desprevenido a uno de nuestros clásicos y le estudian sus cláusulas trimembres acentuadas en segunda sílaba. Algo ocurre aquí, algo se atraviesa. Yo, que me he presentado como filólogo, debo añadir ahora que buena parte de mi formación procede iustamente del seminario alemán de filología.

En efecto, el seminario alemán de filología (de filología románica, habría que aclarar) tenía, durante mis años formativos, bastante influencia en no pocos ámbitos críticos del mundo de habla española. Su prestigio era internacional porque sus elementos eran internacionales. Karl Vossler, Ernst Robert Curtius y Leo Spitzer estaban en contacto con el ancho mundo: eran grandes lectores de los clásicos, pero leían también a los lingüistas, teóricos y críticos literarios, filósofos, historiadores, sociólogos y psicólogos de su tiempo. Cada uno a su manera, porque son muy distintos entre sí, Vossler, Curtius y Spitzer son parte de mi educación porque me dieron lecciones perdurables. Y, sobre todo, el hombre que más sólidamente me guió en el estudio de la lengua y la literatura, Raimundo Lida, espíritu apasionado y lúcido, maestro que había descubierto sus propios caminos y estimulaba al discípulo a encontrar los suyos, poniéndolo sócráticamente en guardia contra lo que es moda, pedantería y bla-bla, fue en el mundo hispánico uno de los más altos conocedores de esa escuela alemana de filología romance, y tradujo en un español muy fino varios de sus productos. Estoy, para decirlo gráficamente, tan dentro de la tradición de ese seminario alemán, que la expresión "cláusula trimembre acentuada en segunda sílaba", tan cómica en el contexto de *Paradiso*, a mí, por sí sola, no me hace reír en modo alguno: la encuentro clara, la encuentro potencialmente seria y significativa.

Parecería que, en vez de celebrarle su chiste a Cemí, le estoy dando un tirón de orejas. Pero no: el chiste de las cláusulas trimembres es bueno, es eficaz. En mi interior se lo aplaudo a Cemí tal como antes le he aplaudido a Fronesis sus sarcasmos sobre el profesor que hablaba de Cervantes, me río igual de regocijado, igual de no aludido por la pulla.

La explicación de la paradoja importa para mi propósito. Y como la mejor manera de explicar un fenómeno de orden literario y lingüístico es acudir a un ejemplo, tomaré algo breve, un soneto, y tomaré también un grupo no muy grande de críticos, de lectores amantes de la poesía, todos ellos "filólogos" en el sentido básico de la palabra, que es el que me importa, y

pondré a este grupo en contacto con el soneto, y trataré de dar una idea de lo que entonces ocurre.

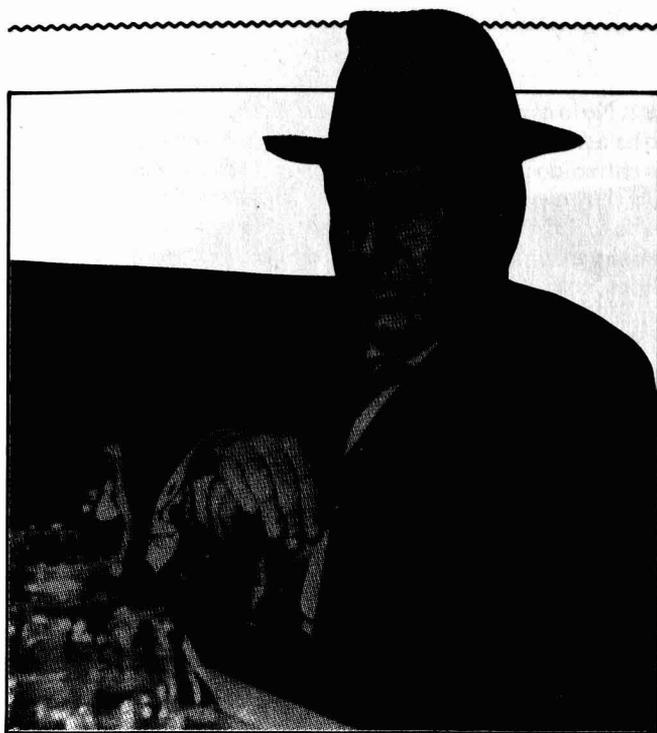
Sin mucho cavilar, encuentro un soneto que viene como anillo al dedo, y anillo de oro además. Es el soneto de Lope de Vega "A la Noche", que empieza "Noche, fabricadora de embelecados..." Son tantos, entre los sonetos innumerables de Lope, los que siguen vivos y frescos, que a cualquiera se le olvida si ha leído tal o cual de ellos. El soneto "A la Noche" puede no ser de los más leídos, pero yo lo encuentro bellissimo.

Aquí voy a ir más despacio. A mí me alarma la desconfianza que ciertos críticos muestran por lo que debiera ser la fuerza del crítico, a saber, la experiencia. Y me preocupa que ciertos profesores transmitan a los inocentes alumnos esa actitud de apocamiento y desconfianza frente a las reacciones personales de lectura so pretexto de implantar lo que llaman "posturas científicas" y eliminar lo que llaman "impresionismo". Sé muy bien qué clase de mal quieren combatir. Recuerdo cierto trabajo de un estudiante acerca de Garcilaso, en que de la manera más entusiasta y más inexplicada se decía y se repetía que la *Egloga I* es una "sinfonía en blanco". Es natural que esa clase de balbuceos impaciente a muchos, pero el remedio drástico que ciertos profesores recetan es peor que la supuesta enfermedad. Prefiero las sinfonías en blanco, prefiero las simples conversaciones en que se habla de lo bonito de unos versos, de lo emocionante de una novela, de lo decepcionante del desenlace de un cuento, etc., a los productos de cerebros robotizados en que la impresión producida por una obra literaria, su resonancia íntima, ha sido escrupulosamente raspada. Deberían saber, esos timoratos, que el verdadero antídoto contra lo que llaman "impresionismo" lo llevamos todos los seres humanos en la psique, tal como en la sangre llevamos esos anticuerpos que se encargan de nuestro equilibrio biológico. Desde que la humanidad descubrió eso que por brevedad llamamos belleza, desde que hizo consciente eso tan abarcador que llamamos poesía, siempre se ha oído cómo un ser humano le dice a otro: "Esto es bellissimo: ¿no lo sientes también tú así?" A veces hay una como urgencia de confirmación, y la pregunta puede adquirir tono dramático: "Dime, por lo que más quieras, ¿ves lo que yo veo, o me engañan mis ojos?" Pero muchas otras veces se trata de una simple necesidad de comunicación, y entonces hasta sobra la pregunta: implícitas en la declaración están todas las preguntas posibles. Un estudio literario normal aspira siempre al diálogo. La experiencia literaria es negocio de muchos.

Declaro, pues, que el soneto de Lope de Vega me parece bellissimo, y en seguida me nace un deseo de despersonalizar mi impresión, o más bien de interpersonalizarla, no por miedo de ser motejado de impresionista, sino por gusto "instintivo" de saber lo que sienten los demás, que es como un episodio de la eterna y gozosa lucha por explicarnos objetivamente eso tan subjetivo que es la sensación de lo bello.

No me cuesta trabajo reunir un grupo perfecto de lectores de ese soneto, tan dignos de él como digno él de ellos. A ningún estudioso de la literatura debiera costarle trabajo convocar un grupo así. Son los maestros que nos han enseñado a ver las cosas, no importa si en el aula, en un trato más íntimo o a través de su obra escrita, ni importa si viven o ya murieron, ni tampoco si sus lecciones son técnicas o líricas, sistemáticas o esporádicas. Y son también, indistinguibles de los maestros, los amigos con quienes hablar de literatura —comentar una novela, por ejemplo— significa lo mismo que hablar de la vida, porque los mecanismos de comprensión y de respuesta que entran en juego son los mismos.

Por gracia de los dioses, mi grupo es muy bueno, y debo pre-



Antonio Machado

sentarlo con cierta solemnidad. Tres de los dialogantes han muerto, pero los vamos a imaginar vivos y activos a todos, y además contemporáneos, aunque cronológicamente no lo sean. Todo es ideal. Vamos a imaginar un lugar muy propicio para el diálogo: la casa de Cicerón en Túsculo, la de Erasmo en Basilea, la de Goethe en Weimar. Y no nos olvidemos de imaginar una biblioteca maravillosa: que si entablado ya el diálogo en torno al soneto se le ocurre a alguien, por ejemplo, ver de cerca la palabra “embeleco” del primer verso, “Noche, fabricadora de embelecados”, esté a la mano el *Diccionario etimológico* de Corominas, que dice que es un arabismo propio sólo del español y el portugués, y esté también a la mano el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias, contemporáneo de Lope, que dice que “embeleco” es “engaño o mentira con que alguien nos engaña divirtiéndonos (o sea distrayéndonos, robándonos el tiempo) y haciéndonos suspender el discurso (o sea volviéndonos locos) por la multitud de cosas que enreda y promete”. Como la biblioteca es ideal, tiene todos los libros y revistas imaginables, aunque no vayan a necesitarse. Todos los dialogantes se tratan como amigos, porque todos son amigos míos. Pero yo me abstendré de hablar. Me limitaré a oírlos.

El primer convocado es Raimundo Lida, hombre de estudio, serio, cauteloso, que sabe por qué dice lo que dice. Viene en seguida Juan José Arreola, el que no pasó de tercer año de primaria, el repentista, el improvisador. ¿Contraste forzado? No, nada de forzado. Lida y Arreola (que, por cierto, no sólo se entienden entre sí, sino que se admiran) son mis dos grandes maestros, y a título igual, pues los dos me transmitieron por igual algo de su experiencia literaria y de su amor a las palabras. Después de ellos se agolpan los nombres: mis otros maestros, mis otros amigos, mis otras lecturas. Nunca he pertenecido a una capilla literaria, ni tampoco he sido un lector muy sistemático, pero es enorme mi gratitud con los muchos autores que me han hablado de literatura, desde Platón —Platón más que Aristóteles— hasta los de este siglo, Antonio Machado, John Middleton Murry, Edmund Wilson, Roman Jakobson, Albert Béguin y tantos más. Decido rápidamente quedarme con tres: Tomás Segovia, Dámaso Alonso y Leo Spitzer. (Elijo a Spitzer por el recuerdo de su análisis de otro soneto de Lope, el intitulado “Al triunfo de Judit”.) Segovia, Alonso y Spitzer,

con Lida y Arreola, bastan y sobran para animar la tertulia. Quien la preside es, por acuerdo unánime, Alfonso Reyes. Una circunstancia afortunada es que ninguno de los seis ignora lo que es la tradición del seminario alemán de filología. Pero Spitzer, el único representante real de esa escuela, aparte de no ser un monomaniaco, es sólo una de las seis voces. Y, como la tertulia está hecha de mi experiencia, de lo que en mí han dejado esos maestros-amigos, puedo hasta ver las reacciones físicas de algunos a la hora de leer el soneto y de captar sus gracias, sus chistes diversos: los ademanes efusivos de Arreola, los ojos brillantes de don Alfonso, o la sonrisa de Lida, una sonrisa como vuelta hacia dentro.

No hace falta decir que el soneto les gusta a todos.

Don Alfonso pondera el arte que tiene Lope de “entrar con pie derecho”. Ese primer verso, “Noche, fabricadora de embelecados”, es como la primera frase de ciertas obras musicales que fluyen como agua. Y además del comienzo feliz, la concentración. En catorce versos no puede haber desperdicio. Como mago que es, Lope se saca de la manga, casi jugando, esos versos preñados y fuertes con que caracteriza los embelecados de la Noche, y hace así caber en un endecasílabo, como en una cápsula muy cargada, dos imágenes sobrecogedoras: “manos del bravo y pies del fugitivo”: la noche, ocasión irresistible para el asesino; la noche, encubridora del ladrón a quien persigue la justicia.

Arreola confiesa que de sólo imaginar lo que serían de noche las calles del Madrid de Lope de Vega se le pone la carne de gallina. Pero no es ése el peor de los terrores. Lo peor de la noche son los terrores solitarios del insomnio. En el insomnio cabe todo, y el valium no vale de nada. Lope compuso su soneto en una noche de insomnio, y lo único que puede hacerse con una noche así es maldecirla. De ahí ese verso, “loca, imaginativa, quimerista”, y sobre todo ese otro, “solícita, poeta, enferma, fría”, cuatro insultos como latigazos, y el peor de los cuatro es “¡poeta!”

Como movido por la palabra “poeta”, Segovia interviene y recita, despacio, el segundo cuarteto:

habitadora de cerebros huecos,  
mecánica, filósofa, alquimista,  
encubridora vil, lince sin vista,  
espantadiza de tus mismos ecos.

No son —dice Segovia— insultos ingenuos o de primera intención. Lope es un romántico que ha experimentado la poesía de la noche (incluyendo en la poesía lo quimérico, lo traicionero, lo enfermizo de la noche, incluyendo también el puñal solapado y la huída entre tinieblas); sólo que en vez de escribir una absorta ponderación del hechizo nocturno o un enloquecido drama de sangre y de muerte, como se hará muchos años después, Lope se pliega al gusto de la época y artificiosamente convierte su experiencia de la noche en una irónica sarta de improprios, en una especie de poético berrinche.

Sin alzar la voz, Lida observa que no hay contradicción entre lo que dice Arreola y lo que dice Segovia. El soneto es todo eso, y más. Se entiende de golpe, se goza de golpe, pero deja también un apetito de reflexión, de ahondamiento en las palabras. No porque sean palabras difíciles, pues todos estamos de acuerdo en que el barroquismo de Lope es terso en comparación con el de Góngora. Pero esa tersura merece atención. “Espantadiza de tus mismos ecos”, le dice Lope a la Noche, y después de un momento comprendemos que somos nosotros los que en la calle nocturna y desierta nos asustamos del eco de nuestros propios pasos. La llama “solícita” y “poeta”, y, cla-

ro, somos nosotros los que en la noche nos ponemos "solicitos", o sea nerviosos, inquietos, nosotros los que de noche nos volvemos poetas. Preguntas: ¿Es Lope más "moderno" que Góngora, más "universal" por más accesible? ¿Es un poeta más "humano" que Góngora? ¿Qué significaba "humano" en la España de los Felipes? ¿Y qué tenía Lope en la cabeza al llamar "mecánica" a la Noche, al llamarla "filósofa"?

Spitzer quiere comentar que las resonancias de palabras como "mecánica" y "filósofa" son casi las mismas en toda la Europa heredera del humanismo, pero sobre todo quiere señalar cómo el diálogo sobre el soneto se ha movido en círculo: de la intuición global al sentido de una palabra, y de aquí otra vez al sentido total, que queda así vigorizado (o tal vez corregido). A él le divierte enormemente el girar de este "círculo filológico", como él lo llama. Arreola ha tenido la intuición del insomnio, y este aspecto vivencial tiene su correlato en el aspecto retórico: la hechura del soneto es la hechura del insomnio febril. Las ideas que se agolpan en la cabeza forman unas letanías negras a Nuestra Señora la Noche, letanías "incantatorias", sin respiro entre advocación y advocación. Los versos más representativos son los que corresponden a los movimientos más veloces de la maquinaria del delirio insomne: "solicita, poeta, enferma, fría", "mecánica, filósofa, alquimista".

Dámaso Alonso ha estado oyendo a Spitzer con una sonrisa que yo siento levemente irónica. Pero está de acuerdo con él, y le propone que el círculo filológico se extienda más allá de las palabras y abarque también su ritmo. Por ejemplo, la fuerza de un verso como "mecánica, filósofa, alquimista" no está en solas las palabras, sino también en su contraste rítmico con los otros tres, que tienen un comienzo tan uniforme, "habitadora", "encubridora", "espantadiza". Entre el verso "habitadora de cerebros huecos" y el verso "espantadiza de tus mismos ecos", de ritmo calmado, el verso "mecánica, filósofa, alquimista" es como una cuña violenta, y su fuerza está no sólo en esas voces dactílicas que parecen despeñarse, "mecánica", "filósofa", únicos esdrújulos del cuarteto, sino en su ritmo todo de cláusula trimembre acentuada en segunda sílaba.

Así como suena: cláusula trimembre acentuada en segunda sílaba: ¡el chiste de *Paradiso*! Pero ninguno de los dialogantes se ha reído.

Mi imaginario diálogo ha llegado adonde yo quería traerlo. No perderé tiempo en excusarme por su esquematismo y sus demás torpezas, pero sí diré que, aunque sea esquemáticamente, les he guardado el decoro a los personajes. No hay inverosimilitudes. Spitzer es capaz de concebir el soneto "A la Noche" como una "fleur du mal" *avant la lettre*, Arreola bien puede hablar de insomnio, Dámaso Alonso bien puede hablar de cláusulas trimembres. Los seis interlocutores saben que cada experiencia poética evoca otras experiencias, y que las resonancias se incorporan sin violencia a la sustancia de la lectura. Ver el lado "romántico" de Lope, como hace Segovia, o su lado "simbolista", como hace Spitzer, es todo lo contrario de un disparate crítico: es una manera de entender a Lope. Así también, nadie pestañea al oír el tecnicismo de Dámaso Alonso: a todos les consta que la eficacia de muchos versos está, más allá de las palabras, en su acomodo, su ritmo, su distribución silábica, sus acentos, y les consta asimismo que desde siempre, desde que hay noticias de indagación sobre el lenguaje, en la India, en Grecia, en todas partes, el estudio de esa clase de fenómenos se hace, por elementales necesidades de precisión, a base de términos técnicos. La expresión "cláusula trimembre acentuada en segunda sílaba" es, en este momento, seria y significativa.

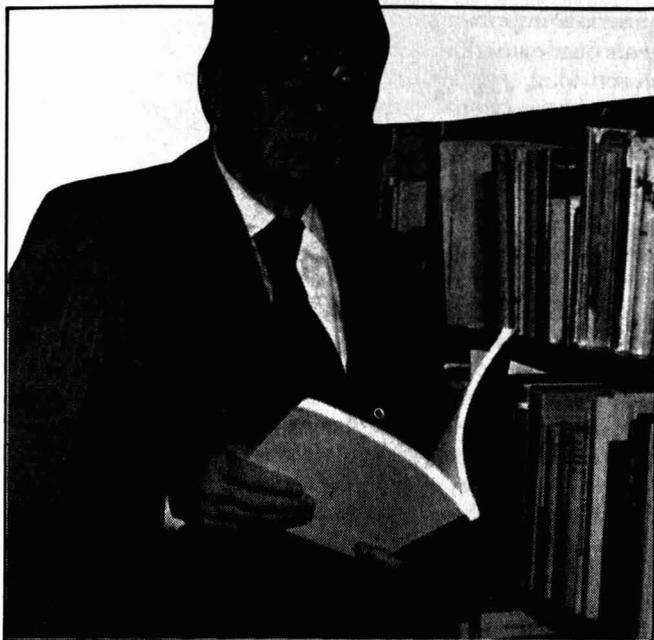
¿Y el chiste, entonces? Obviamente, falta un séptimo perso-

naje. No lo conozco como a los otros seis, pero algo le sucede: o no ha asistido a todo el diálogo en torno al soneto, o apenas lo ha entoreído porque en realidad no le interesa, o tiene una afición muy especial a los esquemas y a las fórmulas, o ha encontrado irresistiblemente seductora la última observación de Dámaso Alonso; el caso es que el séptimo personaje trueno los dedos, corre en busca de una biblioteca de autores de lengua española y se dedica a coger desprevenido a "uno de nuestros clásicos", no para robarle el fuego celeste, sino para contarle sus cláusulas trimembres acentuadas en segunda sílaba. Y entonces sí relampaguea la pregunta horaciana: si alguien ve eso, ¿será capaz de aguantar la risa?

El chiste de Lezama Lima, chiste doble, chiste bipolar, no es nada bobo. ¿Valía la pena sustituir la brocha gorda por la pistola de aire? Entre polo y polo, entre uno y otro extremo de ignorancia, el chiste deja espacio para las maneras intermedias y para las maneras híbridas. Digo "ignorancia" en el más aséptico sentido etimológico. Ignorar es no conocer. Conocer un soneto de Lope de Vega significa responder a lo que pide, que es ser captado, y captado en lo que tiene de gracia propia. Sin esto, hablar de él es exhibir ignorancia.

Lezama, que es cuidadoso, no dice en qué consiste el seminario alemán de filología; lo que dice, y muy claramente, es que el disparate no está en el seminario, sino en su *influencia*, palabra apta por su imprecisión. Para ser preciso, hubiera tenido que hacer una frase fea: "casos exagerados y risibles de pseudo-cientificismo causados por la aceptación dislocada de una parte de una de las corrientes de estudio técnico a que ha dado lugar la influencia, mal asimilada, del seminario alemán de filología", — y el chiste se habría perdido.

Ya he rendido homenaje al seminario alemán de filología, y ahora se lo rendiré, muy conciso, al movimiento intelectual de nuestros tiempos. Las escuelas críticas de hoy son de una riqueza deslumbrante. Enumero algunos de sus rostros: lingüística neo-saussuriana, sociolingüística, psicolingüística, gramática transformacional, *rhétorique nouvelle*, *poétique nouvelle* y *nouvelle critique*, estructuralismo, marxismo, psicoanálisis, crítica del texto, análisis funcional, semiótica. Rostros que se entrecruzan, atrayéndose aquí, rechazándose allá: el neocartesianismo de Chomsky es luz para unos, escándalo para otros, y decir "anti-psicoanálisis" puede ser una manera polémica de decir "psicoanálisis", tal como decir "antinovela" era hace poco una manera polémica de decir "novela". La filología, el amor a las palabras, está adquiriendo, en los países que se llaman desarrollados, formas nunca antes vistas ni oídas. Hay filósofos y lógico-matemáticos que hacen de la palabra humana el objeto de su estudio. Hay vidas dedicadas a la investigación de los aspectos neurológicos del lenguaje, y vidas dedicadas a la computación electrónica del estilo literario, terrenos en verdad alucinantes. Y lo que siempre se ha hecho, se hace ahora en condiciones maravillosas. Sin gastar el tiempo en política ni en pleitos, Roland Barthes, eslabón de una larga y admirable cadena de individualidades críticas francesas, hizo escuela, y escuela numérica y geográficamente impresionante, con una velocidad que no se usaba en tiempos de Sainte-Beuve y de Brunetière. Roman Jakobson (a quien conozco personalmente) es, para mí, tan maestro como Leo Spitzer (a quien no conocí): ¡que espíritus agudos, punzantes, qué ingenios provocadores, qué expertos del lenguaje, los dos! Pero el nombre de Spitzer nunca sonó como suena y resuena hoy el de Jakobson. Hace treinta años, la única manera que teníamos en México de informarnos acerca de los formalistas rusos era platicar con Raimundo Lida, que los leía en alemán. Hoy los formalistas rusos son triviales. Es pasmosa la cantidad



Jakobson

de traducciones que hay de toda esta clase de productos del ingenio. Se traducen las grandes obras críticas y teóricas, pero se traducen también cosas cuyos equivalentes, hace treinta años, no abandonaban la discreta penumbra de las revistas y colecciones especializadas, por no ser sino detalles episódicos o marginales de la vieja historia de atracciones y rechazos entre lingüística y literatura, entre gramática y poesía. Ningún crítico, ningún profesor del mundo de habla española puede hoy quejarse de falta de acceso a la información. En las editoriales y en las librerías reina la bonanza.

Pero... Aquí viene el pero. No hace mucho observaba Félix Guattari, hombre de mucha experiencia, que las grandes "modas teóricas" de hoy (y enumeraba el althusserismo, el estructuralismo, el lacanismo y varias más) son utilizadas por los universitarios "como si fueran dogmas religiosos", y recibidas con el mismo embeleso con que las colonias de tiempos pasados recibían lo producido en las metrópolis, todo lo cual, según él, está causando "más mal que bien". Yo siento lo mismo. Toda esa floración a que me he referido, esas grandes aventuras teóricas, esos brillantes documentos analíticos de la eterna lucha de Jacob con el ángel, todo, todo eso está causando más mal que bien, por la manera como se recibe. Ciertas manifestaciones de la adopción embelesada de esas grandes modas me parecen casos diáfanos, no ya de progreso improductivo, sino de progreso contraproducente. *Corrupto optimi, pessima*. Del mejor vino se hace el peor vinagre. Ante ciertos resultados, dan ganas de enviarle un mensaje a Lezama Lima: "La crítica sigue siendo muy burda en nuestro idioma".

Aquí debo precisar las fronteras de mi alarma. Nada menos burdo que los ensayos críticos de Borges: no se parecen mucho a los de Nabókov, pero no les ceden un punto en diafanidad y en inteligencia. La visión de Octavio Paz es distinta de la de Edmund Wilson, pero el placer de quien lee a Wilson no es muy distinto del placer del lector de *Cuadrivio*. Lezama no lo dijo en su novela, pero bien sabía que en 1966 había ya una levadura muy fuerte en la crítica de lengua española, y él era parte del fermento. Estoy seguro, además, de que no es México el único país de idioma español en que hay buenos críticos jóvenes, de esos que saben, con Ezra Pound, que la labor del crítico "consiste en velar por que la literatura sea noticia y siga siendo

noticia", y no en guardar un museo ni en vestirse a la moda. La que me alarma es cierta crítica universitaria que parece nutrirse exclusivamente (y por lo común a través de traducciones no muy esmeradas) de eso que Guattari llama "productos de la metrópolis", sin abandonar por ello su condición de burda. A ésa, la llamaré en adelante, por comodidad, "crítica neo-académica". El adjetivo "académica", aplicado al sustantivo "crítica", siempre ha tenido matices peyorativos. Pues bien: si lo que hace el profesor que dicta las catorce razones de la inmortalidad del *Quijote* es crítica "académica" cruda, lo que hace el que dicta los métodos y los pasos que se siguen para el análisis dizque científico del relato es crítica "neo-académica" en su forma más descarnada.

Pero me es preciso entrar en detalles para poder presentar al crítico neo-académico tal como honradamente lo veo. Lo haré mediante cierta estilización o abstracción, pues, aparte de que no tengo nada contra las personas, el crítico neo-académico existe en otros países de lengua española y no sólo en México. Mi "crítico neo-académico" es un *compositum*, un extracto de muchos de ellos.

Cualquier lector ordinario de Proust se da cuenta de que su ritmo narrativo, su manera de evocar el ayer, dista mucho de ser uniforme: hay en su escritura pasajes rápidos y pasajes lentos; a veces el relato es derecho y a veces tortuoso, porque dentro de él se meten otros relatos, etc. Se comprende que un lector francés nada ordinario, uno de los representantes de la escuela moderna, muy inteligente, muy alerta, se haya puesto a analizar el fascinante uso proustiano de los tiempos verbales, y a delimitar, caracterizar y clasificar (con su correspondiente terminología técnica, por supuesto) los diversos tipos de relato y las diversas maneras de relato dentro del relato. Entonces, en uno de los países de lengua española, el crítico neo-académico decide hacer otro tanto con "uno de nuestros clásicos", con el *Lazarillo de Tormes*. El hecho de que el estilo del *Lazarillo* carezca de las complejidades del de Proust no arredra al crítico neo-académico. Además, el crítico neo-académico ni siquiera ha leído a Proust. No le hace falta. Lo que le interesa es hacer caber en su análisis "científico" del *Lazarillo* el mayor número de los tecnicismos recién admirados y recién aprendidos. Y a esta labor se entrega con entusiasmo, sin otra contrariedad que la de hallar que el único caso de "relato dentro del relato" que hay en el *Lazarillo*, allí donde el hidalgo muerto de hambre le cuenta a Lázaro su vida, no es muy lucido desde el punto de vista estructural, porque está al final de un capítulo debiendo estar mejor hacia el centro.

El crítico neo-académico tiene mucho de apóstol. En el trabajo semestral que les pide a los alumnos, sobre *Pedro Páramo*, pone como obligación citar a Tzvetan Todorov, a Lucien Goldmann, a Julia Kristeva y a otros veinte críticos de hoy, y citarlos de tal manera que la cita quede bien zurcida en el trabajo. Como cada uno de esos autores tiene sus ideas, como cada uno anda metido en su aventura personalísima (y quizás episódica), lo que menos cuenta en tan tremenda hazaña es la lectura personal de *Pedro Páramo*. El estudiante estrella, el que promete ser el mejor "profesional" es el que más íntimamente se ha identificado con esa clase de sustitutos de la experiencia literaria.

Y cuanto más variados y aerodinámicos los sustitutos, tanto peor. En el siglo XVIII, los alumnos de retórica estaban obligados a tener en la punta de la lengua el nombre de todas las figuras de dicción y de pensamiento, y cuando el profesor les leía un texto, ellos iban gritando a coro: "Aquí hay metonimia", "Aquí hay hipérbole", "Aquí preterición", "Aquí epanadiplosis", pero algún canal les quedaba libre para enterarse de

lo que se leía. Si eso solo fuera lo que hoy sucede, no me alarmaría. Que el crítico neo-académico deje de llamar "personajes" al cura y al barbero del *Quijote* y los llame —prosaicamente, para mi gusto— "elementos del sistema", me es indiferente. Que se ría de quienes hablan del "misterio" o del "chiste" de un poema, y él lo llame "la problemática", me es indiferente también. Pero que el diccionario de términos *imprescindibles* que un foco neo-académico prepara para uso de críticos modernos rechace "emoción", "imaginación", "belleza de lenguaje", "coherencia", "fuerza de convicción" o "sensación de vida" y en vez de eso incluya "intertextualidad", "red actancial", "red actorial", "reducción accional" y cosas por el estilo, ya no me es tan indiferente. Las docenas de términos con que se quiere constituir semejante diccionario-vademecum son polvos secos de esa efervescencia intelectual europea y norteamericana de cuya complejidad he tratado de dar una idea, y es asombrosa la desenvoltura con que el crítico neo-académico se echa a hablar de intencionalidades filosóficas, de actitudes epistemológicas, de posturas ideológicas y de paradigmas psicoanalíticos sin haberse metido realmente en tales honduras, e increíble la facilidad con que cita citas o citas de citas de Marx y Freud, de Wittgenstein y Adorno. Por lo demás, la fascinación del tecnicismo se extiende, incontenible, a toda clase de cartelitos y signos taxonómicos: en los análisis del crítico neo-académico pululan las clases y subclases, los niveles y sub-niveles, los ejes, las instancias, los núcleos, las polarizaciones, los gráficos, las fórmulas, las mayúsculas con exponentes, los signos cuasi-lógico-matemáticos, las flechitas, las rayitas de línea continua y las de línea punteada, todo lo cual es el agigantamiento del vacío, puesto que todo se hace (no lo olvidemos) a expensas de la experiencia literaria.

Las oportunidades para el brote de lo risible han aumentado desmesuradamente. Las modas se adoptan de manera maquinal y, sin necesidad de Bergson ni de Chaplin, sabemos la fuerza cómica que emana del hombre que se comporta como máquina. Para encontrar hoy un chiste equivalente al de las cláusulas trimembres, el joven José Cemí tendría que sudar. Yo, sin mucho sudar, he elegido ya el mío, y con él voy a terminar mi discurso. Pero se me atraviesa un río patético que no puedo sortear, y necesito un puente. Pienso en las generaciones y generaciones de estudiantes "obligados", como dice Lezama, "a remar en esas galeras". Cuando yo era estudiante se contaba el chiste del pobre diablo que hizo una tesis llamada "Las alas en el *Libro de buen amor*", en la cual recogía con todo esmero cuantas menciones hace el Arcipreste de seres con alas: pájaros, ángeles, moscas, etc., —chiste que, como todo lo surrealista, tiene su realidad permanente. ¡Cuánto tiempo y cuánta buena fe se han malgastado, durante años, en esas anémicas tesis sobre el adjetivo de color en la poesía de fulano o el paisaje acuático en la "novelística" de mengano! El mismo tiempo y la misma buena fe desperdiciados hoy en un seminario destinado a decidir, con fundamentación "científica", cuáles cuentos de zutano son los auténticamente "fantásticos" y cuáles los "sobrenaturales", los "inverosímiles", los "maravillosos" y los meramente "extraordinarios". Y es preciso añadir otra consideración. Las tesis universitarias de hace veinte o treinta años se redactaban en una atmósfera de oscuridad, de provisionalidad, de modestia; rara vez conocían los honores de la imprenta, y en cambio no era raro que los autores, si eran cuerdos y se interesaban de verdad en la lectura y en la crítica, se olvidaran muy pronto de ellas. Hoy, la crítica neo-académica trabaja en el entusiasmo y en la seguridad. Las tesis se convierten en libros, y hasta las tareas escolares de un se-

minario se imprimen sin pérdida de tiempo en revistas a que la gente puede suscribirse. Se tiene la impresión de una colmena en actividad, y se siente curiosidad por saber quiénes son los compradores de una mercancía que no es sino la versión moderna del estudio sobre cláusulas trimembres acentuadas en segunda sílaba.

Este zumbar de colmena es lo que más me alarma. ¡Con qué rapidez un profesor neo-académico le hace tragar al alumno tantas y tan gruesas pastillas culturales! ¡Con qué fluidez un aprendiz recién adiestrado se hace indistinguible de su adiestrador! ¡Con qué ancha sonrisa sale el crítico neo-académico de la fábrica, ya listo y dispuesto a todo! Porque el crítico neo-académico es capaz de cualquier cosa: puede averiguar que la estructura "profunda" de *Muerte sin fin* consiste en una relación de sujeto y predicado; puede demostrar que el núcleo de *Cien años de soledad* está en el entrecruzamiento semiótico de las preposiciones *a, de y en*, puesto que todo, en la novela, depende de quiénes van *a* Macondo, quiénes salen *de* Macondo y quiénes se quedan *en* Macondo; puede descubrir que la escritura de Rubén Darío revela estructuralmente un modo de producción de tipo capitalista; puede lanzarse a aclarar la "problemática" del verso libre con tal intrepidez, que ni él ni sus colegas caen en la cuenta de que el paradigma de verso libre que ha escogido es un poema de Machado en cuartetas ortodoxas y ortodoxamente rimadas, sin *nada* de verso libre.

Mi historieta final, cuyos materiales proceden de fuentes impresas, pretende mostrar en acción a ese crítico neo-académico íntimamente seguro de la solidez de sus adquisiciones. Ha leído un texto literario y se dispone a tratarlo profesionalmente. Ese texto es un pequeño poema en prosa que dice así:

Por las noches mi mano izquierda vaga por el cuarto. Me molesta decirlo, pero algunas veces, con miedo de ser visto, he tenido que recogerla de un polvoriento rincón. Otras veces la encuentro tendida sobre el escritorio, entre libros de historias fantásticas y malogrados poemas.

Un texto muy sencillo, como puede verse. La imaginación, la ocurrencia poética, es muchísimo menos densa que la del soneto de Lope de Vega. Tiene gracia el tono apenado con que el poeta confiesa la inutilidad y haraganería de su mano izquierda, pero el poemita, que se llama justamente "Confesión", es incapaz de entretenernos mucho tiempo. De ninguna manera se me ocurriría convocar una tertulia como la otra. Arreola sería suficiente. Es seguro que también Arreola encontrará simpática pero delgadita esa "Confesión", y la charla se nos irá probablemente a otras fantasías de manos separadas del resto del cuerpo, como cierto poema de Benedetti, ciertos cuentos de Alfonso Reyes y de Virgilio Piñera, y aun cierta película de Peter Lorre. Pero lo que Arreola y yo podemos tener en común con el crítico neo-académico es un misterio. Lo que el crítico neo-académico va a decir no es qué tanto le gusta el poemita, ni siquiera si le gusta, ni mucho menos qué sensaciones experimenta al leerlo, qué cuerdas hace resonar en él. El va a decir qué es ese texto, en qué consiste desde el punto de vista científico.

Antes de mostrar la perla, necesito dar una idea de la concha en que la perla ha cuajado. El crítico neo-académico parte aquí del siguiente postulado básico: existen dos categorías de textos: primera categoría, los de frases simples, directas, fáciles de entender, correspondientes a significados simples y cotidianos; segunda categoría, los de frases extrañas, dificultosas, sintácticamente torturadas, correspondientes a significados raros, insólitos. Se dirá, y con razón, que desde siempre se ha



usado también representar lo extraño mediante un lenguaje simple, como es constante asimismo lo inverso, no llamar pan al pan ni vino al vino, sino designarlos mediante metáforas y perífrasis, rebuscadísimas a veces. Pero esta idea parece ausente de la cabeza de nuestro crítico: él conoce sólo las dos primeras categorías, y apenas ahora, al analizar el poemita, descubre el Mediterráneo. Lo propio —piensa—, lo *peculiar* y *específico* de este texto, lo que lo *caracteriza* frente a cualquier otro, es que dice una cosa muy extraña — ¡una mano que vive separada del resto del cuerpo! — con frases nada contorsionadas, sino muy lisas. Es verdad que la primera frase comienza con un complemento circunstancial, “Por las noches”, que lógicamente debiera ir a la cola, pero —y aquí uso la terminología del crítico neo-académico—, él no cree que ésa sea una “distorsión violenta de la dominante lingüística”. En su conjunto, el texto es bien claro. Constituye pues, en sí y por sí, una tercera categoría que hay que añadir a las dos conocidas. Y no queda sino poner por escrito el descubrimiento.

Transcribo de nuevo el poemita para que se aprecie mejor su definición científica:

#### “Confesión”

Por las noches mi mano izquierda vaga por el cuarto. Me molesta decirlo, pero algunas veces, con miedo de ser visto, he tenido que recogerla de un polvoriento rincón. Otras veces la encuentro tendida sobre el escritorio, entre libros de historia fantásticas y malogrados poemas.

Ahora, he aquí la perla:

Este texto presenta como elemento *caracterizador* un juego dialéctico entre el nivel semántico y el sintáctico. En efecto, si se observa la estructura sintáctica se advierte que la organización es regular y tersa. Dicho de otra manera, lo *peculiar* y *específico* de este texto no se ofrece en el nivel de la estructura sintagmática, que fluye sin sorpresas (aquí me salto la observación sobre el complemento circunstancial “Por las noches”), sino a nivel semántico, en virtud de que todo el texto constituye una metonimia. Ahora bien, el juego dialéctico aludido consiste precisamente en presentar según un orden estructural regular una constelación semántica inédita, de tal modo que se restablece así la unidad indisoluble del complejo forma-contenido, ya que ese contraste tiene un carác-

ter funcional y viene a destacar la metonimia sustantivadora de la mano.

El descubrimiento del Mediterráneo, sí, ¡pero contado en qué forma, con qué redundancia y sonoridad, con qué aplastante contundencia y a la vez con qué exquisitez científica, “juego dialéctico entre niveles”, “constelación semántica inédita”!

El crítico dedica también unas líneas al “plano interpretativo”. Dice que, “por una precisión semántica”, él nunca usa “el término *relator* aplicado a un poema”, sino que usa el término *locutor* (a lo cual no me opondré). El locutor, pues, que naturalmente no posee en la realidad una mano tan rara, algo se propone con ese “desplazamiento semántico” que es la separación de la mano izquierda por su lado y el resto del cuerpo por el suyo. El “desplazamiento semántico”, dice con cierta cautela el crítico, “*puede* proponerse como una forma de expresar el desdoblamiento de la personalidad poética, que al mismo tiempo que indaga y crea, es inteligencia vigilante y crítica”. Muy bonito, en verdad. Sólo que nos asalta una duda: qué parte de la personalidad poética del locutor corresponde, según el crítico, a la mano izquierda: puesto que esa mano vagabunda, dormida entre poemas abortados y libros de historias inútiles, o tirada en el polvo de un rincón, no se impone como modelo de “indagación y creación”, ¿Será posible que represente la “inteligencia vigilante y crítica”?

Hago aquí, como el poeta, una pequeña confesión. El haber tomado a risa el texto crítico anterior se lo debo a Juan José Arreola. El fue quien me lo dio a leer. Si me hubiera venido de otro lado, seguramente no habría pasado de la primera línea, ni me habría reído, ni nada. Cosas así las conozco bien, me vengo topando más y más con ellas en los últimos años. Gracias a Arreola, el botón de muestra de ineptia crítica se convertía en uno de esos chistes que sabrosamente se comunican los profesionales entre sí. Y nada más cómico que una quimera bombinando en el vacío.

Detrás del chiste está, por supuesto, la alarma. Ya he precisado los límites de la mía. Quisiera, sin embargo, que mi voz fuera lo bastante poderosa para llegar a todos los centros de estudios lingüísticos y literarios del mundo hispánico y lo bastante persuasiva para ser escuchada y ponderada por todos los estudiantes. A ellos me dirijo con un mensaje muy sencillo: “Lean mucho, y no dejen que nadie les imponga restricciones en sus lecturas. Lean todo cuanto quieran, pero no dejen que nada ni nadie les haga perder el tiempo”. Perder el tiempo es una inmensa desgracia.

Y aquí regreso, con cariño, al final del pasaje de *Paradiso* que he glosado. Anota Lezama Lima que, mientras Fronesis oía la perorata de Cemí sobre lo burdo de la crítica en nuestro idioma y sobre cuánto importa la poesía barroca, “estaba en su rostro, aunque no se le vio, el signo invisible de una alegría no manifestada” (rara frase, muy de Lezama: “estaba, aunque no se vio, un signo invisible”, manifestador de “una alegría no manifestada”). ¿Y qué era esa alegría de Fronesis, tan íntima, tan de dentro? Era, dice el novelista omnisciente, “la alegría de saber que una persona que está en nuestro ámbito, que es nuestro amigo, *ha ganado también su tiempo*, ha hecho también del tiempo un aliado que lo robustece y lo bruñe, como la marea volviendo sobre las hojas del coral”.

Hojas del coral, imagen no muy científica, me temo, pero sí sugerente. En un agua intelectual inmóvil y estancada, las hojas se quedan blandengues y de color mortecino. Lo que las hace sólidas y de color brillante es el mar en movimiento de las muchas lecturas, el flujo y reflujo que hay entre el placer literario y la experiencia literaria, negocio de toda la vida.

---

# Luis Villoro

## RESPUESTA A

### ANTONIO ALATORRE

En un artículo de 1961,<sup>1</sup> Antonio Alatorre estudió los avatares literarios de un chiste gongorino. Con paciencia erudita persiguió sus cambios en diversos autores, desmenuzó sus variantes, comparó distintas versiones. Tal vez no sea casual en su obra este encuentro de humor y erudición; podría tener relación con su concepción de la literatura. En un discurso elevado irrumpe el gracejo de un chiste. Un vientecillo sacude la fábrica del discurso; la espontaneidad ha deshecho, por un instante, el orden esperado. El chiste ha tenido una función: abrir una rendija en el discurso, por la que se cuele un hálito de vida placentera. Al igual que la sonrisa de Góngora desnuda de su solemnidad una historia de amor convertida en artificio literario, la broma de Lezama Lima exhibe la estructura esclerosada de cierta crítica académica. En ambos casos, el chiste muestra —sin mencionarlo— el alejamiento del discurso respecto de la vida.

Por este sesgo podríamos abordar un tema que ha preocupado a Alatorre: la clase de conocimiento que correspondería a la crítica literaria. Alatorre acaba de romper una lanza —bien aguzada, por cierto— por una crítica que no se sustraiga a la experiencia vivida de la obra literaria. ¿A qué tipo de conocimiento correspondería una crítica semejante? Tal vez podría perdonarme Antonio que, incursionando en sus terrenos, busque una distinción lingüística que nos ponga en la pista de otra filosófica. Lo cual no tiene nada de extraño, pues el análisis filosófico ha partido a menudo de problemas que se expresan en distinciones usuales en el lenguaje cotidiano. En castellano, como en otras muchas lenguas, para referirnos al conocimiento, contamos con dos verbos que expresan conceptos epistémicos diferentes: “saber” y “conocer”. *Conocemos* objetos o personas, *sabemos* que los objetos tienen ciertas propiedades, pero no *sabemos* objetos ni *sabemos* personas. Conozco la ciudad de Autlán, por haber estado en ella, pero sé que la ciudad de Autlán está en Jalisco, aunque nunca la haya visitado. El conocer se refiere a objetos individuales, reales, que podemos experimentar en distintas manifestaciones; el saber se refiere a propiedades que podemos atribuir a los objetos, aunque no las hayamos experimentado. Para conocer algo es menester haber tenido alguna experiencia de ello; si digo que conozco a una persona, implico que la he tratado en distintas circunstancias o, al menos, que me la han presentado; si asevero conocer una región, doy a entender que alguna vez estuve en ella. Para saber en cambio, no es preciso tener una experiencia de lo sabido. Puedo saber muchas cosas de algo con lo que nunca he tenido un contacto personal; sabemos mucho de moléculas y de pueblos desaparecidos, sin que jamás podamos *conocerlos*. “Saber” y “conocer” expresan formas diferentes de alcanzar la realidad; se justifican también de modo distinto. Para justificar un saber debemos aducir pruebas, argumentos que sean válidos para cualquier sujeto racional capaz de entenderlos y examinarlos;

para justificar que conocemos algo o a alguien tenemos que aducir nuestra personal experiencia. La garantía de acierto en el saber es la justificación en razones objetivas; por ello, el saber es impersonal; cualquiera puede, en principio, llegar a saber lo que otro sabe.

La garantía de acierto en el conocer es la experiencia personal, y ésta es intransferible; nadie puede conocer por otro. Todas las formas de aprehender una realidad podrían considerarse en relación a esos dos polos: el saber objetivo y el conocimiento personal; porque todas tienen algo de saber y algo de conocer. Sin embargo, hay tipos diferentes de conocimiento, según predomine en ellos una u otra de esas formas de aprehender la realidad. La ciencia es, ante todo, un acopio de saberes con validez intersubjetiva; la crítica literaria en cambio, no podría reducirse a una firma de poderes; sería, antes que nada, un conocimiento personal. En ella, cada quien entra en contacto con un objeto literario, lo percibe, lo goza o lo padece. Los saberes que llegue a tener de su objeto se fundan en ese contacto personal, antes que en razones objetivas.

Antonio Alatorre sostuvo esa misma tesis, con otras palabras, en un artículo publicado en 1973.<sup>2</sup> “La crítica —escribió entonces— es la formulación de la experiencia del lector. Pone en palabras lo que ha experimentado con la lectura”. De ahí que la crítica no pueda estar separada de la impresión vivida que la obra deja en el lector, ni pueda desprenderse de su vida personal. Todo el saber que tengamos acerca de la obra es incapaz de captar, por sí sólo, su realidad; para ello es menester una experiencia propia. En último término —sostiene Alatorre— “toda crítica es subjetiva”.

¿Quiere decir que estaría ausente de ella toda forma de saber objetivo? No lo parece. En ese mismo artículo afirma Alatorre: “El crítico literario es un lector que no se guarda para sí su experiencia, sino que la saca afuera, la pone a la luz, la hace explícita, la examina, la analiza, se plantea preguntas acerca de ella”. Para hacer todo eso ¿no requiere, acaso, de un saber impersonal? Sería en el momento de la comunicación interpersonal de la experiencia vivida cuando se constituiría ese saber. Y en ese momento nace la ciencia literaria. Pero ese saber es vacío, si no traduce el conocimiento personal del crítico y trata de transmitirlo. La ciencia literaria —si he entendido bien a Alatorre— nacería del intento de expresar en un saber intersubjetivo un conocimiento personal; o —con palabras que acabamos de escuchar: nacería del intento de “explicarnos objetivamente eso tan subjetivo que es la sensación de lo bello”. Si la crítica literaria se reduce a un mero saber, se convierte en erudición esclerosada, ajena a la experiencia vivida de la obra de arte; entonces, deja de ser conocimiento. Si, por lo contrario, no se expresa en un examen racional de la obra, válido intersubjetivamente, se queda en la impresión fugaz; entonces, renuncia a la validez objetiva. Entre el saber objetivo

y el conocimiento personal permanece en perpetua tensión la crítica literaria.

Los artículos de crítica de Antonio Alatorre me parecen dar testimonio de esa tensión. En ellos, la literatura es objeto de la labor pausada y serena del erudito; pero, detrás de esa labor, se deja ver, a menudo, la impresión vivida del autor. La literatura quiere ser a la vez, objeto de análisis y fuente de placer. Pero la tensión se ha vuelto síntesis en un libro reciente, que podríamos ver como el producto de la integración de un saber objetivo y un conocimiento personal. Pocas historias más eruditas que *Los 1001 años de la lengua española*.<sup>5</sup> Amplio es el saber sobre la lengua y la literatura supuesto en cada una de sus páginas. Pero pocas historias, al mismo tiempo, menos eruditas. Porque la erudicción nunca se exhibe en primer plano, sólo sirve de instrumento para que se manifieste otra cosa: la lengua; la lengua como objeto de un conocimiento personal.

La lengua se presenta, en efecto, como un objeto con individualidad propia, que se ofrece a nuestra experiencia en las más variadas manifestaciones. Complejo artificio, producto de centenares de generaciones y variadas culturas, presenta características semejantes a las de una creatura viviente. "Goza de buena salud — comprueba Alatorre. Está en constante cambio, como todo lo que tiene vida".<sup>4</sup> La lengua no se encuentra codificada, empapelada para siempre en gramáticas y diccionarios. Es un hervidero continuo de innovaciones: inventa vocablos, giros, importa algunos, deshecha otros, comete errores, trueca desvíos en normas, se corrige, regresa a viejas usanzas, pule, restaura, inventa de nuevo; está en perpetua crisis, como todo lo que tiene vida. En sus cambios, la lengua no espera los dictados de los sabios, ni suele ceñirse a reglas

eruditas. Si a veces los cultismos triunfan, es por regusto de la propia lengua; pero más a menudo es "lo otro, lo incorrecto y vulgar" lo que triunfa.<sup>5</sup> Porque la lengua no acepta censuras; parece evolucionar por impulsos propios, por la "gana" del pueblo, que se impone en ella.

Esa creatura, multiforme y mudable, no es propiedad de ninguna nación. Hace mucho que salió de Castilla para no volver a encerrarse en ella. La lengua rebasa regiones y pueblos. Su historia los engloba a todos. Se extiende en un amplio espacio, al través de continentes, razas, estados. En cada lugar toma una forma propia, ninguna es más valedera o auténtica que otra; todas las hablas, todas las expresiones literarias de las distintas regiones en el enorme ámbito que abarca, forman parte, por igual, de la lengua. La lengua castellana trasciende todo dominio; nadie es dueño ni señor de ella.

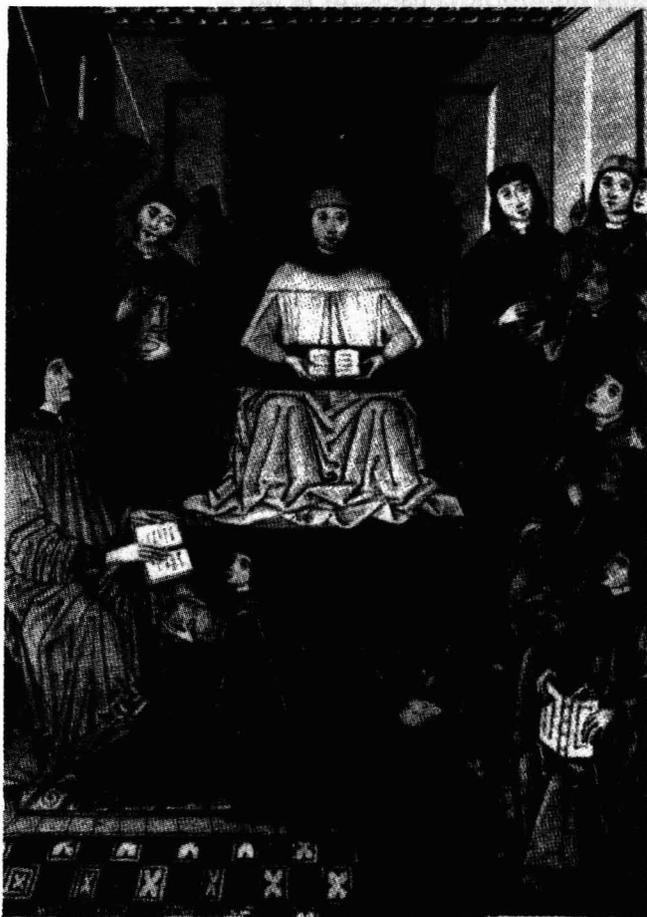
Pero ese objeto próximo, real, que experimentamos en nuestro acontecer diario, en casas, calles, oficinas, ese instrumento familiar que acojemos en la intimidad de nuestras vidas, está, a la vez, lleno de arcanos, de enigmas, de vestigios. Es el testigo de la sucesión de formas de vida de pueblos enteros. En la lengua puede leerse aún la huella de tribus remotas: los celtas, los vascos primitivos, los godos. Cada palabra tiene la llave de un complejo pasado. La lengua es custodia de culturas. Si sabemos escucharla, percibiremos el rumor de muchos ríos profundos que en ella confluyen. Helenismos, arabismos, influencias del renacimiento italiano, de la ilustración francesa, residuos de pueblos precolombinos, anglicismos, tecnicismos de última hora; cifras todas de una historia de la que somos herederos. El saber que alimenta al estudio de Alatorre cumple una función: hacernos conscientes, en un pedazo del habla familiar, de esa riqueza escondida. El saber nos abre así la posibilidad de vivir una experiencia nueva, aún inédita de un instrumento cotidiano.

Porque la lengua puede ser objeto de una experiencia gozosa. Puede ser palpada, gustada, saboreada. Además de un campo de estudio, es una fuente de placer inagotable. Y esa es, me parece, la principal característica del libro de Alatorre: presentar la lengua, no tanto como término de un saber erudito, sino como objeto de disfrute personal. Se la explora con la alegría, el desenfado, el entusiasmo que suscita un objeto vivo y, por vivo, deseado. No se pretende *saber* lo que es la lengua, se invita a *conocerla*. El saber está al servicio de ese conocimiento. El saber intenta hacer explícita a los demás una vivencia gozosa de la lengua. Nos señala rasgos, caracteres, nos indica alusiones, significados encubiertos, sedimentos, nos pone en la pista de enigmas, para que lleguemos a gozar de nuestra lengua por nosotros mismos. El saber cumple una función: mostrar a los demás toda la riqueza de una creatura viva, que cada quien ha de conocer en persona.

En esta comunidad, dedicada a todas las formas del conocimiento, tenía que haber un lugar especial para ese artificio multiforme, ese testigo de nuestro pasado, signo de identidad, lazo de unión, causa de discordias: la lengua castellana. Con Antonio Alatorre, de su mano, llega a nosotros una hermosa invitada. Sean ambos bienvenidos a esta casa.

#### Notas

1. "Fortuna varia de un chiste gongorino", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XV, 1961, pp. 483-504.
2. "¿Qué es la crítica literaria?", en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXVII, mayo 1973, pp. 1-7.
3. Bancomer, México, 1979.
4. *Ibid.*, p. 300.
5. *Ibid.*, p. 42.



Nevrija rodeado de sus alumnos

# Evodio Escalante

## INCISION

"I'se field, I'se rock, I'se time  
holding back rain agin' mountain".

*Cecil Taylor*

I

En ello ya no estás.  
Es como un juego que se desprende de nosotros,  
como una exclamación vaciada de sentido.  
Solamente a distancia,  
como si fuera lo intocable,  
como si más allá de lo pensado  
hubiera otro mundo no pensado.  
O hubiera el gato preparando a la gata  
pero no hubiera gatos,  
ni vidrios,  
ni la muchacha limpiando con periódicos  
un poco la distancia.  
Suenan acordes descompuestos.  
Infinitamente trataste de acercarte.  
En ello ya no estás.

II

Fue necesario lo que diste a beber.  
Nosotros, a mitad del jardín,  
con vasos de cerveza,  
escuchamos lo que no se había dicho,  
tocamos lo que no estaba de ti.  
Y nos quitamos la camisa,

en señal de respeto, pensé,  
porque hasta el viento aullaba.  
Para fijar la fecha, dijo él,  
y para darla al humo.  
Alguien quiso llamarte.  
Una luz evadida

resbaló por los torsos.

Dijiste que en la tarde.  
Lo que había de la tarde estaba en tu mirada  
en los cigarros últimos

III

Era imposible considerar la tarde.  
Porque no había tarde, en verdad,  
aquello era un eco, una repetición  
a la que nos confiábamos.  
Aquello era otra cosa que no estaba en lo dicho,  
puesto que sin pensar lo habíamos dicho,  
lo habíamos elevado a la verdad de lo repetido,  
y no estábamos en nosotros entonces,  
no era de nosotros lo que se hablaba.  
Porque tampoco existíamos.  
Era necesario no existir,  
no tomar el momento como algo que existía.  
No agotar ninguna experiencia que fuera  
un poco nuestra en otro tiempo.  
Era necesario no vivir todo eso, no decirlo;  
pues no había tarde ni había suelo:  
aquello era solamente el solamente.



Jacobo I

Frances A. Yates

# UNA BODA REAL

## EL MATRIMONIO DE LA PRINCESA ISABEL CON EL ELECTOR PALATINO



En la antigua Europa, una boda real era un acontecimiento diplomático de primera importancia, y las festividades con que se celebraba equivalían a una declaración política. Para el matrimonio que en febrero de 1613 contrajo la princesa Isabel, hija de Jacobo I, con Federico V, Elector Palatino del Rin, todos los tesoros del renacimiento inglés fueron repartidos con profusión, y Londres enloqueció de alegría ante lo que parecía ser la continuación de la época isabelina, al unirse esta nueva y joven Isabel con el jefe de los protestantes alemanes, nieto de Guillermo el Taciturno.

En realidad, en este feliz acontecimiento se repitieron implícitamente ciertas medidas políticas de los tiempos de la vieja reina Isabel, quien había sido el apoyo de Europa contra la agresión de los Habsburgos unidos a la reacción católica; para ello, en el extranjero se alió con los rebeldes holandeses y su jefe, y con los protestantes alemanes y franceses. Había sido, en cuanto a la religión, la representación ideal de un imperialismo reformado y purificado, simbolizado en el nombre de Astrea, la virgen justa de la edad de oro, que los poetas le dieron. En cierto sentido era un poco picante el hecho de que, al contrario de la antigua virgen isabelina, la joven Isabel fuera a poner las bases de esta sagrada política por medio de su matrimonio. La corte casi se arruinó por la enorme suma gastada en trajes, joyas, diversiones y fiestas para este matrimonio, y en los espectáculos presentados en honor de esta afortunada pareja se hizo derroche también de la riqueza acumulada en genio y poesía. Shakespeare vivía todavía, y estaba en Londres, el Teatro *Globe* aún no se quemaba. Inigo Jones estaba perfeccionando el drama alegórico de corte y Francis Bacon ya había publicado su obra *El avance de la ciencia*. El renacimiento inglés se encontraba en la cumbre de su esplendor, transformándose en la prometedoría aurora intelectual del siglo XVII.

Pero ¿podría realizarse y desarrollarse pacíficamente esta promesa, o lo impediría algún desastre? Los augurios no eran nada favorables. La guerra entre España y los holandeses se había suspendido por medio de una tregua que debía expirar en 1621; las fuerzas de la reacción católica se preparaban para un nuevo ataque contra la herejía, objetivo relacionado con la grandeza de la Casa de Austria; en el bando opuesto todos estaban en actitud vigilante, y la mayoría de las personas bien informadas daban por segura una guerra en Alemania. Tras el esplendor de las bodas había pues téntricas sombras, y pocos años más tarde estos jóvenes encantadores y bastante inocentes, Federico e Isabel, se hallarían en el corazón mismo de la vorágine.

El joven príncipe alemán desembarcó en Gravesend el 16

de octubre de 1612. Como era buen mozo y gentil, dio una impresión favorable a la corte, al pueblo y a su prometida. Federico e Isabel verdaderamente se enamoraron el uno del otro, y su idilio sobreviviría a todas las futuras vicisitudes. No obstante, la felicidad del periodo de noviazgo fue estropeada por la enfermedad y muerte del hermano de la prometida, Enrique, príncipe de Gales, quien a pesar de su juventud ya había demostrado sus dotes de gobernante y se le consideraba un posible sucesor de Enrique IV de Francia (que había sido asesinado en 1610) como representante de los que se oponían a las potencias habsbúrgicas. Antes de su enfermedad, Enrique tenía pensado acompañar a su hermana a Alemania, para escoger allí esposa, y se decía que tenía grandes planes para poner fin a "las discordias religiosas". Su inesperada y prematura muerte eliminó una influencia sobre su padre que seguramente él habría empleado en favor de su hermana y su cuñado. Este fatal acontecimiento no impidió durante mucho tiempo las diversiones de la corte, aunque sí fue causa de que la boda se pospusiera.

A Isabel le encantaba el teatro y ella misma tenía su propia compañía de actores, llamada los *Hombres de Lady Elizabeth*, la cual dio representaciones para ella y su novio; luego, hacia Navidades, los *Hombres del Rey*, o sea la compañía de Shakespeare, representaron veinte obras en la corte. Se pagó un sueldo especial a John Heminges, que más tarde sería coeditor de la primera edición de las obras de Shakespeare, junto con Henry Condell, para que presentara ante lady Isabel y el príncipe Palatino varias obras, entre ellas *Mucho ruido y pocas nueces*, *Otelo*, *Julio César* y *La tempestad*. Se ha insinuado que la máscara de *La tempestad* fue agregada a la obra para que pudiera ser representada ante la pareja principesca, tal vez en la noche que se comprometieron, el 27 de diciembre de 1612. No hay pruebas documentales que apoyen esta interesante teoría, excepto el dato de que esta obra, que trata de la historia de amor de una princesa isleña y en la que aparece una máscara nupcial, es una de las creaciones de Shakespeare que, según se sabe, fueron representadas ante Federico e Isabel. Estos tenían un cierto aire de héroes shakesperianos en ese cómico momento de su vida, cómico en el sentido de que su historia parecía una comedia con final feliz.

Como consecuencia necesaria de su futura condición de yerno del rey de la Gran Bretaña, el Elector Palatino (o Palsgrave, como se le llama en los documentos ingleses) recibió la Orden de la Jarretera. El y su tío Mauricio de Nassau fueron designados miembros de la Orden el 7 de diciembre, y el 7 de febrero, o sea una semana antes de la ceremonia del matrimonio, el Palsgrave recibió solemnemente la correspondiente investidura en Windsor. El rey regaló a su futuro yerno un *Jorge* adornado con ricas joyas —se trata del medallón

que cuelga del collar distintivo de la Orden, donde está representado San Jorge con el dragón— y su prometida también le regaló otro, probablemente un *Jorge* menor o la versión más pequeña que se lucía colgada de un listón en las ocasiones que no ameritaban el uso de las insignias más ricas de la Orden. El significado especialísimo que se dio a la Orden de la Jarretera era también una tradición isabelina. Dicha Orden, sus ceremonias, sus procesiones y su carácter fueron revividos durante el reinado de Isabel, quien la usó como medio para unir a los nobles en un servicio común a la Corona. Al convertirse en Caballero de la Jarretera, el Palsgrave pasaba a formar parte de aquella milicia ideal que, bajo la bandera de la cruz roja de San Jorge tenía el deber de defender las causas representadas por la Orden: la lucha contra el dragón del mal y la defensa del Monarca.

En la noche del 11 de febrero, poco antes de la ceremonia del matrimonio, los artilleros del rey dieron un espectáculo de fuegos artificiales en el que por un instante brilló la historia de San Jorge y el dragón, y de sus novelescas aventuras en lucha contra el mal y en defensa de los oprimidos. Este espectáculo pirotécnico está descrito detalladamente en un relato impreso e ilustrado en un manuscrito conservado en el Museo Británico. Una cierta reina, prisionera de un nigromante, fue liberada por San Jorge, gran campeón del mundo. En una fiera escena figura el campeón que atraviesa a caballo el puente que une el pabellón de la reina con la torre del nigromante, sobre el cual dio muerte al dragón. Entró a la torre y capturó al nigromante. Esta historia ilustrada acaba con el incendio de la torre “que se oía crujir y se veía brillar”.

Parece que este espectáculo no resultó muy bien, a pesar de que los artilleros lo describieron con entusiasmo, y varias personas salieron heridas. Pero es evidente que su intención fue la de representar una alegoría del Elector Palatino como personificación de San Jorge, patrón de la Orden de la Jarretera que elimina los malos hechizos del mundo, porque se celebró entre la investidura del príncipe y su boda con Isabel. Si entre el público que asistió a este espectáculo hubo quien hubiese leído *La reina de las hadas* de Spenser, tal vez recordó al Caballero de la Cruz Roja, campeón de Una, que aparece en esta caballeresca alegoría en honor de la vieja Virgen Isabel. Ahora la joven desposada Isabel tenía ante sí otra alegoría de San Jorge, escrita con fuegos de artificio como una de las celebraciones en ocasión de su matrimonio con su Caballero de la Jarretera.

La ceremonia del matrimonio tuvo lugar, finalmente, en la capilla real de Whitehall, el 14 de febrero. La novia lució “una corona de oro puro, hecha imperial por las perlas y diamantes que la adornaban engastados en tan gran cantidad que parecían brillantes pináculos de su cabellera color ámbar, la cual caía en trenzas sobre los hombros hasta la cintura”. Ofició la ceremonia el Arzobispo de Canterbury, George Abbot, según el rito anglicano aunque el novio era calvinista, y durante ella “el príncipe palatino pronunció en inglés las palabras del matrimonio que le fueron indicadas por el arzobispo”. Este es un dato importante, porque aquél fue un día de triunfo para la Iglesia de Inglaterra, que por medio de este matrimonio extendía su influencia al extranjero. El arzobispo Abbot dio un carácter de misión religiosa a este matrimonio, al que atribuyó una influencia puritana y purificadora. A la ceremonia siguieron música e himnos, y el rey de armas de la Jarretera proclamó los títulos de los contrayentes. El novio abandonó la capilla precedido por seis de sus hombres que llevaban trompetas de plata, cuyo sonido



Francis Bacon

fue tan delicioso que gustó a toda la Corte y provocó exclamaciones de “¡Dios los haga felices!” por parte de miles de personas. Así pues, la real boda terminó con aquellas notas de las trompetas alemanas.

Esa noche fue representado un drama alegórico en la sala de banquetes de Whitehall, ante los recién casados y toda la Corte. El texto era de Thomas Campion y la producción de Iñigo Jones. En la primera escena de esa obra, el poder de la música de Orfeo alejaba por encanto la melancolía y la locura, y luego seguían episodios corales con Orfeo, “locuras fantásticas” y un poético frenesí. Entonces se descubría la parte alta del escenario, donde se veían nubes y estrellas simbolizando la unión de la armonía de las esferas con la armonía de la boda real:

Y ahora, luces enamoradas de la música,  
avanzad en vuestro movimiento coral,  
esta noche el voto nupcial se concluye,  
haced de ella la mejor de las noches;  
coronadla galantemente con vuestros rayos,  
para que su fama no vaya a perecer  
mientras el Rin y el Támesis  
conserven su nombre.

El Rin se une al Támesis, Alemania se une a la Gran Bretaña y las estrellas, en su movimiento, mandan una lluvia de armonías sobre este matrimonio.

Según el humor de esta Canción, las estrellas se movían de una manera extraordinariamente rara y deliciosa, y supongo que muy pocos habrán visto en su vida un artificio superior al que el Maestro Iñigo Jones demostró al imaginar su movimiento, quien en todo el arte que distingue la entera invención ha demostrado una extraordinaria industria y habilidad.

Se revelaba luego una profunda perspectiva en medio de



Shakespeare

la cual había un obelisco de plata, a cuyos lados se veían estatuas doradas de los novios. Aparecía la antigua Sibila, para pronunciar en verso una profecía en latín sobre la gran raza de reyes y emperadores que surgirá de esta unión de las fuerzas de Alemania y la Gran Bretaña, y de la unión de sus pueblos en un solo culto religioso y en el amor sencillo.

A la noche siguiente, que fue la del 15 de febrero, los miembros del Templo Interior y de la Posada de Gray representaron un drama alegórico de Francis Beaumont, el cual también se concentraba en el tema de la unión del Rin con el Támesis. En la dedicatoria del texto; dirigida a sir Francis Bacon, se le dice: "A usted, que no escatimó ni tiempo ni trabajo para la presentación, el orden y el montaje de este drama". Se trata de una obra hasta cierto punto desaprobada por el rey Jacobo, quien ordenó que su representación se pospusiera; en su escena principal aparecía una espléndida visión en la que numerosos caballeros y sacerdotes bajaban de una colina para ejecutar una solemne danza, equivalente a una formidable afirmación de los objetivos de la caballería mística. Los sacerdotes cantaban que en ocasión de las bodas de la pareja,

Cada danza equivale a una oración,  
cada canción a un sacrificio.

Si de veras fue Francis Bacon quien concibió estas celebraciones, entonces seguramente para él el matrimonio de Federico e Isabel fue un asunto sumamente serio, y sin duda aprobaba con entusiasmo la alianza que la unión de aquellos jóvenes príncipes representaba. El hecho de que el autor de *El avance de la ciencia*, obra publicada ocho años antes, en 1605, haya dejado sus demás estudios para ocuparse de los festejos de esta boda da el toque final a la extraordinaria pléyade de genio poético, artístico y científico cuyo despliegue dio un deslumbrante brillo de gloria a los últimos días que la princesa Isabel pasó en Inglaterra.

El novio todavía tenía que hacer visitas de cortesía a las universidades, donde se le recibió con eruditos poemas en latín compuestos en su honor, entre otros uno de George Herbert. Todavía resonaba en el aire el eco de las enhorabuenas en verso salidas de las prensas, inclusive algunas de John Donne, y en muchas de ellas el júbilo por el matrimonio de Isabel se mezclaba con el luto por la muerte de su hermano.

"Toda la gente leal ha visto con gran placer y gusto esta unión", se dice en una carta de la época, "que se considera un firme cimiento y base para la religión". Es decir, el matrimonio y las celebraciones relativas fueron considerados una declaración de política religiosa, y un firme indicio de que la Gran Bretaña apoyaría al Elector Palatino para que asumiera la jefatura política contraria a las potencias católicas y reaccionarias, que en ese momento estaban reuniendo de nuevo sus fuerzas ante la inminencia del fin de la tregua. A la ceremonia y espectáculos festivos asistieron embajadores de los estados holandeses, y también estuvieron presentes el embajador de Francia y el de Venecia; este último expresó gran admiración por el efecto logrado por Iñigo Jones. La ausencia de los embajadores de las potencias habsbúrgicas fue notoria, tanto que alguien escribió que "el (embajador) español estaba o pretendió estar enfermo, mientras que el embajador del Archiduque se disculpó hoscamente cuando fue invitado a las celebraciones del segundo día". La opinión general era que este matrimonio, según la tradición europea, equivalía a una declaración política, que Inglaterra seguía siendo el principal apoyo de las potencias protestantes de Europa como en los viejos tiempos de Isabel I, y que se intentaba convertir al Elector Palatino, con el fuerte sostén de su suegro, en uno de los pilares de esta política.

En ese momento, nadie se dio cuenta enteramente de que aquella alianza no respondía a una idea personal del rey Jacobo, el cual no se consideraba el continuador de la política de quien había sido verdugo de su propia madre; en realidad, como fue evidente más tarde, el monarca pensaba equilibrar el matrimonio de su hija con un príncipe protestante alemán por medio de la unión de su hijo Carlos con una princesa católica española, para así hacer un esfuerzo supremo de evitar la guerra con las potencias dominadas por la Casa de Austria, conflicto que le inspiraba un gran temor. Este aspecto de la política de Jacobo I no fue comprendido ni por el Elector Palatino ni por sus consejeros, quienes iban a emprender poco después una precipitada política antihabsbúrgica profundamente errónea.

Isabel, su esposo y sus respectivos séquitos partieron de Inglaterra el 25 de abril de 1613, embarcándose en Margate rumbo a La Haya; allí fueron recibidos con enorme cordialidad por Mauricio de Nassau, tío materno del Palsgrave e hijo de Guillermo el Taciturno.

La llegada de una princesa británica —cuyo nombre además era Isabel— a suelo holandés seguramente revivió el recuerdo de los esquemas históricos, políticos y religiosos tan profundamente arraigados en el siglo anterior, cuando Guillermo el Taciturno había deseado ardientemente formar una estrecha alianza con Inglaterra contra la agresión española, y darle por base un matrimonio. Había designado a un príncipe francés, Francisco de Anjou, gobernador de Flandes y Brabante, con la esperanza de que la reina Isabel se casara con él, cosa que habría puesto al alcance de su política la celebración de una alianza anglo-francesa. Pero este plan fracasó, el gobierno del Anjou se derrumbó ignominiosamente y los españoles regresaron a Amberes. Esto sucedió en 1584, y en 1586 el conde Roberto de Leicester, quien pareció

prometer la ayuda de Inglaterra, fue aclamado como libertador durante un viaje que hizo por las Provincias Unidas; en Utrecht, en ocasión de la visita del conde, se celebró en su honor un gran Festival de la Jarretera, el cual popularizó este símbolo como emblema de liberación.

Ahora llegaba de Inglaterra una princesa, esposa de un caballero de la Jarretera emparentado con la Casa de Orange-Nassau, que era el monarca hereditario del Palatinado, el principal elector laico del Imperio y el jefe de la unión de los príncipes protestantes alemanes. Para Holanda ésta parecía ser la alianza ideal, ya que la próxima expiración de la tregua concertada inspiraba grandes temores. Por ello no se escatimaron gastos en las ciudades holandesas para recibir con magnificencia a la princesa Isabel y al Elector Palatino, en cuyo honor se sirvieron costosos banquetes y se representaron muchas obras teatrales, y a los cuales se dieron ricos regalos. Luego, el Elector dejó a su esposa en La Haya, para ir a sus estados a preparar la recepción de que ella sería objeto.

La princesa emprendió el viaje poco más tarde, río arriba por el Rin en una lujosa barca; este viaje fue la primera expresión del matrimonio del Támesis con el Rin cantado en las alegorías representadas a raíz de la ceremonia nupcial. Y es muy posible que el mismo Iñigo Jones, que fue uno de los principales autores de las admirables escenas presentadas, haya formado parte del séquito que con la princesa navegó río arriba por el Rin. Sabemos a ciencia cierta que el conde de Arundee versado en obras de arte, coleccionista y mecenas de Iñigo Jones, acompañó a la princesa en el viaje hacia su nuevo país, y que el mismo Jones hizo su segundo viaje a Italia formando parte del séquito del conde de Arundel. De estos datos puede llegarse a la conclusión —si bien no hay documentos que lo comprueben— de que tanto Iñigo como su mecenas quizá formaron parte del séquito que acompañó a la princesa en su viaje de Londres a Heidelberg, desde donde tal vez continuaron hasta Italia. La formación de una corte medio inglesa en Heidelberg hizo necesarios muchos viajes de diversas personas entre Londres y el Palatinado, lo cual implicó la apertura de una nueva ruta de comunicación entre Inglaterra y la tierra firme europea.

La primera ciudad palatina a la que entró la princesa Isabel fue Oppenheim, muy cercana a la frontera, donde los fieles habitantes habían erigido diversas construcciones decorativas en su honor, ilustradas en el relato contemporáneo que se imprimió para describir su viaje desde Londres hasta Heidelberg. Uno de los arcos de triunfo de Heidelberg estaba decorado con numerosas rosas pintadas, con lo cual se intentaba aludir, según se dijo, al hecho de que Isabel era descendiente de las Casas de York y Lancaster. El escudo real de la Gran Bretaña, rodeado por la representación de la Jarretera, figuraba junto al escudo palatino, mientras una guardia de honor vestida de gala hacía valla a lo largo de las calles de Oppenheim y los habitantes de la ciudad con entusiasmo frenético daban la bienvenida a la novia real que llegaba de Inglaterra.

El grabado que representa el arco adornado de rosas de Oppenheim lleva la firma "De Bry", al igual que algunos otros grabados que figuran en el relato impreso del viaje. Se trata de la firma del conocido grabador Juan Teodoro de Bry, quien poco antes había cambiado la sede de su empresa de grabados e imprenta de Frankfurt a Oppenheim. Del taller de De Bry en Oppenheim salieron, durante todo el reinado de Federico e Isabel en el Palatinado, que duró de 1613 a 1619, numerosas publicaciones sobre temas sumamente



Moda masculina del siglo XVII

misteriosos, las cuales son notables por la excelente calidad de los grabados que las ilustran. A De Bry su yerno, Mateo Merian, le ayudaba a preparar los grabados.

Una de las obras más importantes publicadas por la imprenta De Bry de Oppenheim fueron los grandes volúmenes, profusamente ilustrados, que componen la obra *Utriusque Cosmi Historia* de Robert Fludd. La estrecha relación que esa ciudad palatina tenía por entonces con Inglaterra indudablemente hizo fácil que allí fuera publicada esta gran obra filosófica de un inglés, y más adelante discutiremos el significado de la publicación de la obra de Fludd en Oppenheim precisamente cuando Federico e Isabel reinaban en el Palatinado.

Finalmente, el 7 de junio de 1613, Isabel llegó a Heidelberg, su capital; esta escena está representada en una ilustración del relato de su viaje. En ella se ve una revista militar y a la princesa Isabel, la cual, luciendo una gorguera de encaje, un miriñaque de tela bordada en oro y tocada con un sombrero alto color escarlata, acaba de bajarse de su coche. Su esposo se apresura a abrazarla para darle la bienvenida, mientras espera el carruaje de terciopelo color carmesí que la conducirá más tarde al centro de la ciudad.

Las diversas facultades de la Universidad de Heidelberg, que era uno de los mayores centros científicos protestantes de Europa, habían erigido arcos de triunfo en honor de la recién llegada. El de la Facultad de Teología estaba decorado con effigies de los Padres, y de Lutero, Melanctón y Teodoro de Bèze (es muy curioso que entre los grandes reformadores no figurara el retrato de Calvino).

Las carrozas que transportaban a los viajeros, una vez que atravesaron la ciudad, comenzaron la subida hacia el castillo de Heidelberg, impresionante, vasto y romántico edificio situado en una alta cumbre desde la que se domina la ciudad y el río Neckar, afluente del Rin. En el patio de este castillo había otro arco triunfal, de casi veinte metros de altura, adornado de estatuas de gobernantes anteriores del Palatinado



que se habían casado con princesas inglesas. A la entrada del castillo esperaba la madre del Elector, Luisa Juliana de Nassau, hija de Guillermo el Taciturno, que siempre había deseado que su hijo contrajera un matrimonio de esta clase.

Durante algunos días después de la llegada de Isabel, el castillo de Heidelberg fue escenario de torneos y de otras festividades. Desfilaron muchos carros decorados con deidades mitológicas, y en uno de éstos apareció el Elector Palatino disfrazado de Jasón, que navegaba con los argonautas en busca del toisón de oro. Tal vez aquel tipo de festival mitológico de estilo franco-borgoñón podría haber parecido muy anticuado a aquellos que, en la corte de Jacobo I, acababan de ver las producciones de Iñigo Jones, y quizás el mismo Jones estuvo allí para hacer las comparaciones pertinentes, pero aun así el tema de Jasón presentado por un carro alegórico no desentonaba con los temas de las producciones de Londres. El Elector, presentándose como Jasón, aludía a la Orden del Toisón de Oro, cuya insignia pende en la ilustración de un palo de la nave. Federico, en su calidad de Elector imperial, era por propio derecho miembro de esta orden del imperio, y en el mástil del barco ondea la insignia de la Jarretera, la famosa orden inglesa a la que Federico pertenecía por ser esposo de la hija del Rey de la Gran Bretaña. En los fuegos artificiales de Londres se le había representado como el San Jorge de la Orden de la Jarretera; aquí era el Jasón de la Orden del Toisón de Oro. Se creía que le quedaba bien el papel de paladino de alguna aventura mística.

Finalmente, las cosas llegaron a su fin. Los comisarios ingleses, una vez cumplido su deber, salieron de regreso a su país. Partieron los condes de Arundel, y lord y lady Harrington también regresaron a Inglaterra. Se rompió así el último contacto oficial de Isabel con su país de nacimiento, y a partir de ese momento quedó convertida en la Electora del Palatinado Renano que residió en el esplendor de Heidelberg hasta el año del destino fatal de 1619.

Seguramente en todo el territorio del Sacro Imperio Ro-

mano nadie ignoraba que el principal Elector imperial se había casado con la hija del rey de la Gran Bretaña, pues la noticia viajó sin duda alguna por los espesos bosques y las ciudades, causando satisfacción en ciertos círculos por la gran alianza concertada, que reforzaba la causa de los protestantes alemanes. Posiblemente en otros círculos la noticia causó menos satisfacción, especialmente en Graz, donde los Habsburgos austríacos tenían en ese tiempo su corte.

En los años siguientes a la llegada de Isabel, el castillo de Heidelberg se convertiría en un centro desde el que emanarían influencias extrañas e interesantes. El príncipe Enrique, hermano de la nueva Electora, se había interesado grandemente en el arte renacentista de diseñar jardines, en ciertas fuentes mecánicas que cantaban un tema musical, en estatuas que hablaban y en otros aparatos por el estilo; este interés había sido estimulado por el descubrimiento de antiguos textos de Herón de Alejandría y su escuela, en los que se describían tales maravillas. El príncipe Enrique tuvo a su servicio en calidad de agrimensor a Salomón de Caus, protestante francés que fue un brillantísimo creador de jardines e ingeniero hidráulico. De Caus era amigo íntimo de Iñigo Jones, quien también se hallaba al servicio del príncipe Enrique, y ambos, influidos por las obras de Vitruvio que el Renacimiento había vuelto a poner en boga, conocían perfectamente las disciplinas en que el verdadero arquitecto debe ser versado, tales como las artes y ciencias basadas en los números y en la proporción, la música, la perspectiva, la pintura, la mecánica y otras por el estilo. En su época, Vitruvio afirmó que la arquitectura es la reina de las ciencias matemáticas, y con ella agrupó otras artes y ciencias. Así, Iñigo Jones se dedicaba a la arquitectura, y a la producción teatral como algo estrechamente ligado a la misma arquitectura y a sus disciplinas subordinadas, o sean la perspectiva y la mecánica, mientras Salomón de Caus cultivaba el arte de proyectar jardines. En el Renacimiento este arte se relacionaba estrechamente con la arquitectura, pues, al igual que la reina de las ciencias matemáticas, dependía de la proporción, de la perspectiva y de la geometría, y también podía emplear los últimos refinamientos mecánicos para crear fuentes decorativas que cantaban y otros ornamentos.

Al morir el príncipe Enrique, Salomón de Caus entró al servicio del Elector Palatino y se estableció en Heidelberg como arquitecto e ingeniero encargado de las notables obras emprendidas para embellecer el castillo y el parque; de estos trabajos dan una idea los grabados que ilustran la obra de De Caus *Hortus Palatinus*, publicada en Frankfurt en 1620 por Juan Teodoro de Bry. De Caus, empleando dinamita, cortó un pedazo de la montaña para crear una explanada en la que hizo un jardín cuyo diseño geométrico es sumamente complejo. Este hermosísimo jardín, que se eleva sobre la ciudad y el valle del Neckar, fue calificado de octava maravilla del mundo, y también el antiguo castillo fue modernizado agregándosele nuevas secciones y abriéndosele numerosas ventanas para iluminar su interior, imitando, según se dijo, las casas y palacios de Inglaterra. El vasto edificio representado en el grabado ciertamente parece el modelo ideal de palacio teutónico.

En los jardines De Caus construyó muchas grutas artificiales donde la música de las fuentes mecánicas daba vida a las escenas mitológicas que las adornaban, tales como el Parnaso y las musas o Midas en una cueva. Era impresionante la estatua de Memnón, especie de Hércules-Memnón con una maza, la cual, como en la historia clásica, emitía sonidos al recibir los rayos del sol. La magia científica con que se producía

este efecto es revelada por el mismo grabado: se trata de una derivación de la neumática de Herón de Alejandría.

Para Salomón de Caus, que fue una autoridad en el órgano, la música era la principal entre las ciencias basadas en los números. Según se dice, De Caus construyó un órgano de agua en Heidelberg (como el que en la antigüedad describió Vitruvio), el cual, junto con los sonidos de las estatuas, fuentes y grutas, debe haber hecho de los jardines de Heidelberg un lugar tan "lleno de ruidos" como la isla de Próspero en *La tempestad* de Shakespeare.

Si realmente Iñigo Jones llegó a Heidelberg con el séquito del conde de Arundel, que acompañaba a la princesa Isabel, entonces con seguridad una vez allí se interesó en las actividades que su antiguo compañero de trabajo, Salomón de Caus, realizaba en su nueva residencia. Es más, la fuente o gruta escénica sonora y el grupo de fuentes del jardín, cuyas aguas producían una suave cadencia, no eran más que una aplicación ligeramente distinta de las técnicas y ciencias de Vitruvio ya anteriormente empleadas por Iñigo Jones para producir sus dramas alegóricos. Si comparamos las fuentes de Heidelberg que representan una a Apolo y las musas y la otra a Midas, con los escenarios diseñados por Iñigo para sus dramas, resulta evidente que todas crean la misma atmósfera teatral. Así pues, el Elector Palatino rodeó a su mujer en Heidelberg con un mundo de sueños que era la continuación del que ella había conocido en Londres.

A pesar de que la producción de dramas alegóricos o la construcción de grutas musicales, fuentes que cantan o estatuas parlantes mediante sistemas neumáticos quizá no nos parezcan aplicaciones importantes de la ciencia a la tecnología, en verdad fue haciendo estas cosas como la ciencia del Renacimiento, todavía envuelta en una atmósfera mágica, comenzó a emplear en gran escala los avances técnicos. El caso de De Caus es un ejemplo importante del desarrollo de la ciencia dentro de esta tradición, pues, según se dice, inventó, adelantándose al siglo XIX, un modo de aprovechar la fuerza del vapor. En su obra *Les raisons des forces mouvantes*, que en 1615 dedicó a la princesa Palatina y que contiene ilustraciones de obras realizadas en Heidelberg, De Caus cita a Vitruvio a propósito de ciertas máquinas, ilustra la máquina del constructor descrita por este autor antiguo, y aplica algunos principios matemáticos a la mecánica. Esta base en la ciencia más avanzada, sobre la cual el arquitecto-ingeniero empleado por Federico realizó las mejoras de Heidelberg, demuestra que la nueva cultura del Palatinado iba a la vanguardia de su tiempo y estaba desarrollándose de una manera muy natural entre el Renacimiento que terminaba y el siglo XVII que se iniciaba.

Según la imagen usada por los poetas en los dramas alegóricos, podemos imaginar que la Heidelberg de aquella época surgió del matrimonio del Támesis con el Rin. Los movimientos culturales y del pensamiento seguían una dirección que los llevaba de Inglaterra al Palatinado, tras los pasos de la princesa Isabel. Iñigo Jones quizá visitó Heidelberg, a cuyos jardines Salomón de Caus introdujo los gustos del príncipe Enrique, mientras Federico e Isabel, pareja shakespeariana, seguía viviendo el drama de sus vidas ya no en Londres, sino en un nuevo escenario teatral.

Entre las influencias que por entonces pasaban de Inglaterra a aquella parte de Alemania se encontraban las de las compañías viajantes de actores ingleses. La presencia de una pareja a la que le encantaba el teatro, que conocía muy bien el ambiente teatral de Inglaterra, seguramente era un factor que alentaba a los actores ingleses a viajar hacia el Palatina-

do. Se sabe que en 1613 estuvieron en Heidelberg unos actores ingleses, los cuales se dirigieron luego a la feria de Frankfurt, que era siempre la meta predilecta de las compañías itinerantes de teatro. Seguramente la presencia de la princesa Isabel sirvió para que se difundieran muchas noticias sobre las condiciones en que se hallaba el teatro inglés, ya que ella misma había tenido en Londres su propia compañía de actores, pues sentía una verdadera pasión por el drama en todas sus formas.

Muchísimas personas viajaban en ambos sentidos entre el Palatinado e Inglaterra, pues tanto servidores como emisarios de otra clase iban con frecuencia de Londres a Heidelberg o viceversa. Por este medio es posible que de Inglaterra hayan llegado al principado alemán tanto noticias como nuevas publicaciones. El mismo Francis Bacon había demostrado su buena disposición hacia la princesa y su marido con el gran entusiasmo e interés que puso en la producción presentada por él en ocasión del matrimonio, y es muy probable que ambos jóvenes príncipes hayan leído *El avance de la ciencia*. Esta conjetura se basa en el hecho de que sabemos que Isabel, años más tarde, se interesó mucho en las obras de Bacon, que leía con gran deleite ya que era una mujer de ágil inteligencia, aunque quizá no muy profunda; por su parte, el Elector era un intelectual y un místico que se interesaba mucho en la arquitectura y en la música. Transmitió sus gustos por la filosofía a algunos de sus hijos, pues su hija mayor, la también llamada princesa Isabel, fue objeto del gran honor de que Descartes le dedicara su *Principia*.

Observando el fascinante grabado de Mateo Merian que representa los jardines de Heidelberg surge la reflexión de que en ese lugar, apoyado en aquella ladera en el corazón de Alemania, existía un puesto avanzado de la Inglaterra post-isabelina, un baluarte de la más adelantada cultura del siglo XVII. Pero este prometedor retoño, fertilizado por el matrimonio del Támesis con el Rin, no tendría futuro. El año de 1620, cuando fue publicado el mencionado grabado, fue en el que Federico e Isabel reinaron brevemente en Praga en calidad de reyes de Bohemia, y que terminó con los acontecimientos que darían origen a la Guerra de los Treinta Años. Este conflicto devastaría el Palatinado y destruiría el esplendor post-isabelino de Heidelberg, porque la región se encontraba en la primera línea de batalla. Los devastadores efectos del impacto de la reacción resultan especialmente evidentes en el destino que estaba reservado a la ciudad de Heidelberg.

La feroz campaña de propaganda lanzada contra Federico del Palatinado después de su derrota recurrió a todas las armas con las que podía ponerlo en ridículo o burlarse de él. Circularon innumerables ejemplares de estampas satíricas, que eran hojas sueltas con una ilustración cuyo significado se explicaba en unas coplas burlescas. En una de ellas se representa un mensajero que cabalga por los campos tocando su corno, buscando burlescamente al fugitivo rey de Bohemia. La mayor parte de esas caricaturas grabadas son mucho más ofensivas que ésta, comparativamente bastante inocente, y algunas de ellas hacen insinuaciones siniestras. En una aparecen Federico, su mujer y el hijo de ambos en un jardín de diseño sumamente elaborado; se les representa como depravados y su jardín conduce al infierno y a sus llamas. He aquí a los representantes de una exquisita cultura renacentista convertidos en brujos por la propaganda hostil. En esta amarga parodia es difícil reconocer a Federico e Isabel, quienes en sus días felices habían contemplado la magia de *La tempestad* de Shakespeare.

# Alexander Kojeve

## MARXES DIOS, Y FORD SU PROFETA



El autor de este texto nació en Rumania, en 1902 pero después de la revolución abandonó el país y prosiguió sus estudios en Alemania, instalándose después en Francia, donde es profesor de la Ecole Pratique des Hautes Etudes desde 1933. El texto en cuestión es la introducción a una conferencia sobre "El colonialismo visto desde una perspectiva europea", pronunciada en Dusseldorf hace algún tiempo. En esa conferencia, Alexander Kojeve analizaba las relaciones entre los países capitalistas y el Tercer Mundo, anunciando la muerte del colonialismo tradicional y el surgimiento de un "colonialismo donador", en el que los países subdesarrollados recibirían más de lo que darían. En la introducción, y como se verá, Kojeve explica, "con un salto pedagógico", que esa transformación del colonialismo fue precedida por otra, todavía más radical: la del capitalismo. Esa transformación prueba que Marx tuvo razón, pero que Henry Ford fue su único profeta.

La palabra capitalismo fue inventada en el siglo XIX —y Marx dio a ese concepto un sentido preciso, específicamente económico.

Marx llamaba capitalismo a un sistema económico definido por las tres características principales que siguen. Primera: la economía capitalista es una economía altamente industrializada. Segunda: los medios de producción industrial pertenecen no al sistema capitalista, y tampoco a la mayoría trabajadora de una nación, sino a una minoría o *élite* que no realiza un trabajo físico y que orienta o dirige la vida económica, política y cultural de un país. Por fin, el sistema capitalista está organizado de manera tal que la mayoría trabajadora, llamada el *proletariado*, no sea beneficiada en absoluto por el progreso técnico, es decir, por la industrialización, por la racionalización de la producción. Sin duda, el progreso de la técnica industrial aumenta el producto del trabajo y la productividad. El progreso genera, por lo tanto, una *plusvalía* del trabajo. No obstante, ésta no era otorgada a las masas trabajadoras sino que era íntegramente retenida por la minoría *capitalista* de los propietarios exclusivos de los medios técnicos de producción. Así, a despecho del progreso técnico en general y del progreso industrial en particular, la mayoría trabajadora de la nación era mantenida en el mismo nivel de vida, por lo demás cercano al mínimo vital —sin posibilidades, entonces, de descender más. Por consiguiente, el progreso técnico y la industrialización se prestaban únicamente al aumento de la renta de la minoría capitalista.

Dije a propósito "aumento de la renta", y no "elevación" del nivel de vida. Porque si existe un *mínimo vital* existe también un *máximo* o, más precisamente, un *óptimo* que no puede ser traspasado. Ahora bien: ese nivel de vida *óptimo* fue alcanzado por la *élite* o minoría dirigente mucho antes del advenimiento de la industrialización y del capitalismo propiamente dicho. Así, la plusvalía entendida como industrialización, o como la racionalización de la producción, no servía



para elevar el nivel de vida de la población: ni el de la mayoría trabajadora, vecino al mínimo vital, ni el de la minoría dirigente, que ya había alcanzado o rebasado el *óptimo*. En otras palabras, sólo una parte prácticamente despreciable de la plusvalía industrial fue destinada por los capitalistas al propio consumo. La casi totalidad de esa plusvalía era *invertida* por los capitalistas que la percibían: servían de esa manera al progreso técnico, es decir, a la expansión y aumento permanentes de la industrialización y de la racionalización de la economía nacional.

Pero precisemos que el *capitalismo* que Marx tenía a la vista estaba organizado de manera tal que la mayoría trabajadora no podía aprovecharse de ninguna forma de ese progreso económico continuo. Empero, en la medida en que esa mayoría no se empobrecía en términos *absolutos* (eso resultaba, ¡ay!, materialmente imposible) se tornaba *relativamente* más pobre: se volvía cada vez mayor la diferencia entre la renta global de las masas y la de la *élite*.

De esa teoría económica de la plusvalía y de la formación del capital, Marx personalmente, así como los marxistas del siglo XIX, extraerían sus bien conocidas conclusiones sociales y políticas. Previeron la *revolución social* como una *necesidad* histórica, razonando de la siguiente manera: la formación del capital, basada en la apropiación de la plusvalía por los capitalistas, aumenta necesariamente el desequilibrio social; por lo tanto, el sistema capitalista es el autor de su propia ruina, y así se producirá, más tarde o más temprano, una ruptura del equilibrio. A esa ruptura del equilibrio social se la llama precisamente *revolución social*.

En la actualidad se puede afirmar, sin riesgo de desmentido, que los profetas marxistas se engañaron en sus previsiones: fue precisamente en los países capitalistas, en el sentido marxista del término, donde *no* se materializó la *revolución social*.

Por lo demás, si en la actualidad resulta imposible negar seriamente ese hecho histórico, es mucho más fácil aún cometer un grave error de interpretación. Porque se podría pensar que Marx se engañó en sus profecías revolucionarias por ser falsas las bases teóricas en que apoyó sus previsiones. Pero yo pienso que una interpretación semejante no sólo es radicalmente falsa sino peligrosa en el más alto grado ya que de hecho Marx se engañó en sus previsiones no por un error teórico sino porque estaba asistido por la razón.

¿En qué sentido puede afirmarse con rigor que Marx se engañó? Evidentemente no en el sentido de que no haya existido una revolución social en el mundo occidental, con el capitalismo descrito por Marx conservándose tal cual. Me-

nos aún en el sentido de que el sistema capitalista analizado por Marx no haya existido nunca en alguna parte del mundo. Pero de hecho, Marx se engañó: primero porque en su época el capitalismo era efectivamente tal cual él lo describió y, después, porque ese capitalismo eliminó por sí mismo sus fallas socioeconómicas o, si se desea, sus *contradicciones internas*. Y lo hizo exactamente dentro de la línea indicada por el propio Marx, sólo que de manera *no revolucionaria* o *dictatorial* sino *pacífica* y *democrática*.

Hablando claro, Marx y los viejos marxistas se engañaron en un único punto. O, más precisamente, una de las premisas (tácita, ¡ay!, pero muy importante) de su razonamiento era falsa. Admitían tácitamente que los capitalistas propiamente dichos permanecerían eternamente ciegos e insensatos, al igual que los economistas antimarxistas y los intelectuales burgueses en general, que creían *refutar* a Marx en y por medio de sus libros más o menos densos. Ahora bien: si todo hubiese sucedido realmente así, Marx no se habría engañado en sus previsiones. Pero el hecho es que las cosas ocurrieron de otra manera. Los capitalistas financiaron la edición de libros antimarxistas, y cuando eran jóvenes estudiantes a veces hasta los leyeron, lo cual no impidió que cuando adultos hicieran exactamente lo contrario de lo que se podría deducir de tales libros. Porque fueron esos capitalistas los que transformaron el *capitalismo*, y lo hicieron actuando en perfecto acuerdo con la teoría marxista, sin preocuparse demasiado por saber si el marxismo era o no refutado como teoría.

Resumiendo: los capitalistas finalizaron viendo por sí mismos todo lo que Marx vio: que a largo plazo el capitalismo no se podría desarrollar, y ni siquiera mantenerse, si la plusvalía obtenida gracias al progreso de la técnica industrial no era *repartida* entre la minoría capitalista y la mayoría trabajadora. En otras palabras, los capitalistas posteriores a Marx comprendieron por sí mismos (de manera aparentemente independiente, aunque con algún retraso con respecto a Marx y a los hechos) que el capitalismo moderno, altamente industrializado, desembocó (en virtud de razones técnicas) en una producción de *masa*, haciendo no sólo posible sino absolutamente necesario el progreso permanente de la renta y, por tanto, del poder adquisitivo; a saber: una evolución progresiva del nivel de vida de las *masas* populares. Y, enfrentados a esta situación, los capitalistas propiamente dichos actuaron en consecuencia.

En síntesis, los capitalistas hicieron exactamente lo que debían hacer, según Marx, para convertir en algo imposible a la *revolución social* —para convertirla en inútil, es decir, sin objetivo. Esa transformación marxista del capitalismo primitivo se hizo más o menos anónimamente pero, como siempre ocurre en tales casos, también aquí hubo un gran ideólogo. Se llama, como se sabe, Henry Ford. Y entonces se puede decir que Ford fue el único gran marxista auténtico u ortodoxo del siglo XX.

En todo caso, el hecho es que actualmente el capitalismo descrito y cuestionado por Marx, es decir el capitalismo de viejo estilo, que crea los capitales necesarios para las inversiones exigidas por el progreso técnico y que mantiene artificialmente la renta de las clases trabajadoras en el nivel mínimo vital, ese capitalismo clásico no existe más en ningún país altamente industrializado —salvo en la Unión Soviética, donde se llama —¡ay!— *socialismo* y donde presenta, ahora, síntomas sociopolíticos (*policiales* por un lado, *revolucionarios* por otro) semejantes en todo a los que se manifestaban en el capitalismo europeo del siglo pasado.



Eduardo Costa

# DUCHAMP: LA BAÑADERA O UN “READY-MADE” MURAL

Si alguien pudiera describir comprensivamente la múltiple obra de Marcel Duchamp, de ella veríamos surgir con claridad el op art, el arte conceptual, el body art, los happenings, la idea de los ordenamientos casuales en la música moderna, algunas direcciones de la literatura y sobre todo un espíritu de inventiva libre y seriedad estética que flota en las pocas obras interesantes de las vanguardias europeas y americanas de lo que va del siglo. Sin embargo la obra de Duchamp no ha sido todavía descifrada y muchos dudan de la posibilidad de esta tarea. Por mi parte creo que este anhelo de legiones de críticos y artistas se va realizando lentamente y que 2 o 3 intentos memorables (de uno de ellos hablaré más adelante) indican el camino, recorriéndolo en su mayor parte.

Pero además de exégetas, Marcel cuenta con una legión de conocedores y transmisores de su pensamiento (en este caso su pensamiento es casi igual a su obra), atrapados en su sencillo y perdurable encanto. Uno de ellos es, en Buenos Aires, Juan Esteban Fassio, mi primer maestro de Duchamp. En la biblioteca-dormitorio-comedor de su casa del Once, Esteban nos inició a dos o tres discípulos espontáneos en la lectura de *La caja verde*, esa caja-libro donde Duchamp reprodujo las notas que había escrito durante más de diez años en función del *Gran vidrio*. Y, como para reforzar su donación de conocimiento con un objeto más inolvidable que las palabras, me regaló una reproducción del *Desnudo bajando una escalera*.

Unos 5 años más tarde, en 1966, conocí a Octavio Paz y volvió a establecerse con él esa relación inmediata que une a los maestros naturales con sus alumnos. Octavio confió también algunas palabras preciosas a mi mente más o menos despierta, y entre ellas algunas que se referían a Duchamp. Dos años después —el mismo año de la muerte de Marcel— recibí por correo un ejemplar del libro de Paz *Marcel Duchamp*.

Marcel y Octavio se habían conocido bien y un resultado visible de tal conocimiento es este extraordinario libro-caja que reúne las interpretaciones más inteligentes con el más completo material documental —incluyendo una reproducción de *La novia desvestida por sus solteros*, incluso realizada sobre plástico transparente. Pero especialmente el ensayo de Paz incluido, *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza* atrajo mi admiración, introduciéndome en el sentido de *La novia...* y sus partes.

En 1975, y con algún conocimiento sobre Marcel en la memoria, fui invitado a cenar en Nueva York junto con el artista Scott Burton a la casa de un viejo conocido, el marchand Donald Droll, cuya galería posee algunas obras de Duchamp. Donald vive además en la casa donde Marcel pasó sus últimos 9 años de vida, y se me ocurrió preguntarle si éste no habría dejado en aquél departamento de la calle 10

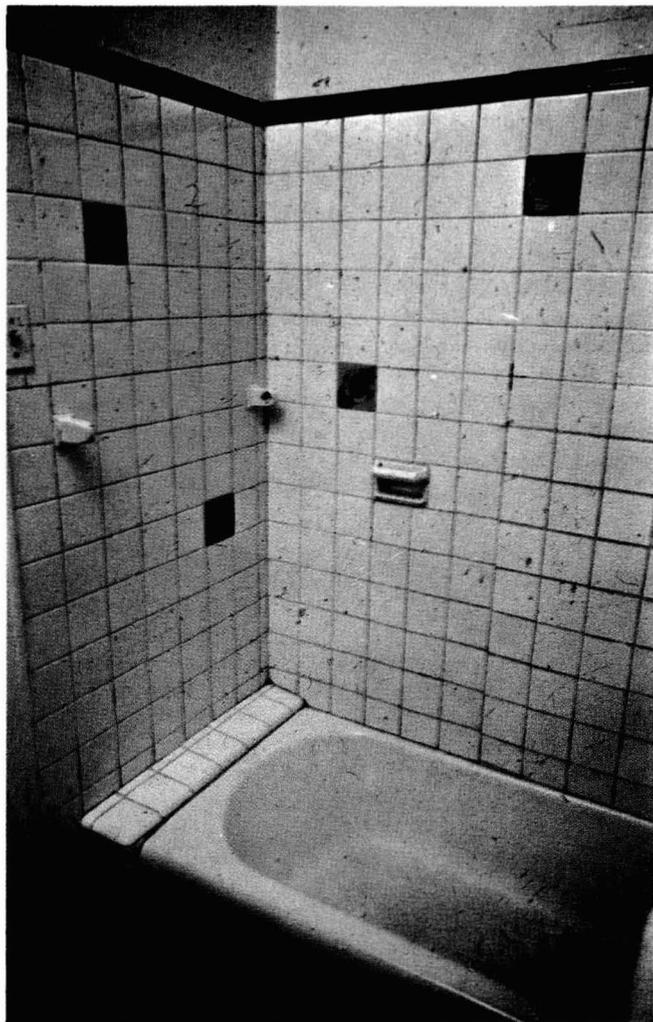


Figura 1

algún rastro de su estancia. Droll contestó que no, si se exceptuaban unas cerámicas decoradas que había hecho colocar alrededor de su bañera. Como es lógico nos trasladamos enseguida al cuarto de baño. Allí pudimos ver una bañera bastante común, empotrada a medias en el suelo y rodeada por tres paredes de azulejos blancos. Seis de estos azulejos habían sido reemplazados por otras tantas cerámicas decoradas representando flores, muy hermosas y frescas muestras de arte folklórico (Figura 1).

Hasta aquí nada especial, simplemente un artefacto sanitario con algunas modificaciones introducidas por un dueño de casa diligente. Sin embargo, tratándose de Duchamp, hubo que recordar enseguida los “ready-made” u objetos

hechos, especialmente la *Fuente*, dado que tanto el mingitorio que Marcel llamó de ese modo como esta bañadera, pertenecen al mundo del baño y comparten la misma materialidad (loza). Sin embargo la bañadera difiere de la *Fuente* no sólo por su función y forma, sino también porque fue usada a través de los años por el artista y su familia, no es ya un objeto nuevo y fue “ayudada” de una manera que también la diferencia de los objetos hechos anteriores, convirtiéndola en el único “ready-made” mural. Después de recordar la *Fuente* pasamos a recordar el frasco de perfume que Marcel etiquetó *Belle Haleine* (Bello aliento), el otro objeto hecho que pertenece al mundo del baño, y las escenas de mujeres bañándose de alrededor de 1910. Estos antecedentes nos animaron a seguir investigando más de cerca nuestro descubrimiento.

Al inspeccionar mejor las cerámicas agregadas, vimos que por lo menos una de las flores representadas (Figura 2) “era” una rueda, es decir que ilustraba de, manera ingenua, una clásica asimilación que se da a través de la historia de los motivos ornamentales, entre las ruedas y las flores especialmente la rosa (abierta, no cuando es pimpollo, y vista de frente). Esta asimilación de rosa y rueda alcanza su expresión más conocida en el rosetón gótico. Y esta flor-rueda de la figura 2 tiene inscrita una espiral, lo cual nos llevó a recordar la segunda máquina motorizada de Marcel, *Semiesfera rotativa*, en la cual varios círculos concéntricos, ligeramente descentrados, dibujan la figura de una espiral inscrita entre el círculo mayor y el menor. Las flores representadas en las demás cerámicas pueden considerarse también flores-rueda, en las cuales las líneas de los pétalos que van desde el centro hasta la circunferencia máxima equivalen a los rayos de una rueda común. Por falta de espacio reproducimos sólo tres más de las cerámicas en cuestión (Figuras 3, 4 y 5).

En las flores que no presentan la espiral inscrita, vemos en cambio series de bolitas que van de mayor a menor en los ángulos no ocupados por las hojas y pimpollos, que son en realidad espirales-helicoide, representando probablemente el polen que se mueve en las inmediaciones de un pistilo y logra su meta en la figura 2. La flor de la figura 3 recuerda además la clásica rueda de la máquina de coser, de rayos curvos, representada por Duchamp en un dibujo, *Mi carê-Me*, de 1909.

Hasta este momento todo indicaba que el objeto hecho que acabábamos de descubrir encajaba con los intereses visuales y obsesiones metafísicas de Duchamp. Pero para considerar a la bañadera ayudada como una obra con un lugar dentro de la producción de su autor —y dado que no se encuentra firmada ni reconocida como tal hasta el momento— ella debería repetirse en otras versiones y de maneras diferentes, siendo una realización o evento de un modelo abstracto que había que descubrir, un desarrollo particular de un motivo o tema sistemático en la obra del gran ajedrecista. Por eso me dediqué, en los meses siguientes, a estudiar la producción completa de Duchamp, apoyándome a menudo en el libro-catálogo *Marcel Duchamp* recopilado por Anne d'Harnoncourt y Kynaston Mc Shine para el Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Museo de Arte de Filadelfia.

Del análisis surgió primero la evidencia de que Marcel, de manera inconsciente, había desarrollado a lo largo de casi toda su obra los motivos espiral y rueda, primero como parte de ornamentos o máquinas, luego armando las composiciones de sus óleos sobre estas dos formas, más tarde presentando versiones reales de ellas (la *Rueda de bicicleta* y el ovollo de piolín con los cuatro tabloncillos) y finalmente representando ambas formas en sus versiones abstractas. Estos desarro-

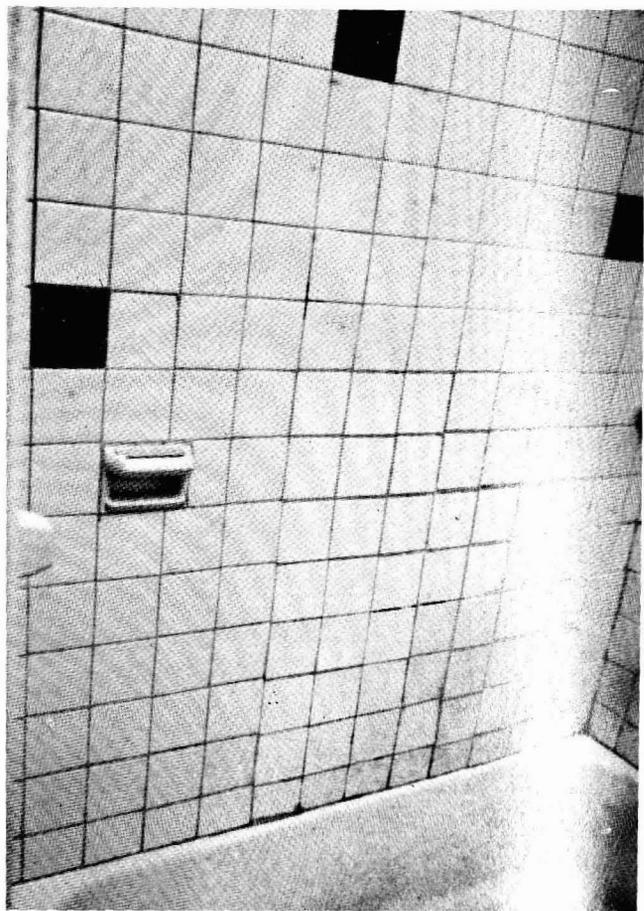


Figura 2

llos se encuentran más explicados —e ilustrados— en mi contribución al *Homenaje a Duchamp* que se realizó en la galería Arte Nuevo de Buenos Aires. El desarrollo final de estas dos formas en la obra de Duchamp aparecería sin embargo en las flores que decoran su bañadera, consideradas como evento de lo que podemos llamar el signo visual “circunferencia con radios”, que fusiona las versiones de rueda con las versiones de flor, y a su vez combina esta fusión con la espiral.

La bañadera es, como surgió de subsiguientes meses de estudio, una unidad natural con las flores que la rodean, porque es una realización o evento de otro tema recurrente en Duchamp, el tema *Paisaje con agua*. En efecto este tema es también sistemático en la obra de Duchamp, y lo encontramos por primera vez en el óleo *Paisaje de Blainville* (Figura 6), pintado a los 15 años. Entre esta obra y *Dados: 1) la caída de agua* y 2) *el gas para iluminar*, su último trabajo, que representa una mujer desnuda junto a un estanque (como uno de sus elementos) se sitúan otras versiones del tema, algunas con tratamientos explícitos y otras encubiertas bajo desfiguraciones similares a veces a las que produce el “trabajo del sueño”. Entre las representaciones explícitas debemos incluir, además de las dos anteriores, 1) *Barca-lavadero*, un óleo sobre tabla que representa un conjunto habitacional donde vivían artistas, construido junto a un río con un fondo de vegetación, 2) el objeto hecho *Farmacia*, un paisaje con agua y flores firmado por un “mal” pintor y que a su vez firmara Duchamp luego de agregarle dos toques de color (Figura 7), 3) el par de diapositivas que “ayudó” en Buenos Aires, *Estereoscopia a mano*, en donde dos imágenes prismáticas

se unen sobre un fondo fotográfico de agua y cielo, 4) *LH000*, el famoso objeto hecho ayudado sobre la Gioconda cuyo fondo es desde luego un paisaje de montañas con agua (figura 8) y 5) *Luz de luna en la bahía de Basswood*, un paisaje de bosque y agua pintado con tinta, lápiz y chocolate sobre papel azul.

Pero igualmente importante son las representaciones no explícitas del mismo tema — esencialmente una, que aparece en varias ocasiones— y sobre la cual arroja luz la interpretación de Octavio Paz con respecto al significado de *La novia* y su relación con *Dados*:... Paz observa que el tema de ambos trabajos es el episodio de la mitología pagana que nos cuenta el baño de Diana y la destrucción de Acteón. En dicho relato Diana, es sorprendida en su desnudez por un cazador Acteón, que acierta a pasar con sus perros por el lugar donde la diosa se baña. Diana a su vez sorprende a Acteón contemplándola y lo castiga convirtiéndolo en un ciervo que sus propios perros persiguen y devoran. Tanto *La novia*... como *Dados*:... muestran una mujer desnuda junto a un estanque o lago con un fondo de vegetación. Como ya dije, el tema aparece explícitamente en el segundo caso y disimulado en el primero, aunque posiblemente “claro” para el inconsciente de muchos espectadores.

Si bien no podemos resumir aquí la interpretación exacta y maravillosa de Octavio, que puede leerse en su ensayo

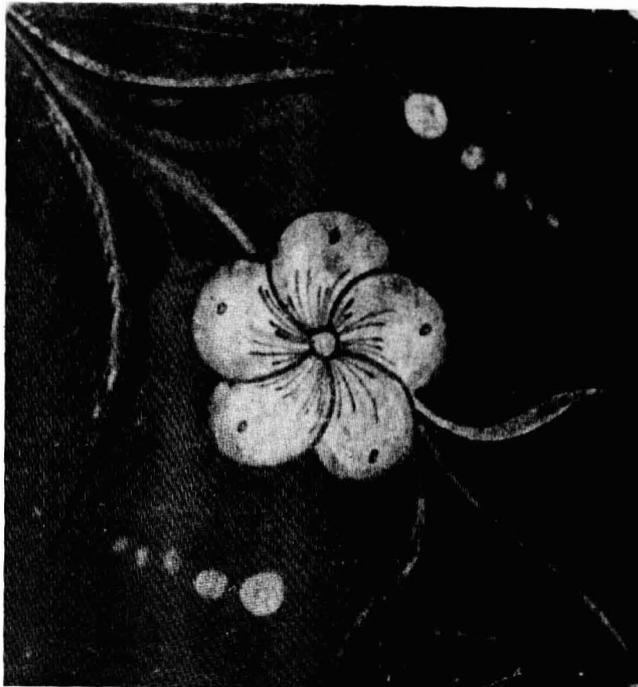


Figura 4

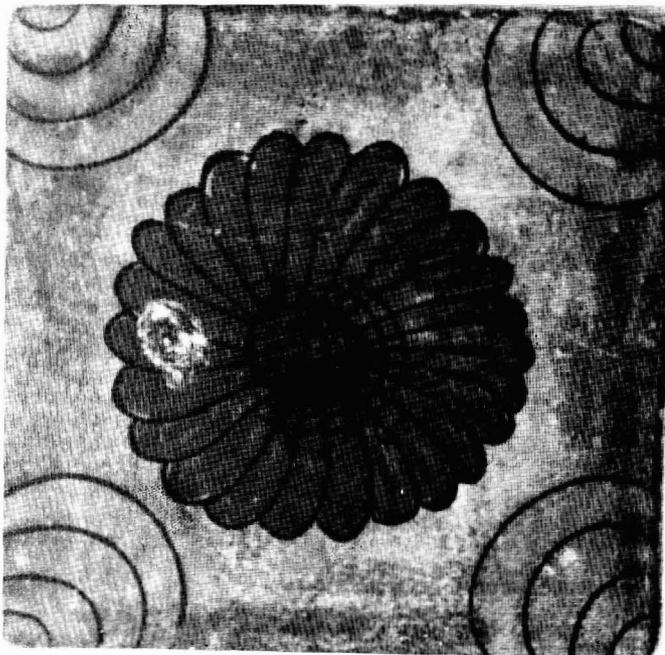


Figura 3

\**Water Writes Always in \*Plural* (el título es una cita de un texto de Duchamp donde el artículo inglés *the* aparece siempre reemplazado por un asterisco), mencionaré aún otro de sus descubrimientos. En *Dados*:..., escribe Octavio, la tina de *La novia*... se vuelve lago y la avispa-motor se convierte en mujer desnuda. Pero en inglés —único idioma en que creo se ha publicado este ensayo— “tub” significa tina y “bath-tub” tina de baño o bañera. Y aunque Paz ¿no? se refiere al hablar de tina al paralelepípedo de la parte inferior del cuadro, su observación resulta cierta al seguir, con instinto poético, la pista establecida por el nombre “tub” y llegar así a estanque-lago.

El paralelepípedo que se puede ahora identificar como la verdadera “tub” o “bath-tub” que según la *Caja Verde* “sirve



Figura 5

para la higiene de la novia” aparece representado cuidadosamente por primera vez en el óleo sobre semicírculo de vidrio *Corredera que contiene un molino de agua hecho de metales vecinos*, que debemos considerar una de las versiones no explícitas del tema paisaje con agua (Figura 9). De este estudio para *La novia*... Duchamp ha dicho que su doble rueda interior o molino de agua “debería activarse gracias a una cascada que no quise representar para evitar la trampa de convertirme de nuevo en un pintor de paisajes”.

No me parece excesivo decir que el paralelepípedo, de aparición periódica en la obra de Marcel, reúne dos motivos figurativos de su producción, el coche o cochecito de bebé de sus fibujos juveniles y el estanque-lago de los paisajes con agua, y que “es” en la vida real de Duchamp su propia ba-



Figura 7

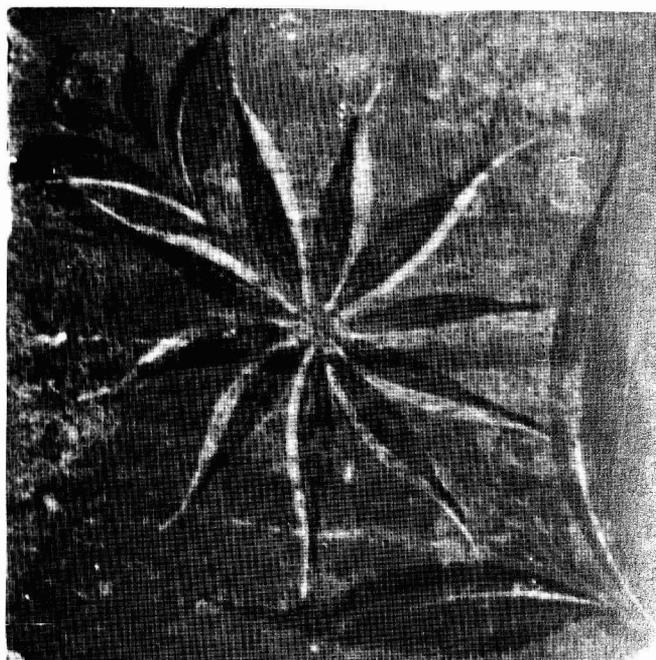


Figura 8

ñadera, ayudada por la vegetación de las cerámicas que pone de relieve su carácter de estanque o lago bajo techo, con un lugar en toda casa común. La cascada que menciona Marcel es la ducha, o bien el agua que cae por la canilla llenando el “estanque”.

En realidad creo que si vemos las cosas de este modo, veremos un aspecto importante —y un tanto brutal— de la actualización que Duchamp propone, según descubre Paz, con respecto al mito de Diana: su relato nos cuenta, en su nivel menos sofisticado, la irrupción accidental de un miembro de la familia (masculino) en el santuario del baño, en donde sorprende la desnudez de alguna mujer de la casa que las costumbres no le autorizan a contemplar. Por supuesto *La novia...* necesita otras interpretaciones sumultáneas para agotar su sentido. Pero mi propósito simplemente es aclarar el sentido y el lugar de la *Bañadera* de Duchamp dentro de su obra. Y creo que debe considerársela un objeto hecho ayudado que es a las representaciones del paisaje con agua lo que la *Rueda de bicicleta* es a las múltiples representaciones de la rueda y el *Ovillo de piolín* con sus bulones es a las múltiples representaciones de la espiral común y el helicoide respectivamente. En otras palabras, el recientemente descubierto “ready-made” que me atrevo a bautizar *Bañadera* provee una versión tridimensional, ya hecha y de uso diario, de un elemento de profunda permanencia mítica y significado simbólico que aparece antes —y después— en la obra de Duchamp como distintas realizaciones de un modelo abstracto, también presente (el paralelepípedo).

Querría también marcar la importancia de la obra de Duchamp para la formulación de una posible teoría del signo visual. El estudio diacrónico de su obra permite asegurar que Marcel trabajó inconscientemente en ese sentido, al presentar, “referidos” a una misma forma abstracta, objetos y representaciones de objetos que el lenguaje (es decir sus nombres diferentes), su función, su materialidad, etc., nos habitúan a pensar como totalmente diferentes, a pesar que desde el punto de vista visual (y esto debería preocupar bastante a los pintores) “significan” lo mismo porque son miembros en cuanto a su imagen de la misma familia.



Figura 6

José Bianco / Alberto Girri

# PALABRAS A UN POETA, Y SU RESPUESTA

TEXTOS LEÍDOS POR SUS AUTORES, JOSÉ BIANCO Y ALBERTO GIRRI,  
DURANTE LA PRESENTACIÓN DEL NUEVO LIBRO DE POEMAS DE ESTE  
ÚLTIMO, *HOMENAJE A W. C. WILLIAMS*, EL 25 DE SEPTIEMBRE  
PRÓXIMO PASADO, EN LA GALERÍA DEL RETIRO DE BUENOS AIRES.

Quiero darle las gracias a Alberto Girri por haberme pedido que diga algunas palabras en este homenaje que le hacemos sus amigos con motivo de la aparición de su último libro, que es también un homenaje: *Homenaje a W. C. Williams*. Este pedido es una muestra más de su generosidad, y obedece a las mismas razones, razones de pura generosidad, insisto, que lo llevaron a incluir mi nombre entre las personas a las que dedicó el primer tomo de sus obras completas que hace pocos años editó Corregidor. Allí figuro con Luis Seoane, Eduardo Mallea, Victoria Ocampo y Arturo Cuadrado, es decir con las personas que hemos contribuido desde una editorial, o desde una revista y editorial, o desde un suplemento literario, a que se hiciera posible la publicación de sus poemas. De tal manera Alberto Girri cree retribuirnos el favor que él mismo nos hizo, favor que nos permitió, en un momento dado, justificar nuestra tarea de meros intermediarios entre el público y su talento poético. De otro modo, aparte de que Girri no es un poeta que necesite ser presentado, porque desde hace muchos años suscita la atención de tantos y tan excelentes críticos, todos ellos más capaces que yo, tampoco sería yo la persona indicada para esclarecer la valiosa y difícil índole de su poesía. Si lo intentara, él podría detenerme con las palabras con que Whistler lo interrumpió a Mr. Humphry Ward, el crítico de arte del *Times*, que en una exposición de sus obras estaba explicando por qué tal cuadro de Whistler le parecía bueno y tal otro menos bueno. Whistler le dijo: "Querido amigo, nunca tiene que decir que este cuadro es bueno y tal otro malo. Bueno y malo no son términos que usted pueda usar. Pero usted puede decir: 'Este me gusta', o 'aquél no me gusta', y entonces estará en su derecho. Y ahora venga y tomemos un whisky, porque eso es seguro que le gusta." Pues bien, yo sólo puedo decir que los poemas de Alberto Girri me gustan. Y ahora, para señalar un tanto en mi favor, diré que es más fácil gustar de los poemas de Alberto Girri en el día de hoy, cuando su poesía nos ha familiarizado con una entonación que es en él peculiar, porque un poeta, a medida que pasan los años, a la vez que se crea a sí mismo va creando sus propios lectores, es más fácil, digo, gustar de la poesía de Alberto Girri en el día de hoy, que en 1948, cuando publiqué en *Sur* un poema que se llamaba "El rescate". Aunque yo faltaba desde hacía algún tiempo del país, Girri no era para mí un desconocido; había leído en el suplemento de *La Nación* poemas suyos, y también artículos y críticas de arte en una excelente publicación que aparecía por entonces y que se llamaba *Correo literario*. Recuerdo la noche que lo conocí personalmente. Era en casa de William Shand, un departamento de muchas habitaciones corridas en una calle tumultuosa, la calle Esmeralda, en pleno barrio de los bares y los cines. Girri era muy joven, yo mismo era joven, cosa que hoy me parece increíble, pero ya

la poesía de Girri tenía rasgos propios, era distinta, en suma, de la poesía de los jóvenes de su generación. En aquella época su poesía era más hermética, más "imagée", más violenta, menos objetiva, en el sentido de impersonal que tiene esta palabra, pero tanto entonces como ahora se traslucía el mismo empuje en esa poesía en que la lírica y la prosa se conjugan deliberadamente, y no digo poesía antirretórica, porque prescindir de lo decorativo, de lo predominantemente retórico, es una retórica como cualquier otra. Y es curioso que Alberto Girri haya evolucionado con los años, y no obstante ello, continúe siendo el mismo. Lo advertimos en la compilación de su obra poética. Por diversos que sean los poemas de *Playa sola*, de los de *Arbol de la estirpe humana* y, para qué hablar, de los de *Homenaje a W. C. Williams*, en unos y otros vemos iniciarse y continuar paulatinamente su intencional proceso de llegar a lo universal por lo impersonal, y detrás de todos los poemas, allí, recogido en la casa de la mente, nos encontramos con el poeta, ese hombre lúcido, el personalísimo Alberto Girri, entregado a su destino ineluctable de hacer poesía, ya mire una escultura de Rodin o Giacometti, o un cuadro de Modigliani, o una estampa de Hokusai, o lea el Antiguo Testamento, o las *Confesiones* de San Agustín, o *Eminent Victorians*, de Lytton Strachey, o uno de esos poetas anglosajones que tanto venera, ya sea Yeats, Eliot, Wallace Stevens o William Carlos Williams, a quien le ha dedicado su último libro. Esa búsqueda de lo universal por lo impersonal es una muestra más del carácter argentino, y no ya argentino, sino argentino de la América del Atlántico, porteño, en suma, que distingue a la poesía de Alberto Girri. La tradición intelectual del porteño ha sido siempre la cultura occidental, y gracias a esa cultura, gracias a Francia, a Inglaterra, y más adelante a los Estados Unidos, ha tenido acceso a las literaturas orientales. En cambio, acaso el porteño haya mirado mucho menos a España, de la cual nos independizamos en 1810, y que por entonces, y ya un siglo antes, política, económica y culturalmente, se hallaba en plena decadencia. Alberto Girri es el arquetipo del porteño. Me gusta que de muchacho haya jugado al fútbol, y que de hombre —nuestra amistad, ya lo dije, no data de ayer— reconozca por igual en la *cassette* de un automóvil (alguna vez he viajado en su compañía) una sonata de Scarlatti, o un concierto de Ravel, o una *jam-session* de Duke Ellington, o la voz de Angelito Vargas que apenas se deja oír en el bullicio de un restaurant. Hasta ha tenido la ventaja de no contar casi en su familia con otras generaciones de argentinos, de ser él mismo su propio antepasado, cosa que lo equipara a los países nuevos, los únicos países que tienen del pasado recuerdo autobiográfico, es decir, historia viva. Borges diría que Alberto Girri es del mismo tiempo que el tiempo, es hermano del tiempo, que conserva intacto su pasado de ayer, su pasado inmediato, el

---

único que nos conmueve de verdad y despierta en nosotros la nostalgia. No pertenece tampoco a esa estirpe de lujosos porteños que mezclan las estancias al recuerdo de las casas coloniales, que debieron ser heladas. Si Girri ha conocido el frío, ha sido el frío de los pobres, y ser pobre —lo dice también Borges, el escritor cuya prosa, según Girri, ha influido más en su poesía—, ser pobre implica una más inmediata posesión de la realidad, un atropellar el primer gusto áspero de las cosas: conocimiento que parece faltarle a los ricos, como si todo les llegara filtrado. Agregaré que esa voluntad de impersonalidad, ese distanciamiento entre el acto de crear y lo creado, esa dualidad que consiste en escribir el poema, como dice Girri, y a la vez provocar una distancia entre el yo que

escribe y el yo que se halla ante lo escrito, es significativo de la desconfianza, de la reticencia argentinas, y también de esa relación tan argentina que es la amistad, una amistad que se da por entero y que, no obstante, rehúye, por una suerte de pudor, el diálogo íntimo, la confidencia.

Creo haber hablado bastante de Alberto Girri, del poeta Girri y del hombre Girri. Ahora sólo me cabe decir que estas palabras me han deparado la suerte de leer antes que ustedes el *Homenaje a W. C. Williams*, un libro análogo y a la vez superior a todos los libros de Girri, porque es el último, y el acto de escribir para Girri, nuestro amigo el poeta Alberto Girri, significa escribir cada vez mejor.

---

Lo que se ha dado en llamar “presentación” de un libro, eufemismo más propio de manuales de urbanidad que de actos relacionados con la vida literaria, es por lo común previsible, y hasta melancólico, ya que la finalidad del o los oradores de turno consiste invariablemente en demostrar y convencer que otra obra notable se incorpora a nuestras letras, sumándose a otras obras notables reveladas mediante presentaciones similares. En conclusión, la voluntad de ofrecer y festejar como verdadero algo que sólo raramente lo es.

Sin embargo, y además de que mi querido José Bianco prometió —y cumplió—, no ocuparse de mi nuevo libro sino tangencialmente, para el caso de hoy yo destacaría dos circunstancias que lo justifican en términos más reales. Por lo pronto, la ocasión de comprobar en mínima escala, no obstante los momentos de atonía cultural, opacidad espiritual, como los que atravesamos, un encuentro cuyo protagonista es la poesía, valor tan alejado de ganancias y pérdidas, extraña al parecer a urgencias de lo cotidiano, o lo que se entiende por tal, aún despierta interés y curiosidad, provocando que un grupo de personas se llegue expresamente a un lugar, atraído por un llamado en cierto modo enigmático. Aventuro esta explicación: creo, sobre todo, que ustedes me escuchan conscientes de que ser yo el autor de un objeto denominado libro de poemas es acaso accidental. Ese objeto escrito, publicado, instalado en las librerías, sólo configura una de las formas que la poesía adopta para mostrarse. Quiero significar que no resultaría difícil acordar cómo la poesía no es, en definitiva, un fenómeno tan peculiar, de ardua comprensión, reservado a pocos, según se estila juzgarla. Es posible hallar indicios y testimonios de su presencia en las mentes y almas más inesperadas. Se la exprese o no merced a la escritura; aunque, ¿quién podría negar que alguna vez ha escrito, soñado con escribir un poema? En otras palabras, la fascinación de la poesía nos atañe a todos, sin excepción, al margen de las individuales diferencias y niveles de sensibilidad, inteligencia. Agregaría que la única condición para reconocerla, aceptándola sin prejuicios, está en no proponerse definirla. Percibir que el intento de formular cualquier definición esencial de la poesía, del poeta, fracasará, pues a la larga que resulte sería arbitraria, ya que no se conoce ningún procedimiento para decidir en favor de ésta o aquélla; llegar a una evidencia empírica, diría el filósofo. O, para expresarlo de manera menos pomposa, que no se sabe con certeza qué es un poeta, cómo caracterizarlo, identificarlo. En lo que a mí concierne, he optado por calificarme de “hacedor de poemas”, no de poeta. Probablemente, además, porque “hacedor” traduce una actitud impersonal, un matiz artesano, en tanto que la palabra poeta arrastra cierto peso retórico, una connotación narcisista que acabará por inducir a confundir

la figura presunta del autor con su obra. Tentación en la que muchos caen. Antes que tratar de escribir buenos y excelentes poemas ansían que los consideremos poetas.

Por otra parte, el nombre que se le asigne no debe preocuparnos con exceso. El acto de crear poesía, la ilusión de crearla, sea escribiéndola, sea como el esfuerzo personal, privado, para indagar dentro de sí, redundará en una sensación de existencia como la mayoría de nuestras experiencias, efímeras y fantasmales, es incapaz de provocar. En ello reside su grandeza, lo que cuando se la escribe hace de la poesía el corazón de la literatura.

Y así, ustedes como amistosos y benevolentes adeptos, adeptos en el sentido de iniciados, y yo adoptando la máscara del autor, somos entonces intercambiables. Partícipes e instrumentos del hecho de que la poesía se aloja potencialmente en cada humano. “La existencia de la poesía —leemos en la admirable Natalia Ginzburg—, es obvia, injustificada e incomprensible como la realidad. Cuando nosotros tenemos miedo de que la poesía muera, nosotros no tenemos miedo de que muera algo que nos hacía más ricos o mejores, pero tenemos miedo de que muera en el hombre la verdadera idea de la realidad.”

Quedaría por exponerles la otra razón de este encuentro, especialmente grata para mí. Mi nuevo libro, coincide con que en 1981 se cumple el 50 aniversario de *Sur*, a la que tan ligado he estado desde mi juventud. De la importancia que en la literatura, o mejor en la vida cultural toda, que es como referirse también a la vida ética, de nuestro país ha tenido *Sur*, su fundadora, Victoria Ocampo, su casi legendario jefe de redacción —y espero que a Pepe no le fastidie el adjetivo—, sería ocioso hablar. Pero bastarían las palabras que el propio Bianco escribió hace no mucho: “En *Sur* se juzgaban los textos por la calidad de su expresión. En sus páginas han colaborado escritores de tendencias muy diversas, y esa diversidad y a veces disparidad de las ideas, sometidas a un acuerdo general que las trasciende, y que supone el ejercicio mismo del derecho de disenter, permitían que el lector reconociera la existencia de lo contradictorio, aunque adoptara un punto de vista determinado y que pudiese contemplar la realidad en todas sus formas y categorías.”

Hacia cuanto tal descripción sugiere, la imagen de un ámbito no meramente literario sino del espíritu libre, crítico e inconformista, escuela literaria a la vez que escuela de conducta intelectual, desearía manifestar aquí mi agradecimiento. Y acaso más, pedirles a ustedes que cuando les toque acercarse a mis poemas tengan presente que lo que en ellos encuentren de redimible se habrá debido, explícita o secretamente, a lo que su casual autor asimiló de esa escuela.

Lelia Driben

# EL ACCESO A LO REAL

ENTREVISTA A ALBERTO GIRRI

Conseguir una entrevista con Alberto Girri en Buenos Aires —a las cinco de la tarde de un día invernal— implica llegar hasta la librería —editorial Corregidor, situada a pocos pasos de una de las esquinas más tradicionales de la calle Corrientes, la del Café La Paz. Allí nos proporcionarán el número de teléfono de su casa y ensayaremos una comunicación que, al principio, quedará en el monótono sonido de la llamada sin respuesta. Después de varios intentos, sin embargo, con una entonación tal vez más porteña que la clásica calle Florida, Girri contestará y, evidentemente fastidiado, pedirá que sean “tres o cuatro preguntas, nada más”. Y agregará: “Dejémelas en mi casa y yo se las respondo por escrito”.

El poeta vive en un pequeño y antiguo departamento de la zona del Bajo (notablemente evocado por Borges en “Emma Zunz”), el barrio que desciende hasta el río y recoge a su vera la estación ferroviaria de Retiro. Para llegar hasta el cuarto piso es necesario abordar un viejo elevador con paredes enrejadas, oscuro y ancho como una jaula en desuso. Girri nos recibe con una taza de café que acaba de preparar. Hay un hall de entrada en cuyo suelo, de listones de madera, el ruido de los pasos resalta en el silencio de la casa.

Un reducido cuarto oficina de sala y estudio; la mesa de trabajo llena buena parte de la habitación y el muro derecho está totalmente ocupado por una biblioteca. Apoyado en ella, con palabras lentas, Girri comenta lo difícil que suele ser escribir en Buenos Aires. Su tono, la expresión del rostro, su figura delgada y quieta adquieren, en el mosaico de nuestra memoria, extraña coherencia con alguna página de Borges, las “sombras” de José Bianco y el seco lenguaje poético del mismo Girri. “Es como escribir en medio del desierto —dice—; la pampa de alguna manera es eso. Y también lo es el río, porque si escarbamos un poco se encuentra arena y barro, una extensión interminable de arena y barro”. Luego habla de la relativa gratuidad de los reportajes, en la medida en que lo fundamental “es lo que se escribe, lo que queda escrito”, aunque “las palabras no sean más que espectros”. Cuando salimos —con las hojas mecanografiadas en la mano— la ciudad ya enciende sus luces y alguna sirena se oye lejanamente desde el -H: Sñ ee i (oi Río de la Plata. Lo que sigue son las preguntas formuladas, y las respuestas de Girri.

—En la lectura de su obra se percibe el objetivo de hacer que el poema hable de sí mismo, se nombre, en efecto, a sí mismo, al tiempo que se realiza. Por ejemplo, en el título de uno de sus libros “la letra” es “ambigua selva”; otro libro suyo se llama *El motivo es el poema* y en él uno de los textos se denomina “El poema como idea de la poesía”. Quisiera que hable de esta actitud.

Esas preocupaciones son visibles no sólo en libros como *En la letra, ambigua selva*, o en otros más o menos programáticos como *El motivo es el poema*, sino que en obras más distantes hay, aquí y allá, referencias, anticipaciones frecuentes. Recuerdo, por ejemplo, el poema “Comentario” de *La penitencia y el mérito* (1957), o el poema “A la poesía entendida como una manera de organizar la realidad, no de representarla” de *Envíos* (1967). Lo de *El motivo es el poema* es, obviamente, más deliberado. Deliberado el acento sobre las relaciones del poeta con la poesía, con la interpretación de la realidad. En síntesis, allí tanto los poemas cuanto las reflexiones en prosa apuntan a una intencionalidad bien clara: la contemplación del objeto poético como producto y como proceso. Como señaló en una oportunidad Enrique Pezzoni, de esos libros quizá surge una suerte de tipología y de topología. Tipología en el sentido de las diferentes actitudes con que el autor crea (y lee) su poema. Topología en cuanto a las relaciones que entablan entre sí esos tres espacios: el del poema mismo, el del contexto cultural y referencial, el del autor y lector: autor como inmanente al texto, resultante de él; y también el autor empírico, el hombre de carne y hueso que contempla esa entidad doble autor-poema. Y, simétricamente, el lector producido por el texto y el lector que asume la aventura de mirarse como engendrado por el poema que lee.

Ud. mencionó un texto titulado “El poema como idea de la poesía”. Claramente, intenta significar que se trata de un poema donde éste se ve a sí mismo. Un vivir y verse vivir simultáneos; la situación paradójica de la realidad y de los objetos de la realidad. Además, se quiere mostrar la condición de proceso que toda realidad implica, todo objeto. Para reiterarlo: el poema como un dato más de la condición de proceso que tiene el suceder humano. Empezando por la palabra, acaso lo único que confiere al hombre verdadera realidad.

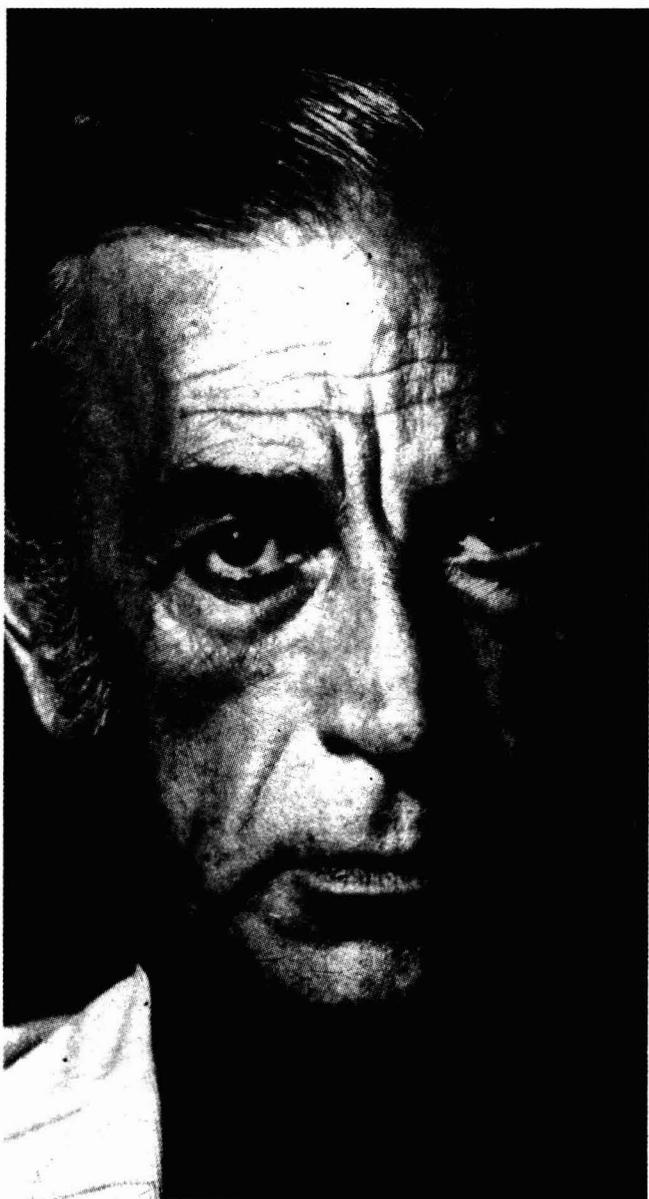
—Usted habla de situación paradójica de la realidad y de los objetos. A propósito, el uso de la paradoja es una de las constantes de su producción. ¿Cómo la explicaría?

—Por mucho que en mis poemas haya empleado —o intentado hacerlo— la paradoja, no he hecho de ella un recurso personal, por así llamarlo. Que yo sepa, es un recurso literario tan viejo como la literatura misma. ¿Debo recordar que los retóricos de la antigüedad clásica la consideraban una de las figuras más corrientes?, ¿que en épocas posteriores es particularmente importante, como lo vemos en el caso de Donne (autor que me es especialmente caro) y sus *Songs and Sonnets*, o que para De Quincey la paradoja es un elemento vital de la poesía?

-Usted ha dicho que es imposible escribir buena poesía sin haber leído a los grandes prosistas, y afirma que Borges fue, en su caso, absolutamente decisivo. ¿No cree que su obra coincide con la de Borges por esa especie de operación metalingüística que ambas ejercen? Y en ese mismo sentido: ¿reconoce también alguna influencia de Macedonio Fernández?

-De Macedonio Fernández ninguna, al menos ninguna influencia directa. He intentado en varias ocasiones leer sus libros, pero no conseguí nunca interesarme por ellos. No comprendo, más allá de las primeras páginas de esos libros, ni su humorismo ni su metafísica, por más que Borges los considere productos de un genio. El defecto es mío, sin dudas. En cuanto a Borges, no se trata sólo de coincidencia sino de influencia. Es innegable que estamos hablando de uno de los mayores escritores contemporáneos en el plano mundial.

-En su libro *Escándalo y soledades* hay un poema que



Alberto Girri

comienza diciendo "Sea mi figura la ermita, la rueda, el loco". Tomo algunos versos de ese poema: "lo bueno como ajeno equivoco/ y lo venido de suciedad como insignia"; ¿qué puede decirme de esa suerte de negatividad que se reitera en su obra?

-Tal negatividad no es sino una de las características que, en efecto, se reiteran. Otras podrían ser: un obsesivo preocuparse por lo que la realidad tiene de ambiguo y paradójico; la constante sensación de dualidad en cada apariencia; el aferrarse a que lo único de que en verdad disponemos para que eso que llamamos realidad exista es la palabra, o acaso el verbo, que en lo interior es pensamiento, y en lo exterior palabra.

Respecto de la negatividad, me parece significativo este texto de mi libro último *-Lo propio, lo de todos* (1980): "De la negación como ideal. Aspirar a que, luego de debatirnos en el callejón sin salida de lo inconciliable, actitud paradójica de negar lo que se afirma, afirmar lo que se niega, nos instalemos en la negación como irrefutable y único acceso a lo real. Desafío de René Daumal con su: NON est mon nom //NON NON le nom// NON NON le NON. Y la referencia a tales versos, de *Le Contre Ciel*: "El espíritu individual alcanza el absoluto de sí mismo por sucesivas negaciones; yo soy el que piensa, no el que es pensado; el sujeto puro no se concibe sino como límite de una negación perpetua. La idea misma de negación es pensamiento; no es yo. Una negación que se niega simultáneamente se afirma; negación no es simple privación, sino ACTO positivo".

-Para concluir: varios poemas suyos aluden a pintores -Brueghel, Monet- y uno se titula "El dibujo como poema". ¿Qué relaciones establecería entre poesía y pintura?

-Dejando de lado el caso particular de las artes plásticas, cuya mención en mis poemas es en gran medida una forma de expresar ciertas preferencias personales, homenajes a vocaciones personales no expresadas, creo que es bastante característico el énfasis que la poesía contemporánea suele poner en las connotaciones de tipo cultural, artístico, literario; menciones a artistas, escritores, personajes del pasado. Desde luego, esta característica no tendría validez alguna si las connotaciones fueran meros desplantes retóricos, o eruditos, pero bastaría una ojeada a los grandes poetas que abundaron en tal recurso (Eliot, Pound), para entender que no es así. En mi opinión, lo que induce es una mayor o menor voluntad inconsciente de aferrarnos y salvar algo de una situación límite en que los valores tradicionales del espíritu humano parecen haber entrado. Para decirlo en forma simplista: es como si asistiéramos a los últimos destellos de la gran parábola abierta en el Renacimiento, a partir de la cual el signo de las creaciones artísticas fuera el de la autodestrucción paulatina.

Lo que la poesía contemporánea intenta es tomar el toro por las astas, como afirmando: "El mundo de los valores culturales y artísticos posee una realidad infinitamente más verdadera que la vida corriente que llevamos las personas corrientes. Un texto de Cátulo, una pintura de Manet, están más presentes que nuestros gestos diarios, que, en cierto sentido, son más espectrales pues estamos presos del fantaseo negativo de nuestra mente, condicionada por hábitos de todo tipo. ¿Cómo no reconocer, entonces, la real realidad del orden cultural, artístico y aún religioso, orden al que el poeta contemporáneo apelará en sus referencias?"

---

## Livia Sedeño

# TEXTOS

---

### EL CORONEL SE VA DE VIAJE

---

Conocí a Maruca en la glorieta, una tarde a las siete treinta. Recuerdo la hora porque salí a la calle empujado por una súbita y violenta angustia crepuscular. No hay nada más impreciso y terrible que el crepúsculo. Es como buscar la luz en la semioscuridad temiendo una caída ciega. Ya instalada la noche se comprueba su relativa bondad.

Antes, buscaba a mamá en su habitación y hablaba con ella, de mil cosas, pero desde que se fue de paseo con el Coronel para no regresar, siempre, a esa hora, me veía obligado a buscar refugio en la glorieta.

Maruca caminaba del brazo de su amigo Silvio. No imaginé que en poco tiempo ella ocuparía la habitación vacía y la tarde. La casa, con ellos dos adentro, se convirtió en lo que antes era. Digo con ellos dos adentro porque aunque Silvio sólo iba de visita lo considerábamos parte de la familia.

Maruca sentía una especial predilección por la foto de mi madre con el Coronel.

La colocó en la sala y le ponía flores. Hay que venerarlos, decía.

Me asusté un poco cuando Silvio comenzó a dejarse crecer el bigote, pero con los días me pareció natural. Frente al retrato del Coronel yo mismo lo ayudaba a doblarse las puntas. Le quedaba bien, tan bien como al coronel, y fijándome con detenimiento había otros parecidos. Las cejas, por ejemplo, en forma de acento circunflejo.

Aquel jueves que Maruca leyendo el periódico se levantó de un brinco a llamar a Silvio por teléfono, yo me puse contento. Pensé en Silvio con su uniforme de militar saludando al entrar a la casa, y el corazón se me apretó de gusto en el pecho, como devolviendo el saludo con emoción. Que se presentara a la convocatoria y llenara los papeles. Buen futuro para mi amigo.

Silvio no frustró nuestras esperanzas. A los seis meses ya lo habían ascendido varias veces. Antes de cumplir el año de su vida militar le llegó un telegrama para marcharse a Okinawa con el rango de coronel. Me sentía orgulloso, verdaderamente orgulloso, y ella, Maruca, también.

Yo mismo le pedí a Maruca que lo acompañara al aeropuerto y me quedé en la ventana diciéndoles adiós. Me dolía verlo partir. Por evitarles mi tristeza los dejé ir solos.

Ha transcurrido un año. No sé qué le pasó a Maruca. En el aeropuerto no supieron darme razones. Si se embarcaron juntos o si en realidad no fueron a ninguna parte es un misterio que no he logrado develar. Por lo pronto, esta tarde a las siete y treinta iré nuevamente a la glorieta. Los crepúsculos, en la casa vacía, me provocan una profunda angustia.

---

### INMERSIONES

---

Es tradición que las suicidas sostengan estrechas relaciones con el mar.

Como antesala se reúnen en sus orillas para tomar un bote salvavidas discutiendo, sin acuerdo posible —ni falta que hace— qué parte del mar corresponde a las tormentas y cuál propiamente a la navegación.

Luego —hace muy poco Virginia Woolf— se lanzan con su atadito de piedras en los bolsillos.

Al cambiar los tiempos las piedras disminuyen y puede que del hundimiento quede afuera la frente solitaria. Sucede igualmente que burbujas, burbujas y nada, que los ojos como extremo de faro dando la vuelta, que la cabeza completa sin lo demás o de picada lo demás menos la cabeza.

Algunas, como solución, entran al mar de costado, preservando un ojo, una mitad de boca, un agujero nasal, media frente o una oreja llena de agua, sorda para escuchar el propio “aux”, mitad de grito.

Los hombres, que aprendieron a caminar encima del mar desde hace más de mil años, dejan ahogarse bajo el agua su sombra y así cometen suicidio sin riesgo de hundimiento; pero también el mar.



---

### ESPEJISMOS

---

El espejismo se forma en alguna parte de la tierra, no necesariamente en el desierto a pesar de las viejas historias recurrentes.

La aparición de un espejismo va precedida de una gran prisa por llegar a ese lugar que no existe más que en la pupila, de la cual el espejismo es espejo.

Todos los días alguien es presa de uno de estos fenómenos artificiales creados por su propia naturaleza.

Ayer, sin ir más lejos, un hombre fue víctima de uno de ellos. Tratábase de la más cruel de estas falsas visiones, aquella que inventa para nosotros el espejo de nuestro espejismo.

---

## EL PARALELO

---

Una vez trazado el paralelo el ejército comienza a retroceder.

Cuestión de estrategia.

Inmediatamente que las tropas tienen su objetivo señalado, el paralelo se aleja a mayor velocidad de lo que éstas avanzan.

O bien, la tropa retrocede.

Hay quien sabe que es del todo inútil definir al trazo un paralelo ya que nunca se llega.

Esos, los buenos estrategas, dibujan en el aire una tortuga y echan a andar su cronómetro paso a paso.

Gracias a ellos se han derrumbado imperios un paralelo más allá del esperado.

## A LA LUZ DE LA DIALECTICA

---

Si Jonás persiguió su destino empecinadamente o si el destino lo persiguió a él hasta cumplirse, es decisión que nos obliga a sucumbir en presencia de terribles ambigüedades. Que el profeta supiera de antemano el curso de los acontecimientos y el feroz modo como se lanzó a nadar en las embravecidas aguas del Mediterráneo para alcanzar a la ballena y colocarse exactamente frente a sus fauces, nos lleva a alternar afirmaciones contradictorias.

Lo único definitivo es el curso que tomó en su incesante nadar la ballena para ir a dar precisamente a las playas predestinadas y vomitar a Jonás sobre esa arena, la de Judea. Es indudable que la ballena estaba tocada por la mano de Dios.

Desde entonces, queda demostrado, los designios no respetan, para cumplirse, el rango de las especies en la escala biológica.

## ANTROPOFAGIAS

---

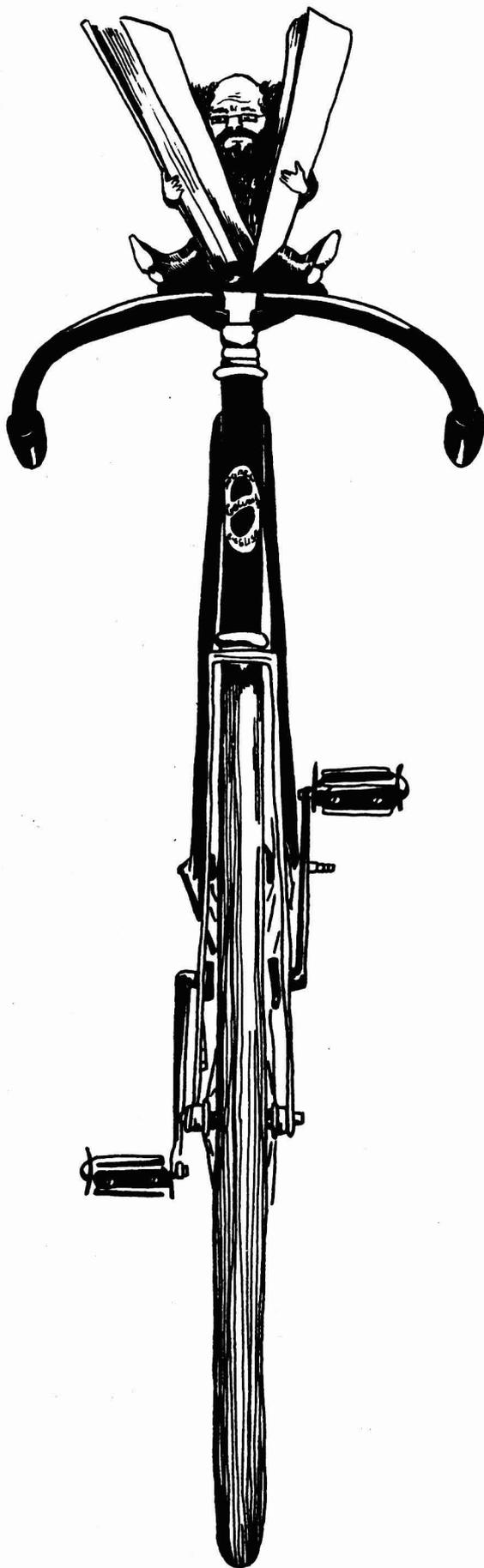
Si un antropófago le pide, por favor, que le permita comer de su pie izquierdo, no tema, compártalo con él, sea generoso.

Las guerras sólo se hacen cuando, sin pedir permiso, soldados enemigos entran a su casa y reclaman para sí el cajón posterior que lleva en su cabeza.

Lo demás es un simple cumplirse de la historia, amigo mío. No oponga resistencia a la humilde solicitud de un antropófago hambriento. Recuerde sus propias hambres, la propia soledad de su estómago.

Y si quiere ser inteligente póngase a tono, aprenda el modo, abandone sus hábitos vegetarianos, y coma usted también del pie izquierdo de los visitantes, su dedo índice, su cabello más largo, el cuarto inferior de su coronilla.

No viva de espaldas a la historia. La especie, si no más sabia, es más adecuada a sí misma que el hombre más sabio.



---

## PIE DEL LABIO AUSENTE

---

Después de mirar su fotografía varias veces, no encontró explicación satisfactoria al modo de ser de su mitad inferior. Se trataba de un close up tomado en buen estudio. De la mitad para arriba los rasgos se captaban con la nitidez propia de una cámara manejada por mano experta. Pero a partir del final de su nariz y un pedazo de carne acanalada al centro, la fotografía parecía envejecida. Como aquellas fotos de su bisabuela, primicias de un arte ahora tan desarrollado. Pudiera haber sucedido cualquier cosa: polvo en el lente, algún rayón inadvertido en el cristal, o una broma de mal gusto. Decidió, para los días próximos, tomarse otra.

El asunto se le había olvidado, hasta que el espejo, una mañana, le devolvió aquella misma imagen de la foto. Entonces se inquietó, aunque quedaba como explicación un descuido en la limpieza o la descomposición del espejo en este nivel de su rostro.

Quién sabe por qué, quizá para retardar el conocimiento, en lugar de agacharse y probar otros niveles, esperó a hacerse un nuevo juego de fotografías, pidiendo el negativo.

El fotógrafo se disculpó muchísimo. Tampoco comprendía lo sucedido, nunca le había pasado nada igual, aunque era innegable que algo pasaba con la mitad inferior del rostro, específicamente con la boca.

A lo mejor no manejaba bien el maquillaje. De lo contrario debía visitar al médico. Le preguntó si siempre había sido así. Cuando ella le contestó que no, él opinó que podía tratarse de alguna malformación celular. En realidad, lo que él dijo como opinión no importaba, y sí la forma en que la miró, como buscando sus labios sin encontrarlos.

El proceso de desvanecimiento de la boca a partir de haber sido descubierto fue veloz, con lo que se demuestra nuevamente, cómo puede el conocimiento acelerar las metamorfosis.

Desde entonces, se convirtió en generadora inocente de devastadoras pasiones. Algo en ella inquietaba inevitablemente. Como dijo un poeta de su generación: "Oleadas de naufragio me invaden ante su presencia", o aquella frase con que rotuló el pintor surrealista el retrato que le hiciera, justo al pie del labio ausente: "imprecisiones, ausencias que llaman al fondo mismo de nuestros abismos".

---

## FINAL DE UNA ESTETA

---

La anécdota es menuda. Nada explica. Sólo relata el cómo externo de aquella mujer cuya muerte no fue posible calificar legalmente de asesinato o suicidio, y de la que incorrectamente se dijo que murió encostalada, ya que en esa dirección de las designaciones lo correcto hubiese sido decir que murió enmurallada.

Se encontró un papel, escrito de su puño y letra tiempo atrás, lamentándose de la fachada de enfrente y del grotesco paisaje que vislumbraba desde su ventana. Luego mandó tapiarla.

Un historiador dedujo que esta tapia, al igual que aquella a la que la difunta se refería, dadas las condiciones naturales del clima tropical, habíase tornado musgosa y descascarada, lo cual seguramente le desagradó al extremo de construir un nuevo muro de cemento. Lo demás es una sucesión de experiencias similares y conclusiones idénticas que redujeron su espacio vital más de lo debido.

Añádese también que una disquisición sobre la pobreza o rica fantasía de la encostalada sería interminable. Cierto es que la occisa pudo intentar pintar el muro, cubrirlo con una enredadera, o poner en él un retrato de Cary Grant. Pero como todos lo sabemos, la fantasía puede lo mismo derrumbar un muro que agigantarlo.

---

## PUEBLO OCUPADO

---

La ciudad fue tomada por sorpresa. A medianoche, cuando todos dormían.

Al día siguiente reinaba el orden.

Los que llegaron de visita vivieron la ininterrumpida normalidad de las instituciones, sin percatarse que detrás de cada ciudadano se escondía el enemigo.

Nunca sabremos si el enemigo entró en posesión de los habitantes de la ciudad o si fue al revés. Que las instituciones se fueran desmoronando lentamente puede explicarse por el triunfo de los primeros sobre los segundos, pero también por causa natural.

En otras ciudades ha sucedido lo mismo, sin que conste en sus memorias el reporte de una invasión.

# RESEÑAS

## DE LIBROS

### SOBRE LA FOTOGRAFIA

En *On Photography*, Susan Sontag analiza la relación dialéctica que se establece entre la fotografía y la sociedad contemporánea. No sólo la ideología determina la función de la fotografía en la sociedad, sino también la fotografía cambia nuestra percepción de lo real. "El poder de la fotografía", dice Sontag, "ha desplatonizado nuestra comprensión de la realidad, volviendo cada vez más difícil reflexionar sobre nuestra experiencia haciendo una distinción entre imágenes y cosas, entre copias y originales".

La fotografía viene a invertir la actitud despreciativa de la herencia platónica que consideraba a las imágenes como meras sombras sucedáneas y transitorias de las cosas "reales" que las proyectan. Así, y como lo señala la Sontag, "la fuerza de las imágenes fotográficas proviene del hecho de que son realidades materiales por derecho propio, depósitos ricos de información dejados por la ola de aquello que las emitió, instrumentos poderosos para voltearle la mesa a la realidad, para convertirla en sombra."

Si por un lado la imagen fotográfica puede volverse un sustituto de la imagen real, y a veces hasta presentar una evidencia más poderosa que ésta —y en ello fundamenta su poder— también ahí radica su debilidad. Por ejemplo, a cierta altura la fotografía puede ser un arma importante de denuncia, más importante quizá que el cine por su capacidad para seleccionar un momento determinado dándole una perpetuidad que no tiene la continuidad cinematográfica. Es justamente sobre esta virtud de la fotografía que Salvador Elizondo desarrolla el tema de su novela *Fara-beuf*. Y, en este sentido, Susan Sontag menciona el ejemplo de una famosa fotografía de una niña vietnamita rociada de napalm que corre hacia la cámara



Susan Sontag

con los brazos abiertos gritando de dolor. Esa fotografía "probablemente provocó más la repulsión de la opinión pública hacia la guerra de Vietnam que 24 horas de barbaries televisadas." Sin embargo, Sontag señala que la fotografía es incapaz de modificar la opinión pública por sí sola: requiere de un contexto previo y de una actitud pública favorable. La fotografía puede ayudar a fortalecer una posición moral o política, pero no crearla.

Empero, las imágenes fotográficas también pueden en un momento dado corromper nuestra percepción del dolor, anestesiarlos. El impacto ante las atrocidades fotografiadas disminuye su intensidad con la repetición, como sucede en las películas pornográficas. "El vasto catálogo fotográfico de miseria e injusticia", dice Sontag, "nos ha dado una cierta familiaridad con lo atroz, volviendo ordinario lo horrible y haciéndolo parecer inevitablemente familiar y remoto ('sólo es una fotografía'). En las últimas décadas la fotografía ha hecho tanto para adormecer la conciencia del dolor como para despertarla".

Así, la fotografía se inserta dentro de una ambivalencia: nos aleja a la vez que nos acerca a la realidad. Por eso, "un evento fotografiado se vuelve en un sentido más real y en otro menos real. En el contexto de la fotografía artística, la fotografía ha utilizado muchas veces esta ambivalencia, ya sea jugando a volver desconocido lo familiar, o buscando, en otras ocasiones, sus temas

precisamente en lo extraño, lo exótico, lo raro. Expresión de ello es sin duda la predilección de muchos fotógrafos por los objetos viejos, derrumbados o abandonados, o por los personajes lacrados por la edad, la enfermedad mental o la miseria. La actualidad del fotógrafo ante el mundo que lo rodea se vuelve parecida a la de un turista visitando zonas de la realidad social que para su ideología de clase resultan desconocidas o exóticas". Colocado en esa situación el fotógrafo se vuelve "un superturista, una extensión del antropólogo que visita a los nativos y difunde noticias acerca de sus costumbres exóticas y su apariencia extraña".

La labor del fotógrafo es, desde esta perspectiva, la de luchar siempre contra el aburrimiento. El aburrimiento exige una actitud de no participación; el aburrimiento, según Sontag, "no es en realidad más que el lado opuesto de la fascinación: ambos piden estar afuera, más que dentro, de una situación". De esta manera, fotografías como las de Diane Arbus —siempre según la Sontag— intentan ilustrar la fascinación del bajo mundo "a través de un 'sobre mundo' desolado pero muy plástico, pero en ningún momento pretenden entrar dentro del horror experimentado por los habitantes de ese mundo. Tienen que mantenerse exóticas y por lo tanto ser 'emocionantes'. Su perspectiva es siempre exterior."

La posibilidad, heredada de la sensi-

▲ Susan Sontag: *On Photography*. New York, Farrar, Straus and Giroux.

## LA ABSTRACCION DE LA CIUDAD

bilidad surrealista, de otorgar una dimensión poética a un objeto extrayéndolo de su contexto, ha sido desarrollada por la fotografía más que por ningún otro arte. De hecho, para Sontag, la fotografía es el único arte surrealista innato. "El surrealismo nace de un padecimiento burgués; que sus militantes lo creyeran universal constituye un signo más de que es típicamente burgués. Como estética que anhela convertirse en política, el surrealismo opta por el patito feo, por los derechos de una realidad no establecida oficialmente. Pero los escándalos celebrados por los surrealistas no resultan ser a fin de cuentas más que aquellos misterios oscurecidos por el orden social burgués: el sexo y la pobreza." Así, la fotografía, que hereda ese carácter ambivalente de la rebelión surrealista, puede estar motivada, como ese movimiento, por un gran potencial de denuncia, pero su capacidad de compromiso es amortiguada por el mismo aislamiento ideológico de la clase social a la que pertenece. De ahí, también, que las atrocidades históricas resulten, como dice Sontag, a la vez "más reales" y "menos reales" cuando son fotografiadas. Y resultan "menos reales" por una incapacidad ideológica para enfrentar la realidad, a pesar de la evidencia de los sentidos. Y esto es no sólo un hecho fotográfico sino un hecho cotidiano.

Muchas veces la percepción estética funciona también como una de las instancias de ese alejamiento ideológico de la realidad. Es más: la percepción estética de hecho invita a veces a ese alejamiento, a asumir una posición de espectador pasivo y "desinteresado". ¿Acaso —se pregunta la autora— no es esta también una de las expresiones de la enajenación de una sociedad que ha perdido el sentido de sus fines? De ahí que al analizar el rol de la fotografía en el mundo actual, la Sontag también analice el de la percepción de la realidad en la sociedad capitalista. Para ello encuentra una metáfora en la cueva de Platón, llena de imágenes entrecortadas, sin relación entre sí, sin jerarquías, sin contexto, imágenes que son reales por la evidencia inmediata que ofrecen a los sentidos, pero que son irreales porque se ha perdido el puente que las conecta entre sí y con nosotros mismos.

**Verónica Volkow**

En una de las entrevistas que otorgó Jennie Ostrosky a propósito de su primera novela, hablaba de cómo la vivencia en su escritura estaba relacionada con sueños, presagios y un hecho: el movimiento estudiantil de 1968. Confieso que después de doce años de ver alrededor y en mí mismo ese hecho como un sobrellevar inevitable, toda mención me parecía una cita obligada y, por eso, artificial. La fuerza que pudo tener ese movimiento se había perdido pocos meses más tarde y en 1972 todo intento de reorganización era imposible. No sólo el Estado no solucionó el compromiso que adquirió con la opinión pública, sino que nadie se preguntó por qué la manifestación del jueves de Corpus había sido conducida por una calle paralela a la obligada por la función que debía cumplir. Tal golpe inició el recuerdo y los días aciagos se volvieron heroicos. Ciertas literaturas se consumieron buscando en su memoria el momento en que alguna previsión se comprobaba.

Por su edad, Ostrosky no pudo haber vivido el hecho que relata en algunas páginas de su novela. Esto me hace pensar en el significado que tiene esa palabra, vivencia, muy usada por la escritora en la entrevista ya citada. Es posible que ella aclare el estilo de su novela.

En su intento por lograr un análisis científico de los procesos que recorre el pensamiento artístico, Wilhelm Dilthey recordaba los estudios que había llevado a cabo Gustav Fechner en psicofísica. Para éste, la "imagen-recuerdo posperceptiva" se presentaba Juego de haber enfocado breve y fijamente un objeto: "Se produce en este caso una representación que supera de momento en dibujo y color a todas las representaciones simplemente recordadas y sólo gradualmente va haciéndose imprecisa." La imagen posperceptiva, agregaba Dilthey, difiere de la visión propiamente dicha. La selección de los elementos de la percepción constituye la condición primera de la reproducción artística. Y lo que enlaza los elementos

▲ Jennie Ostrosky: *El abecedario, la ciudad y los días*. México, Artífice Ediciones, 1981.



Jennie Ostrosky

de las representaciones visuales es un acto intelectual, "configurador de la fantasía".

Jennie Ostrosky se refiere a la vivencia como el hecho que recorre nuestra interioridad: "Hay quien podría decir que ya tiene la perspectiva suficiente para mirarla. Para mirar a toda esa serie de grietas, de enigmas y posibilidades que el propio hecho deja dentro de uno. Hay algo inatrapable. El hacerlo literatura es una forma de hacerlo atrapable." Así, la vivencia parece no poder separarse de la realidad; sin embargo, el sueño, el enigma, la búsqueda de lo tangible se inicia sin que la autora se deje llevar por esa parte, el hecho, que la obligaría a dejar inconcluso su proyecto.

Las recurrencias a 1968 han formado un proceso a través del cual quisiera obligarse un entendimiento de la vida en la ciudad de México en los años recientes. Tarde o temprano surge el tema en las conversaciones forzando historias y modos de la realidad. Por esto considero importante la afirmación del acto intelectual que ordena las percepciones y las representaciones. Más que una versión o un testimonio de los sucesos de 1968, la novela de Ostrosky, ubicada en esa zona imprecisa donde se une la razón y la sensación, es una vivencia intelectual. De ahí que, más interesada en encontrar la comple-

ja relación literaria entre tiempo, lenguaje y espacio, la novelista no exalte el hecho, que se diluye así en un evolucionar de la sensación de pertenencia a la de reconocimiento. Pertenecer a un lugar implica la *necesidad* de reconocerlo, de estar no se sabe por qué involucrado en sus sucesos, que son como interrupciones de un largo monólogo, interrupciones de presagios y descubrimientos, de voces y grietas, por donde se escapan sin fin imágenes desoladas.

La novela entonces muestra su carácter experimental: no hay en ella ni héroe ni acción dramática (como quería Nathalie Sarraute: "intenta entregar a los lectores lo que éstos tienen derecho a esperar del novelista: un incremento, en profundidad, de su experiencia personal, no en extensión —para lo cual el documento y el reportaje son más eficaces y competentes"). Lo que hay, en cambio, es una tensión de palabras que surgen de un fondo autobiográfico, propiciado por una década de inmovilidad y silencio; es una reflexión sobre la injusticia y la poesía, sobre el dolor y el desencanto. Es también un primer libro, en el que la escritora evitó la sujeción de esa memoria oficial que a ambos lados de la literatura trata de idealizar la angustia y la desesperación de quien, como Jennie Ostrosky, no ha cesado de preguntarse por qué sobrevive. "Los vocablos se niegan a extinguirse —escribe— se endurecen, se hacen puentes. Las letras muertas se regeneran y siguen fabricando el laberinto de los días, las formas del abecedario, los muros grises de una ciudad abstracta como isla desconocida."

**Jaime G. Velázquez**

---

## SOCIOLOGIA DEL CINE PRIMERA LECCION

*Erotismo, violencia y política en el cine* es un libro que se instala en la corriente de los análisis sociológicos del cine. Gabriel Careaga, su autor, parte de la convicción manifiesta de que en el fenómeno cinematográfico, en tanto que comunicación social y estética

▲ Gabriel Careaga: *Erotismo, violencia y política en el cine*, Joaquín Mortiz, México, 1981, 152 p.

se trata de tocar y despertar emociones y sentimientos que nos dan una visión del mundo en primera instancia, en donde se confunde lo objetivo con lo subjetivo. Por eso para muchos el cine es como sueño. Y sin embargo, como pensaba Albert Camus, de qué serviría el cine si no fuera para ponernos en contacto con la realidad.

(p 11)

Apoyado en su formación profesional de sociólogo (*Mitos y fantasías de la clase media en México, Biografía de un joven de la clase media*) y en su experiencia de espectador cinematográfico, y bajo la divisa de que el cine "eterniza los momentos y los hechos de una época y de una sociedad", Careaga escribe un breve manual que habla a la vez de política y arte, del celuloide como espectáculo que se da en la colectividad humana y para ella. La ubicación correcta del libro no es la de un estudio especializado y profundo; es, en cambio, una introducción al tema, cuyo lector ideal es aquel espectador (de preferencia universitario) que ha hecho de ir al cine una de sus rutinas, que ha visto muchas películas, pero que no se destaca por su percepción analítica y, dada su afición, desea adentrarse más en lo que ve y le impresiona.

Prueba de la naturaleza del libro es que Careaga —después de usar un título generalizante— reduce su campo de acción al cine norteamericano, el primero que ha conocido y con el que está más familiarizado nuestro hipotético lector. Careaga toma ciertos ejemplos de ese cine —en general las producciones tipificadoras de Hollywood— y de las primeras pautas de lo que son esas películas. Por esta vía, sus comentarios apuntan siempre a la línea central de análisis, dejan de lado trasfondos y sendas oblicuas y muestran al lector el camino ancho para adentrarse en las comedias de Marilyn Monroe, por ejemplo, o en los tres films de James Dean (el adolescente como crítico, como rebelde y como problema), o en las sombras perversas del cine negro (de los viejos maestros como Hawks y Huston a Siegel y Melville, pasando por Welles y Kubrick).

Se vuelve capital para *Erotismo...* la recapitulación que el autor hace de al-

gunas de las principales ideas sobre cine y que son moneda corriente en la crítica profesional. Careaga tiene la honestidad de declarar las fuentes que parafrasea con amplitud y de abstenerse de presentar como hallazgos personales dichas pautas críticas. Es valiosa su capacidad sintética que lo lleva a decir de manera sencilla y directa algunas verdades fundamentales sobre los géneros clásicos *Made in USA*, como ésta sobre el *western*:

Porque las maravillosas historias que cuentan los westerns, las pasiones y las codicias que se dan allí rienda suelta no son en absoluto ficticias: el western antes de ser una mitología, antes de representar aventuras rocanroléscas rentables al negocio de Hollywood, es la fantástica aventura totalmente real que se confunde con la de Estados Unidos en la lucha por la individualidad, por lo auténtico, por la conquista, por la fraternidad, por la solidaridad (p. 20).

Siguiendo el mismo mecanismo, casi la mitad del libro se dedica a un ente típico de la cinematografía comercial y a través del cual mucho se puede descubrir: la estrella. Careaga escoge las figuras de Montgomery Clift, Marlon Brando, James Dean y Marilyn Monroe (además del mexicanísimo Pedro Infante, por razones que se suponen pero que no se esclarecen). En cada caso traza, —desde el nacimiento hasta el derrumbe final, ya sea estrepitoso o acallado, pasando por alegrías, ambiciones, luchas y fracasos— algo que podemos llamar, para entendernos, la biografía psicosocial de un *outcast* privilegiado de la cultura norteamericana. Las cuatro (o cinco) estrellas fueron escogidas con maña, pues son casos de estira y afloje entre imposiciones que a fin de cuentas pertenecen a la ideología conservadora que limita la creatividad, y las ansias de apertura y caminos personales que, no obstante, se propone el profesional de la actuación y del signo de dólares que es la estrella. La "introducción a la sociología del cine norteamericano" —proponemos ese subtítulo que sería muy aclaratorio— avanza con la descripción esquemática de la biografía de esas estrellas rebeldes y conflictivas; allí el lector advierte algunas de las



Gabriel Careaga

contradicciones y complejidades que definen a Hollywood en su mecenazgo cinematográfico.

Es ineludible que el planteamiento del libro deje fuera muchas cosas y que un buen número de ellas sean imperdonables. El paseo por las películas comentadas es, por fuerza, vago y muy rápido. No hay manera de detenerse a hacer una lectura si no ya minuciosa, al menos global, es decir, que contenga en su conjunto los rasgos esenciales del film y no nada más llame la atención sobre una nota, en ocasiones dominante y en otras tangencial. Se habla de varias películas de Elia Kazan (Brando, Clift y Dean han actuado para el que fuera cabecilla del Actors' Studio), pero nunca se mencionan aspectos formales de importancia como el sentido de la composición de planos, el enfrentamiento horizontal/vertical y el movimiento de cámara, y que tanto importan en el lenguaje de Kazan; tampoco se analizan aspectos conceptuales que caen directamente dentro de las preocupaciones de Careaga, como lo es la ambigua posición política de Kazan, su rebeldía-pesimismo-derrotismo (por ejemplo, no se habla, cuando se menciona la película, del entreguismo de *Nido de ratas*, en un momento en que el Hollywood valiente y progresista era la bruja maldita que el macartismo perseguía tea en manos).

Otra deficiencia del libro —que se

achaca, de nuevo, el carácter generalizante e informativo, pero que muy bien pudo evitarse— es la aparición nada afortunada de juicios generales terriblemente dogmáticos. El autor los suelta con ligereza, sin ninguna base posible, y —aquí lo grave— el hipotético lector que engulle el libro como un manual que lo guíe en su convivencia con el cine, se los puede tragar sin advertir la falsedad. Es una mentira decir: "Ahora Hollywood está en decadencia" (p. 19), pues ¿dónde colocar entonces la producción de Scorsese (*Calles peligrosas, New York, New York, Toro salvaje*) y la de Ford Coppola (*El padrino, Apocalipsis, ahora*)? ¿no refutan las presencias de Robert de Niro, Al Pacino, Dustin Hoffman, Jane Fonda, Liza Minnelli y otras tantas esa afirmación que peca de ingenua? El libro pierde fuerza cada vez que Careaga no puede contenerse y emite *a priori* falsísimos y que van directamente en contra de su intención consciente de ofrecer una sociología cinematográfica abierta. He aquí algunas muestras: "En *Ladrones de bicicletas* hay autenticidad *ya que* fue filmada en exteriores." (p. 18 subrayado mío, por supuesto) "*Río salvaje, como todas las películas de Elia Kazan*, fue una obra maestra." (p. 35, yo subrayo la exageración fanática) "...la crítica, que frecuentemente se equivoca" (¡l. p. 51) "...la ley sociológica se cumplía: para que el mito perdure tiene que morir jo-

ven" (p. 86. ¿Y Humphrey Bogart, Clark Gable y John Wayne?) Hay más perlas. Pero transcribe ya nada más dos de la variante moralista miope: "El éxito, la fama y el talento traen la soledad y los conflictos personales" (p. 89) "Es la moral burguesa y cristiana que todo lo contamina y lo frustra." (p. 103).

La conclusión de esta mínima evaluación de *Erotismo*... su telón final y anhelado *happy ending*, es muy digna de don Perogrullo, pero es cierta: el libro tiene sus ventajas, se desempeña más o menos bien como un manual del espectador cinematográfico, es una primera lección sobre cine y su entorno social. Por otro lado, la red tan gruesa deja escapar varios peces realmente gordos: han de venir más y más lecciones después de esta inaugural. Lo mejor del libro es que hay amor por el cine y se contagia al lector el gusanito de sentarse a ver películas y quedarse pensando después de que el aparato proyectador dio todo lo suyo.

Alberto Paredes

## ¿CENIZAS ESTOICAS?

A pesar de que nació hace 32 años en la ciudad de México y de que acaba de reunir en un solo volumen (¿toda?) su poesía, Marco Antonio Campos pertenece a otro siglo: su sensibilidad se filtra a épocas antiguas. Esto se manifiesta por un doble hecho. Por una parte, el autor anota toda suerte de referencias cultas, ya sea en forma de epígrafes o en las estrofas y versos de sus poemas; el propio título de su libro, ¿no evoca a aquellas hojas whitmanianas? En realidad, no le veo justificación a esta manera de ostentar las lecturas de poetas reconocidos o clásicos. En el caso de un poeta adolescente, esta actitud se explica por el mismo desamparo en el cual se encuentra quien adolece de todo excepto de una vida interior y los apetitos de exaltarla, pero no en quien hace su primer recuento de poemas.

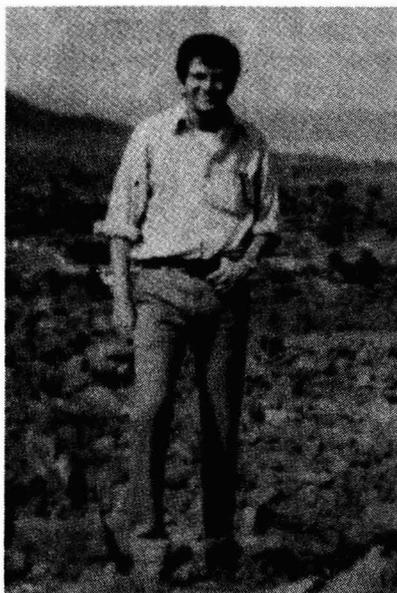
Por el otro lado, el autor es de una época antigua debido a su exploración

▲ Marco Antonio Campos: *Hojas de los años*. Premiá editora, México, 1981, 106 pp.

de la historia para, una vez intentando estar en su interior, rescatarla y rescatarse. Es en esta tenaz intención por recuperar tiempos pasados donde vemos la voz natural del poeta; esto es, sin valerse de artificios que le den seguridad expresiva, su sangre corre y corroe las ruinas de los siglos, porque ya sabemos, entonces, que no es ninguna pose citar a tal o cual escritor nada más por el fervor incontrolado de homenajearlo y rozarse con él, sino que se muestra un tacto más cercano a "las playas de Corfú" (p. 89), que a los sinsentidos de las calles actuales. Aquí Campos niega, involuntariamente, puesto que su visión está en otra parte, el vacío de la modernidad con la misma capacidad que tiene para asombrarse ante (y en) la antigüedad. Así, aletea un ave antigua más viva que el aire que solemos respirar en las ciudades de ahora.

En este sentido, el poemario oscila entre la historia individual y la del mundo, desde la huida de uno de los Campos que "lleva su miedo a la taberna de las amistades" hasta "El velorio de Clodia", pasando por "Luz de ruina" o una "Confesión". No se trata, luego, de apoyarse gustosamente en el socorrido cultismo, sino en saber asimilar la cultura con la preocupación de precisar e impulsar la intimidad. A partir de este extremo biográfico se suceden las evidencias poéticas que más nos tocan porque las sabemos auténticas, y las adivinamos legítimas por personales; personales, advierto, no tanto porque nos hablen de las lágrimas de su autor sino por la facultad por captar y recrear la realidad exterior e íntima, revelándonosla poéticamente. En definitiva, nuestro cuestionamiento de estas *Hojas* radica justamente en interrogar acerca de su poeticidad, considerando como "poético" todo aquello que nos muestre el revés de la vida de modo legítimo; así, tenemos derecho o razones de preguntar por la autenticidad de esta poesía. Veamos hasta qué punto lo anterior se cumple.

Marco Antonio Campos talla el verso, pule en su estudio, taller o laboratorio, cándidos y feroces epítetos, sus dulcemente violentos o frenéticos adjetivos; tensa un odio a una humanidad hipócrita; segrega veneno para desmascarar cualquier acción falsa: se aferra a abrir el mundo para que estirpe su banalidad. Intenta balancear la energía



Marco Antonio Campos

de una ironía delatora de falsedades y fortificar la demolición de todo cuanto existe amargamente por medio de un nihilismo no exento de la afirmación de renovadas exaltaciones que impregnen, a su vez, lo que tiene de milagroso el estar vivo: el amor, el canto bucólico; el perdurable regreso a la inocencia que, por fracasar, se excitan las ganas de reinventarla. Y, con estos deseos, advienen o emergen el temor, lo maligno; el sarcasmo, el ingenio: opuestos de suyo poéticos, sólo que corren el riesgo de caer en la falsa sensiblería o en el innecesario ofuscamiento si no son tratados con la debida templanza. *Hojas de los años* salen libradas de este peligro. En ellas la melancolía se derrama dentro de su contención; los verbos aparecen con una malicia tierna y penetrante; de aquí, quizá, la intensidad y la inquietud que suscitan: por ellas el desbordamiento emocional también es interior. Alternan al desgarramiento con el paisaje, la soledad con la fraternidad, la tristeza con el grito mudo; rara vez la desmesura, que también la hay; una palabra altisonante por aquí, una reiteración mal dispuesta por allá, un lugar común vuelto a manosear, una frase intrascendente... Aunque, más bien, la armonía de una danza noble: una poesía grave a la vez que alegre, jubilosa y melancólica, integrada por una amorosa muerte e íntimamente mundana; si bien predomina el dolor, la angustia, lo cadavérico, y sólo el estupor, la emoción, la hermosa locura se dan,

por fortuna, en instantes; desde el límite de la solitaria agonía.

*Hace tiempo,  
cuando escribía mi nombre en el vacío  
vi un sacerdote insupulto en una iglesia  
y mi carne colgaba de sus uñas.  
Las mujeres lloraban en la calle  
en la espera de un nuevo nacimiento  
que les diera otra vez un breve sueño.  
El desierto enraizó.  
La arena cayó en nuestras palabras.  
Las mujeres, como siempre,  
me enterraron en un aura  
leprosa de su carne.  
De todo aquello no quedó  
ni el viento en los huesos de los  
muertos,  
ni el parásito gordo, ni la sangre.*

Como se ve, no es necesario valerse del recuerdo culto para lanzar y cristalizar el habla propia, la que verdaderamente nos importa al leer *Hojas de los años*; no es válido, pues, gritar: mírenme, me he bebido a más de XX siglos de literatura. Antes bien, en la medida en que Campos digiere la corriente literaria con que más se identifica, se está atreviendo a una de las aventuras más imposibles y valiosas: transportar los alientos de las palpaciones individuales, que son también los de la humanidad. En otras palabras, alcanzar una pureza poética obtenible, tal vez, tras un largo, difícil y corrupto o subvertido proceso de destilación verbal, entre otros depuramientos que ignoramos su alquimia en beneficio de lo enigmático; saberle dar, no obstante, la clave temperada a la vida (siempre ella), para llevarla, por así decir, de un plano inmediato y empírico, o mediato y teórico (ambos se imbrican), a unos pliegos de páginas en donde se dilatan y contraigan las secretas (siempre ellas) realidades temáticas.

Por esto, es lícito señalar que *Hojas de los años* participa de una poesía sin más; son muchas de ellas ya poesía. Es decir, que si una de las particularidades de lo "poético" es la aleación entre la cosa mental y lo sensual, los poemas de Campos, en varios puntos, lo logran, aun con sus bemoles (una u otra oración trivial, cierto sentimentalismo, en fin, mínimos riesgos de una obra que se quiere apolínea y rigurosa: sus desequilibrios son menores). Algunos puntos, en efecto, arquimédicos, donde Marco Antonio Campos llega a templar o fun-

dir la piel con la razón; por ejemplo, "En un burdel de Atenas" (p. 80), aparece la reflexión ajedrecística, de negras estrategias instintivas, y la blanca corporeidad erótica, jugándose la virtud de convertir el amor en la única conmensurabilidad vital.

Carlos Oliva

## DE LETRAS

### UNA HIPOTESIS DE LECTURA

Asistiendo, como un testigo privilegiado, al proceso de traducción de *Blanco* que emprendió Haroldo de Campos en Austin he creído verificar algunas operaciones de este texto memorable. Por cierto que asistir a este proceso fascinante me permitió, por añadidura, comprobar que la traducción no es sólo creativa y crítica sino que es una actividad combinatoria que desencadena funciones no previstas o tal vez latentes en la lengua. Eso, naturalmente, en las

manos de un poeta como Haroldo de Campos. Me pareció observar que en primer lugar el poema no era convocado por la otra lengua sino por la suya propia. Como si el todo de la lengua se actualizara en su parte de poema. Las funciones asociativa (paradigmática) y combinatoria (sintagmática) hacían que, por un momento especular, el poema y el lenguaje coincidieran.

En efecto, el poema de Octavio Paz se iba abriendo no sólo a sus equivalencias sino a sus virtualidades. Por ejemplo, al comprobar un par de líneas revisadas por Paz entre una y otra edición, Haroldo tentó la posibilidad de un canje de esas líneas de una columna a otra del poema. Después la desechó, pero la movilidad canjeable del texto se evidenciaba como la alegoría de su lectura desde la hipótesis de su traducción. A pesar de la densidad articuladora de su nivel semántico, la traducción hacía ver las articulaciones significantes que dan su sentido a la lectura.

En un momento, me pareció que el poema se multiplicaba. No eran dos textos, en español y portugués, sino el texto de las permutaciones del lenguaje; esto es, un objeto lingüístico rehaciéndose al contacto con esta lectura traductora. Un objeto, además, que se traducía a sí mismo en la virtualidad abierta por su código combinatorio.

Evidentemente, este aparato verbal es puesto en función por la lectura múltiple que postula (6 lecturas según la nota introductoria del propio Paz), pero al mismo tiempo estructura otra: una lectura del lenguaje en el mundo; o, quizá, de cómo el mundo es una propiedad del lenguaje.

Esta otra lectura es la que me interesa ahora discutir. Veamos las primeras líneas del poema:

el comienzo  
    el cimientto  
la simiente  
    latente  
la palabra en la punta de la lengua

En primer término, la paranomasia es un juego donde el sentido proviene de un eco: comienzo/ cimientto/ simiente es una serie que propone el inicio del acto de hablar, previo a la palabra misma; pero, a la vez, el inicio del poema en esa anterioridad física y originaria. De este modo, el poema al hacerse como tal se observa a sí mismo como nacimiento: se interroga por su enunciación al producirse como enunciado. Lo que equivale a decir que el poema indaga por su origen al aguardar por la aparición inminente de la palabra: así son un solo gesto el poema y el lenguaje. Pero, además, las palabras (por la paranomasia) parecen salir de sí mismas multiplicarse desde su articulación fónica. Así, el sentido es una propiedad del sonido; pero, fundamentalmente, esta autoreferencialidad del poema sitúa su identidad en el inicio de los mitos. Porque la serie "el comienzo / el cimientto / la simiente" anuncia también el gesto funcional del origen como tiempo (comienzo), espacio (cimientto) y germinación (simiente). No en vano, el modelo algorítmico natural predomina en la obra de Octavio Paz orientando las operaciones del texto con su lógica de desarrollo alternos y completos: lo cual, ciertamente, promueve en su ciclo generativo la formulación final del texto mítico. Al comienzo de *Blanco* se ha establecido, por lo tanto, una fundación tripolar. Duración, espacialidad y germinación corresponderán, en tanto, ejes del modelo, a identidad, antítesis y analogía. A identidad, que es combinar lo que aparenta ser diferente, porque en la duración el poema construye el diálogo de la pareja, y el erotismo es una de sus expansiones. A la antítesis, que es



Octavio Paz

la oposición en lo que aparenta ser similar, porque en el espacio el poema confronta los nombres para, en fin, restablecer con la analogía la reintegración germinativa del mundo en las palabras.

Ya en estas primeras cuatro líneas del poema observamos también el papel de los artículos individualizadores, que parecen tener más de una función en la serie nominativa. En primer lugar, la regularidad de los artículos no es una señal meramente estilística, sino que forma parte de la gramaticalidad del poema, cuyas rupturas y variaciones se sostienen, sin embargo, en la necesidad de los equilibrios y equivalencias sintácticas. Las "frase-nudo" generan, en efecto, transformaciones y transposiciones sintácticas, creando un espacio gramatical de tensiones y expansiones, a través de ejes horizontales (la recurrencia de los referentes eros, palabra y mundo) y ejes verticales (la distribución expansiva, inductiva y secuencial). Pero, en segundo lugar, el predominio del artículo, de esta marca del discurso, es revelador del nominalismo del poema, que postula la condición generativa del nombre. De esta marca, por lo demás, derivan los nombres su dimensión genérica, como un relieve sustantivista.

Al comienzo, pues, del poema la palabra está por nacer, y su nacimiento vocal, oral, es previo al sonido (virtual, ella aún no ocurre pero ya es "inaudible"). "Latente" y "grávida", en "la punta de la lengua", la palabra es también una propiedad y una extrañeza del cuerpo. Su acto oral es un trazo físico. Su nacimiento y gestación, una marca femenina; ella es a la vez "inocente / promiscua". Por otra parte, la palabra es "inaudita", "impar", "nula", "sin edad", "sin nombre" y "sin habla". De este modo, varios códigos producen y connotan a esta serie paralelística que reitera las propiedades en un desarrollo que se torna ahora nominal. Saturado semánticamente, el objeto palabra se despliega sintácticamente. El comienzo del poema es ya un tejido de códigos: el mítico, el del origen material, el de su fertilidad, el de su perpetuidad renova-da.

Por otra parte, también al inicio del poema comprobamos que los verbos de la fundación están ausentes, pero esa ausencia es otra marca. En efecto, otra de las estructuraciones sintácticas

tiene en los mecanismos de la definición un principio sistemático de construcción. Tácitos al comienzo, esos verbos son aquí: "está" (la palabra) y (la palabra) "es". La definición, otra operación sustantivadora, actúa en el texto complejamente. En un primer nivel, abre entre el objeto y su atributo un espacio sintáctico de transformaciones. Y esto ocurrirá especialmente en la secuencia final del poema ("Si el mundo es real/ la palabra es irreal"), cuando las definiciones establecen el sentido de los nombres en el nudo abierto por la "palabra". Por lo tanto, la definición puede ser una mecánica de permutaciones, de ruptura sintáctica en la repetición serializada. El verbo (por ejemplo "es" o "son") se convierte en un núcleo aperturador; y entre el objeto y el atributo final el discurso se ha fragmentado para a través de una serie de cruces y desviaciones diseminar las propiedades generativas del objeto (o sea, la palabra es esto, aquello, esto otro, y cada variación es una apertura del eje vertical). Las conexiones inician, así, series paralelísticas de orden prosódico y la segmentación es, por ello, un juego permutable del definir. Pero, en otro nivel, esta mecánica de redefiniciones posibilita también el control de la mis-

ma forma rotante del poema. Porque entre el objeto y su definición última está la tensión que sigue al sujeto verbal: el sentido se detiene cuando se nos anuncia que "la palabra es..."; porque, enseguida, van a precipitarse las variaciones previas, que son una demostración del sentido a través de figuras de equivalencia. Pero aun si esas variaciones prosiguieran, el sentido sólo se cumple cuando el arco sintáctico de la definición se cierra.

Como vemos, este control del poema (que subraya su gramaticalidad, su sistematicidad) es también autorreferencial: el poema lee en sí mismo su variación, y retorna al final a su punto de partida. Discurso de definiciones, su espacio se recorta tanto desde las imágenes y metáforas que materializan y ejemplifican lo que anuncia, como desde el fragmentarismo que se desplaza con la energía y la tensión de su propia dinámica.

Se suman también aquí varios estratos discursivos: el figurativo, que es un diálogo erótico; el especular, que se segmenta desde la enunciación que define; y el análogo, que traza las coordenadas de la equivalencia que indaga, descubre y sustantiva. El metafórico reinstala el eros en la dimensión proliferante de la palabra; el especular, cuestiona las escisiones del dualismo en el lenguaje; el análogo deduce la naturaleza común de los objetos en el habla. Estos discursos sobre el lenguaje se producen, ciertamente, desde su reformulación espacial: es en el ámbito desdoblado de la página donde los enunciados sostienen su enunciación.

Pero si volvemos a la obertura del poema veremos todavía otro nivel del discurso, no previsto y más intrigante. Leemos allí:

la palabra  
sin nombre      sin habla

Esta práctica de definición por negaciones recorta en el campo semántico de la palabra (nombre, habla) su mismo orden natural. ¿A dónde nos remite, entonces, el poema? A sí mismo, ciertamente. Porque en este recorte semántico el poema señala que nos ha llevado hasta la saturación del objeto, hasta su negación y sustracción del discurso. La densidad semántica se expulsa a sí misma. Las palabras de la contradic-

## PAZ PREMIADO

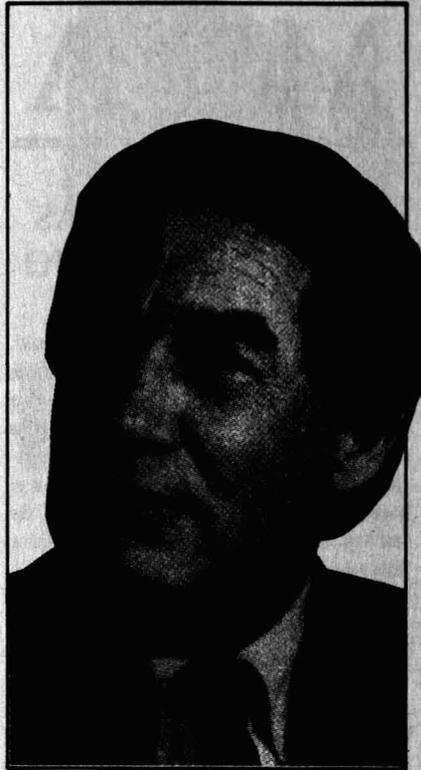
A finales de noviembre pasado, Octavio Paz recibió el premio Cervantes correspondiente a este año. Nos alegra esa distinción que, en este caso, es doblemente significativa porque, por un lado, confirma la importancia y la proyección internacional de Paz, y, por otro, ayuda a estrechar el vínculo que une a todos los ámbitos en que se habla el idioma español.

ción des-dicen esa densidad. Si no tiene nombre y si no habla, esa palabra es sólo virtualidad: las palabras dicen en su nombre los nombres que la desdicen. En este nivel paradójico, el poema se abre al fondo de sí mismo, y recommienza desde su vaciado, desde su puesta en blanco.

"Oscurece mi frente / Un presentimiento de lenguaje", dice luego el poema, que anuncia así su propia ocurrencia desde el sujeto que mira en el lenguaje del mundo una escritura pasional de la pareja. Pronto, la conciencia del poema es su trabajo, su artesanía del habla (Hablar... Es pulir... Aguzar); pulir "huesos", aguzar "silencios", anuncia el poema, y ello supone que estos nombres son metáforas del mismo objeto, el lenguaje, que discurre al final transparente, cuando el poema ilustra consigo mismo (Hasta el agua:) su vía celebratoria.

Celebración (los ríos de tu cuerpo/ el río de los cuerpos) del eros, y liberación del mundo en las simetrías del canje nominal que propicia el eros. Y, enseguida, constitución del mismo sujeto en el lenguaje generativo (me miro en lo que miro/ es mi creación esto que veo). Y, en fin, canjes del mundo y del sujeto en la liberación del lenguaje restaurador (me mira lo que miro/ soy la creación de lo que veo). La mirada mutua es una identidad ganada en las palabras. Y, como es claro, las definiciones aquí enumeran la serie de transformaciones que producen la identidad de los nombres en la permutación de los nombres (agua de verdad/ verdad de agua). Quiero decir que el lenguaje se repite a sí mismo: al revés y al derecho es el mismo. Pero lo que dice, desde estas equivalencias, es que el eros, el mundo y el sujeto se disuelven en la fluidez y en la transparencia de un lenguaje de la totalidad; esto es, en el mito del poema como lugar inagotable, como mandala y como aleph. Que el poema pueda decirlo todo: este es el mito de la poesía que Paz ha cultivado devotamente. En *Piedra de Sol* el poema dice el mundo con sus nombres plenos; en *Blanco*, lo dice con una variante decisiva: los nombres, diciendo el mundo, dicen el lenguaje que lo crea incesantemente.

"Paramera abrasada" inicia otra secuencia: el poema con los nombres del mundo recusa al mundo. Este mundo, esta tierra separada del sujeto, abismo



moderno y otredad muda, es enfrentada en una suerte de ritual y de combate. El sujeto es el que habla y, ahora, el poeta que desafía al mundo: "Tierra te golpeo", "Te abro te golpeo". El desafío es desde el lenguaje y dentro del lenguaje. Y es el lenguaje el espacio que permite la conversión del objeto (de la palabra) en emblema de la fecundación, y del sujeto en portador de la semilla verbal. El desafío, así, se resuelve en la página como en el cosmos final del lenguaje. Finalmente (en una sesgada alusión a Huidobro), "Verdea la palabra".

La secuencia doble que se precipita ("se desata se esparce *árida ondulación*") suma en el discurso metafórico un objeto tácito (la palabra, siempre) y otro explícito (el cuerpo de la mujer). Las analogías producen, por el mismo fervor de sus alianzas, una nueva definición totalizadora: la mujer está "hecha a la imagen del mundo". Esto es, nuevamente se equivalen el objeto, el mundo y el eros. Por ello: "El mundo haz de tus imágenes". Esta es una remisión a la identidad por el todo, cuando unos pocos nombres bastan para nombrar a todos los demás.

Vuelve la palabra. Y esta vez a nombrar lo que carece de nombre:

No pienso, veo  
— No lo que pienso,  
La cara en blanco del olvido,  
El resplandor de lo vacío.

Y en la ausencia del nombre, las palabras dicen la exploración pura del poema:

En un espacio que se desvanece  
En pensamiento que no pienso

Luego de este abismamiento, el poema retorna a la metáfora, a su materialización ilustrada: cuerpo, sombra, nombre, tierra, lenguaje, las palabras generativas, dan la vuelta para ocupar la pluralidad ("tu cuerpo son los cuerpos del instante"), para encarnar en el lenguaje ("es cuerpo el tiempo de este mundo") que vuelve a definir desde la analogía. Se desprende de estas fusiones una ganancia más de la semiosis del nombre:

La irrealidad de lo mirado  
Da realidad a la mirada

Las contradicciones no requieren abolirse sino que nutren en su simetría de negaciones una afirmación comprensiva, totalizada, del sentido paradójico y abierto.

Por lo tanto, la última secuencia del poema concentra sus mecanismos para arribar a las restituciones finales, a la promesa de la obertura sobre la boca y la palabra. Frente a "El árbol de los nombres" (emblema del propio poema), se nos dice que

No  
Es una palabra  
Sí  
Es una palabra  
Aire son nada

Aquí se formula el trabajo final del poema: negar la lógica analítica del lenguaje para restablecer la analogía, la lógica del propio poema. Este es el nivel del discurso de las negaciones, que recortaban del orden natural del lenguaje el orden especular del poema. Las palabras son nada pero también son "Tus pasos en el cuarto vecino", y son "Esta noche (Esta música)". Por tanto, son lo que el poema sustrae del discurso, cuando la nada del poema desdice el todo de sus conversiones. Es en esa

tensión donde el poema requiere ahora recomenzar para concluir: expulsando su densidad para recobrar su marca, su inscripción, como último sentido de su presencia excesiva. El poema pregunta otra vez por el mundo en el lenguaje, pero es ya sólo su inscripción:

Si el mundo es real  
La palabra es irreal  
Si es real la palabra  
El mundo  
Es la grieta el resplandor el remolino

Esto es, la realidad del mundo es el otro lenguaje: allí donde los nombres ya no son el mundo real o irreal sino el trazo del poema a la vez real e irreal. No y sí ("Dos sílabas enamoradas") son la remisión final del discurso definitorio. Porque en la lógica analítica cualquier definición debe responder (si o no) como su demostración. Pero en la analógica, en el discurso de las tensiones polares presentadas a la vez, las definiciones reconstruyen el mundo como espacio de los nombres del deseo. Esta realidad ampliada por el lenguaje retorna, por ello, al comienzo: el poema se repite, se relee en el mundo que renombra, para que sus últimas definiciones sean una afirmación ya demostrada, una verificación de la certidumbre producida. El sujeto se configura, así, en las aperturas del objeto; el lenguaje, en el poema que lo equivale; el mundo, en el eros religador de los nombres. Aventura, por tanto, del sujeto como lenguaje de un mundo que se libera en la figuración del eros con el rigor exploratorio del poema, que a su vez lee la aventura del sujeto, etc.

*Blanco* declara sus mecanismos como espléndido aparato de lectura que se define a sí mismo. Por ello, al seguir permutándose y releyéndose, su energía se reinstala en otra lectura, con esplendor renovado. Esa lectura es, al final, el movimiento del cambio. Objeto sustantivador, todo cambia en torno a su eje blanco: espacio lleno de un espectro verbal, este poema culmina nuestra modernidad señalándonos, al mismo tiempo, otro espacio, allí donde nos convoca para recomenzar desde su libertad.

**Julio Ortega**

## DE MÚSICA

### MUSICA (Y OTRAS COSAS) POR RADIO

Con una periodicidad bastante puntual, suelen organizarse foros, conferencias, debates, encuentros y seminarios sobre los medios de comunicación. En medio de mucha palabrería, casi siempre ininteligible, sale a relucir con frecuencia el intento de definir la función social de los medios de comunicación: que si deben divertir, que si deben informar, que si deben ser un instrumento crítico. Lo que suele brillar por su ausencia en tales ocasiones es el proceso inverso: analizar el trabajo real de los medios de comunicación, y a partir de ello tratar de definir la función que realmente cumplen, no la que hipotéticamente deberían cumplir.

Para ilustrar un poco el asunto he elegido la transmisión de música a través de la radio, y para reducir el campo de acción posible me he concentrado en tres radiodifusoras cuya programación está formada principalmente por música de concierto. Un análisis verdaderamente profundo y extenso requeriría muchas horas de vigilia junto a un receptor, pero no siendo éste el espacio adecuado para ello he elegido, al azar, escuchar una hora continua en cada una de las tres radiodifusoras en cuestión, tratando de descubrir cuál es la intención de cada una de ellas en cuanto a la transmisión de música. El orden elegido se basa en el estricto orden de aparición de las estaciones en la banda de frecuencia modulada.

Un sábado cualquiera, entre las 12:27 y las 13:27 horas, sintonizo la primera estación de música de concierto. Lo primero que sale de las bocinas es un par de voces que, en un francés muy cinematográfico, anuncian un cognac. En seguida, la noticia sobre la aparición de los nuevos modelos de una marca de automóviles, que pueden ser vistos incluso los domingos en determinado lugar. Después, comerciales de la lotería nacional y de un nuevo aroma para el hombre deportista. Finalmente,

música. Poca. Un movimiento de un *Térzetto* de Paganini —pero sólo un movimiento. De inmediato, el cognac que se anuncia en francés, otra línea de autos para el hombre triunfador y decidido, un vodka de procedencia lejana y un paradisíaco fraccionamiento que, además, es una gran inversión. En seguida, un movimiento de la *Séptima sinfonía* de Beethoven. Sigue el cognac en francés. Una enciclopedia familiar que se compra en el supermercado y un brandy que se anuncia con un animal. Después, la información: un noticiario que dura exactamente 27 segundos, donde se nos informa que hay violencia en Belfast, que hay un desfile en Moscú, y que los Estados Unidos tomarán cartas en el asunto de los refugiados haitianos. Viene luego un *Capricho* de Paganini, y más anuncios: propaganda sobre la vacunación, de un centro de especialización politécnica, de un café con variedades, de una cadena de tiendas con buenos precios y algo más. Lo que sigue es fantástico: un anuncio oficial (a base de un sketch horrendo) en que se sugiere aliviar la contaminación utilizando con menos frecuencia el automóvil, y en seguida un comercial de un automóvil. Luego, el fragmento que faltaba del mismo *Capricho* de Paganini, que antes nos habían ofrecido incompleto. Luego viene otra vez la lotería, otros automóviles nuevos, un canal de televisión, las quinielas del fútbol, más automóviles y por fin un pequeño vals de Chopin. Se anuncia luego una compañía de danza, otra marca de autos y dos selecciones seguidas de música: un movimiento de una sinfonía de Haydn y una *Danza española* de Granados. Viene a continuación un supermercado que difunde la cultura por medio de promociones, y en el mismo anuncio se promueve una tarjeta de crédito (para pagar las promociones, claro) y luego más automóviles. Hay entonces un arreglo de un preludio de Rachmaninoff, seguido por un testimonio a favor de una copiadora, una enciclopedia familiar, un café con variedades, una exposición para dentistas y un supermercado cercano y barato. Luego un movimiento de un concierto para corno de Mozart. Sigue un festival de lectura, la gran acción ciudadana, un fragmento de *La bella durmiente* de Tchaikovsky, el cognac francés y una loción concentrada muy sensual. Entonces, por fortuna, se termina la hora.

# RESEÑAS



Un miércoles cualquiera sintonizo otra estación en la banda de frecuencia modulada, de las 21:48 a las 22:48. Primero escucho el *Preludio* y el *Encantamiento del Viernes Santo* de la ópera *Parsifal* de Richard Wagner. Después, la *Música para una gran ciudad*, de Aaron Copland. Después, una selección de piezas para piano de Antonio Soler, Enrique Granados y Joaquín Turina. A la mitad de Turina, se termina la hora.

Otro sábado, decido cambiar de banda y auscultar las transmisiones en amplitud modulada de la tercera estación radiodifusora. Son las 4:08 de la tarde y al sintonizar escucho unas piezas para guitarra de Regino Sáinz de la Maza. Se termina la guitarra y vienen los automóviles, el vodka y un anuncio cantado de la Procuraduría, con música de *Star Wars*. Luego, una apología del aprovechamiento del tiempo, un café con variedades, el super y la tarjeta de crédito, un whisky y un periódico con enfoque humano. A continuación, una exposición de pintura, una feria tamaulipeca y una línea de camiones fuertes y resistentes. Sigue luego más música para guitarra, esta vez una *Sonatina* de Federico Moreno Torroba. Luego, otro automóvil, una obra de teatro, el supermercado con su tarjeta de crédito, una campaña de suscripciones de un periódico, una producción teatral y un anuncio de un partido político, al son de los *Sones de mariachi* de Blas Galindo. Luego, más automóviles. Después, la retransmisión de un programa de Radio Nederland, en el que escucho el *Concierto para cello* de Edouard Lalo y *El amor brujo* de Manuel de Falla. Antes de terminar este último se agota la hora prevista.

Podría venir a continuación una larga parrafada sobre las intenciones de cada una de las radiodifusoras en cuanto al proceso de comunicación e información (o descomunicación y desinformación, según sea el caso). El análisis, sin embargo, lo dejo en manos del lector, en cuya perspicacia también confío para que advine qué estación es cada una de las que escuché. Pido también al lector un poco de comprensión si en algún momento le ha parecido que esta breve nota trata de cualquier cosa menos de música; la razón es que algunas de nuestras radiodifusoras transmiten cualquier cosa menos música.

Y para no terminar sin hablar un poco de música, me referiré a algunos

detalles interesantes observados durante la reciente visita de la Orquesta Sinfónica de Berlín a México.

El primer detalle curioso se refiere al hecho de que una buena parte del público se confundió de orquesta; literalmente, oyó sonar la orquesta y no supo dónde, creyendo que se trataba de la Filarmónica de Berlín, es decir, los pupilos de Herbert von Karajan. Muchas de las reacciones del público confirmaron luego esta equivocación, ya que se registraron ovaciones y bravos que quizás hubieran sido mejor aplicados a la orquesta de Karajan. No quiere decir esto que la sinfónica de Berlín sea una mala orquesta; lo que sucede es que no es, ni con mucho, un conjunto que pueda compararse con las mejores orquestas del continente, y menos con la Filarmónica de Berlín.

Por otra parte, la programación ofrecida por la O.S.B. fue excesivamente tradicional; la única excepción a la regla fue la inclusión del *Ensayo para orquesta* de Fritz Geisler, obra contemporánea con un contenido sonoro bastante interesante. Sin embargo, esa inclusión aparentemente forzada en el contexto de la programación, aunada al hecho de que no se proporcionó información alguna sobre la obra y el compositor, parecen confirmar el hecho de que la orquesta se guió más por un compromiso externo que por convicción al programar la obra. Esta impresión fue confirmada después del concierto en cuestión, cuando uno de los cornistas de la orquesta, al ser preguntado sobre la relación del conjunto con la música contemporánea, me respondió enfáticamente que la O.S.B. estaba muy al co-

rriente en la música contemporánea: ¡que tocaban los clásicos y los románticos, pero también Prokofiev, Stravinsky y Shostakovich!

Antes de mencionar otros dos trozos de información, quiero dejar establecido que, rigurosamente, ninguno de los dos me consta, ya que no vi ni oí directamente lo que voy a decir. Sin embargo, las informaciones salieron tras bambalinas en el Teatro de Bellas Artes, de fuentes aparentemente bien informadas. Se trata de dos detalles que confirman el hecho de que el quehacer musical, como tantas otras cosas, está íntimamente ligado a las condiciones políticas y económicas en que se da. La primera información es en el sentido de que uno de los músicos de la orquesta se quejaba de que el conjunto no sonaba todo lo bien que debía sonar porque el sueldo, la subvención y el patrocinio no alcanzaban para comprar buenos instrumentos, y que los integrantes de la O.S.B. debían hacer milagros para tocar con instrumentos de mediana calidad. Lo segundo es que otro músico se refirió a la constante tensión en que la orquesta trabajaba durante sus giras, debida al contingente de seguridad que los acompaña para controlar a los locuaces y evitar las defecaciones.

Finalmente, algo que puede aplicarse en mayor escala, pero que pude observar con particular claridad en uno de los conciertos de la Sinfónica de Berlín. El Teatro de Bellas Artes lleno, el público en tensión; Gunther Herbig dirige la *Novena* de Beethoven. Cuando las cuerdas, pianísimo, transitan por una de las partes más etéreas del *Adagio*, dan las diez de la noche. Y a fuerza de escuchar y contarlos con atención, registro nada menos que dieciseis pares de *bip-bips* provenientes de los consabidos relojitos digitales que emiten su conspicua señal cada hora. Esto es ya un lugar común en el cine, el teatro y las salas de concierto, pero nunca había escuchado tantos *bip-bips* en un momento tan poco oportuno. Si esto es una nueva forma de participación del público en la música, me pregunto qué opinarán al respecto los directores de orquesta y los músicos, considerando que a medida que pasa el tiempo los relojitos digitales en cuestión se van haciendo más refinados, más abundantes y sobre todo más estridentes. *Bip-bip*.

Juan Arturo Brennan

## DE CINE

### PASADO Y PRESENTE DE LA "NOUVELLE VAGUE"

Resulta curioso observar cómo en el intrincado mundo del cine —y nos referimos al sector dedicado no a la producción sino a la distribución de las películas— se dan una serie de normas, en parte impuestas por hábito, en parte por imperativos empresariales, que generan toda una geografía en la exhibición comercial. Uno sabe qué tipo de cine va a ver en cada sala y, si llega a equivocarse, el error no es imputable al cinéfilo avisado; se trata más bien de un ligero desliz de las cadenas de distribución.

En una época de notable sequía fílmica (por lo que a la exhibición comercial en México respecta) al amante del cine le quedan pocos consuelos y entre ellos ocupa un lugar preferente la muy automovilística Cineteca. Si no hay, pues, grandes novedades que consuelen las necesidades del cinéfilo, el vacío lo ocupan revisiones, en algunos casos muy oportunas, del cine de tiempos pasados. Tal es el caso de la presentación de ciertas películas de la difunta *nouvelle vague* que últimamente ha poblado la CN. Intención oportuna donde las haya, por razones que vamos a enumerar y que de seguro ha supuesto un placer nostálgico para quienes de un modo u otro vivieron el romanticismo de los sesenta y que ha dado la oportunidad a que nuevas generaciones vean lo que en aquellos ("locos") años se cocinaba.

En primer lugar, no deja de ser atractivo que, tras el triste paréntesis de los setenta se desee recordar la década anterior a ésta que vivimos, mucho más colorida, sin duda. En segundo, la Cineteca llena un hueco que se destaca en la geografía antes mencionada, cada vez más poblada de estricto cine comercial (lo que no debe entenderse como un juicio de valor sino como la constatación que cualquier tipo de cine no concebido para el éxito taquillero queda casi automáticamente apartado de la mayoría de las salas, con todas las

implicaciones socioculturales que se desprendan de tal hecho; creemos, por otro lado, que el carácter comercial no implica necesariamente ausencia de calidad o incluso de ambiciones artísticas). Finalmente, resulta adecuado recordar antiguas películas de directores que hoy, tras silencios más o menos prolongados, vuelven a llamar la atención del público especializado y hasta, en algunos casos, llegan a acercarse al cine a un número considerable de espectadores. Tal es el caso de Truffaut, que con su penúltima película (*Le dernier métro*) ha conseguido un espectacular éxito de taquilla, éxito que unánimemente se le augura a su última creación recientemente presentada en el Festival de San Sebastián (*La femme d'à côté*), o de Godard, que tras largos años apartado del cine vuelve a presentarse con *Sauve qui peut* (*La vie*), el Malle de la singladura norteamericana o el poco prolífico Resnais que en *Mon oncle d'Amérique* persevera en una vía iniciada veinticinco años atrás. Todos ellos han merecido elogios y críticas diversas, pero, y ello es quizá lo importante, muchos coinciden en que se encuentran en un momento similar a un nuevo principio de sus carreras. Parece entonces pertinente analizar la evolución de aquella *nouvelle vague* y de aquel grupo *Rive Gauche* hasta lo que sus integrantes ofrecen hoy en día.

El nacimiento de la *nouvelle vague* reproduce, en cierto modo, el propio nacimiento del cine. Ante una industria ya estructurada, en la que pervivía el *star system*, los grandes estudios y una precisa distribución, surgieron una serie de señores, agrupados en *Cahiers du Cinéma*, que después de atacar despiadadamente al cine de estudio propusieron una nueva fórmula que implicaba, lo supiesen ellos o no, un cambio radical en la concepción de la industria cinematográfica. Les servían en su argumentación los grandes maestros admirados como Welles, Hitchcock, Renoir, Hawks, Cocteau, Rossellini y Bresson, entre otros. De ahí nació la concepción de *mise en scène* y de *politique des auteurs*.

En la Francia de la postguerra faltaba todavía por formularse un nuevo cine que, como el neorrealismo en Italia, acabase con lo consabido y manoseado. Sólo quedaban los viejos maestros, cuya producción era cada vez más limi-

tada, y el llorado André Pazin, al crear la revista *Cahiers*, abrió a los jóvenes la posibilidad de expresarse libremente; así llegaron como críticos Eric Rohmer, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette y Claude Chabrol, los futuros directores de la *nouvelle vague*. Desde esa revista arremetieron contra el cine convencional (Truffaut era el crítico más temido de Francia) mientras formulaban la noción de *cine de autor*, según la cual no importa el origen del guión o la participación del equipo técnico en la elaboración del film ya que allí los directores son los únicos "autores" pues la temática, la concepción de la *mise en scène* y del propio fenómeno cinematográfico son los elementos que hacen que todas sus películas, sean buenas o malas, tengan algo en común y sigan una evolución coherente.

El efecto de la aplicación de esta noción a la crítica (pues su posibilidad de operar en la industria vino después) fue notable. Y no se aplicó tan sólo a la crítica de las películas de aquellos tiempos, sino, a la historia del cine: no en balde se considera a George Sadoul, estrechamente ligado a las gentes de *Cahiers*, como el primer historiador científico del cine. En esta perspectiva, ya no se estudian las películas a partir de su agrupación en géneros, en base a la filmografía de la estrella o a su origen en uno u otro estudio: el elemento que viene a categorizarlas es el director. Así, dividen a los directores entre autores (unos pocos) y los que no lo son. Pero, en una producción artística tan compleja y sofisticada como es el cine, ¿cómo reconocer la autoría de una sola persona, en base a qué tipo de argumentos? Para los ideólogos de *Cahiers*, el elemento fundamental es la "elección". Los directores que consideran "autores" son gentes que, a veces contra viento y marea, como tan bien lo ejemplificaría Orson Welles, han impuesto su criterio en todos los aspectos de su obra. El director elige al director de fotografía que dará el tono por él deseado, las localizaciones o decorados que le interesan, los actores que encarnarán física y dramáticamente a los personajes tal como él los concibe; escribe su propio guión o escoge aquél que responde a sus inquietudes. Esta es la diferencia entre el director-autor y el director bajo contrato con un estudio, quien recibía un guión ya elaborado, los actores

# RESEÑAS



Le dernière métró

(que también estaban en la nómina del estudio) ya elegidos y todo el personal preparado para trabajar; su labor era coordinar todo aquello con unos márgenes de libertad creativa que en ocasiones eran mínimos. Incluso cuando se invitaba a los directores europeos de gran éxito a trabajar en Hollywood "con frecuencia se les daba *carte blanche*, en teoría, ya que no en la práctica. En la práctica, el único que posee *carte blanche* es el hombre del dinero."<sup>1</sup>

Para que los críticos de *Cahiers* pudiesen pasar a la acción debieron transcurrir unos pocos años y ciertas nuevas condiciones en la industria cinematográfica. Unas condiciones que empezaron a reclamarse incluso antes de la irrupción de los jóvenes invasores. Lugar de honor, reconocido por todos, merece Jean-Pierre Melville, que en 1947 emplea unos métodos revolucionarios para realizar la película *Le silence de la Mer*, como son un presupuesto ridículo, actores desconocidos, equipo mínimo y decorados naturales. El éxito de crítica y público del film demostró un hecho que los productores tardarían once años en aceptar: que el cine barato puede ser también cine de calidad y negocio seguro. Melville siguió solo esta práctica de la producción y de los métodos de rodaje hasta que en 1956, tras la presentación de su película *Bob le Flambeur*, un artículo colectivo no firmado en la revista *Arts* (poblada también por los futuros directores de la *N. V.*) exponía: "Melville volvió nuevamente a la carga con *Bob...* y tan fuerte que Malle, Chabrol y Truffaut declararon: ¡Nosotros también haremos cine así!"<sup>2</sup>

Otro precursor fue Alexandre Astruc, que formuló el concepto de "camérostylo" y filmó algunas películas, de entre las que cabe destacar *Les mauvaises rencontres* (1955), que prefigura la temática central de la *nouvelle vague* y presenta una ubicación geográfica y social (París, la *rive gauche*, el medio "intelectual" de Saint Germain-des-Prés) que será también la del movimiento. Por otro lado, el nacimiento del grupo *Rive Gauche*, con las primeras películas de Alain Resnais y Agnès Varda, crea otro precedente. Y, finalmente, el estrepitoso éxito de *Et Dieu créa la femme* (1956), debut de un director, Roger Vadim, y de una actriz que se convertiría en "mito", Brigitte Bardot, representa

el último peldaño de este proceso. In ser cine que se pueda catalogar de la *N. V.*, la película de Vadim contiene algunos ingredientes comunes pero, sobre todo, representa el éxito definitivo de la película de bajo presupuesto, dirigida e interpretada por desconocidos. Así, los productores entienden que no es necesario recurrir a las figuras consagradas y gastar grandes sumas para conseguir un rendimiento económico. Del célebre artículo "Una cierta tendencia del cine francés" de Truffaut en *Cahiers*<sup>3</sup> a este momento se desarrolló un rápido pero importante proceso.

Tras una serie de cortos en 16 mm., los directores de la *nouvelle vague* empiezan a producir largometrajes en 1958: *Le beau Serge*, de Chabrol, *Paris nous appartient*, de Rivette, *Les amants*, de Louis Malle. Consiguen resonantes éxitos y en seguida se suceden los films: *Les cousins*, de Chabrol, *Les 400 coups*, de Truffaut, *A bout de souffle*, de Godard, *Le signe du lion*, de Rohmer, al mismo tiempo que Alain Resnais y Marguerite Duras triunfan con *Hiroshima mon amour*, piedra de toque del grupo *Rive Gauche*.

Los nuevos cineastas ya estaban lanzados, pero lo más curioso del hecho procedía de su formación. A diferencia de los integrantes del grupo *Rive Gauche*, algo mayores que ellos, intelectuales que se habían destacado en las más diversas disciplinas creativas antes de acercarse al cine y que se dedican a él porque les atrae como *lenguaje* (de ahí derivará su noción de *cine de los autores*, totalmente distinta del *cine de autor* de la *N. V.*), los integrantes de la *N. V.* son, ante todo, unos fanáticos del cine. Con una sólida —aunque probablemente inmadura— cultura general, han aprendido cine a base de pasarse el día en la Cinémathèque, hablando y discutiendo sobre cine en la redacción de *Cahiers*, en el café o en sus casas. No tienen ningún bagare técnico, no han pasado por la escuela de cine ni eso les interesa; confían en los millares de películas vistas y en lo que aprendieron de los grandes maestros. Por otra parte, para ellos no había ninguna diferencia entre escribir y filmar: "escribir (sobre cine), ya era hacer cine",<sup>4</sup> como decía Godard. O Chabrol: "Todo lo que hay que saber sobre la dirección se aprende en cuatro horas",<sup>5</sup> lo que no es una declaración de suficiencia sino la seguri-

dad de alguien que desde hacía años había decidido hacer cine y nada podría impedirsele.

Con todos estos elementos, y el hecho que los componentes del grupo fuesen amigos que se ayudaban entre sí (en las primeras películas de la *N. V.* uno dirigía y otro escribía el guión, otro montaba la película y otro podía incluso interpretar un personaje), no es de extrañar que la primera época de la *N. V.*, que es probablemente la única en que se puede hablar cabalmente de tal movimiento, haya sido tachada por ciertos críticos de la época como narcisita y exhibicionista. Ciertamente, la temática de la *N. V.* es esencialmente una temática de expresión personal, y ello en el sentido más amplio de la palabra. En sus películas, un director de la *N. V.* habla ante todo de sí mismo. Puede hacerlo en forma autobiográfica (Truffaut con su serie de Antoine Doinel) más o menos declarada, hablando en primera persona aunque a ésta se le dé otro nombre, o puede hacerlo a través de personajes que recogen las experiencias propias, como hicieran Kast y Doniol-Valcroze. Un director de la *N. V.* habla de lo que conoce. Es decir, que el medio, las ocupaciones y los lugares descritos son los propios: intelectuales burgueses, preocupados por el cine, las mujeres y el sexo, que viven en la Rive Gauche, Saint Germain, veranean en Saint-Tropez. Un director de la *N. V.*, finalmente, hace películas a su imagen. Se entiende por esto que los personajes nos muestran más del director que de sí mismos, pues el director proyecta en ellos su propia personalidad, sus preocupaciones, gustos, predilecciones, convicciones políticas o su último descubrimiento. Este aspecto es evidente en toda la obra de Godard (especialmente en *A bout de souffle*, 1959) o en ciertas obras de Pierre Kast o François Truffaut, que en *Tirez sur le pianiste* (1960), película aparentemente lejana al temperamento del autor, nos muestra más de su mundo personal que en las propias obras autobiográficas.

Muchos atacaron duramente a la *N. V.* por este aspecto —fundamental— de su producción. Pero lo que no quisieron ver es que el whisky ("Vat 69", de preferencia), los MG deportivos, el desfile de jóvenes ricos acompañados de muchachas de sueño por las playas de Saint-Tropez, eran las señas de identidad

de una clase en una época determinada, como el Hispano, la moda "garçon" y el charleston lo fueron de los "años locos". En todo caso, se trata de una cuestión de "honestidad intelectual", como decía Claire Clouzot<sup>6</sup>, quien cita a Godard: "la sinceridad de la *nouvelle vague* consistió en saber hablar de lo que conocía antes que hablar mal de lo que no conocía"<sup>7</sup>.

Con el paso de los años, a medida que avanzaban los sesenta, la *N. V.* fue cambiando de fisonomía. Tanto, que llegó un momento en que ya no se pudo seguir hablando de *nouvelle vague*: los directores que habían constituido el grupo siguieron filmando, pero se perdieron los puntos comunes que lo agrupaban. Con su madurez produjeron lo más importante de su obra y, a pesar de los cambios, pervivió una noción fundamental que prácticamente se impuso en todo el cine mundial: la de cine de autor. Pero sería falso atribuir a la *N. V.* la absoluta paternidad de tal concepción; de un modo u otro, paralelamente al ámbito cinematográfico francés, esa noción avanzó en otros países. En el caso de los EUA es especialmente significativo, ya que era allí donde existía la gran industria cinematográfica que se basaba en una sólida estructuración del proceso creativo a partir de la política de los grandes estudios. En realidad, la evolución del cine de estudio al cine de autor significó la liquidación de Hollywood. Esa evolución no se llevó a cabo, como en Francia, gracias a elementos externos al mundo de la industria cinematográfica, sino que fueron sus propios integrantes quienes hicieron cambiar las funciones y responsabilidades de los distintos profesionales que participaban en la elaboración de un film. La figura del productor, con sus diversas variantes, es la que propició el cambio. En la práctica, y en el cine de los grandes estudios, el productor era casi el autor de las películas en el sentido que le estamos asignando a "autor", pues él era quien tenía la posibilidad de "elegir". Por eso ellos son los grandes nombres del Hollywood clásico; no cabe ninguna duda de que David O. Selznick es el verdadero autor de *Lo que el viento se llevó* (1939), como Darryl Sanuck y Jack L. Warner lo fueron de *The longest day* (1962) o de *My Fair Lady*, respectivamente, para citar el ejemplo de grandes éxitos comercia-

les. Ellos decidieron en todos los aspectos de la película y a ellos se deben los resultados; el director fue allí una pieza más del engranaje.

En los cincuentas, se gestó la evolución hacia el cine de autor, del que no podían responsabilizarse los productores debido a su vinculación al estudio, lo que necesariamente implicaba una imposición de los criterios comerciales sobre el discurso artístico. El nacimiento del productor independiente, y las figuras mixtas del productor-director, director-productor o director-productor-guionista, llevaron a cabo tal proceso.<sup>8</sup> Poco a poco, la fórmula del cine de autor se fue imponiendo, si no de modo absoluto sí sustancialmente, desde el momento en que el nombre de un director logró una capacidad de convocatoria de la gente al cine similar a la que antaño tuviesen la estrella o el productor. Durante los sesenta y setenta, coexistieron en Estados Unidos un cine de estudio que se adaptó a las consecuencias (adaptación que obligó a un cambio radical en la concepción del estudio y que llevó a los grandes —Paramount, M.G.M., Fox, Warner— a vender terrenos, subastar viejos *atrazos* y demoler su antigua concepción "urbana"), con la providencial ayuda de la producción de series televisivas, y un cine de autor a la norteamericana que se nutrió de jóvenes directores y de viejas glorias recuperadas. Los más cumplieron su reciclaje en el seno de los propios estudios, que habían comprendido la necesidad del cambio, o con producciones asociadas, fórmula mixta sin la que no se puede entender tal evolución (y en este sentido tampoco se puede olvidar el papel jugado por la pujante United Artists). Otros, los que pudieron, formaron su propio estudio, con el fin de gozar de absoluta libertad e influir en el panorama cinematográfico promoviendo el cine que les interesaba; tal es el caso de Robert Altman o de Francis Ford Coppola.

Esta situación ha variado sensiblemente en los últimos años. El cine de autor, más allá de su rentabilidad económica, supone un margen de libertad ideológica que probablemente los grandes grupos de presión no estén dispuestos a aceptar en una coyuntura crítica. Gracias a este cine de autor se ha podido crear en Estados Unidos una crítica interna tan despiadada como la de *They shoot horses, don't they?* de Sydney Pollack (de la llamada "generación de la te-



Depardieu / Deneuve

levisión", grupo que también jugó un papel importante en la transición) o una reflexión tan dura sobre la guerra del Vietnam y sus consecuencias en la sociedad norteamericana como la que presentan gran número de films de los últimos años (algunos de los cuales se sitúan entre los mejores del cine estadounidense). La vuelta a un nuevo cine de estudio, con distintas características, es un hecho. Muestra de ello son las grandes superproducciones como *Star Wars* o *Superman*, en cuya segunda parte un director tan personal como Richard Lester debe abandonar su conciencia de autor para dirigir un film que nada tiene de él. ¿Será el precio que debe pagar por el fracaso comercial de sus últimas películas? Un fracaso tan aparatoso como el de *El toro salvaje* de Martin Scorsese, que ha hecho decir a más de uno, con distintos tonos de voz, que el cine de autor estaba ya moribundo. Pero también hay muchos que opinan que la nueva política de los estudios, al reducir el número de películas al año —todas ellas de elevado presupuesto— y eliminar prácticamente la producción de serie B, puede suponer el fin del cine.

En cualquier caso, la situación en Estados Unidos es excepcional. En los demás países, con una industria cinematográfica

mucho más débil económicamente, el cine de autor goza de unas espléndidas previsiones de futuro. Una de las razones que favorecieron su nacimiento es todavía hoy garantía de sobrevivencia: la adaptación de este tipo de cine a las estrecheces económicas. Salvo contadas excepciones, como cuando Fellini se empeña en rodar sus films en Cinecittá, el cine de autor europeo puede producirse con muy bajos presupuestos. Gracias a ello surgen constantemente nuevos directores, financiados en muchos casos por productores independientes con un mínimo de inversión. En estas circunstancias, no es necesario hacer un "cine de éxito": resulta muy fácil recuperar la inversión y un éxito supone un potencial incremento de las posibilidades. Si consideramos, por otra parte, que en Europa se ha creado en las últimas décadas un público muy específico y relativamente amplio que es "adicto" al cine de autor, y concretamente a los "autores", no cabe duda de que la situación es distinta de la norteamericana.

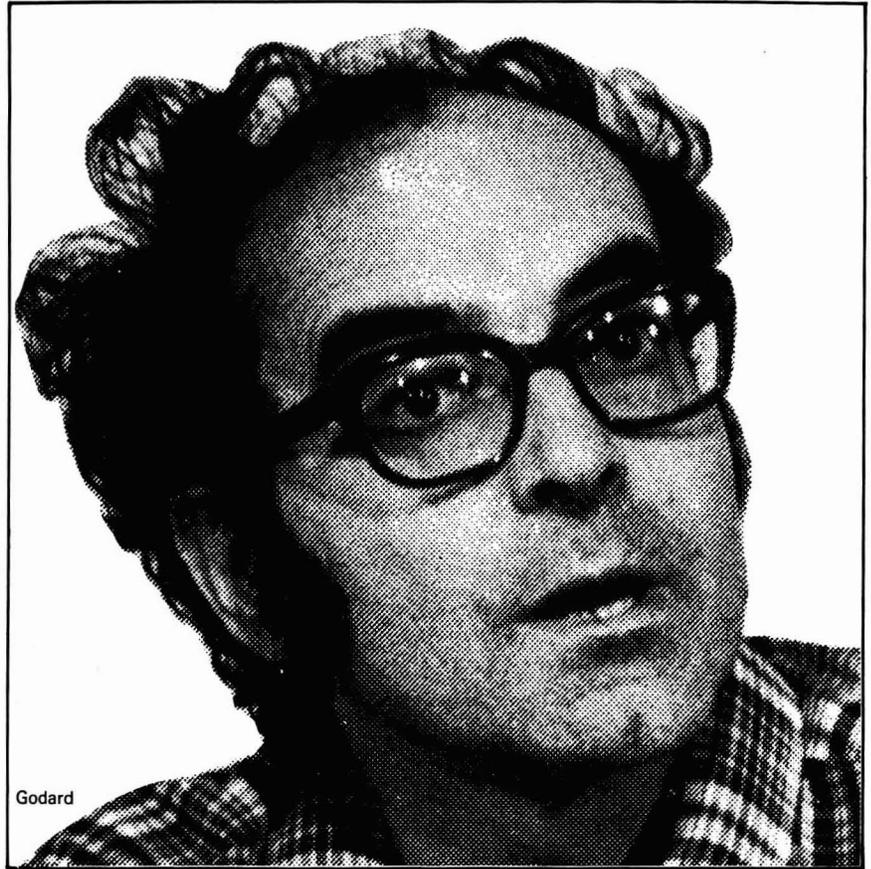
Decíamos al principio que los directores franceses de la vieja *nouvelle vague*, tras periodos con sus más y sus menos, habían desplegado últimamente una intensa actividad. Pioneros del cine de autor, resulta interesante contemplar su

actual perspectiva para ilustrar el momento y valorar la evolución de unos creadores que lograron imponerse en el mundo del cine sin seguir los caminos más trillados. Jean-Luc Godard volvió a filmar. Esa fue la gran noticia del cine francés el pasado año. Tras una carrera sólida y coherente, el director más preocupado por los problemas de la cotidianidad y por el análisis político de los componentes de la *N. V.*, dejó de filmar pasado el mayo del 68. Su vuelta, con *Sauve qui peut (La Vie)*, reafirma la fidelidad de Godard a Godard. Formalmente, poco ha cambiado su cine: vuelve a usar sus *ralentís*, sus imágenes fijas; logra una perfección técnica y una belleza plástica (violenta, suave, agresiva, a veces idílica) maduras; la temática sigue siendo el hombre, su historia actual, su crisis. Es un cine de expresión personal: Godard habla de sí mismo, como era de rigor en la *N. V.* Pero, más que nunca, Godard ve en sí mismo lo que allí hay de universal: el protagonista masculino se llama Godard, pero no es él quien reflejará al director: sólo tiene de éste las características que lo llevarán hasta las mujeres de la película, dos jóvenes que representan el compromiso con el presente y la evasión hacia un ideal. Esta es la actitud de Godard: con su tono personal, tan imitado que ya ha poblado de epígonos el cine francófono, nos muestra, como un lúcido testimonio, el absurdo de la civilización occidental, su furor, su agotamiento, la incomunicación última. Una incomunicación que llega a destruir el propio amor. Por ello el protagonista muere, sórdidamente, cumpliendo una necesidad, y las mujeres toman el papel protagonista de la historia. El mundo pasa a pertenecerles, pues el hombre ya ha fracasado; su cultura ha llegado al agotamiento. Pero Godard es un moralista, y un moralista intransigente; por ello no puede dejar lugar al optimismo gratuito y junto a la esperanza del futuro se yergue el peligro de un presente que puede persistir: la mujer puede llevarnos a esa nueva realidad pero también puede, simplemente, sustituir al hombre en su mundo. Por eso Marguerite Duras está presente en el film: Godard le rinde un sensible homenaje y a través de ella categoriza la alternativa de la mujer. Y no es casual que la Duras, heredera según Godard<sup>9</sup> de los grandes cineastas franceses (Guitry, Cocteau, Pagnol) y autora de la extraordinaria *India Song*, sea una de las claves del film.

# RESEÑAS

Si François Truffaut ha sido, desde los inicios de su carrera, uno de los directores franceses de mayor proyección internacional, sus últimas realizaciones han venido a ratificar ese hecho. *Le dernier métro* no está más lejos de la *nouvelle vague* que la película de Godard, aunque aparentemente da esa impresión. En realidad, ambas se encuentran a veinte años de distancia, ni más ni menos. Ya de por sí situar un film en el pasado y ambientar amorosamente la época (la fotografía del español Néstor Almendros se destaca extraordinariamente) es algo ajeno a la *N. V.* También lo es la utilización de nuevos actores, los profesionales prestigiados del momento, que hacen perder aquella sensación de *petit comité* que caracterizaba a estos directores en sus primeras épocas. Pero hay, además, toda una impostación de la obra que aleja al Truffaut de hoy del Truffaut de los sesenta. En *Le dernier métro* hay nostalgia, un amor al tiempo pasado que el director nos hace sentir con placer; hay toda una reflexión sobre el teatro, sobre la relación entre la vida y el arte, sin pretensiones de trascendencia; y hay, sobre todo, una pregunta que se revela a Truffaut a partir de esta misma reflexión: ¿qué es el cine? La respuesta está en la propia película, con sus historias, sus emociones, los *gags*, el espectáculo, los recuerdos, la imaginación. Truffaut se acerca a sus maestros: Jean Renoir, Hitchcock, busca a Rossellini. Y se acerca, en *La femme d'à côté*, a Resnais, a Duras, al grupo *Rive Gauche*. Una pareja que se ha divorciado y vuelto a casar es unida por el destino al ocupar dos apartamentos vecinos. Ello desencadena una nueva relación, dramática, que termina drásticamente. Este tiempo de vuelta, "*le temps du retour*" que decía Resnais en *Muriel* (1963), en que el hombre debe asumir su pasado para intentar vivir el presente, es un rasgo característico del grupo *Rive Gauche*. Como lo es el distanciamiento en que el director sitúa al espectador ante el film. Truffaut, al principio de la película, presenta una relatora que "dirige" a la cámara; avisa al espectador que se encuentra ante una ficción: cine de no-identificación, que da al espectador la posibilidad de reflexionar críticamente.

Alain Resnais, cabeza de fila del grupo *Rive Gauche*, presentó el pasado año *Mon oncle d'Amérique*. Si hasta el presente Resnais se había dedicado a "traducir" al cine a los escritores con los que

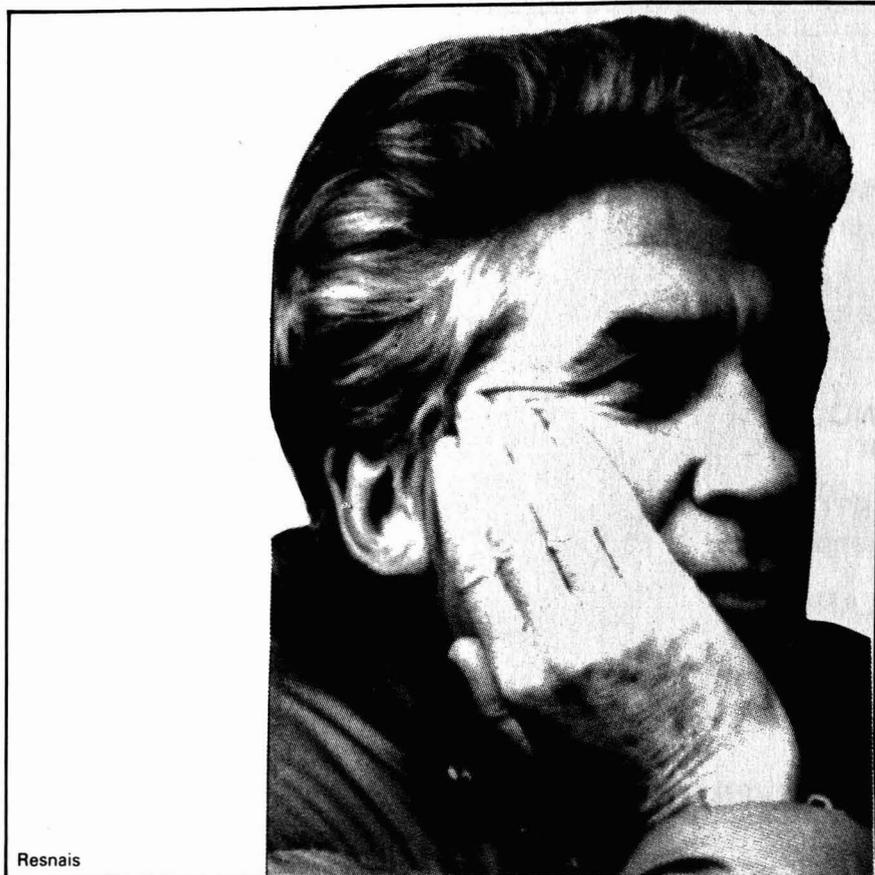


Godard

se sentía identificado (Duras, Cayrol, Robbe-Grillet, Semprun, Mercer, Que-neau), en esta ocasión expone las tesis del biólogo Henri Laborit. No se trata de una brillante y erudita ilustración sino de reflejar dramáticamente, sirviéndose del delicioso humor que ya nos mostró en *Providence*, un discurso científico. Es un intento muy actual intentar comunicar el saber científico en términos narrativos, ejemplificadores y asequibles. Resnais se enfrenta al problema con desenvoltura y vuelve a darnos una lección de inteligencia, creatividad y *savoir faire*. Tres personajes van a representar las actitudes que, según Laborit, asume el ser humano ante la realidad: lucha, fuga, inhibición. Sabiamente, Resnais dirige a estos tres personajes, ejemplifica en ellos unas tesis generales, y aplica los descubrimientos de la biología a la sociología, tocando a la familia, la pareja, la evolución económica y social de Francia, el feminismo. Resnais prosigue su investigación sobre el comportamiento humano, intentando comprender el funcionamiento de la mente. Y, como siempre, pone en su personaje femenino la esperanza. Pero, ¿no es todo esto aplicable

también a Godard? La mujer como alternativa de futuro, o el esquema lucha-huida-inhibición, están también presentes en *Sauve qui peut (La vie)*: el hombre que se inhibe, la mujer que lucha para realizar sus ambiciones, la esposa que se va al campo buscando una tierra prometida.

Louis Malle, de quien hace unos meses tuvimos la oportunidad de ver en México su última película, *Atlantic City*, es otro de los cineastas franceses de la *N. V.*, que está en pleno periodo creativo. Ganadora del León de Oro del Festival de Venecia, *Atlantic City* es una bella película, obra de un verdadero maestro, a la que probablemente no se le ha prestado la atención que merece. Aunque no de modo tan evidente como Truffaut o Rohmer, Malle es también un moralista. De hecho, esta es una de las características de la *N. V.* que se ha ido acentuando con el tiempo en prácticamente todos sus directores. El film es un trabajo de relojería, cuidado en sus más mínimos detalles. *Atlantic City*, isla cercana a Filadelfia, es un antiguo centro de juego que, tras oscuros años de decadencia, vuelve a resurgir. Malle sitúa en una isla, lugar aislado



Resnais

do, desgajado del continente, una acción en la que van a participar elementos del pasado que sólo allí, aislados, han podido pervivir. La nostalgia está presente en todo el film, apoyado por una fotografía que se recrea en la atmósfera brumosa del Atlántico. Una nostalgia que se manifiesta en los personajes del pasado, fósiles que viven del recuerdo, en el clima y la imagen de una ciudad que se va transformando, en la fascinación de la protagonista Susan Sarandon (excelente en su papel) ante el descubrimiento de Burt Lancaster (quien, dicho sea de paso, ha logrado sus mejores interpretaciones de la mano de directores europeos, sean Visconti, Bertolucci o el propio Malle). Y una nostalgia del propio director, que llega a rendir un homenaje al gran cine norteamericano de antaño: la propia elección de Lancaster, que en cierto modo se interpreta a sí mismo, la presencia alusiva a Betty Grable, la reconstrucción de un *thriller* imposible en otro real. En *Atlantic City* coexisten dos mundos: el del pasado y el presente, que se impone inapelablemente. Pero un elemento externo al sistema va a romper su equilibrio: la introducción accidental de la droga dará

la posibilidad a ese mundo anquilosado de revivir por unos momentos y enfrentarse a su sucesor. Se vuelve a plantear una moral basada en unas reglas del juego hechas a la medida del individuo, una moral romántica, ante la moral del sistema que atrapa a los personajes sin posibilidad de salida. Por ello los jóvenes buscan únicamente la evasión, por la droga y el orientalismo, la amoralidad posibilista o a través de la huida a Europa lo que sería en cierto modo una vuelta a los orígenes, en el mundo del juego. El juego es otro elemento clave: el abandono al azar, como último recurso ante el agotamiento cultural, tal como lo utilizó —brillantemente— Robert Altman en *Quintet*. El personaje de Lancaster, sin embargo, decide aprovechar su oportunidad; otra vez el esquema de Resnais-Laborit: lucha-huida-inhibición. El discurso moral de Malle está claro: una alteración en el funcionamiento del sistema (corrupto, despersonalizado: los antiguos *gangsters* han sido substituidos por los grandes *trusts* legales, los casinos de juego se mezclan con los *hot-dogs*) da la oportunidad a los personajes de "realizarse": no están tan lejos, pues,

los veteranos directores franceses entre sí. Probablemente no podamos hablar de *nouvelle-vague*: su tiempo ya pasó hace muchos años, las características más evidentes que unían a sus integrantes ya no existen. Pero algunos de los elementos permanecen, junto a otros nuevos que le dan cierta coherencia a toda una generación. La evolución del cine francés en estos veinte años ha sido la propia de una maduración: maduración personal en el caso de los directores, maduración generacional de un cine que nació de nuevo.

Hoy en día se vuelve nostálgicamente pensar en Hollywood, se redescubre, sobre todo en Europa, el análisis cinematográfico a partir de estudios, estrellas, géneros; el cine de autor cobra, en algunos casos, cierto aire sospechoso. Pero no se trata de un paso atrás, sino que ha llegado el momento de la revisión: El cine de autor ha recorrido un camino que no podrá deshacerse que ha significado el paso de comprender el cine estrictamente como un fenómeno industrial y sociológico a comprenderlo, además, como un lenguaje a través del cual es posible la expresión personal. Y es importante tener en cuenta que en una instancia en que los medios de comunicación social (lo que ya casi todo el mundo llama *mass-media*) se están desarrollando vertiginosamente, lo que se traduce en un incremento de su operatividad en todos los aspectos de la vida humana, el hombre tiene la posibilidad, más allá de los intereses económico-políticos que los controlan, de operar también sobre ellos.

## Bernat Hervas

1. **Mayersberg, Paul:** *Hollywood, a casa encantada*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1971, p. 56.
2. *Rev. Arts*, no. 751, París, 2 de diciembre de 1959.
3. *Rev. Cahiers du cinéma*, no. 31, París, enero de 1954.
4. Entreviú con Jean-Luc Godard en *Cahiers du Cinéma*, número especial dedicado a la *nouvelle vague*, no. 138, diciembre de 1962, p. 21.
5. *Arts-Spectacles*, no. 658, París, 19 de febrer de 1958.
6. Clouzot, Claire: "Le cinéma français depuis la Nouvelle Vague". París, 1972, pp. 30-31.
7. Entreviú con Jean-Luc Godard, cit. en nota 4.
8. El desarrollo de este proceso está perfectamente mostrado en el libro de P. Mayersberg, cit. en nota 1, y en el libro de DUNNE, J. G., *El Estudio*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1971.
9. Entreviú con J. L. Godard en *Rev. Télérama*, hors-série, 1980.



# DISTRIBUIDORA DE LIBROS DE LA UNAM



<b>MEXICO FRENTE AL MAR.</b> Carlos Bosch-Gimpera	500.00
<b>LA INVESTIGACION LINGUISTICA EN MEXICO (1970-1980)</b> Claudia Parodi	150.00
<b>EL RITO COTIDIANO.</b> Margarita Villaseñor	40.00
<b>LA HORA Y EL RESTO.</b> Herman Bellinghausen	60.00
<b>LA ESCRITURA BLANCA.</b> Antonio Marimón	60.00
<b>BREVISIMA ANTOLOGIA.</b> Eugenio de Andrade	50.00
<b>FRAGMENTOS DEL UNIVERSO.</b> (1975-1977) Miguel Espejo	45.00
<b>APUNTES PARA UNA BIOGRAFIA DE SOR JUANA INES DE LA CRUZ.</b> Ruben Salazar Mallén	120.00
<b>OBRAS III.</b> <b>APUNTES PARA LA HISTORIA DE LA NUEVA VIZCAYA.</b> Atanasio G. Saravia	275.00
<b>TEORIAS SOBRE LA JUSTICIA EN LOS DIALOGOS DE PLATON.</b> Eduardo García Máynez	120.00
<b>ANTOLOGIA DE BENITO JUAREZ.</b> Jorge L. Tamayo B.E.U. # 99	70.00

**LIBRERIAS UNAM:**  
**INSURGENTES SUR 299. PALACIO DE MINERIA.**  
**ZONA COMERCIAL C.U.**

RADIO CALIFORNIA

530 600 700 800 900 1060 1100 1200 1400 1600 KHZ



24 horas diarias de radiodifusión diferente

**naturaleza**

publica en su último número:

albert v. baez

**ciencia para la educación del futuro**

ricardo lópez wilchis

**los reptiles y el agua**

manuel i. guerrero

**la esperanza en el mar**

de venta en algunas librerías.

ejemplar: \$ 45.00

suscripción anual: \$ 230.00

mayor información en comercio y administración 26,  
apartado postal 69-607 méxico 21, d. f.

copilco-universidad, d. f.  
tels 548 84 35 y 548 84 75



Imprenta Madero, s. a.



REVISTA DE LA  
**UNIVERSIDAD**  
DE MÉXICO **D**