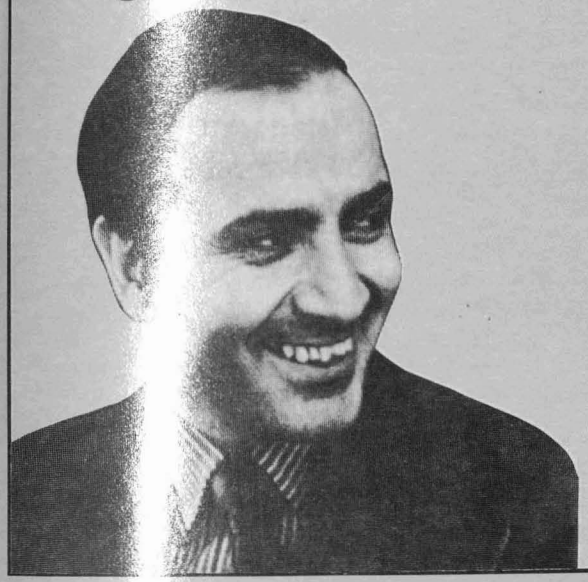
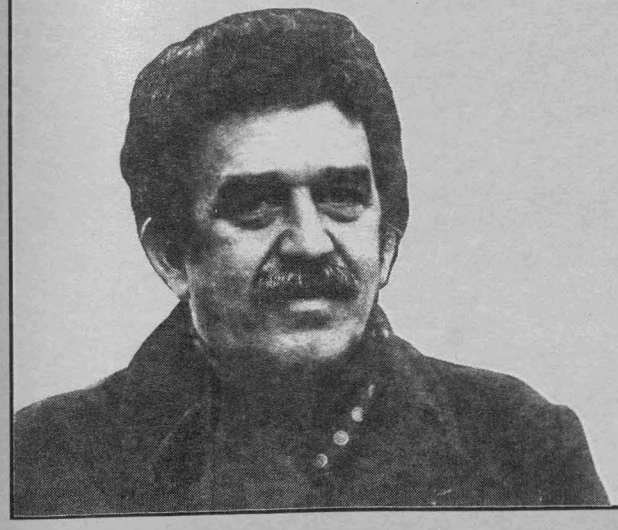
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

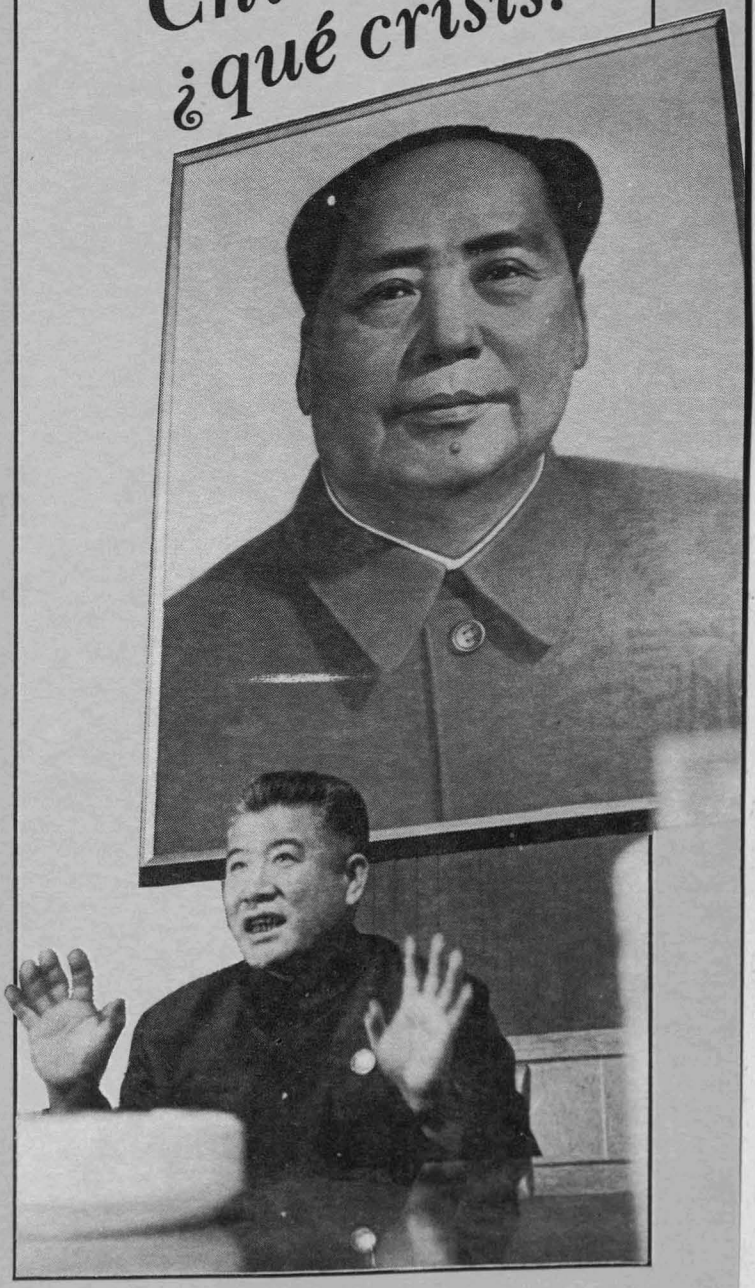
MANUEL PUIG
Algunas opiniones



GARCÍA MÁRQUEZ
Cocina literaria



China: ¿qué crisis?

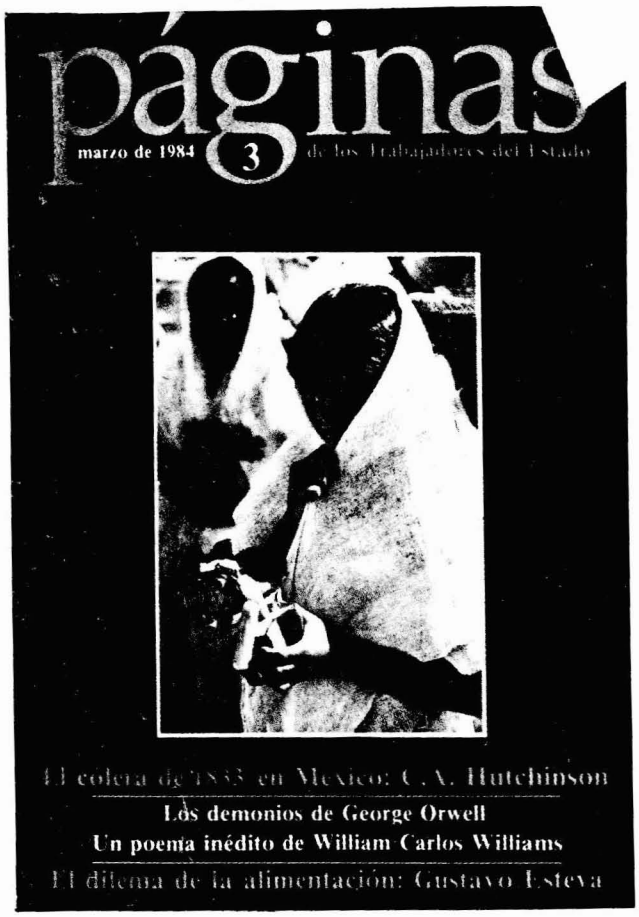


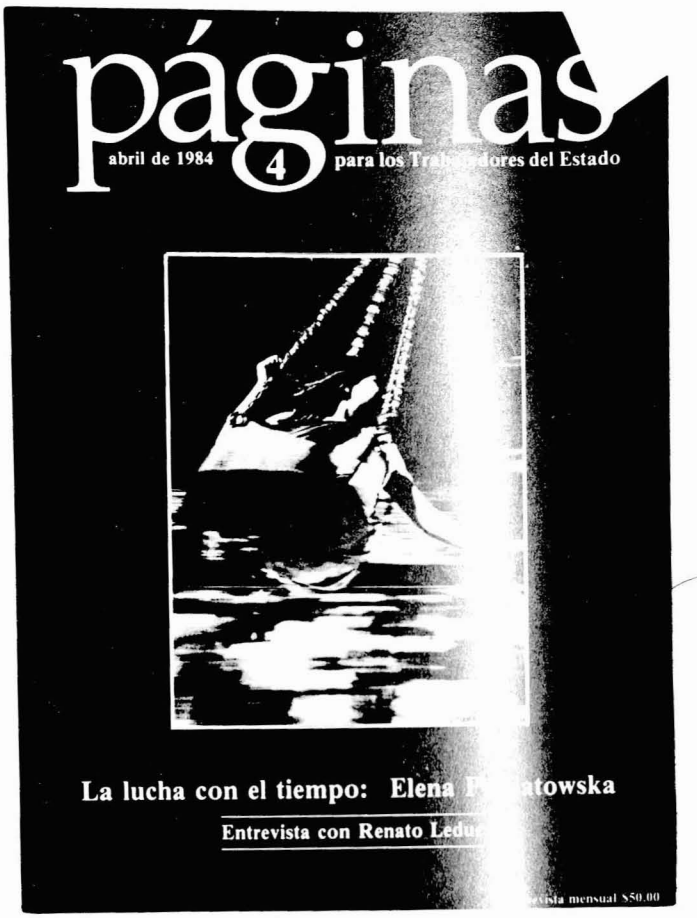
Nueva época / Junio de 1984

ISNN 185-1330

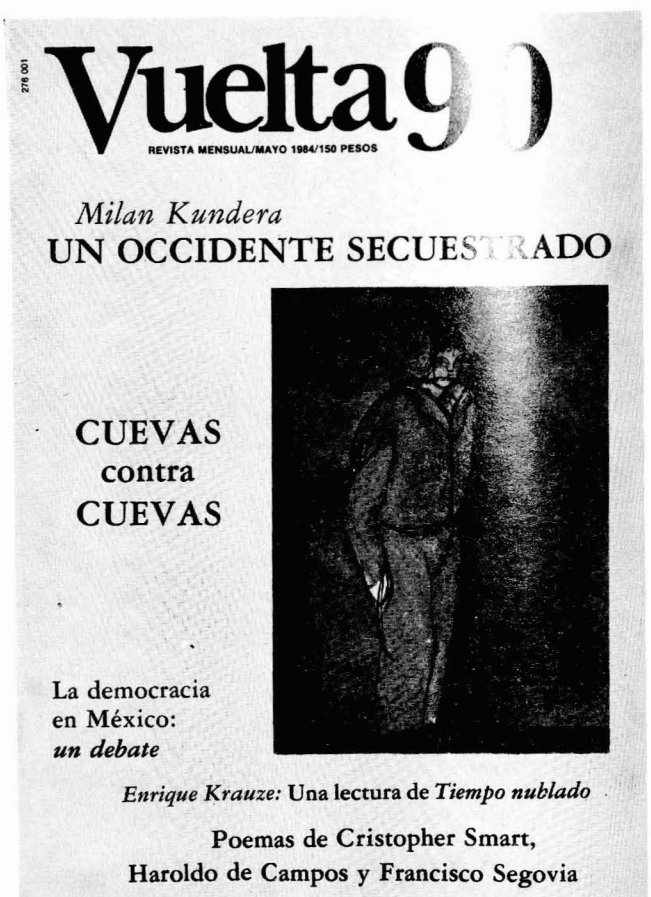
38

$ 150.00


páginas
marzo de 1984
3
de los Trabajadores del Estado
El cólera de 1833 en México: C.A. Hutchinson
Los demonios de George Orwell
Un poema inédito de William Carlos Williams
El dilema de la alimentación: Gustavo Esteva


páginas
abril de 1984
4
para los Trabajadores del Estado
La lucha con el tiempo: Elena
Entrevista con Renato
mensual $50.00

Matz
TOROS Y TOREROS
EL TOREO COMO ARTE
Todos los jueves a las 21:00 Hrs. en
TV ONCE


276 001
Vuelta 90
REVISTA MENSUAL/MAYO 1984/150 PESOS
Milan Kundera
UN OCCIDENTE SECUESTRADO
CUEVAS
contra
CUEVAS
La democracia
en México:
un debate
Enrique Krauze: Una lectura de Tiempo nublado
Poemas de Cristopher Smart,
Haroldo de Campos y Francisco Segovia

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO

SUMARIO

Volumen XL, Nueva Época, número 38, Junio / 1984

María Esther Gilio: Algunas confesiones (Entrevista a Manuel Puig): **2**
Eugenio Montejo: Alfabeto del mundo: **9**
Juan Gustavo Cobo Borda: La cocina literaria de Gabriel García Márquez: **10**
Richard Howard: A los pintores (sobre los Estados Unidos considerados como un paisaje): **15**
Severo Sarduy: La fundación del paisaje: **17**
Flora M. González: Borges y "El Aleph" (De lo imposible a lo inefable): **19**
Eduardo Milán: Poemas: **24**
Damián Bayón: Ideas y paisajes (Una exposición en el Museo Nacional de Kyoto): **25**
Jean François Billeter: China: ¿qué crisis?: **29**
Lisa Block de Behar: Una hipótesis de lectura: la verdad suspendida entre la repetición y el silencio: **38**

RESEÑAS

LIBROS

Rafael Conte: La noche de San Juan de la Vanguardia española actual (*Larva*, de Julián Ríos): **43**
Jaime G. Velázquez: El mundo como trampa y derrota (*Intramuros*, de Luis Arturo Ramos): **45**
José Carlos Cataño: Sintaxis de la insularidad (*Tinta*, de Andrés Sánchez Robayna): **46**

MUSICA

Juan Arturo Brennan: Más sobre Julián Carrillo: **49**

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. Luis F. Aguilar Villanueva / Abogado General: Lic. Cuauhtémoc López Sánchez / Coordinador de Extensión Universitaria: Lic. Alfonso de Maria y Campos

Revista de la Universidad de México

Organo de la Universidad Nacional Autónoma de México
Directora: Julieta Campos
Jefe de Redacción: Danubio Torres Fierro

Diseño: Bernardo Recamier
Administración: Carlos Angeles
Corrección: Jaime G. Velázquez

Oficinas: Avenida Universidad 3002, 04510 México, D. F.
Teléfono 550 02 36
Impresión Imprenta Madero, S. A. de C. V.
Avena 102

Precio del ejemplar sencillo: $ 150.00 / Precio del ejemplar doble $ 300.00
Suscripción anual: $ 1,500.00 (40 Dlls. en el extranjero).

MARÍA ESTHER GILIO

Algunas confesiones

ENTREVISTA A MANUEL PUIG

Cada vez que pasé por Río de Janeiro, desde hace tres años, llamé a Manuel Puig para hacerle una entrevista. La respuesta fue siempre la misma. "No me siento bien, estoy muy resfriado". "Estoy con angina y fiebre". Esta vez encontré el argumento definitivo: "Yo me quedo hasta que se le pase". "Mire que a veces me dura 10 o 15 días". "No importa, yo espero".

Tres días más tarde estaba subiendo las escaleras hacia su piso en Leblon, a dos cuadras de la playa, en una calle ciega sombreada de viejas mangueiras. "Si le toca un periodista testarudo su argumento puede resultar peligroso", le dije.

—¿Y si yo no me hubiera mejorado en un año?— dijo con aire paciente.

Le miro la cara y sé que no habría podido vivir de la culpa. "Fíjese que apenas aguantó tres días".

—¿Qué le parece si empezamos con su infancia, en esa lejana provincia que para muchos es La Pampa?

—No, no. No quiero hablar de mi infancia. Ya hablé mucho.

—Resulta difícil hacer una entrevista a un escritor sin hablar un poco de su infancia.

—Sí, yo entiendo. Pero es que no quiero, no quiero ir para atrás, tan lejos. No quiero.

—Lo único que me puede convencer de no insistir, es que ir para atrás lo ponga triste.

—No sé, no sé si es eso. No sé.— dijo con una voz tan melancólica que para mí fue evidente que era eso. Luego supe que ese tono, que usa muy a menudo, nada tiene que ver con el dolor, sino con una especie de cansancio y desinterés en hablar sobre sí mismo.

—Está bien, dejemos su infancia. ¿Cuándo descubrió que quería escribir?

—Después que tenía empezada la primer novela.

—Eso es muy extraño. ¿Y cómo empezó?

—Yo quería hacer cine. Hacía guiones con temas muy escapistas en general que, además, copiaban películas de Hollywood, y que sobre todo no gustaban a nadie.

—Salvo a usted

—No, a mí tampoco. Menos que a nadie.

—¿Y por qué los hacía?

—No sé. Mientras los hacía me gustaban. Pero cuando los terminaba me daba cuenta de que había algo que no funcionaba.

—Esto le ocurría siempre... ¿Por qué insistía?

—Porque yo escribía rememorando películas que me habían dado mucho placer.

—Y el placer se repetía. De allí venía la confusión.

—Tal vez.

—¿Cuáles eran las películas?

—Aquellos grandes dramones de fines de los treinta y principios de los cuarenta. *Rebeca*, por ejemplo.

—¿Algunas francesas?

—No, esas no llegaban allá.

—*La mujer pantera*, claro.

—Esa es posterior. Con aquella actriz que tenía cara de gata. Simone Simón. En esa época alguien me aconsejó escribir sobre experiencias más personales. Ahí pensé en una historia de mi adolescencia y también de mi infancia; los amores de un primo mío.

—¿Qué edad tenía en ese momento?

—Ya era grande. Estaba por cumplir 30 años y tenía que resolver mi situación económica. Vivía en Roma y estaba muy cansado de lo que hacía.

—¿Traducía?

—Hacía traducciones de subtítulos, que no es fácil. Hay que acertar los diálogos guardando la esencia, adaptar el humor de un país al otro y otras cosas. Toda mi actividad estaba vinculada al cine, pero nada de lo que hacía en cine era lo que yo realmente hubiera querido.

—¿Qué pasó cuando se enfrentó a un material real como los amores de su primo?

—No me ubicaba. Decidí entonces hacer una especie de bosquejo previo de cada personaje a fin de aclarármelo. Ese bosquejo tampoco sabía cómo hacerlo. Lo que sí tenía claro en la memoria era la voz de los personajes. No sabía si quería hablar de los personajes en tercera persona.

—No sabía

—No. Hablar en tercera persona significaba juzgarlos y esto me resultaba antipático. Lo que sí me pareció posible fue comenzar a registrar la voz de cada uno de ellos.

—Quiere decir el habla, las palabras.

—Sí, sí, las palabras y los pensamientos. Para empezar pensé escribir una hojita con las cosas que decía una tía mía, pero esa voz empezó a dictarme y ya no pude parar. Escribí de un tirón 30 páginas.

—¿Y qué cosas decía la voz de esa tía?

—Cosas de entre casa, banalidades, cosas cotidianas. ¿Qué hacer con esto?, pensé. Extractar algo, tal vez. Sin embargo, no. Lo que resultaba expresivo era la suma de las banalidades. La acumulación. Y eso no era un material cinematográfico. Eso era literatura. Así seguí haciendo hablar a algunos personajes hasta que pasé a otras formas de expresión.

—Siempre evitando la tercera persona.

—Sí, decididamente me chocaba la tercera persona.

—¿Por la razón que me dijo, únicamente?

—También era algo que tenía que ver con la pérdida del idioma español.

—¿La pérdida en qué sentido?

—En el sentido del español castizo. Se me planteaba el problema de cómo pasaría un lenguaje argentino al español castizo.

—¿Usted piensa que debía hacer ese pase, que debía abandonar su lengua?

—No, no sé, creo que en el fondo eran pretextos. Creo que la verdadera razón era una resistencia a juzgar a los personajes colocándome en el lugar de la autoridad.— Dijo, y se detuvo prestando atención a unas voces que gritaban su nombre desde afuera: "Manuel, Manuel". Manuel se asomó a la ventana. Y gritó en portugués que estaba ocupado y no podía salir. La voz protestó: "¡O, como vocé a chato!"

Manuel volvió a sentarse. Sonreía con su media sonrisa. Una pequeña, vaga sonrisa que baña todo su rostro de melancolía.

—Decía que no quería juzgar a los personajes.

—Sí, no quería colocarme en el lugar de la autoridad.

—Más que un dios creador quería ser un testigo.

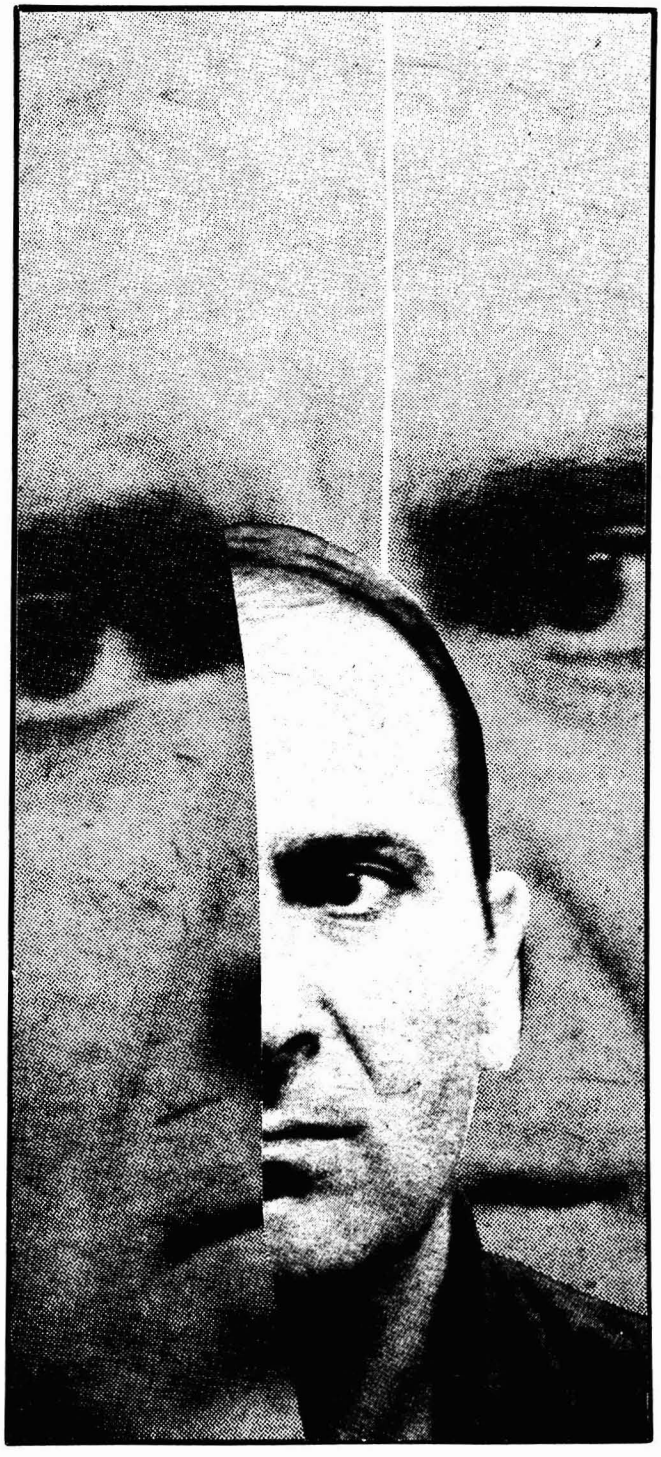
—Sí, yo quería saber por qué habían sucedido ciertas cosas en mi infancia.

—Y la manera de saber era relatarlas.

—Sí.

—Es decir que registra la historia a fin de entenderla. Entonces lo que llega primero es la historia.

—Más que la historia, los personajes. La anécdota se deriva del carácter de los personajes. Si se colocan varios personajes juntos y se los conoce bien, uno sabe qué hará cada uno de ellos.



–¿Qué leía de chico?

–Las grandes novelas en versión para niños. Pero mi intención al leer era siempre la de ver esa historia transformada en cine. Mi pasión era el cine.

–Su pasión se realizó. *Boquitas pintadas* llegó al cine. Y *Pubis angelical.*

–*Pubis angelical* no la he visto todavía.

–Creo que *Sangre de amor correspondido* es muy cinematográfica. Alguien va a querer hacerla.

–Están por hacer *El beso de la mujer araña.*

–¿Cómo trabaja, con regularidad, con horarios, sólo cuando tiene ganas?

–Con regularidad. Y no puede ser de otro modo. Cuando uno hace novela tiene que ser así. Yo trabajo todos los días. Y todos los días tengo la misma resistencia a sentarme y seguir.

–Quiere decir que para usted escribir es un trabajo.

–Por lo menos me demanda un enorme esfuerzo. Creo que hay allí, en esa resistencia a empezar, cada día, el terror a la página en blanco, el terror de equivocarme. La cuestión es que hay, antes de sentarme, una hora o dos, en que doy vueltas y vueltas y vueltas. Todos los días es lo mismo, desde hace 20 años. Más, hace 21 años que escribo y esto no cambia. Al contrario, cada vez se hace más difícil.

–Esas razones que me dio de "la página en blanco", "el temor de equivocarme", no me resultan convincentes. Tratemos de buscar otras razones.

–Se necesita un grado de concentración muy profunda para toda la zona que uno quiere. Entonces hay que hacer un gran esfuerzo para no escuchar la primera voz que se oye.

–Esa no sirve.

–En general, la primera voz es la de las influencias, la del conformismo. Hay que tratar de llegar a otros sustratos.

–Debe ser muy difícil eso, saber cuándo la voz que se escucha es la verdadera.

–No, no es difícil. Cuando la escucho la reconozco, sé que es esa. Con todo, hay veces en que caigo en la facilidad. Es tiempo perdido.

–¿Muchas cosas van a dar a la basura?

–Sí, para qué guardarlas.

–Pero todo no puede ser esfuerzo. Tiene que haber también el momento del placer.

–Cuando logro establecer un contacto con la zona que me interesa, ahí, ahí...

–Está el placer.

–Sí, porque llegué a la verdad, llegué a las esencias. A lo que para mí son la verdad y las esencias. Ese momento es muy remunerativo.

–García Márquez dice que él nunca deja de trabajar hasta que no llega al momento en que sabe perfectamente cómo va a seguir. Allí deja. Ese sistema me parece que le haría ganar tiempo.

–Yo tengo bastante poca resistencia. Me canso muy rápido. Si estoy cansado tengo que dejar esté donde esté. A la mañana corrijo. A veces corrijo traducciones. A la tarde entre cuatro y ocho escribo.

–La traducción al portugués de *Sangre de amor correspondido* me pareció fantástica.

–Lo que ocurre es que largos párrafos fueron tomados directamente de la cinta que yo grabé.

–Quiere decir que el protagonista está tomado de alguien que conoce de aquí, de Brasil.

–Sí, se trata de un obrero brasileño. Alguien con quien tuve una enorme empatía. A pesar de ser tan diferentes.

–Cuénteme

–Se trata de un albañil. Lo primero que me llamó la atención en él, fue su forma de hablar. Despertó muchísimo mi curiosidad. Siempre había en su lenguaje, un desvío, un trabajo metafórico.

–Sí, yo recuerdo que en un momento le dice a la mujer a la que había pasado un tiempo sin ver: "Las flores de mi jardín te están precisando", o algo parecido.

–Sí, eso me llamó la atención y quise registrar su habla, tratar de captar su lenguaje, sin pensar que además había en ese hombre una historia. Y menos aún que esa historia podía transformarse en una novela.

–¿Es un tipo de qué edad?

–Es joven. En ese momento tendría 31 años. Pasaron ya tres años.

–Él encontró natural que usted lo grabara.

–Sí, porque estaba pasando un momento de tremenda angustia.

–Le hacía bien hablar.

–Sí, en todo sentido le vino bien. Él me contó cómo estaba perdiendo su casa, la casa de su madre. Entonces yo le propuse un contrato; él, a cambio de las sesiones de conversación, recibiría una parte de los derechos del libro. Pero con el problema de la casa yo terminé dándole el dinero para comprar otra. Él la buscó, yo la vi, me pareció buen precio y así le pagué. Es decir que para él fue como un cuento de hadas.

—Qué dijo cuando leyó el libro.

—No lo leyó, no sabe leer. Lee sólo algunas palabras separándolas en sílabas.

—Este debe haber sido uno de los libros que le dio más satisfacciones mientras lo hacía.

—Sí, pero ahora me está trayendo problemas. La novela, aquí, no fue bien recibida.

—Pienso que puede resultar un poco difícil.

—¿Sí? Bueno, es una novela que aquí pasó con cierta indiferencia de la crítica y que no tuvo buena venta. Aunque el público brasileño no se deja llevar mucho por la crítica. Lo que funciona en el público es el boca a boca. En este caso no lo hubo.

—Es una novela que se diferencia bastante del resto de su obra. Usted se maneja en general con estructuras bastante rígidas. En ésta uno tiene la sensación de que hay puertas abiertas hacia todos lados. Quién sabe si eso no molesta al lector.

—Yo pienso otra cosa. Pienso que el lector de clase media puede sentir que esas voces no le conciernen. Me equivoqué. Yo pensé que este libro, por tratarse de una historia de aquí, interesaría más que los otros. Fue el que interesó menos. Hay algo que los críticos no han visto: el deseo indiscutible de desentrañar una verdad. Esa sinceridad de mi parte no fue valorada; al contrario, chocó mucho a cierta crítica española.

—¿En qué sentido chocó, qué dicen?

—Encuentran el libro muy procaz.

—¿Procaz? Qué raro.

—Yo creo que es tan ingenuo. Sin embargo los españoles lo encuentran hasta grosero. No soportan la aspereza del lenguaje de los personajes.

—Puede ser que en español resulte más áspero que en portugués.

—No sé. Hasta ahora ha salido sólo en estos dos idiomas. En este momento está por salir en inglés y habrá que ver qué pasa.

—¿Cómo imagina su vida sin la literatura? ¿La imagina como algo posible, se ve haciendo otra cosa?

—No soy un lector ni un devorador de libros. Tengo un problema muy serio con la ficción, con la novela.

—Usted está hablando de usted mismo como consumidor de literatura, no como productor.

—Sí. Tal vez, debido al hecho de que trabajo en ficción, me cuesta muchísimo leer. Llega la noche, estoy cansado, busco una novela y la leo como si estuviera revisando un texto.

—Es decir que novela no lee jamás.

—Se me ha hipertrofiado el gusto por la ficción. No sé cómo explicarle, pero mi lectura es siempre crítica. No puedo acercarme a un texto con actitud inocente. Siempre me implico.

—Una lectura así es un martirio.

—Me agota. A las tres o cuatro páginas caigo muerto de cansado. En cambio puedo leer biografías. Yo tomo una biografía y de pronto me doy cuenta que son las tres de la mañana y me cuesta parar.

—Esto le debe traer algunos problemas con sus amigos escritores.

—¡Pero sí! Porque ellos leen mis cosas y yo tengo que hacer juegos malabares para leerlos.

—En el caso de sus amigos, creo que su sentido crítico seguramente los beneficia.

—Pero es que a veces se trata de gente consagrada. Mi opinión no importa.

—Esto le ha cerrado toda un área de placer.

—Sí, yo recuerdo con nostalgia la época en que leía novelas y me gustaba.

—¿Lo angustia que sus libros no sean bien recibidos?

—Me angustia cuando siento que en la crítica hay mala intención.

—Siempre se habla de ser uno mismo. Esta parece ser una búsqueda constante en los seres humanos. Pienso que esta búsqueda debe ser más intensa o desesperada en el caso de un escritor. Porque cuando más adentro de sí mismo llegue, más rico será lo que haga. Usted hablaba hace un rato de "llegar al centro".

—Sí, aquéllo que no está contaminado por las influencias y las ideas fáciles.

—¿Cómo sería el proceso por el que llega a lo más auténtico de usted mismo? Le voy a decir por qué se me ocurrió esta pregunta. Fue a partir de algo que dice Céline: "Tal vez la razón de vivir sea sufrir lo más intensamente posible para llegar a ser uno mismo antes de morir". Como si el sufrimiento nos acercara a la esencia de nosotros mismos. ¿Comparte eso?

—Sí. Creo que sí, porque el sufrimiento nos acerca a la muerte. Para apartarnos de ese abismo buscamos lo que hace posible la vida. Nos defendemos de la muerte recurriendo a las fuentes del deseo de vivir. En cuanto a su pregunta sobre el proceso por el que se llega a uno mismo... veamos. Cuando yo empiezo a trabajar en una novela es porque he encontrado un personaje con el que siento una afinidad especial.

—Sería a través de ese personaje que usted intenta el análisis.

—Es a través de ese personaje que yo planteo cosas que no podría plantearme a mí mismo directamente. A través de él me planteó problemas míos no resueltos.

—Deme un ejemplo.

—Pensemos en un caso extremo, el del albañil de *Sangre de amor correspondido*. Aparentemente nadie más alejado de mi realidad. Se trata de un muchacho mucho más joven, con una salud rebosante, muy físico, la menor educación, muy imbuido de machismo, de otra clase social y de otra raza.

—¿Qué raza?

—Él tiene mucha sangre india. Yo soy europeo por todos lados. Parecería que no había nada que pudiera acercarme a él. Sin embargo, cuando lo conocí yo sentí esa necesidad que tenía de transformar las cosas, de envolverlas en poesía.

—Eso lo acercó.

—Me acercó y me provocó una inmensa curiosidad. Deseos de conocerlo a fondo haciéndole hablar.

—Lo atraía esa gran semejanza en medio de tantas diferencias. Vamos a suponer que conoce a un ser muy perverso. ¿También sentiría curiosidad?

—No, porque no he desarrollado mi perversidad para nada.

—Es decir que realmente no se interesa por los que son, en esencia, totalmente diferentes a usted.

—No, no me intereso porque alrededor de un ser así no puedo construir nada. ¿Sabe por qué? Porque no consigo entenderlo. Un torturador, por ejemplo, nunca podría ser un personaje mío, porque lo rechazo de tal manera que no consigo penetrar ni sus razones ni sus sinrazones.

—Yo recuerdo un diálogo de *El beso de la mujer araña*, una discusión entre los dos personajes (me refiero al teatro, no a la novela). Yo sentí allí, muy claramente, que usted era cada uno de ellos, y no porque fueran muy parecidos ya que eran muy diferentes.

—Yo puedo ser los dos personajes, ambos son posibilidades mías.

—¿Cuál es, según usted, la razón que mueve al revolucionario a acostarse con el homosexual en esta pieza? Es evidente para mí que la obra de teatro resulta más importante que la novela. ¿Piensa que es el deseo?

—No, en su comienzo no. Lo que lo mueve, para mí, es la necesidad de dar algo a cambio o en pago de lo mucho recibido. Se siente muy pobre, no tiene otra forma de corresponder a toda la bondad del otro. El factor inicial es la piedad. Luego, claro, juegan otros factores. Pero es la piedad la que lo hace superar los prejuicios.

—En el beso final (siempre hablo del teatro), uno siente muy claramente el afecto. La intención de cada uno en ese beso es bien diferente, pero la base es el amor tomado en su sentido amplio. Como dicen los psicoanalistas: "el amor es uno". Pienso que es por eso que la obra no resulta chocante sino que inspira ternura y piedad.

—Sí, estoy de acuerdo, el amor es uno.

—Me gustaría que recordara las experiencias que marcaron en su vida un cambio, un viraje.

—Un momento muy importante me lo marcó la entrada como interno a un colegio de Buenos Aires, a los 12 años. Allí conocí a un chico de 13 años, del primero del Nacional, que ya leía y vivía en un mundo de fantasías literarias, así como yo vivía en un mundo de fantasías cinematográficas. Él me reveló *La sinfonía pastoral*, que fue un hito en mi vida. Antes y después de *La sinfonía pastoral*. Yo hasta ese momento había creído que tenía que esperar mucho más para empezar a leer, me parecía una cosa de grandes, casi de viejos, leer. Con este chico se me abrieron las puertas de un mundo totalmente nuevo. Justamente en un momento en que el cine me empezaba a decepcionar. Era el año 46, 47, plena crisis de Hollywood, comienzo del neorrealismo italiano y del cine francés, más intelectual. Mientras, Hollywood intentaba repetir fórmulas, pero sin acertar. Lo que habían hecho en los 30 y en los 40 ya no tenía cabida. Todo eso me perturbaba, era un mundo que se venía abajo.

—La literatura era un buen sustituto.

—Sí... este chico, que me metió en ese mundo, se reía de las películas de Hollywood, las encontraba tontas. Y yo, en algunos casos, quería defenderlas, pero no tenía instrumentos para hacerlo. Luego, más tarde, en Roma, un amigo al que aún veo me llamó la atención sobre la falta de realismo de las cosas que yo escribía.

—Él quería que usted hiciera realismo partiendo de la realidad.

—No, él entendía que yo procuraba hacer una cosa de otro orden, algo vinculado con lo poético. Pero para eso yo debía partir de mis propias experiencias, no de experiencias prestadas.

—Y usted lo escuchó.

—Sí, lo escuché. Encontré razón en lo que decía. Y es allí que empezó, también, una nueva etapa.

—Fíjese que las etapas en su vida están más vinculadas al trabajo que al amor.

—¿Sí? No lo había pensado.

—Usted tuvo mucho éxito ya con su primer libro, *La traición de Rita Hayworth*. ¿No habrá allí otra etapa? Debe haber sido importante para usted el sentimiento de que podía vivir de escribir, ¿o ese sentimiento lo tuvo más tarde, con *Boquitas pintadas*?

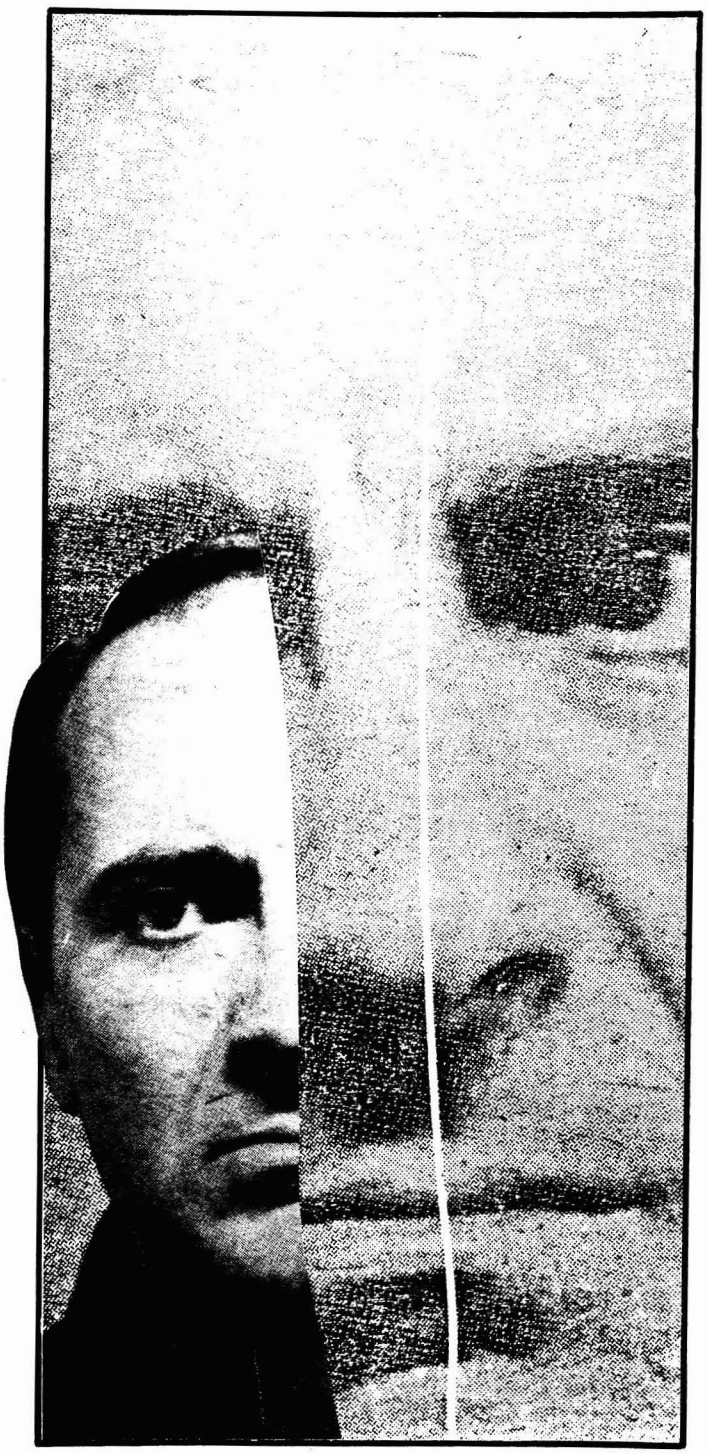
—*Boquitas pintadas* fue el libro que me hizo conocido. Pero esa primera etapa no es tan satisfactoria. Hay cierta amargura. Cuando entré al mundo de la literatura yo venía del mundo del cine, tan difícil. Donde expresarse implicaba la movilización de medios fenomenales. El cine era de pesadi-

lla en oposición a la libertad que me daba la literatura. Durante los años de escritura del primer libro yo me sentía en un terreno muy especial.

–¿Que luego perdió?

–Sí, que luego perdí. Yo sentía que eso que yo escribía iba dirigido a un lector especial. Que mi palabra llegaría directamente, sin transferencias a la gente. Pero luego, al intentar publicar, y al publicar, descubrí todo ese mundo de interferencias que existe en la literatura.

–No sé a qué se refiere, ¿tal vez a la crítica?



–Sí, a la crítica, a la prensa mal intencionada, al lector mal predispuesto.

–Es decir que con esa primera publicación usted se sintió como arrojado a un mundo enemigo.

–No sé si tanto, pero a la primera sensación de haber encontrado un medio noble de expresión que me permitía corregir, revisar y que, a diferencia del cine, no tenía cortes ni censura, se sobrepuso la realidad. Yo no podía, como lo había creído, comunicarme directamente con mi lector.

–Había algo que se metía en el medio.

–Muchas cosas, por ejemplo cierta izquierda que me exigía panfletos en lugar de novelas.

–Habla de *Buenos Aires affair*, por ejemplo.

–Sí, era la hora del endiosamiento de Perón, no se admitía una actitud crítica. Fue dolorosa esa primera etapa.

–¿Cómo ve ahora sus primeros libros?

–Me parecen escritos por otro. Hay cosas que no entiendo de dónde pueden haberme salido.

–Para algo está el inconsciente. Tal vez sólo para sorprendernos.

–Y... ése es el punto. Cuando digo que siento haber tocado una verdad, es que logré contacto con algo mío muy profundo y en relación con un inconsciente colectivo. Ahí, si consigo deslindar mi inconsciente del plano del inconsciente colectivo, lograré una visión de la realidad que será mía, única.

–Respecto a *El beso* me gustaría saber la razón de esas largas explicaciones, en letra chica, sobre la homosexualidad. Me parece que hace salir al lector del clima de la historia para meterlo en otra cosa, de carácter científico.

–Cuando el libro salió en España, en el año 76, sentí que había que darle al lector todo ese conocimiento. Sentí que el lector tenía que colocarse entre mis dos personajes con esa información.

–¿No podía incorporarlo de otra manera, a través de los mismos personajes, por ejemplo?

–Era imposible porque mis personajes no tenían esa información.

–¿Usted piensa que esa relación que se da entre los dos personajes podía haberse dado en una situación diferente?

–No. Se necesitaba una cohesión del medio, muy fuerte, para que cada uno saliera de su esquema.

–¿En qué sentido el homosexual salió de su esquema?

–El homosexual tiene una total aversión a lo político. Es como una señora de los años 40, como su madre. Se resiste a salir del esquema femenino de su madre.

–Usted piensa que todos tenemos esa dificultad para salir de los esquemas que nos hemos creado.

–En la vida real nos es tremendamente difícil, a todos, salir de nuestro personaje. Al público le impresiona mucho el cambio. Le gusta ser testigo de cambios. Ese es un gran alivio. Pensar que podemos salir de nuestras celdas interiores, que son nuestros esquemas de vida, y volvernos otras cosa.

–Creo que tiene razón en lo que dice. ¿Por qué piensa que es tanto mayor el número de homosexuales hombres que de mujeres?

–Por la mayor libertad sexual que tiene el hombre. Aun las sociedades más represivas dan libertad sexual al hombre. El hombre va al prostíbulo y tiene relaciones fuera de matrimonio como algo permitido. La mujer no. Aunque yo creo que la homosexualidad no existe.

–No entiendo.

–Existen personas que llevan a cabo actos homosexuales. Pero como considero las actividades sexuales totalmente intrascendentes, no admito que la identidad pase por la sexualidad.

–¿Cómo habrá el hombre conseguido esa mayor disponibilidad de su sexo en comparación con la mujer?

–Lo que yo supongo es que en el patriarcado pasó a dar peso a la sexualidad.

–A la sexualidad femenina.

–Sí, a la femenina, claro. Se le dio un peso negativo para que el hombre pudiera tener a su disposición a la santa en la casa y a la puta en la calle. Si la sexualidad no hubiera tenido ese peso, la mujer también se hubiera liberado. Así fue que la sexualidad fue perdiendo su carácter inocente, inicial, con lo cual pasaron a crearse los roles del explotador y del explotado. El orificio pasa a identificarse con el terreno del ser explotado, y el falo con el instrumento de la explotación. Se crean entonces los buenos explotados y los malos explotadores. Y no hay para los seres humanos, o no había, otra posibilidad de elección.

–¿Qué opina sobre los movimientos de liberación de la mujer, de los homosexuales?

–Admiro los movimientos de liberación que han conseguido igualdad en terrenos laborales. Pero esos mismos movimientos han ayudado a crear ese otro *ghetto*: el *ghetto gay*.

–Es decir que el movimiento *gay* habría errado el objetivo.

–El error está en no ver que la especie humana no es ni heterosexual ni homosexual. La homosexualidad no es incuestionablemente diferenciable de la heterosexualidad. Ambas actitudes no son irreconciliables como aceite y vinagre.

–Cree que son actitudes que tienen más que ver con lo cultural, por ejemplo.

–Tienen que ver con las presiones que las sociedades represivas vienen ejerciendo desde hace siglos. Si la elección del rol sexual no fuera cohercitiva en nuestra sociedad, si la sexualidad gozase de toda la libertad que su carácter de juego presupone, no habrían existido los personajes caricaturescos que hasta hece pocos años resultaban ser el macho, la hembra y el homosexual o la homosexual, típicos de nuestra sociedad.

–¿Cómo vivió la experiencia de ver una de sus obras en teatro o, como dice Vargas Llosa, en posición vertical?

–Frente al texto de la obra de teatro yo tenía una sensación de mutilación y empobrecimiento. Pero no había contado con el aporte de la presencia física de los actores y con el director.

–¿Cómo es la relación con sus personajes, semejante a la que tiene con la gente real?

–Es una relación totalmente paternal, me siento sobreprotector.

–¿Le duele hacerlos hacer cosas que los hagan sufrir?

–Yo siento que no decido nada, siento que *les jeux sont faits*. Tal tipo de personaje, frente a tal otro, en determinada sociedad, desencadenarán una acción que yo, desgraciadamente, no puedo modificar.

–Mientras escribe, ¿cómo inciden en su obra los hechos de la vida? ¿Llega a ser más importante lo que escribe que lo que vive?

–Mis novelas surgen siempre de personajes reales que me las sugieren, de modo que mi ficción nunca está aislada de la realidad.

Hacía rato que se había hecho de noche y la entrevista había terminado. Le pedí dejar la grabadora en su casa hasta el día siguiente por temor a que me lo arrancaran de las manos, cosa que puede ocurrir en las calles de Río. Al día siguiente pasé a buscarla. Por la ventana me gritó que no subiera, que él me la bajaba. Bajó los cuatro pisos corriendo. Su expresión era más alegre que la del día anterior. Vestía **short y camisa blanca** y no representaba más de 40 años. "Venga, sentémonos un poco, dijo sentándose en el muro del jardín, quiero decirle algo más sobre la sexualidad. Tome nota: La sexualidad, como le dije anoche, es algo intrascendente. Algo opuesto a la efectividad, que sí es trascendente. Lo que ocurre es que se confunden esos dos planos cuando no se deberían confundir. Por eso, para mí, el concepto de hombre es un concepto reaccionario".

Comenzó a prestar atención a algo que ocurría lejos de nosotros en la esquina.

–¿Qué pasa?

–Nada. Que deben ser las 11 porque allí llega el cartero. Este es uno de los mejores momentos de mi día, las cartas.

–Entonces usted dice que "el concepto de hombre es un concepto reaccionario".

–Sí –dijo dirigiéndose ya al encuentro del cartero.

EUGENIO MONTEJO

Alfabeto del mundo

En vano me demoro deletreando
el alfabeto del mundo.
Leo en las piedras un oscuro sollozo,
ecos ahogados en torres y edificios,
indago la tierra por el tacto
llena de ríos, paisajes y colores,
pero al copiarlos siempre me equivoco.
Necesito escribir ciñéndome a una raya
sobre el libro del horizonte.
Dibujar el milagro de esos días
que flotan envueltos en la luz
y se desprenden en cantos de pájaros.
Cuando en la calle los hombres que deambulan
de su rencor a su fatiga, cavilando,
se me revelan más que nunca inocentes.
Cuando el tahur, el pícaro, la adúltera,
los mártires del oro o del amor
son sólo signos que no he leído bien,
que aún no logro anotar en mi cuaderno.
Cuánto quisiera al menos un instante
que esta plana febril de poesía
grabe en su transparencia cada letra:
la o del ladrón, la t del santo,
el gótico diptongo del cuerpo y su deseo,
con la misma escritura del mar en las arenas,
la misma cósmica piedad
que la vida despliega ante mis ojos.

JUAN GUSTAVO COBO BORDA

La cocina literaria de Gabriel García Márquez

"Nosotros escuchamos, a falta de algo mejor, las voces lejanas. De repente, tres cantos irrumpían en nuestras vidas: el de Sartre, el de Camus y el de Borges. Reconozco que la mezcla de Sartre y Borges parece extraña. Pero los estudiantes peruanos de aquella época teníamos estómagos de fierro. Nos habíamos casado con el revolucionario y el mago y somos los hijos de esa pareja barroca".

Mario Vargas Llosa, entrevista en *Le Point*, 1983.

Así habla Mario Vargas Llosa de su formación como escritor, en la Lima de 1950, y añade: "América Latina es el resultado de mezclas no menos extraordinarias: sumadas Europa, África y las culturas pre-hispánicas tenemos un resultado verdaderamente cosmopolita. Cada uno de nosotros puede elegir la época histórica y la corriente cultural que prefiera, sin dejar de ser un 'latinoamericano'". ¿Cuál fue la que eligió García Márquez? El de una inmersión en sus fuentes y el de una universalización de las mismas. Ahora, cuando después del premio Nobel su obra alcanza una difusión tan amplia, perdiendo casi sus raíces, resulta pertinente volver a rastrear en ellas, reconstruyendo, palmo a palmo, el apasionante proceso gracias al cual un escritor llega a ser lo que es, en un contrapunto continuo de exploración de la realidad y de asimilación de las formas literarias que le permitan expresarla. Formación que sólo se da en el acto mismo de escribir, en el gesto de volver suyo un mundo y recrearlo, dejando atrás la coloración peculiar de cada influencia: ahora ya son suyas. Tomando como base para esta aproximación las casi mil páginas de sus *Textos costeños*, donde se encuentra recopilado todo su trabajo periodístico entre mayo de 1948 y diciembre de 1952, tendremos una amplia base para analizar cómo García Márquez se apropia, poco a poco, de una herencia que bien puede ir de Ramón Gómez de la Serna a *Ladrones de bicicletas*, de Vittorio de Sica, de William Faulkner a los cantos vallenatos, siendo curioso comprobar la fidelidad de García Márquez a sus orígenes, en este caso literarios. Él ha vituperado, en general, los asedios críticos en torno a su obra, llevándolo a oponer a los estudiosos de la misma una suerte de intuición poética y de vitalismo de reportero hemingweiano, más que su amoroso aprendizaje de la literatura. Un aprendizaje, si se quiere, más funcional que hedónico; más al servicio de su proyecto central —recrear Macondo— que a su goce como lector. Pero lo que sí es cierto es que él leyó, asimiló y olvidó, en estos años de aprendizaje, más autores que aquello que por simple rutina nos hemos acostumbrado a tomar en cuenta: los Kafka, Faulkner y Virginia Woolf que siempre se reiteran, y sobre los cuales ya el propio García Márquez, en 1951, había dado la voz de alerta: "Como mis autores favoritos, por el momento, son Faulkner y Virginia Woolf mi máxima aspiración es llegar a escribir como ellos".

Pero dejemos de lado estos subalternos menesteres policiales, al decir de Borges, y en lugar del detectivismo literario concentrémonos, mejor, en el indudable punto de partida, a nivel literario, de una vocación terca y ambiciosa, sostenida por una voluntad de hierro y una concentración obsesiva en sus inconfundibles núcleos temáticos. Comencemos por la literatura colombiana. Hablando, en 1981, con Germán Santamaría, dijo: "En Colombia la literatura no avanza por evolución sino por demolición y suplantación. *María* y *La vorágine* eran dos obras auténticas y legítimas: no se trataba de suplantarlas sino de escribir una literatura que además de local fuera universal". Por su parte, en aquellos años de formación, del 48 al 52, decía: "Todavía no se ha escrito en Colombia la novela que esté indudable y afortunadamente influida por Joyce, por Faulkner o por Virginia Woolf. Si los colombianos hemos de decidirnos acertadamente, tendríamos que caer irremediablemente en esta corriente. Lo lamentable es que ello no haya sucedido aún, ni se vean los más ligeros síntomas de que pueda acontecer alguna vez". No tenemos más remedio que ser modernos: de ahí, como rechazo parricida, puede fijarse el entronque de García Márquez con una tradición nacional que consideraba insuficiente pero de la cual, sin lugar a dudas, se había nutrido.

Una tradición narrativa que arranca de *El carnero*, de Rodríguez Freile, un libro colonial y deleitoso, lleno de guiños de complicidad con el lector, que ve atemperada su salacidad chismográfica, plena de brujas y adulterios, en las *Reminiscencias* de Cordodovez Moure —unas crónicas similares a las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. Tradición que luego habría de aportar, en la *María*, la cifra del romanticismo y en *La vorágine*, el ápice de la novela de la selva, para más tarde, en esa charla comadrera y anacrónica que es el lenguaje castizamente vernáculo de Tomás Carrasquilla amodorrarse, casi que para siempre, si exceptuamos, obvio, los desafueros, exabruptos y pirotecnias tipográficas del caso patológico que fue José María Vargas Vila, un retorcido pornógrafo y virulento panfletista, anti-yanqui, antidictadores, anti-todo, que sin tener mayor cosa que ver con la literatura se convirtió en nuestro indudable *best-seller* —con mucho— antes de García Márquez. Este era, en líneas generales, el panorama frente al cual García Márquez se hallaba situado.

Si bien García Márquez elogia *La marquesa de Yolombo*, de Carrasquilla, por encima de "esa cosa" —así la llama— que era *La vorágine*, en ese definido propósito que lo animaba de "empezar a ser un poco menos nosotros mismos y un poco más universales" que constituía su programa de trabajo, él comienza por mirar hacia fuera, buscando en otros horizontes puntos de apoyo. Las que él llamó, por ejemplo, "las más famosas e indiscutiblemente dos grandes novelas de

nuestro tiempo: *Contrapunto* y *Con los esclavos en la noria,* de Aldous Huxley". Pero también Dickens, Curzio Malaparte, Pierre Louys; Salavin, el aprendiz de Duhamel, García Lorca y Julien Green. Incluso un relato de Mark Twain, ambientado en el Misissipi, y en el cual aparece la historia de los gemelos trocados, que luego emplearía en *Cien años de soledad,* y cuyas derivaciones habría de perseguir según atestiguan estas notas de lectura que comentamos —hasta la *Biblia,* una de sus lecturas fundamentales. En ningún libro, dice, "hay tantas personas tácitas o concretas" como en la Biblia.

Pero no sólo era la Biblia lo que reclamaba su atención. Un cuento de Truman Capote, "Miriam", le permite asomarse a esa atmósfera, de pesadilla lírica, que sería la suya en sus primeros bocetos narrativos. "Ese clima poético, casi angélico, casi completamente simbólico, en que se mueve su protagonista joven: una misteriosa niña de sueños, casi inasiblemente real, casi visiblemente abstracta e inconcreta. Realismo de lo irreal, pudiéramos decir. O más exactamente: irrealidad demasiado humana". Una excelente fórmula para definir, cómo no, su ulterior trayectoria narrativa.

Pero lo singular en García Márquez es percibir cómo esa realidad escrita que iba siendo la literatura se va permeando, poco a poco, con los contenidos de esa otra realidad que es la de su cultura, una cultura popular, y no letrada, contrapuesta por él a esa cultura hispanizante-afrancesada, e indudablemente académica, que era la cultura bogotana. "El provincianismo literario en Colombia empieza a 2500 metros sobre el nivel del mar", dice García Márquez refiriéndose a Bogotá, y señalando, desde el comienzo, uno de los polos conflictivos que habría de determinar, como impulso crítico, toda su obra: el enfrentamiento entre la cultura costeña y la cultura *cachaca,* como llaman los costeños a los del interior, entre la Costa y el Altiplano, entre el Caribe y los Andes. Gente de mar *versus* gente de montaña. También, claro está, el provinciano que abominando de la capital reniega de ella, a toda hora, queriendo seducirla, y termina conquistándola para concluir siendo parte suya. Esa ciudad "cejijunta y entumecida", como la llamó un político colombiano, aparecerá, entonces, a todo lo largo de su obra, como fuente de todo mal, envuelta en brumas opacas y húmedas, recubriendo en gasas grises sus calles tristes, como dijo Alcides Arguedas, y poblada, toda ella, de mujeres como Fernanda del Carpio, más preocupadas de sus ancestros y el *que dirán* que de sus incontrovertibles realidades fisiológicas, y de hombres burocratizados y pusilánimes: los mismos que nunca contestarán las reclamaciones de *El coronel*; los mismos que discutirán, bizantinos resurrectos, minucias legales en el Congreso, como aparecen en *Los funerales de la mamá grande,* hermeneutas que no saben aún si la ley permite al presidente asistir o no a tan histórico entierro. Mientras ellos echan discursos floridos el cadáver, quién lo duda, "se llenaba de burbujas en el duro septiembre de Macondo".

En ese diálogo polémico García Márquez habría de madurar, mostrando la realidad inconmesurable que existe entre el pueblo y sus clases dirigentes, entre el uso de la palabra para tergiversar, ante todo, hechos y situaciones, y el poder desconcertante y explosivo que tiene la simple verdad. Apropiándose de los instrumentos técnicos de los periodistas bogotanos, García Márquez habría de ponerlos al servicio de un repertorio costeño. Se dedica, por ello, a un inventario de los bienes culturales de su región, comenzando por los cantos vallenatos que los juglares del Magdalena, César y el Valle de Upar más que cantar dicen melódicamente. "El vallenato —lo dice García Márquez en 1981, hablando con Germán Santamaría— es una magnífica forma narrativa, y escuchándolos se saben las costumbres y comidas del pueblo y hasta la forma como los jóvenes enamoran a las muchachas".

Por su parte Ángel Rama, refiriéndose a José María Arguedas, muestra como "en los niveles del recitativo y el canto funciona el mito, mientras que en los de la declamación y la narración funciona la historia". En los vallenatos logran fusionarse ambas propuestas. "No hay una sola letra en los vallenatos —escribe García Márquez— que no corresponda a un episodio cierto de la vida real, a una experiencia del autor. Un juglar del río César no canta porque sí, ni cuando le viene en gana, sino cuando siente el apremio de hacerlo después de haber sido estimulado por un hecho real. Exactamente como el verdadero poeta. Exactamente como los juglares de la mejor estirpe medieval". Resulta consecuente, entonces, que García Márquez se remonte al romancero clásico español, situándose en una veta popular que llega hasta él, y que sus epígrafes de Gil Vicente, en la *Crónica de una muerte anunciada,* como su incorporación de infinidad de versos de Rubén Dario, en *El otoño del patriarca,* permitan mantener un flujo poético constante dentro de la puntillosidad realista que quiere dar a su obra. Esos trovadores de alpargata y sombrero alón, sintetizados en Francisco el Hombre, y quienes actúan como correos trashumantes, incorporando, por pocos centavos, a sus cantos, las noticias que las gentes de un pueblo quieren transmitir a otro, casi como un periódico en voz alta: que la comadre tal se murió, que la niña cual fue raptada por un chofer, eran los que iban a nutrir, con su eficacia narrativa —cada canción era una pequeña historia— las búsquedas de García Márquez en pos de una identidad. De aquello que hablando de Germán Arciniegas y su conocida *Biografía del Caribe,* que "lo acostumbra a uno a tratar con familiaridad los personajes más inaccesibles y remotos", él llamaría "el gran manicomio del Nuevo Mundo". Este libro, publicado por primera vez en 1945, es uno de los que desde el punto de vista de su apertura hacia América Latina más influjo pudo tener en García Márquez, y todavía se deje leer con fervor. Allí toda la historia, narrada en presente, no cesa ni un instante, desbordada de anécdotas, y animada por un humor leve, y una fulgurante rapidez narrativa, que la anima con ímpetus de novela. El arco que cubre es amplio: de Colón a Teodoro Roosevelt, del siglo XVI al XX, y todo ello bajo el sol del Caribe. Como lo dice Arciniegas refiriéndose a Nueva Orleans, allí en esa ciudad "cada nación arroja un nuevo grupo de colonos, cada continente pone un color, cada lengua un acento, hasta hervir una de esas espumosas ollas podridas que son la gloria del puchero universal". Pícaros y ascetas, cortesanos y negreros, héroes y sinvergüenzas, a través de recuentos velocísimos Arciniegas logra darnos todo ese vasto mundo del Caribe, desde los cuatro viajes de Colón (el primero con viajeros arriesgados; el segundo con gentes de pro; el tercero con asesinos; el cuarto con niños) hasta la carta de Teodoro Roosevelt al director del periódico *Out West* de Los Angeles, referente a Colombia en la época del pleito con Estados Unidos por el canal de Panamá: "Fuera de Turquía no existe un despotismo igual en el mundo como el de la llamada república de Colombia, bajo su actual dirección política y eclesiástica... A los peores caracteres de la España del siglo XVII, y a lo peor de España bajo Felipe II, Colombia ha agregado su propio escuálido salvajismo y ha combinado

con exquisita escrupulosidad las peores formas de despotismo y anarquía, de violencia y de necia fragilidad, de lúgubre ignorancia, crueldad, felonía, codicia y absoluta vanidad. No puedo sentir mayor respeto por un país semejante". Belleza natural y delirio aurífero, "liviandad de las Indias", como dice Américo Vespucci, haciendo el elogio de la siesta, y hazañas de bucaneros; contrastes entre culturas e ininterrumpido estrépito histórico: todo eso habría de deslumbrar a García Márquez.

Era esa música popular de los cantos vallenatos, que en sus mejores momentos respira el aire de "la pura poesía", y que siempre se hallaba tensionada por un estricto laconismo, la que en un plazo ideal y desde una perspectiva colectiva iba a oponer García Márquez a esos detritus líricos, de un exacerbado individualismo, que desde Bogotá parecían perdurar, con aplastante inercia: los jirones deshechos de la música modernista, los oxidados mármoles de los parnasianos superstites.

Una retórica, en fin, que él iba a poner en duda no sólo desde la caja, la guacharaca, y el acordeón alemán, llegado a la Guajira, sino sumándose con entusiasmo a la renovación lírica que en Colombia propugnaba, por entonces, el movimiento "Piedra y Cielo", heredero de las lecciones de pureza lírica impartidas por Juan Ramón Jiménez. Aunque García Márquez no dejó de reconocer que a "Piedra y Cielo" le faltaba lo esencial: el estremecimiento, mucho de él se consustanciaría con su escritura. Hablando del futuro de *Cien años de soledad* Ángel Rama prevee que "el libro agotará a los lectores ansiosos de novedades, quienes serán reacios al mal poeta 'piedracielista' que allí se esconde y verán su rutilante cohetería como un previsible espectáculo de feria folklórica".

Sólo que García Márquez pedía algo más a nivel poético. Pedía la voz de Pablo Neruda, tan derrochadora y suculenta entonces, y que como un limo benéfico fecundaba miles de kilómetros de versos.

García Márquez, quien por aquellos años ya conocía tan bien el carácter de los colombianos como para afirmar que en el fondo del baúl de cada uno de ellos "hay siempre un soneto escrito y un discurso en preparación", iba a cuestionar toda esa altisonancia de orador parlamentario, de editorial de periódico, de discurso de coronación de reina de belleza para, llevándolo a su delirio, hacerlo estallar, manteniéndolo, sin embargo, como sustrato de su propia escritura. No otra cosa puede explicar la apoteosis que alcanzan ciertas páginas de *El otoño del patriarca,* donde su fascinación por el goce idiomático riza el rizo de tantos párrafos sostenidos a punta de puro virtuosismo. Algo de eso también debería provenir de *El gran Burundun-Burunda ha muerto,* de Jorge Zalamea, esa farsa poemática escrita en 1952 sobre el entierro de un dictador, y que tiene toda la altisonancia barroca de una fúnebre marcha militar.

Pero si bien ironiza, apropiándosela, en torno de dicha retórica, no descuida otra veta, también por cierto muy colombiana, de agudos comentaristas de prensa que desde sus columnas diarias daban desde Bogotá, como García Márquez lo hacía desde Barranquilla y Cartagena, con puntualidad concentrada, muy válidas impresiones de acontecer humano y literario. También ellos prestaban atención a los sucesos de todos los días, a lo insólito y excepcional de la cotidianeidad, con humor; y asimismo ellos buscaban la aplicación de una prosa tersa a lo concreto, dejando de lado, y con modestia, las pretensiones de exhaustividad. No eran ensayistas perdidos en la búsqueda del ser nacional. Eran buenos periodistas que hacían, todos los días, notas legibles sobre lo que sucedía a su alrededor.

Uno de ellos era Hernando Téllez, afrancesado, gran lector de Julian Green; el otro, Eduardo Zalamea Borda, más norteamericanizado, y autor de una novela sobre la Guajira, *Cuatro años a bordo de mí mismo,* y con los cuales, desde provincia, García Márquez mantendría un diálogo fraternalmente edípico, en el cual él reivindicaría una cultura más democrática, casi populachera, dentro de la cual el mal gusto, la cursilería, el melodramatismo y la sensiblería, irían corroyendo la seriedad encorbatada de los gramáticos bogotanos. En ello lo ayudaría mucho su amigo Álvaro Cepeda Samudio, también periodista formado en Estados Unidos; también cuentista —*Todos estábamos a la espera*—, también novelista —*La casa grande*, 1962—, y que fue su cómplice en esa necesaria empresa de renovación.

Hay un momento en esta confrontación entre el joven periodista, García Márquez, que escribe sus primeros cuentos, y los ya consagrados maestros del periodismo, también narradores, que a mi parecer resulta muy significativo. Téllez, un hombre fino si los hubo, descubre en la cocina de la casa un "Cancionero Latinoamericano" de música popular, propiedad de la muchacha de servicio. Lo lee y escribe una nota en la cual confiesa cómo a través de dichas páginas la vida se le presenta como "un ejercicio incómodo, sujeto a las más pesadas chanzas, bastante desapacible y terriblemente absurdo", regido por cinco divinidades tutelares: Infidelidad, Ausencia, Perfidia, Olvido y Venganza". Es decir, los elementos básicos de todos los boleros y todos los tangos que en el mundo han sido. García Márquez, desde Cartagena, reivindica tales valores como positivos, en tanto que auténticos, y reconoce la honestidad de Téllez para dirigirse al jardín, no por el camino de la biblioteca, sino por el de la cocina. Naturalidad en contra de formalismo libresco.

De ese modo la cocina bien puede convertirse en ámbito metafórico —y real— del trabajo de apropiación inicial de García Márquez. Allí, en la radio, se escuchan radionovelas, que todos esos pueblos grandes que son las ciudades latinoamericanas oyen, y se sufre con ellas, de la misma manera que se lo hace con la música popular. La cocina, igualmente, donde se sigue, con suspenso anhelante y entusiastmo indescriptible, los avatares de los partidos de futbol —García Márquez, por culpa de sus amigos, termina convertido en un hincha furibundo— y en donde, si se lee, se lee acaso la crónica roja de los periódicos, los folletines sentimentales, las tiras cómicas y las novelitas policiales.

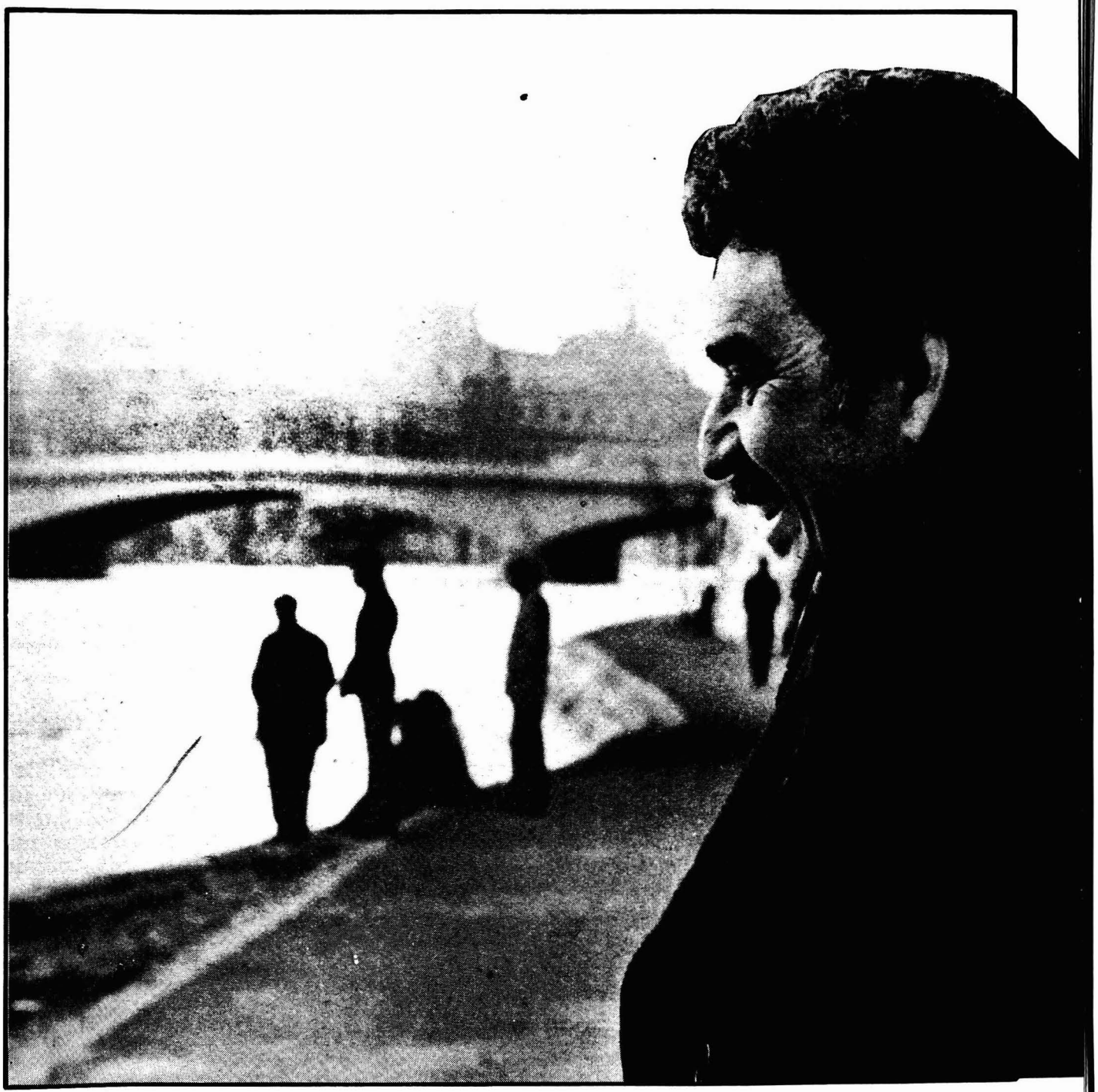
Múltiples notas de García Márquez abordan el tema de las tiras cómicas. Una observación sobre las de Pancho y Ramona, esos subproductos culturales que eran reproducidos en todo el continente, demuestran la importancia, a nivel de técnica literaria, que les asignaba: "Ningún hogar ha sido tan bien definido desde un principio como éste que forjó McManus. Desde hace treinta y seis años está la esposa tratando de templar las desafinadas cuerdas de su garganta metálica, mientras el marido inventa las más inútiles artimañas para lograr encontrarse con sus desajustados contertulios". Definir, desde el comienzo, un carácter para así volverlo inolvidable: esta fórmula de las tiras cómicas habría de serle útil al aprendiz de escritor. Sólo una vez fijado el personaje éste podría cambiar y transformarse. Sólo una vez visto con claridad él podría abandonar las manos del autor y mirarlo, incluso, frente a frente.

Influjo de los medios de comunicación masiva en la fabricación de una nueva cultura, de producción en serie y acogida múltiple, de despersonalización tecnológica en aras de la

satisfacción inmediata y el consumismo ya perceptible, García Márquez, a través de la música popular del Caribe —porros, guarachas, mambo, son montuno—, de las tiras cómicas, del periodismo ágil y no por ello menos profundo, que involucraba la información (e incluso la contrainformación) en medio de la diversión, nos estaba dando, igualmente, el cambio de tono en la sensibilidad colectiva. Se trataba de una apertura democrática, en cuanto que la publicidad y el cine, por ejemplo, incorporaban a sus mercados nuevas capas sociales, y les ofrecían, de modo constante e indiscriminado, esos subproductos, tan lejanos ya del distante aticismo nostálgico de las élites amaneradas.

De ahí la importancia del cine, en su obra, tal como lo ha documentado Jacques Gilard. No sólo en el año y medio (febrero de 1954 a julio de 1955) en que ejerció la crítica de cine, de modo sistemático, en *El Espectador*, de Bogotá, sino en el influjo que el cine habría de tener en su tarea literaria, a partir de *El coronel no tiene quien le escriba*. Hablando, por ejemplo, del neorrealismo italiano, una de sus grandes admiraciones, y más concretamente de *Ladrones de bicicletas*, de Vittorio de Sica, escribiría en 1950: "Los italianos están haciendo cine en la calle, sin estudios, sin trucos escénicos, como la vida misma. Y como la vida misma transcurre la acción en *Ladrones de bicicletas*, que puede calificarse, sin miedo de que se vaya la mano, como la película más humana que jamás se haya realizado".

Este joven periodista de aquel entonces, ya de tendencias socialistas y anti-imperialistas, no parecía apreciar en mucho el cine norteamericano —eran los años del mccartismo— y buscaba, en otras filmografías, lo elemental co-



mo sinónimo de lo verdadero, para buscar, en la técnica del cine, un procedimiento que le permitiera visualizar sus fantasmas: ese tiempo devastador y esos pueblos estancados que creen equivocadamente en un visitante providencial esos coroneles un tanto locos, irreductibles entre las rancias tradiciones familiares los chismes infinitos y las triquiñuelas políticas de nuevo cuño. Como lo dice Gilard un autor va madurando hasta acceder a las influencias que le son necesarias. Cuando el cine le fue útil a García Márquez éste acudió al cine, haciendo de su necesidad una elección. Encontró en él lo que buscaba. Joven periodista que ha ido aprehendiendo la realidad, con voracidad incontenible, y que buscaba, en todos los medios de comunicación a su alcance, trucos que le permitieran volverla persuasiva, desde el punto de vista literario. Ardua labor de carpintería, en la cual un hombre desbordado por su materia narrativa, buscaba concentrarla en una ficción sin requicios, contundente como un *slogan*. "Toda obra de ficción —decía por entonces— es la presentación de un mundo imaginario, entregado por un autor capaz de rodearlo con las más dramáticas apariencias de realidad a un público capaz de estremecerse ante esas apariencias".

Esas apariencias eran el mundo ya arrasado de Aracataca-Macondo, y la pervivencia de su soledad inmemorial, que ya se esbozaba en sus primeros apuntes en prosa, dedicados, aun entonces, a personajes hoy inconfundibles: la casa, el coronel, Remedios, sometidos todavía a la rígida puntuación cronológica. Así, él podría lograr el paso de la leyenda inmemorial dentro de la volandera nota periodística, y volver, nuevamente, al flujo recurrente del mito. Práctica de la escritura, a través de estas mil páginas vamos viendo como García Márquez se acostumbra a decir lo suyo, viéndolo escrito. A reconocer los rasgos que luego habrían de volverse inconfundibles en su desempeño profesional.

Ese propósito, por ejemplo, de humanizar la historia, volviéndola cotidiana, y a la vez otorgándole un halo mítico, de suscitadora de milagros a partir de un curioso dato concreto. Maravillas que se desprenden con naturalidad de la acción diaria. Hablando de un libro iconoclasta sobre una heroina de la independencia colombiana caracteriza su estilo con una fórmula perfectamente aplicable al que años después va a ser el suyo: "una prosa vacilante entre la narración vernácula y la historia novelada en la que sin embargo se sienten a veces los benéficos aletazos de la poesía rescatada".

García Márquez, quien se presentaba entonces como miembro de una generación despreocupada de lo trascendental, y subyugada por lo transitoriamente picaresco y frívolo —la coca cola, el cine, los ritmos antillanos, los vestidos de todos los colores, los modales desenfadados—, sabía muy bien lo que quería. Afinaba sus instrumentos de captación del modo más sutil e individualizado; y, al mismo tiempo, descubría, en el contorno inmediato de sus lecturas, los puntos de referencia que daban respaldo a sus propósitos literarios. Aclaraba sus reacciones ante el mundo mediante las obras literarias que iba leyendo, y de las cuales extraía saqueador lícito, lo que le servía. Si, por ejemplo, el sentido del olfato es el que de algún modo define su mundo, habría de encontrar cómo ese infierno olfativo, que individualiza los recuerdos y se queda para siempre en la memoria, podría volverse concreto, a pesar de su vaguedad inalcanzable, mediante una cita. El ¿a qué huele el amor?, de Juan Ramón Jiménez, podría responderse, anota García Márquez, diciéndole que huele a verde. Sus sentidos se volvían palabra, y el calor insaciable, la desolación y la pesadumbre, iban volviéndose visibles en sus páginas, del mismo modo que su retorno al subdesarrollado mundo del Caribe, muchos años después, habría de concederle, para *El otoño del patriarca,* ese olor de la guayaba, en el que de algún modo simboliza su aventura. Una aventura, quién lo duda, fundamentalmente literaria.

Hablando del cuentista barranquillero José Félix Fuenmayor, autor de *La muerte en la calle*, dice García Márquez: "nos lleva la ventaja a nosotros los jóvenes de que nosotros leemos a Faulkner, a Steinbeck, a Saroyan, a Hemingway, dispuestos a admirar en ellos lo que nos parece bien y a rechazar lo que nos parece mal. La actitud de José Félix Fuenmayor es otra: es una posición de pelea. Una posición que —me parece— lo coloca más adelante de los jóvenes: constantemente está discutiendo consigo mismo, enredándose, abriendo trocha, hasta cuando se le queda entre los dedos una raíz, un balance que no admite ya más depuración. Lo accesorio, lo deslumbrante, lo ornamental no cuenta para el criollismo de este autor. Se va al fondo, a la esencia de lo nuestro, y saca a flote nuestras características nacionales. Pero solamente las que tienen valor universal, ¿y las otras para qué?"

Igual pregunta se hacía ya García Márquez, escribiendo sus primeros libros. Esencializando y transfigurando su comarca. Podía empezar. Ya sólo le quedaba por delante ese largo camino de casi treinta y tres años que concluiría con el premio Nobel, premonitoriamente anunciado en la nota que en 1950 dedicó a William Faulkner con tal motivo. Una nota, ahora lo comprendemos bien, perfectamente aplicable al propio García Márquez: "El maestro William Faulkner, en su apartada casa de Oxford, Missouri, debe haber recibido la noticia con la frialdad de quien ve llegar un tardío visitante que nada nuevo agregara a su largo y paciente trabajo de escritor, pero que en cambio le dejará el incómodo privilegio de ponerlo de moda".

"Es imposible no terminar siendo como los otros creen que uno es". La dramática sentencia de Julio César bien podría contrarrestarse, después de esta vuelta a los orígenes, de estos retornos incesantes a García Márquez, con otra cita, esta vez de Balzac, en *La obra maestra desconocida*, un libro suyo de 1832. Trae consigo el hálito heroico de cómo se forja un artista; ese punto al cual es siempre necesario volver, para nuevamente empezar. "Existe en todos los sentimientos humanos una flor primitiva, engendrada por un noble entusiasmo, que poco a poco va debilitándose hasta que la dicha queda reducida a recuerdo y la gloria resulta engaño. Entre esas emociones frágiles nada se parece tanto al amor como la joven pasión de un artista que comienza el delicioso suplicio de su destino de gloria e infortunio, de pasión llena de audacia y timidez, de creencias vagas y desilusiones evidentes". A ese García Márquez quería referirme, como introducción a una selección de ensayos sobre su obra que ahora se publica en Alemania. García Márquez hoy, García Márquez ayer. No sé cuál será su futuro como escritor, pero en todo caso —paradoja final— todo artista, siendo fiel a lo que fue, debe ir más allá de donde llegó. Libertad y fatalidad, sí, pero también literatura e historia. La primera debe devorar a la segunda a riesgo de terminar siendo aplastada por ésta. Canibalización total: en el final está el comienzo, de nuevo. Es imposible concluir, porque del enredado ovillo surge otro hilo, una historia más. La historia que García Márquez no nos ha contado aún: cómo vencer el poder, cómo salir de él.

RICHARD HOWARD

A los pintores

SOBRE LOS ESTADOS UNIDOS CONSIDERADOS COMO UN PAISAJE

No un edificio, sino esta tierra; no una jaula,
estas aguas: el país es un cuerpo
y como tal hay que tratarlo:
cuando el tiempo está claro,
piensa en el pasado;
en el porvenir cuando turbio. Así hicieron los
hombres
hasta lograr una metrópolis
a partir de residuos: hojas, paja, botellas
flotantes, cajas vacías, todo un continente
al que, como a toda otra cosa,
no se puede pedir que abandone de golpe sus
harapos
para quedar desnudo,
a sol y sombra expuesto. Tiempo
—tiempo costó para juntar en los estanques
vastos
hasta los comienzos, esqueleto
y cartílagos, arterias
y vesícula: si nuestro Sublime no va más allá
de algunas cosas como latas
de cerveza y tenedores plásticos, éso no es
todo lo que podemos decir, ni es ése
el Dios en que en verdad confiamos.

Quien crea transformando
conoce al fin esta alegría:
nosotros mismos —el Maestro
de la Aserción Calificada así lo quiso—,
nosotros mismos fuimos creados
por todo lo que hubo que soportar,
hasta dominar el pasado: un acuerdo
con la realidad no es
forzosamente agradable,
pero quizás haya en el mundo,
alrededor nuestro, ciertas cosas (¿es una playa
una cosa?
¿un río entre farallones rojos?)
que apaciguen,
como cualquier ruina es capaz de hacerlo,
o como los ritos funerarios de Foción,
digamos así, en la distancia...
Quizás no haya diferencia
entre nosotros, entre el Dios
y su Templo —ése sería el triunfo,
la intacta cosa americana,
nuestro Maestro de Dogmática
Duda apela al valor para renovarse.

Tenemos otro Maestro, oíganlo—
no es, por cierto, ni calificado
ni dogmático, es simplemente un hombre que
está allí,
en la escena: "Aquí, un buen día,
en medio de la arena y de la sal
una brisa constante sopla desde el mar,
brilla el sol, huele a junco, rumor
de olas, entre el silbido
y el rugido, se entrelazan,
blanco lácteo, las crestas. Ocioso
me bañé, un paseo desnudo por la costa,
tibia y gris, como antaño.
Mis compañeros a lo lejos,
en aguas más profundas (con amenazas
dignas de Júpiter contra los dioses
los llamé, como desde Homero)".
Porque hasta Walt requiere un dios
—requiere a Homero, al Homero de Pope,
para hacer
de cada momento algo más que un hecho
simple, algo
que perturba como una mosca,
que zumba y no canta.

Traducción de Severo Sarduy

¿Hemos dicho ya todo lo que teníamos que
decir?
¿Estamos ya aquí como en nuestra casa,
nuestro lugar
es éste? Siguiendo los límites
entre los Estados, una vista aérea dio a
Gertrude
Stein su visión propia, "con razón
estuve siempre por el cubismo
y por todo lo que vino después."
Líneas rectas ("compáralas con las otras,
con esas que avanzan por donde quiera:
nada más limpio y nítido
que los mapas de América"); de los nombres
indios
nadie sabe; sólo se reconocen;
de los latinos ¿quién se acuerda?
Ni siquiera nos recordamos
a nosotros mismos, sólo el barrio
en que vivíamos, lo que allí aprendimos
(¿un pantano, es una cosa? ¿y lo que el sol hace
con las ventanas del poniente cuando,
cristal por cristal, las va alumbrando?).
Hasta qué punto pertenecemos al pasado
lo sabemos sólo cuando hemos trabajado
para sobrevivir y prescindir de él.
A la altura del cuerpo,
hasta que caiga donde pueda, sabemos
cuál es la lección de nuestros esfuerzos:
Quien crea algo nuevo, tiene que aniquilar
algo viejo. En lo que construimos,
en lo ya construido, en el trabajo mismo
hay ya otro trabajo que trata de aflorar.
Lo ayudamos aniquilando; no estamos como
en casa
en este clima literal,
terreno sin metáfora, sin
referencia a la preferencia:
las hojas son demasiado verdes, las rocas
demasiado rojas, el mar que nos rodea
es un mar de blasfemias silenciosas.
Todo es demasiado nuevo para nosotros,
y, de cierto modo, también demasiado viejo:
no estamos seguros: lo sabemos.
Conocer es nuestra esperanza, cuando miramos
por la ventana, a lo lejos, por encima
del farallón.
Cambiamos, y nuestro propio cambio
cambia lo que miramos: este cuerpo amado,
corrupto, que se extiende.

SEVERO SARDUY

La fundación del paisaje

Mc'Donald es lo más bello que hay en Florencia,
Mc'Donald es lo más bello que hay en París,
Mc'Donald es lo más bello que hay en New York;
Moscú todavía no tiene nada bello.

Andy Warhol.

Al designar las cosas —los seres innombrados y las cosas— el poeta funda el paisaje: traza los cimientos de un habla que son como la apropiación de un sitio, el bautismo de un país. Al dar un nombre, crea el sentimiento de pertenencia, la noción de lugar, como si un nexo indisoluble, aunque sin materia, ligara, con la trabazón de la sintaxis, los objetos nombrados, los ríos y montañas del espacio recién descubierto, inexplorado. Todo lo descubierto y por descubrir es una metáfora de América: antes de América, en las islas anunciadas en Isaías —60.9—, o en la *Medea* de Séneca, o después, en la rugosa Luna o, algún día, en los curvos confines del espacio.

Los míticos fundadores de los reinos europeos, más que dinastías o linajes, fundaron "el árbol" de la sucesión: las rosetas de las catedrales —y aún antes, el severo sostén del románico— y el arco pitagórico de las ojivas son contemporáneos, y como el *doble en lo visible*, de un orden tan riguroso y algorítmico, tan articulado como el del gótico naciente; el de la prioridad o la jerarquía en los diversos planos de lo *decible*, como un boceto de perspectiva verbal.

Los juglares, a la sombra de las almenas, o a la de una genealogía de ramas feudales, cercanas a la raíz, como si las alimentaran silenciosos ríos subterráneos, aún deslumbrados por el fulgor de la epopeya carolingia, cuyas hazañas consignaba el relato, la verdad oral, pudieron modelar una métrica, dibujar la *mise-en-abîme* de los recientes ciclos heroicos en un vocabulario nítido como el de la heráldica, como la frase inmediata y legible de un blasón.

Los trovadores fueron más allá: inventaron un sentimiento más bien reconocible —el amor— y lo afrontaron a la tradición: requerimientos dirigidos a la Dama, similares y contemporáneos de las súplicas a la Virgen; requiebros a una Dama que no esposarían, de la cual no habría descendencia.[1] Para entonar, para proferir esa petición sin desenlace, no disponían de otras señales ni de otras marcas que las del cantar de gesta: ruinas y proezas, conquistas y capitulaciones: sujeciones.

Las marcas del trovador resuenan en otro espacio, indiferenciado y nocturno, donde se convierten en signos incandescentes: en metáforas astrales.

La canción de gesta, con sus transposiciones meridianas, como una traducción o una equivalencia de los hechos, de la épica, a un código inmediatamente descifrable, es metonímica, diurna, discursiva, dibujada como un escudo; el amor cortés, y el texto voluptuoso y continuo que lo dice, son metafóricos y nocturnos.

El descubrimiento de América es un desafío, también, al lenguaje.

La proliferación, para los conquistadores infinita, de *cosas a nombrar* implica, al menos, una multiplicación, a veces delirante de la sinonimia; siempre una crisis de la denominación. Las palabras no bastan, el orden gramático y su *logos* se fatigan intentando seguir las espirales del cuje, la curva de una hamaca que es la de una liana y que es, invertida en el reflejo de un estanque, la de un astro conocido en su periplo anual.

Déficit elocutorio, posible fundación de un barroco que se extiende, en el espacio, hasta donde Hernando de Soto, sediendo de la Fuente de Juventud como otros lo estaban de El Dorado, y clavando febriles cartas, en el tronco de los árboles gigantescos, para su mujer, penetra en el interior de La Florida.

El resto, la llanura enigmática de América, hacia el norte, es, por entonces, nada. O casi. Para la imagen, para el *reino de la imagen*, poco tiempo ha pasado. Esta vasta empresa de denominación, que encubre apenas una ambición ontológica —nombrar a partir de nada, fundar desde lo que, para la mirada europea, es lo no marcado en el tiempo, el espacio sin inscripción: lo ahistórico—, se confunde con la evolución, con los gestos sucesivos y contradictorios de la poesía americana.

En énfasis bíblico, las generosas cláusulas, precisas como

la elipse de una órbita, de Whitman, su soplo homérico —incluso él, dice el poema que comentamos, requería un Homero, aunque fuera en la versión de Pope— intentan una fundación retórica, un fundamento en la palabra: todo es objeto de comentario, de glosa, de elogio: de cita. América, la calma planicie de trigo, los rectos y desmesurados ríos, ya es discurso; el hombre americano una imagen; todo es arqueología.

Su contradicción, y hasta su parodia, están en Olson —y aún, medio siglo antes, en el *imagismo* de la escuela de Chicago—: "los objetos deben de ser tratados exactamente de la manera en que se presentan y no en función de ideas o de concepciones preestablecidas y exteriores al poema."

La mirada de Richard Howard, *poeta en Nueva York*, es doblemente irónica; concluyente, en todo caso: por una parte —considero sólo, de sus siete libros de poemas, el último, *Misgivings*— se vuelve hacia la historia, hacia Europa, hacia el París de las primeras fotos. Esboza, o más bien modela una galería de retratos del Segundo Imperio y la Tercera República que, más que semblanzas, son como el doble o el *pendant* cáustico de las fotografías, compuestas en la iconografía realista del retrato finisecular. Los poemas, de cierto modo, *fijan* también a los personajes, como en una *emulsión* argentina y sensible, en una placa obscura; los envuelven, como en finas bandas de lino: detalles aparentemente anodinos, o desconocidos, o mórbidos; consejos o apóstrofes que se reducen con frecuencia a simples nombres, tratados desde una próximidad excesiva, o desde una distancia legendaria. Son mascarillas, haces dispersos de eventos olvidables o heroicos, fragmentos demasiado precisos, puntuales al exceso como para armar una biografía: George Sand entra en el estudio de Nadar, su *compère*, quien ha bautizado un dirigible con el nombre de la escritora ya sexagenaria y le pide ahora, en este mediodía, que se siente como Racine ante la cámara. Ella, drapeada en terciopelo rojo y con una exuberante peluca "Luis-algo", ni la *grande dame* de sus espantosos cuentos ni la *grande amoureuse* que se vanagloriaba de ser, *posa* "serenamente herética, eficiente, real", para el doble retrato en que Nadar y Howard, en el *revelado* de un díptico —los poemas van acompañados y son como el gemelo de la fotografía—, la inmovilizan, la *ensimisman*.

Europa, el pasado, el *corpus* cultural existen, son innegables, pero no se reducen a "concepciones preestablecidas y exteriores al poema": son todo un universo a la vez seductor y vigilante, pero concluso, clausurado: letra muerta. Si Howard lo restituye no sin júbilo es como quien recorre, junto a un fotógrafo "oscurecido por una nube de poses y por una lista de grandes nombres", un memorable museo de cera.

Ese mundillo de Nadar, perfecto y acabado, donde trona, "héroe inherente en Eros", Charles Baudelaire, "con esa espléndida impaciencia que es la más profunda de las virtudes francesas", iba a encontrar su reverso, o su contradicción, en la intacta cosa americana", en el espacio libre y abierto de América, donde "quien crea algo nuevo, tiene que aniquilar algo viejo", es decir, donde toda verdadera creación es un parricidio simbólico, la renuencia a un saber precedente y marchito.

El poeta se limita, pues, al mundo que le es dado, inaugura un habla o sienta las premisas de una Estética cuyo referente mayor es la producción industrial de objetos utilitarios o de consumo, una repetición que encubre apenas la pulsión de muerte, tal y como Andy Warhol y los pintores del Pop, en la tautología arrogante de sus telas mecanizadas y prosaicas al extremo, la van a reflejar. Pero esa proliferación incontrolable de objetos brillantes y chillones, de cosas que, en su desperdicio, dan lugar a otras cadenas de cosas, no es la conclusión de una civilización de lo barnizado, de lo oficialmente atractivo, de la seducción enchapada; es su punto de partida, su Altamira o su Lascaux, el grado cero de lo Bello: "si nuestro Sublime no va más allá que algunas cosas como latas de cerveza y tenedores plásticos, éso no es todo lo que podemos decir, ni es ése el Dios en que en verdad confiamos".

Podemos quizás, con la perspectiva del tiempo, encarar de otro modo lo que con demasiada frecuencia se consideró como el "exilio" de W. H. Auden —el poeta que, por su particular sentido de la *percusión*, por su insistencia en los valores métricos, puede ser considerado como un modelo formal de Howard— y que no fue más que un *regreso al país natal*, cuando, poco antes de la guerra, abandonó Inglaterra para volver a los Estados Unidos, renunciando así, voluntariamente, a un corpus cultural, haciendo *tabula rasa* para ver de nuevo —o por primera vez— lo nuevo y no en función de lo viejo.

Esa misma perspectiva puede iluminar, si los confrontamos considerando atentamente la significación de cada palabra, el título y el subtítulo de uno de sus libros más reveladores, publicado en 1947: *The age of anxiety, a baroque eclogue.*

El poeta vuelve al origen o, más bien, nos devuelve al presente el origen como fundación perpetua —el presente perpetuo de Octavio Paz—; "figura el advenimiento de la presencia, en el presente, tal y como su lengua se lo hace vivir, experimentar, sufrir (éprouver)".[2] ¿Qué sucede cuando el poeta, en New York y en el siglo XX, se declara —cada verso lo declara con la nitidez de sus imágenes y con su particular gravitación sonora— contemporáneo del origen?

Ante todo, una opción: el poeta practica entonces lo que Roland Barthes llamó la *función predictiva* del historiador: "es en la medida en que él sabe lo que aún no ha sido contado, referido, que el historiador, como el agente del mito, necesita duplicar el fluir crónico de los acontecimientos con referencias al tiempo propio de su palabra", nos restituye así, "aunque no sea más que a título de reminiscencia, o de nostalgia, un tiempo complejo, paramétrico, en nada lineal, cuyo espacio profundo recordaría el tiempo mítico de las antiguas cosmologías, ligado por esencia a la palabra del poeta, o a la del adivino".[3]

De allí, de esa sed de presente —de origen traído al presente—, las referencias, en la poesía de Richard Howard, al tiempo propio de su palabra, al modo de decir propio de su tiempo, al *tono* reconocible de una ciudad.

Llevando su palabra presente hasta un decir del origen, de lo que comienza absolutamente con ella, el poeta despuntualiza el presente, reconoce en él el espesor del porvenir que, por supuesto —al contrario del historiador— no conoce, pero del que percibe, desde ahora, las dimensiones "paramétricas".

El poeta no dice *lo que* será; su palabra de testimonio de que algo *adviene*. Es su texto lo que trae un mundo a la presencia, lo que lo arroja a la luz.

Notas

1. R. Howard Bloch, *Etymologies and Genealogies, a literary anthropology of the French Middle Age*, University of Chicago Press, 1983.
2. Reiner Schürmann, *Il y dans le poème...*, in Cahiers internationaux de symbolisme, Nos. 24-25, Bruxelles, 1982.
3. Roland Barthes, *Le discours de l'histoire*, in Information sur les sciences sociales, vol. VI, Août 1967.

FLORA M. GONZÁLEZ

Borges y "El Aleph"

DE LO IMPOSIBLE A LO INEFABLE

"But I have no solution to propose."
Borges

En la introducción a los cuentos *The Country of the Blind,* H. G. Wells afirma que "one of the many pleasures of short-story writing is to achieve the impossible."[1] "El Aleph" de Jorge Luis Borges intenta probar que la literatura efectúa lo imposible. El cuento del escritor argentino detiene el tiempo y reduce el universo a una "esfera tornasolada", es decir, a un punto en el tiempo y en el espacio que contiene todos los tiempos y todos los espacios. El Aleph visual de la calle Garay posee el atributo del signo poético de multiplicar sus posibilidades significativas. Dos epígrafes anuncian la presencia del tiempo y el espacio en la trama del cuento: "O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a King of infinite space" (*Hamlet,* II, 2). El segundo epígrafe incluye ambas dimensiones: "But they will teach us that Eternity is the Standing still of the Present Time, a *Nunc-stans* (as the Schools call it); which neither they, nor any else understand, no more than they would a *Hic-stans* for an Infinite greatnesse of Place" (*Leviathan,* IV, 46).[2] Los conceptos de un espacio infinito y un tiempo eterno sugieren la incomprensión y el asombro, y en consecuencia, ofrecen material óptimo para el ejercicio de la literatura fantástica.

Todo lector de "El Aleph" recuerda al personaje Borges acostado en el piso de un oscuro sótano experimentando la visión del universo en un conjunto infinito: "En este instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia" (A, p. 164). La posibilidad de percibir un "instante gigantesco" se traduce en frustración al tratar de transmitirlo: "el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito" (A, p. 164). Sin embargo, y en un comentario sobre el cuento, Borges reconoce que él ha tratado de realizar lo que Walt Whitman ya cumplió en *Leaves of Grass:* "My chief problem in writing the story lay in what Walt Whitman had very successfully achieved —The setting down of a limited catalog of endless things. The task, as is evident, is impossible."[3] Pero si la literatura de Whitman ya ha cumplido lo imposible, ¿por qué calificarlo de imposible? La creación de un catálogo limitado a un sin fin de cosas encierra una contradicción. La enunciación de Whitman (mediante un lenguaje poético totalizante) realiza la promesa de incluir en sí todo el universo; lo evidentemente imposible sería el acto literal de enumerar todo el universo, acto que el personaje Carlos Argentino Daneri en el cuento de Borges pretende realizar; el resultado poético, sin embargo, padece de mediocridad.

En "El Aleph" de Borges la experiencia de "lo imposible" y el problema central de comunicar esa experiencia adquieren dimensiones exageradas. La percepción es incapaz de ordenar el caos observado mediante un lenguaje también carente del poder de abarcar la realidad. Los límites de la percepción y del lenguaje se acrecientan debido a la exageración de lo observado. "El universo es un conjunto infinito." Borges crea un abismo entre el universo y la conciencia que lo percibe. Su propósito es subrayar la imposibilidad de la empresa poética. Al comparar su proyecto con el de Whitman, consigue que el lector equipare a los dos poetas. "El Aleph" realiza la promesa que desde un principio fue calificada de imposible. Borges seduce al lector con un argumento paradójico; su texto consigue establecer una equivalencia entre dos entes desproporcionados: entre un universo fuera de alcance y la conciencia que lo percibe.

La lectura de la obra borgeana a menudo hace desconfiar de la autocrítica de su autor. Lo fantástico, lo imposible, lo desmesurado ocultan otra cara de la visión irónica que predomina en la obra. En un ensayo sobre los rasgos cabalísticos en la narrativa de Borges, Jaime Alazraki define precisamente el carácter ambivalente de su obra:

> The reader well acquainted with the short stories of Jorge Luis Borges knows that his texts do not exhaust themselves at the level of literal meaning. Like most of his narratives in which one easily distinguishes a denotative plot and a connotative symbol or allegory, his prose too offers and immediate and manifest layer and a more oblique and allusive one. Even the casual reader perceives in his stories an obverse-*fabula* and a reverse-symbol, although he may fail to define the bounds of the former with respect to the latter. On the other hand, in the realm of language, even the alert reader tends to accept the text in its externality, dismissing that interior and elusive side, which may be invisible at first glance but which is no less present and functional that its visible counterpart.[4]

Esta cita ofrece la metáfora de dos capas: una evidente y la otra alusiva —que puede pasar inadvertida a una lectura superficial. Esta cita se puede usar como punto de partida para ilustrar un aspecto externo y otro interno en "El Aleph": el Aleph visual de la calle Garay que aun un lector mediocre como Daneri puede percibir, y el Aleph auditivo en el interior de una columna en el Cairo, que sólo un lector como Borges descubre— "Nadie, claro está, puede verlo, pero quienes acercan el oído a la superficie declaran percibir, al poco tiempo, su atareado rumor" (A, p. 169). La metáfora de Alazraki puede sugerir que la cara alusiva ofrece sólo un significado (me refiero al uso de la palabra alegoría en el artículo), y que después de descubrir ese significado el

lector ha resuelto el enigma. Es obvio que la obra de Borges progresa de lo evidente a lo vedado, pero me parece que más allá de lo externo confluyen una multiplicidad de voces que, más que esclarecer un significado, crean una incertidumbre en cuanto a la adquisición última de cualquier sentido unívoco. Aunque "El Aleph" parece afirmar una dualidad entre los dos Alephs, en realidad define el carácter plural de su obra, siempre basándose en la ironía (con esto quiero decir distanciamiento, evasión) que perpetúa la continua desmitificación y desautorización de cualquier postura estética, ya sea basada en términos lingüísticos, filosóficos o místicos. Al desvalorizar una postura tras otra, Borges las valoriza todas. Superficialmente el cuento "El Aleph" presenta un dualismo sospechoso. Para definir la postura estética de Borges, el lector ha de trascender la interpretación estrictamente lingüística del Aleph visual y abrir la interpretación del cuento hacia todas sus posibilidades.

En los comentarios que agregó Borges a la edición norteamericana, *The Aleph and Other Stories: 1933-1969,* comenta que cuando escribió "El Aleph" tenía presente una sentencia de Well que indicaba que un cuento fantástico debe esclarecer sólo un elemento a la vez. En "El Aleph" se da por sentado que la convergencia del universo entero en un solo punto luminoso domina la atención del lector. Pero el Aleph no aparece hasta la segunda parte del cuento. La primera describe la relación entre el Borges narrador y la mujer que ama sin esperanza, Beatriz Viterbo; también describe la relación entre "Borges" y el primo de Beatriz, Carlos Argentino Daneri. Sin embargo, la tendencia del lector es olvidar la primera parte; es el momento de la experiencia del Aleph visual el que queda grabado en su mente. "El Aleph" comienza recordando la mañana en que Beatriz Viterbo murió. "Borges" lamenta que el resto del mundo no sienta su muerte y que, como de costumbre, siga cambiando aun en la ausencia de su amada: "Comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo, pero yo no, pensé con melancólica vanidad" (A. p. 151). "Borges" quiere detener el tiempo para rendir homenaje a su querida Beatriz; el mundo exterior, en cambio, insiste en el fluir constante.

Después de la muerte de Beatriz, "Borges" sigue frecuentando su casa donde mantiene conversaciones literarias con Carlos Argentino. La amistad entre los dos facilitará luego la confidencia de Carlos Argentino de que el sótano de su casa hospeda un Aleph. La primera parte del cuento no carece de importancia aun cuando parece servir de mera introducción al Aleph. Carlos Argentino dedica sus horas a un poema que describe la tierra en su totalidad. "Borges" comenta en tono burlón que "se proponía versificar toda la redondez del planeta; en 1941 ya había despachado unas hectáreas del estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción...", etc. (A, p. 156). Aunque absurdo e imposible, el proyecto de Carlos Argentino recibe el segundo Premio Nacional de Literatura.[6]

¿En qué difieren el poema de Carlos Argentino, que abarca todos los puntos geográficos del planeta, y la enumeración de "Borges" cuando finalmente describe su visión del Aleph? En las ocasiones en que éste y Carlos Argentino Daneri se reúnen para discutir el poema, el autor lee algunas estrofas seguidas por comentarios minuciosos que intentan, primero, explicar en detalle el uso de cada palabra, segundo, esclarecer las alusiones, y tercero, iluminar los méritos de la obra. "Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable" (A, p. 155). La enumeración de "Borges", por el contrario, evidencia la problemática de todo poeta al tratar de reducir un presente simultáneo de signos a los términos sucesivos dictados por el lenguaje.

Inmediatamente después de haber observado la esfera tornasolada, "Borges" concluye: "Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es" (A, p. 164). Así, el narrador da a conocer la discrepancia entre lo visto y lo descrito y revela el nivel temporal subyacente en el lenguaje. Tanto Carlos Argentino como "Borges" experimentan la visión totalizante; Carlos Argentino produce una enumeración caótica, "Borges", los fundamentos de un tratado sobre el lenguaje poético. La obra de Daneri cataloga lo visto, luego procede a explicar ese catálogo. Su poesía no deja nada implícito. En última instancia Daneri fracasa porque su obra postula implícitamente que la visión experimentada permite una traducción a términos lingüísticos.

Daneri no intuye el significado del Aleph porque no vislumbra más que la superficie resplandeciente. Sus ojos observan la topografía del planeta y su voz reproduce un lenguaje superficial que refleja un espacio monótono. "Borges", sin embargo, representa al observador distanciado y escéptico que de antemano duda de la existencia del Aleph y hasta concibe la posibilidad de un Daner maniático que trama la muerte del incrédulo "Borges": "Súbitamente comprendí mi peligro: me había dejado soterrar por un loco, luego de tomar un veneno" (A, p. 163). El Aleph que observa constituye para él una visión no del universo, sino del lenguaje poético como superficie que reduce toda percepción a las reglas de la contigüidad en un fluir temporal. Con tal visión autorreflexiva, el narrador define la paradoja de trasladar una realidad simultánea a una superficie temporal, sucesiva. Existen dos soluciones a la paradoja: la primera, concluir que es imposible reproducir la realidad en términos lingüísticos (nivel evidente); la segunda, crear un efecto de profundidad, de auto-referencialidad a partir de esa superficie definida por su temporalidad (nivel alusivo). La visión de "Borges" incluye ya dos dimensiones, la espacial y la temporal, y por lo tanto crea una superficie más compleja que la de Daneri. Si la visión de éste último reproduce inconscientemente lo ordinario, desvelando una teoría mimética de la literatura, el mundo de "Borges" incurre en lo fantástico para trascender los límites lingüísticos impuestos a toda empresa poética.

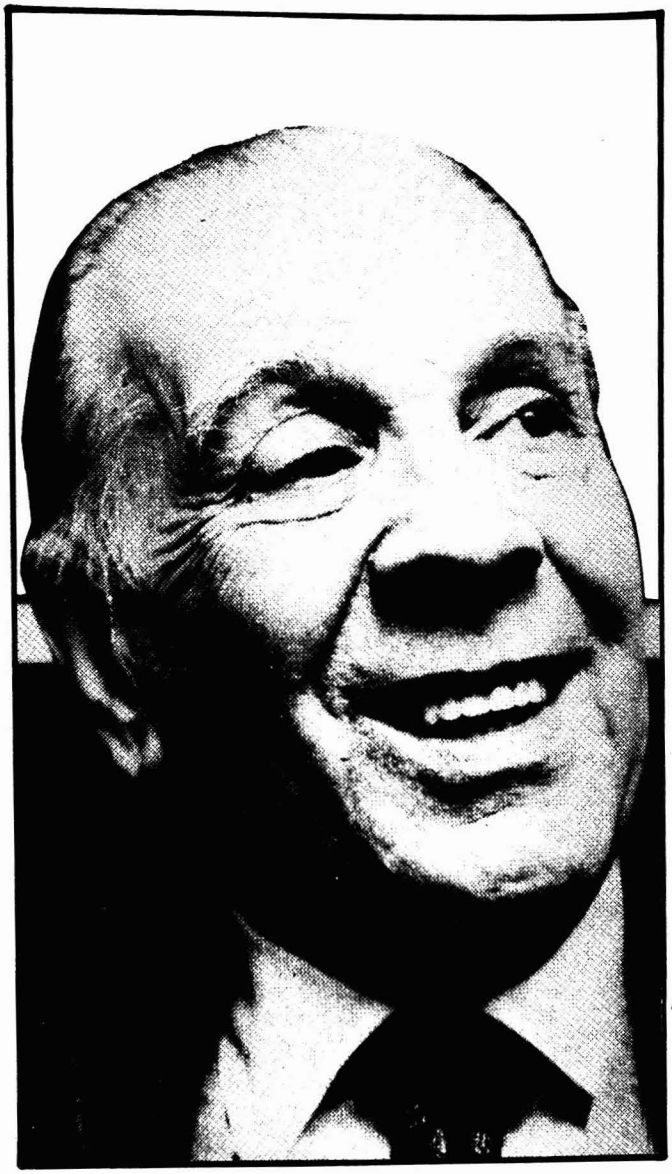
En el epílogo a la edición en español de "El Aleph", Borges sostiene que la mayoría de los cuentos pertenece al género fantástico. Propongo por el momento que "El Aleph" parte del supuesto que la literatura no evidencia lo posible, lo verdadero —i.e., el proyecto de Daneri de describir el planeta, de limitarse a una reproducción de lo visto. El cuento afirma que lo imposible, lo fantástico, han de servir de móvil para la expresión literaria. También en el epílogo, Borges señala: "En *El Zahir* y *El Aleph* creo notar algún influjo del cuento *The Crystal Egg* (1899) de Wells" (A, p. 172). En este cuento, un anticuario insignificante descubre el reflejo de un mundo fantástico en un huevo de cristal. Wells subraya el contraste entre la vida pedestre del dueño y la intrusión de lo fantástico en el mundo cotidiano. El paralelo entre ambos cuentos va más allá del uso de un punto visual para intuir lo que hasta entonces parecía imposible. Ambos encajan den-

za del Aleph; otra sobre su nombre. Este, como es sabido, es el de la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada. Su aplicación al círculo de mi historia no parece casual. Para la Cábala, esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad" (A, p. 168). Varios críticos han señalado la familiaridad de Borges con el misticismo judío.[8] En un libro que Borges leyó, Gershom Scholem, estudioso de la Cábala, define el Aleph de la siguiente manera: "In Hebrew the consonant *aleph* may be said to denote the source of all articulate sound, and indeed the Kabbalists always regarded it as the spiritual root of all other letters, encompassing in its essence the whole alphabet and hence all other elements of human discourse. To heat the *aleph* is to hear next to nothing, it is the preparation for all audible language, but in itself conveys no determinate, specific meaning."[9] El Aleph, la fuente de toda expresión oral, contiene todas las articulaciones posibles, pero en sí es inaudible e incapaz de transmitir un significado. La virtud del Aleph auditivo consiste en sugerir un sin fin de posibilidades por carecer de limitaciones y representa aun lo que está por decirse, no lo dicho.

La voz del narrador connota el eco literario, el aludir a un significado en vez de hacerlo explícito. El verbo aludir viene del latín *ludus*: juego. El juego que Borges entabla en su literatura es el de revelar un significado para luego negarlo; pienso en el ensayo "Nueva refutación del tiempo" (*Otras Inquisiciones*, 1952). En el caso del cuento que analizo, el significado del Aleph vacila entre lo visual y lo auditivo. Pero el narrador llega a dudar también del segundo Aleph: "¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado?" La realidad o la irrealidad de uno u otro Aleph importa menos que el planteamiento de una idea para luego ensayar su refutación. En este juego de contradicciones, un significado no cancela otro: los dos mantienen su vigencia. Borges insiste en oponer dos ideas sin jamás llegar a una síntesis. En un breve párrafo de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" resume las posibilidades de su literatura al describir los libros de Tlön, la región imaginaria del planeta fantástico: "También son distintos los libros. Los de ficción abarcan un solo argumento, con todas las permutaciones imaginables. Los de naturaleza filosófica invariablemente contienen la tesis y la antítesis, el riguroso pro y el contra de una doctrina. Un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto."[10]

En la obra de Borges, el tema de la literatura acecha bajo el disfraz de la trampa policial, el cuento fantástico, el poema y el ensayo. En "Tlön", por ejemplo, las fronteras entre los géneros desaparecen: la filosofía y la literatura fantástica comparten el afán de inventar un ser o un objeto fuera de nuestra experiencia cotidiana, de nuestro alcance racional. Los libros de ficción y los de naturaleza filosófica caen bajo la misma rúbrica; las características de uno son compartidos también con el otro. Los libros de Tlön siempre divulgan la tesis y la antítesis de todo argumento; se olvida la síntesis, la conclusión lógica característica de la filosofía occidental. La síntesis corresponde al mundo ordinario de la verosimilitud, al mundo inconsecuente de Carlos Argentino Daneri.

En el cuento titulado "El jardín de senderos que se bifurcan", Borges sugiere que la síntesis subsiste en el ámbito implícito de la lectura, fuera del marco de cualquier libro. La novela de Ts'ui Pên, escrita en chino, había sido un enigma para todos sus lectores hasta que el inglés Stephen Albert, separado de la obra por el tiempo y el espacio, intuyó que la obra discurría sobre el tiempo, palabra nunca mencionada en sus páginas. También concluyó Albert que la novela y el laberinto de que hablaba su autor convergían en la creación literaria. Albert divulga el secreto al descendiente de Ts'ui Pên: "—Un laberinto de símbolos. (...) Un invisible laberinto de tiempo. A mí, bárbaro inglés, me ha sido deparado revelar ese misterio diáfano. Al cabo de más de cien años, los pormenores son irrecuperables, pero no es difícil conjeturar lo que sucedió. Ts'ui Pên diría una vez: Me retiro a escribir un libro. Y otra: Me retiro a construir un laberinto. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto" (*Ficciones*, p. 95). El laberinto, la construcción de un espacio engañoso coincide con el libro, el enigma del tiempo por excelencia. La palabra laberinto denota un lugar que confunde al que no enfrenta. La novela, al contrario, cifra su significado temporal y sólo un lector extranjero, cien años posterior a la escritura, intuye el sentido implícito en ella. El lector descifra lo vedado y establece la relación entre lo explícito, el espacio laberíntico, y lo implícito, el tiempo. Con el descubrimiento del enigma, el tiempo deja de fluir y Stephen Albert muere.



La obra literaria borgeana proporciona los indicios necesarios para su comprensión. "El Aleph" contiene elementos fácilmente comprensibles, como la esfera en el sótano de

Carlos Argentino, y elementos vedados al lector desatento, como el rumor en la columna de piedra, en la mezquita del Cairo. Carlos Argentino observa lo fácil pero no adivina el significado temporal implícito en la esfera tornasolada. Los versos de Daneri reproducen el paisaje terrestre, sin intuir en ningún momento el enigma temporal del Aleph. "Borges", por contrario, duda de la existencia de ese Aleph visible; y produce la existencia del otro Aleph temporal del que también llega a dudar.

"Un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto" (*Ficciones*, p. 27). Tiempo y espacio, tesis y antítesis, libro y contralibro; la relación entre estos opuestos completa la obra y produce el significado implícito en un tiempo y un espacio ajenos a la escritura: en el tiempo y en el espacio de la lectura. Sin el ejercicio complementario de la lectura de Stephen Albert, la escritura de Ts'ui Pên sólo describe el caos del laberinto indescifrable. La esfera tornasolada del sótano de la calle Garay denota la realidad visual observada y connota la naturaleza sucesiva del lenguaje. Los comentarios de "Borges" ante el Aleph visual subrayan la desesperación del escritor ante el conflicto entre realidad y lenguaje. Con el Aleph visual "Borges" plantea un enigma, pero no lo resuelve: el narrador opta por olvidar la experiencia. Si el Aleph de la calle Garay denota la insuficiencia del lenguaje frente al mundo visual, el Aleph percibido en la columna connota la posibilidad de dar una voz al lector dentro del texto mediante la práctica de la lectura.

En "El jardín de senderos que se bifurcan" Stephen Albert existe para facilitar el vínculo entre laberinto y novela. En "El Aleph" el protagonista llamado Borges contrapone el Aleph auditivo al de la calle Garay. Tanto Stephen Albert, lector de la novela de Ts'ui Pên, como "Borges", oyente de los versos de Carlos Argentino Daneri, cumplen la actividad de descubrir los vínculos que otorgan sentido a la literatura. Después de haber experimentado el Aleph visual, "Borges" conjetura: "Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad" (A, p. 164). La búsqueda de una imagen que refleje la realidad percibida fracasa porque la literatura y su lenguaje connotan falsedad. La imagen visual del Aleph en el sótano y la auditiva del rumor en la columna dejan de existir tan pronto como han sido creadas. Pero las dos han permitido la intrusión fantástica en el mundo ordinario de Carlos Argentino Daneri y de "Borges". La realidad del primero consiste en escribir poemas mediocres; la del segundo, la de experimentar el dolor incurable por la muerte de Beatriz.[11] La presencia del lector en la literatura de Borges proporciona el vínculo entre la escritura y la acción que puede otorgarle realidad: la lectura.

Por medio del Aleph visual, Borges señala las limitaciones del lenguaje; por el Aleph auditivo y el acto de la lectura, Borges subraya las posibilidades inherentes a una expresión fantástica. Quizás el limitado no sea el lenguaje, sino la realidad en que vivimos la que conoce limitaciones. Con el lenguaje poético surge un lugar sin límites, un Aleph visual, un Aleph auditivo. La destrucción del Aleph visual representa la demistificación de lo estético en términos meramente visuales y resta importancia al concepto de un lenguaje moderno definido por lo estático y la superficie llana, el tiempo circular de la columna lo abarca todo —del concepto del tiempo, Borges pasa al de la voz resonante y en consecuencia al ser poético que practica la actividad creativa de la lectura. En una entrevista con Willis Barnstine, Borges declara: "I think that time is the one essential mystery. Other things may be mysterious. Space is unimportant. You can think of a spaceless universe, for example, a universe made of music. (...) The problem of time involves the problem of ego, for after all, what is the ego? The ego is the past, the present, and also the anticipation of time to come, of the future."[12] La superficie visual de la columna contiene un interior disponible al que se acerque dispuesto a escuchar el concierto de voces. La superficie facilita la imagen estática del círculo y las resonancias del interior vedado quedan reservadas para el lector que necesita que la literatura ofrezca algo más que un juego de combinaciones contradictoria. De una imagen estática, Borges pasa a una imagen dinámica, a la realidad mudable y plural de la lectura efectuada por Jorge Luis Borges en su literatura fantástica.

"El Aleph" proporciona al lector la estética del escritor basada en la contradicción y la ironía. Con la contradicción, el escritor pasa de un término al otro otorgándole integridad a uno para luego desvirtuarlo. Este movimiento, basado en una postura irónica de distanciamiento por parte del escritor, no anula los términos contradictorios sino que crea un espacio visual a partir del cual el lector puede prolongar el acto creativo pasando de lo evidente a lo inefable. La contradicción fuerza al lector a ir más allá de lo dicho, a lo no dicho, a la pluralidad de voces puesta en movimiento por el acto de lectura del personaje Borges en "El Aleph." "Lo imposible" adquiere vigencia en el ámbito textual donde no existe un signo fijo: cada uno es desplazado por otro que más tarde será anulado. Como el texto no fija un significado unívoco, el lector Borges invierte el significado de "lo imposible" (el no poder nombrar todo) para efectuar la labor estética con la lectura de lo inefable. La obra se realiza, entonces, en un ámbito espacial y temporal en el que el texto y la postura irónica del lector creativo producen el "atareado rumor" del hacedor Jorge Luis Borges.

Notas

1. H. G. Wells, *The Country of the Blind and Other Stories* (New York: Thomas Nelson and Sons), p. viii.

2. Jorge Luis Borges, *El Aleph* (Buenos Aires: Emecé, 1957), p. 151. Futuras referencias al cuento se harán en el texto marcando el número de la página.

3. Jorge Luis Borges, *The Aleph and Other Stories: 1933-1969*, ed. Norman Thomas di Giovanni (New York: E. P. Dutton, 1978), p. 264.

4. Jaime Alazraki, "Kabbalistic Traits in Borges' Narration", *Studies in Short Fiction*, 3, No. 1 (1971), 78.

5. Como base del concepto de la visión irónica en nuestro siglo remito al lector al estudio reciente de Alan Wilde, *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1981).

6. Esta nota hace referencia al hecho autobiográfico de que Borges no hubiera recibido el Premio Municipal de Literatura en 1941, año en que se publicó "El jardín de senderos que se bifurcan". Ver Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges: A Literary Biography* (New York: E. P. Dutton, 1978), p. 417.

7. Adolfo Bioy Casares, "Prólogo", *Antología de Literatura Fantástica* (Buenos Aires: Editorial Sudameriana, 1940), p. 9.

8. Ver Emir Rodríguez Monegal, *Borges*, pp. 136-137; Ronald Christ, "Jorge Luis Borges, an Interview", *The Paris Review*, 40 (1967), 162; Jaime Alazraki, "Borges and the Kabbalah", *Tri-Quarterly*, 25 (1975).

9. Gershom G. Scholem, *On the Kabbalah and Its Symbolism*, trans. Ralph Manheim (New York: Schocken, 1969), p. 30.

10. Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *Ficciones* (Buenos Aires: Emecé, 1956), p. 27. Referencias futuras a *Ficciones* se harán en el texto con el número de la página.

11. Para una lectura del contexto erótico del cuento, véase Emir Rodríguez Monegal, *Borges*, pp. 414-417.

12. Willis Barnstone, "Time Is the Essential Mystery", *Borges at 80: Conversations*, ed. Willis Barnstone (Bloomington: Indiana University Press, 1982), p. 110.

Eduardo Milán

Poema

A Emir Rodríguez Monegal

decir ahí es una flor difícil
decir ahí es pintar todo de pájaro
decir ahí es estar atraído
por la palabra áspera
cardo
y por el cardenal cardenal
decir ahí es decir todo de nuevo
y empezar por el caballo:
el caballo está solo
ahora está solo
no hay ahora oscuro
no hay ahora de silencio
no hay ahora de palabra
no hay ahora de silencio contra la pared:
el caballo está solo es decir está negro
saltó por encima de la blanca
purísima realidad

el caballo está ahí
fuga
por las hendiduras del día
florescencia
como la luna fluye

el caballo salta por encima de su sombra
salta por encima de su silencio
salta por encima de la realidad
salta por encima

de un universo todavía negro
antes de la suma
antes de la cima
de los colores:
montaña verde sobre cielo azul

la silueta del caballo es colorada
colorada de sol cuando se oculta
ahora se oculta
ahora se hunde en el caballo
moneda de sol
no hay ahora de silencio
no hay ahora de palabra
no hay ahora de caballo

DAMIÁN BAYÓN

Ideas y paisaje

UNA EXPOSICIÓN EN EL MUSEO NACIONAL DE KYOTO

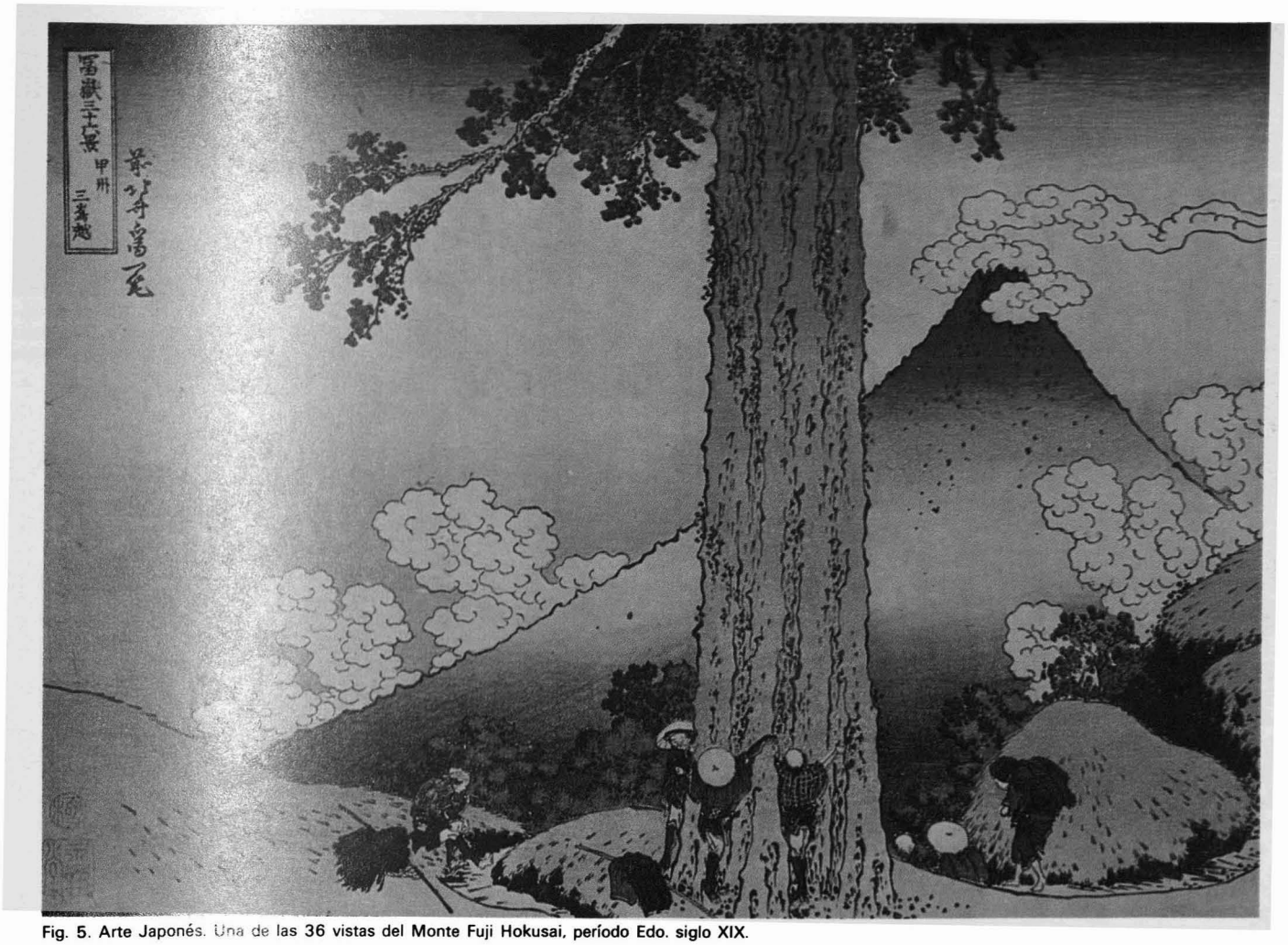


Fig. 5. Arte Japonés. Una de las 36 vistas del Monte Fuji Hokusai, período Edo. siglo XIX.

En Kyoto —donde me encontraba por primera vez en mi vida, entre el estruendo del color de los templos anaranjados y el silencio de los jardines de piedra—, he tenido la fuerza de voluntad de arrancarme al sol otoñal y pasar dos mañanas en el Museo. Fijándome tanto en las admirables colecciones permanentes como en una erudita exposición de pintura antigua titulada, precisamente, *Ideas y paisaje*.

En el campo del arte —y de la cultura en general— este orgulloso pueblo del Japón se muestra modesto al reconocer que, en su origen, todo viene de la China del Sur o, al menos, de las incursiones niponas por Corea.

Razón por la cual la exposición abarca el triple escenario de esos diferentes países, en la que se tienen en cuenta, además, las manifestaciones que corresponden a los *kakemonos*, los *emakimonos*, más los biombos y paneles corredizos que, muchas veces, van también pintados.

Se llaman *kakemonos* las pinturas que se despliegan sobre el muro como un mapa de escuela; *emakimonos* son, en cambio, otros rollos que, al contrario, se desenrrollan a la horizontal como una película cinematográfica y que, como ella, cuentan una historia en varios episodios.

Para no desanimar al público local, muy abundante, desde las primeras salas no sólo se muestran piezas chinas y coreanas sino también algunas japonesas arcaicas. En grandes vitrinas verticales o apaisadas se exhiben esos tesoros de múltiple proveniencia, sometidos a una iluminación relativamente baja ya que esos frágiles documentos sufrirían de cualquier exceso de calor o de luz.

Hablando ahora concretamente de los *kakemonos*, no se sabría a primera vista qué admirar más: si la obra en sí —soberbia de economía— monocroma o polícroma, o el arte con que está presentada. El "montaje" antiguo consiste en colocar la pintura en papel o seda, sobre un contemporáneo tejido: liso o labrado de un motivo tan sobrio que no impida la contemplación de lo que vamos a llamar el "cuadro". Todavía un galón superior y otro inferior lo enmarcan yendo el todo colocado, en fin, al centro de un grueso papel neutro que al ser enrollado cada vez protegerá la pintura propiamente dicha.

No poder leer las inscripciones —como me pasa a mí esta vez— no deja de tener sus ventajas contemplativas. Ya que me veo obligado a explotar mis capacidades visuales al límite: *todo debe pasar exclusivamente por los ojos* y llegar a la inteligencia y la sensibilidad por esa vía. De ahí la extrema agudeza que me propongo ejercer, ya que el magnífico catálogo está sólo en japonés, aunque el cartel de identificación de cada obra aparezca afortunadamente también en inglés.

Los *emakimonos* —que se leen de derecha a izquierda como la escritura japonesa horizontal— son en realidad las "tiras cómicas" de la antigüedad en Oriente. Estrictamente hablando, se trata de unas bandas de papel o tela de unos 35 o 40 cm de alto por una longitud que puede llegar hasta los 12 m. El artista nos instala en su "película" y lo hace mediante las "tomas" de ciertos episodios-clave que, al articularse, darán sentido a la historia que nos cuenta. Y sabe —como un verdadero director cinematográfico— que hay que alternar los puntos de vista, las distancias, para no fatigar al espectador o dejarlo distraerse ni un momento. No todo pueden ser, pues, *close-ups* o *travelings*, hay que filmar también las llanuras, montañas, bosques, mares, y sobre todo cielo, nubes, algunas de ellas —como los árboles— sólo pretexto cada vez que hay un cambio de lugar o de tiempo.

Biombos y puertas son, respecto a los rollos verticales u horizontales, como simples "instantáneas" que lo dicen todo de una vez agotándose en sí mismos. Se trata siempre de una naturaleza sublimada en que se ven tigres feroces rayados de oro y negro, lunas gigantescas, juncos, pinos, garzas. Composiciones sobre fondos neutros, dorados, plateados pero siempre bidimensionales, sin ninguna alusión a la profundidad espacial. Salvo cuando aparecen algunas arquitecturas que, entonces, son tratadas en perspectiva "caballera", o sea cuando la tercera dimensión queda apenas aludida por líneas paralelas que parten a 30° o 45°.

Empieza la primera sala con un clásico: la biografía narrada del monje Ippen (1299): se trata de un *emakimono* de fondo verde realzado con blanco, gris, marrón y amarillo. La historieta se sigue con interés: hay arquitectura y muchos personajes, aunque lo que domina es un paisaje inventado, no tan lírico como el de los chinos que aluden siempre deliberadamente a la pequeñez humana frente a la monumental naturaleza. Ippen fue el fundador de la secta Ji, y al contemplar el relato de sus aventuras no puedo dejar de pensar que, a fines del siglo XIII, Europa estaba ya en la mitad del momento gótico. No hay ninguna posible comparación arquitectónica: Occidente obsesionado con la trascendencia encarnada en piedra vertical; los japoneses antiguos creando estos complicados rompecabezas de templos de madera pintada, que tantas veces iban a incendiarse o ser destruidos por los terremotos.

Hay también en esa sala algún *kakemono* admirable, como una figura de Sakyamuni (Buda), realizada en colores oscuros, como quemados. Pertenece al periodo Nara (710-784) y resulta así una de las piezas más antiguas de la exposición.

Fig. 1. Arte chino, *El invierno*, Dinastía Song.

Fig. 4. Arte Japonés. Vista de Ama-No-Hashidate Sesshu, siglo XVI, período Muromachi.

En la segunda sala puede verse, en vitrina especial, un rollo horizontal de uno de los más célebres y divertidos cuentos japoneses: el de *Shigisan-enji*, el del "almacén volante". Es la historia cómica de un rico comerciante que se vio castigado por su mala fe cuando se le "volaron" —literalmente— los sacos de arroz con que traficaba. Más tarde la preciosa carga va a retornar por las nubes, pero ese es ya otro capítulo inscrito en el rollo que se exhibe en el Musée Guimet, de París. La obra está realizada a la pluma y va acuarelada en colores, y acercándose mucho a ella se puede disfrutar con las distintas expresiones de los protagonistas de esta edificante historia moral.

En la sala tercera se vuelve a las fuentes, porque está de-

Fig. 2. Arte chino, *El otoño*, Dinastía, Song.

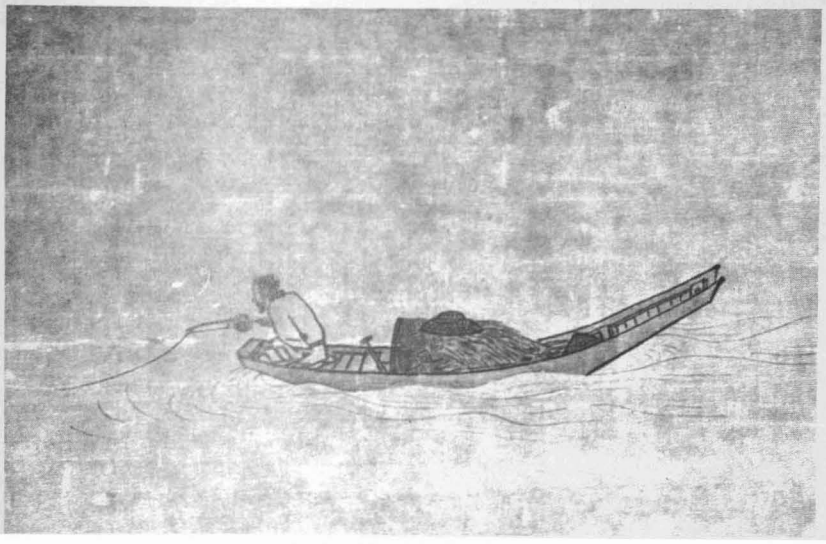


Fig. 3. Arte chino, *El pescador solitario*, siglo XIII, Dinastía Song.

dicada a la pintura china. Se destacan allí —por tamaño y calidad— tres grandes *kakemonos* que representan el Otoño, el Invierno y el Verano. Los dos primeros atribuidos al propio emperador Hui-zong, del siglo XII, o sea perteneciente a la dinastía Song (Fig. 1 y 2).

Figura allí también un rollo chino del siglo XVI, pintado sobre tela y en color: coral, verde, gris y blanco, con figuritas y camellos de los que se utilizaban en las caravanas de la seda. Data de la dinastía Ming. Entre los *kakemonos* chinos hay uno justamente célebre: el del pescador solitario en su barquita. Misteriosamente, en la China de ese tiempo se producía una tinta de un tostado claro —como de marfil viejo— que resulta un fondo neutro ideal. La escenita está atribuida al pintor Ma Yuan, pertenece a la dinastía Song y remonta el siglo XIII (Fig. 3).

Volvamos a lo japonés: me voy a enfrentar ahora —luchando amablemente con el público que lo llena todo— con la *Vista de Ama-no-hashidate*, que consiste en una serie de hojas pegadas que forman dos grandes biombos de seis hojas cada uno. Está atribuida al pintor Shuibun, es del siglo XV y, por ende, del periodo denominado Muromachi.

El mismo tema se me presenta más tarde en forma de rollo horizontal, desplegado en larga vitrina para esta ocasión. Le es adjudicado a Sesshu y pertenece también a la época Muromachi. Realizado rápidamente mediante nerviosos golpes de pincel, el trazo es de tinta parda y el fondo, en cambio, verde pálido (Fig. 4). No hay término medio en este arte: o es de una paciencia benedictina o, por el contrario,

Fig. 6. Arte Japonés. Una de las 53 escenas de Tokaido Hiroshige, período Edo. siglo XIX.

improvisa con genialidad. También del periodo Muromachi, encontramos por allí cerca dos soberbios *kakemonos* representando sólo rocas y olas, debidos a Sesson, impresionantes de sobriedad y de fuerza.

Reconozco que, como apenas estoy atando cabos en este arte del paisaje oriental, esta vez apenas si he mirado de reojo a los coreanos. La obra china que me atrae, en una nueva sala, es el rollo que cuenta sin contar —el *Viaje al Xiao Xiang*, del pintor Li Song, siglo XII, que para figurar un sueño se vale de la manera más leve y borrosa, aunque al mismo tiempo más realista. Paisaje minuciosamente anotado a través de las nieblas, más anímicas que climáticas, del verdadero ensueño.

Didácticamente viene a continuación el mismo tema tratado esta vez por un pintor diferente, el japonés Motonobu, que actuaba en el siglo XVI, o sea en la poca Muromachi. Curiosos por lo "modernos" se imponen allí mismo cuatro enormes rollos verticales: *Mar desatado*, de Hasegawa Tohabu, artista perteneciente al periodo Momoyama, es decir ya del siglo XVII. Todo es más abstracto aquí: la *idea* de las rocas, la *idea* de las olas, más que las rocas y olas cotidianas de la mera realidad. Se diría que los japoneses, abandonando su observación nítida, su gusto por lo pintoresco, heredan al fin la lección china aunque modificándola. Estas pinturas de colgar proponen una versión casi *art nouveau* del mar: puras líneas "florales" en persecución las unas de las otras. Y esa empresa se lleva a cabo sobre fondo dorado homogéneo y mediante una caligrafía segura y elegante en tintas de un pardo oscuro.

A continuación viene una "lección de cosas" interesante: la oposición —mejor dicho la comparación— entre un rollo original chino del siglo XVI, obra de Li Zhuo, *Placeres de la pesca*, copiado por Watanabe Kazan, pintor japonés del periodo Edo, en el siglo XIX. A pesar de que la imitación parece respetuosa y mimética, es indudable que el original resulta siempre superior. Conste que para ojos orientales estos ejercicios de "copia literal" no implican ninguna reprobación, como podría ocurrir con nosotros que quizá atribuimos exagerada importancia a la originalidad a cualquier precio. Era bueno para ellos *copiar a los maestros* y se la consideraba la mejor manera de aprender y crearse su propio camino.

Termina, en fin, la exposición con obras del siglo XIX, especialmente con algunos grabados multicolores en madera, los reputados *Ukiyo-e*, entre los que figuran obras de Hokusai y de Hiroshige. Del primero se pueden ver tres de la serie *36 Vistas del Monte Fuji*; del segundo unas muy populares estampas de Edo —la actual Tokio— llenas de vida y animación. Ambos artistas se oponen entre sí: Hokusai —que se bautizaba a sí mismo como "el loco de la pintura"— interpretaba la naturaleza de una manera solemne, sacralizándola. Hiroshige en cambio, es el divertido cronista del paisaje urbano que va cambiando día a día ante sus propios ojos (Fig. 5 y 6).

Son precisamente estos *Ukiyo-e* —junto con los de Haronobu, Utamaro, Sharaku— los que tanto iban a influir en Manet, Degas y Van Gogh, quienes introducirían para siempre, en la pintura occidental, el ejemplo de esos grandes artistas japoneses.

Tokio, 1984

JEAN FRANÇOIS BILLETER

China: ¿qué crisis?

Para quien sabe hablar chino,* China se ha convertido desde hace algunos años en un gran libro abierto que basta con leer o, más bien, que los chinos le leen a uno. Creo que todos los chinos con quienes he hablado durante estos últimos años, tanto dentro del país como fuera de él, comparten mi sentir: es particularmente difícil interpretar la situación actual de esa nación. Recuerdo una discusión muy animada que tuve durante el otoño de 1979, en Pekín, con un joven que fue Guardia Rojo, que jugó un importante papel en una memorable toma del poder, que ingresó más tarde al partido y que, para entonces, era ejecutivo en una fábrica, cosa que no le impedía seguir sintiéndose solidario con una parte de los opositores que, en esa época, utilizaban los muros de la democracia como forma de expresión. "Dígame usted, le pregunté, ¿qué piensa de la sociedad en la que vive, que es socialista o que está en transición hacia el socialismo?" "Ni una cosa ni la otra, téngalo por seguro", me contestó. "Pero, y entonces, proseguí, ¿qué nombre debe dársele a esta sociedad?" "No tengo ni la menor idea", me dijo —y no dijo esto por no haber pensado nunca en ello. Sin embargo, lo que era evidente, tanto para él como para sus compañeros era, por una parte, que el ritmo con el que se estaban produciendo los cambios era extremadamente lento; —"es, me decía él, como el ritmo de un burrito que trata de avanzar pero que muy a menudo se niega a hacerlo"— y, por la otra, que este ritmo era a veces tan lento que uno se preguntaba si realmente existía cambio alguno. Esta sensación era compartida por un chofer de taxi de Hong Kong quien, demostrando poseer un sentido muy chino de la lítote, llegaba a la siguiente conclusión: "¿Qué quiere usted?: somos relativamente numerosos, y nuestra historia es relativamente larga."

Las tareas que no se han cumplido

Este estado de ánimo es reciente. Durante casi treinta años el nuevo régimen se presentó como el régimen del cambio. En los años cincuenta emprendió una serie de reformas importantes: el cambio era absolutamente real. Más adelante, después de 1957, las reformas cesaron y empezaron a surgir ciertos bloqueos; se empezó a sentir que había algunas tensiones; éstas dieron lugar a las luchas de tendencias, y luego, a las luchas de fracciones. Durante casi veinte años y hasta la muerte de Mao Tse-tung, acaecida en 1976, la agitación y la inestabilidad fueron permanentes dentro de la esfera política. Uno tras otro se fueron sucediendo los llamados a la lucha y las campañas. En este sentido, el "cambio" quedó pendiente. La muerte de Mao Tse-tung provocó aún más trastornos. Sin embargo, todo pareciera indicar que el escenario va cambiando a medida que pasa el tiempo. En contraste con las pasiones y los furores que dominaron la vida política durante veinte años, los cambios que realmente tuvieron lugar durante todo ese periodo hoy parecen ser muy reducidos y, en algunos campos cuya necesidad de evolucionar era urgente, incluso nulos. La China de hoy parece vivir con la impresión de que, durante ese agitado periodo, no avanzó en lo más mínimo.

Este descubrimiento lleva a un profundo cambio de perspectiva. A lo largo de casi treinta años, la ideología revolucionaria le proporcionó a la mayoría de los chinos una visión coherente de la realidad social china, de la historia de la revolución, de la historia a secas; en una palabra, del lugar que ocupa China en el mundo. La razón que explica que esta ideología haya logrado imponerse a tal grado es que respondía no solamente a una necesidad del nuevo poder por legitimarse, sino también a una necesidad de identificación colectiva. Lo que sorprende en esta ideología es que, teniendo por vocación la de justificar la lucha, el cambio y el progreso, mostraba a la vez una notable firmeza. Sus grandes protagonistas eran abstracciones puras: una especie de esencia que se sustraía a las vicisitudes de la historia. Se trataba del pueblo y de sus enemigos, de la burguesía y del proletariado, de los propietarios de tierras y de los campesinos pobres y medianamente pobres, del partido y de las masas, etc. En el plano interno, la identidad social se veía reafirmada por medio del ritual de la exclusión de los enemigos de clase, de los agentes infiltrados. Con respecto al pasado, esta identidad se veía reafirmada en la condena ritual a un pasado corrupto. Frente al mundo externo, esta identidad encontraba su reafirmación en la moralidad suprema que necesariamente caracterizaba a un pueblo comprometido con una auténtica revolución. Esta triple identificación jugó un papel muy importante. Pero la ideología que se inspiraba en ella tuvo también consecuencias negativas e incluso catastróficas: la reafirmación de la identidad revolucionaria que se lograba por medio de la expulsión de los enemigos de clase empezó a rayar en lo absurdo —y en lo trágico— durante la revolución cultural; la lógica a la que obedecía la condena del pasado se desbocó, y sus efectos resultaron ser profundamente destructivos. La reafirmación, ante el mundo, de una realidad suprema también adoptó formas aberrantes que

© *Commentaire*

* Las páginas que a continuación leeremos son la versión abreviada de un estudio que aparecerá próximamente en *Sociétés Asiatiques: mutations et Continuités*, obra que será publicada por el Institut Universitaire des Hautes Etudes Internationales de Genève y las Presses Universitaires de France. Esta obra es a su vez producto de un ciclo de conferencias que se llevaron a cabo en Ginebra durante el invierno de 1982-83. Estas páginas contienen las reflexiones de un sinólogo que no es en lo más mínimo un especialista de la actualidad china, pero que vivió en China y que, desde entonces, ha estado haciendo visitas cortas a ese país.

Traducción de Olivia Gall

aislaron peligrosamente a China. En fin: estos distintos mecanismos se conjugaron con algunos factores más para hundir al régimen y a la nueva sociedad en una crisis sin precedentes.

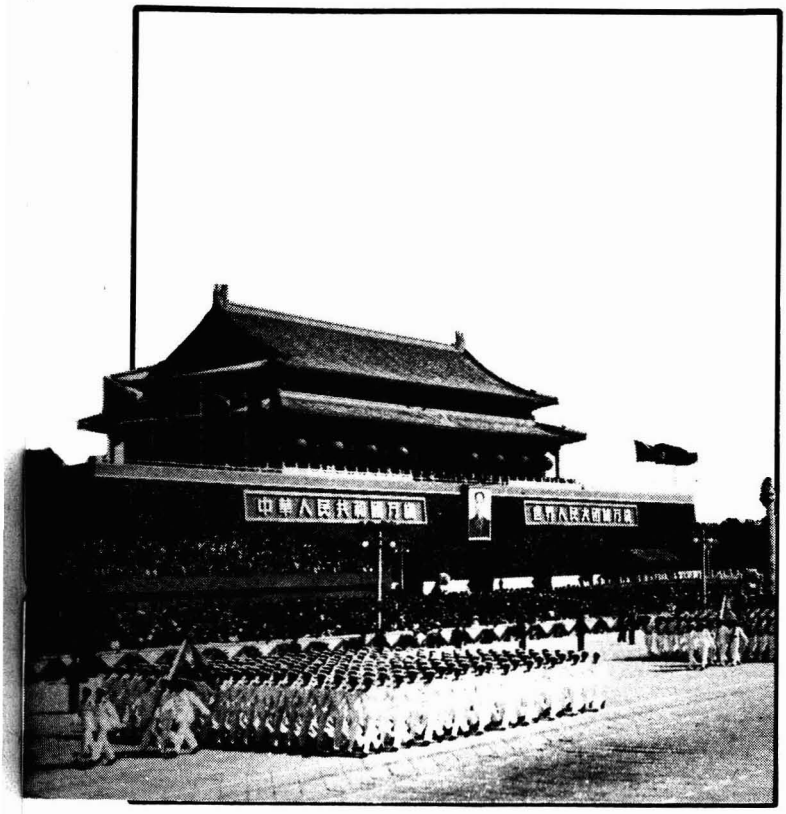
A partir de ahora una cosa es segura: esta gran crisis demostró cuáles podían ser los efectos perversos producidos por la ideología revolucionaria y arruinó para siempre su credibilidad. Fue necesario entonces que los dirigentes se decidieran a abandonarla y a sustituirla por algo distinto. Algunos de ellos, representados por Deng Xiaoping, con gran rapidez y franqueza decidieron hacerlo. Otros dudaron y trataron de dar marcha atrás ante el paso que era necesario franquear. Todavía hoy, estos últimos se oponen a la nueva orientación por considerarla peligrosa. Es preciso decir que esta nueva orientación no deja de parecer problemática. Está enteramente basada en una gran idea: la de la modernización. Todas las ideologías son llamadas a concurrir a la realización de dicho objetivo. De hoy en adelante, todo lo que adopte el sentido de la modernización es bueno y todo lo que le sea contrario es malo. El problema es que, entre esta nación tan abstracta y su experiencia cotidiana, la mayoría de los chinos sólo pueden establecer vínculos muy indirectos; además, esta noción no puede proporcionar en lo más mínimo el principio de una identificación colectiva: de ella no puede extraerse ninguna representación de la realidad social. La ideología revolucionaria era simplista y hasta peligrosamente simplificadora, pero ella sí cumplía con esta función. La modernización, por el contrario, ahora que ha sido elevada al rango de gran objetivo nacional, le arrebata a China esa cara en la que ésta se había acostumbrado a reconocerse. Le arrebata también su identidad con respecto al mundo externo, por lo menos aquella identidad que China había construido bajo el nuevo régimen: ya no es más que una nación que, bajo condiciones difíciles, se esfuerza por lograr algo que otras naciones ya lograron, y que ella aún no ha definido siquiera. El cambio de perspectiva modifica con igual profundidad su relación con el pasado. En la época maoísta, China podía mirar a su pasado como si la victoria de la revolución lo hubiese abolido (virtual o efectivamente). Hoy, por el contrario, se siente cada día más presa de ese pasado, presa en la misma medida en la que trata de liberarse de sus garras, pero aún duda si lo logrará. Mientras que, todavía durante la era maoísta, podía uno creer que el pasado había sido abolido, ahora el peso que tiene sobre la conciencia de los vivos es muy grande. Este pasado es percibido hoy, con más razón, como un factor negativo, ya que se supone que la modernización no nace de una prolongación suya, sino de la introducción, en China, de soluciones extranjeras que han sido desarrolladas en otras partes del mundo.

En cierto sentido, China se encuentra nuevamente en la situación subjetiva en la que se encontraba a principios del siglo. A los ojos de los jóvenes intelectuales de la época, China era un inmenso imperio enfermo de su pasado y al que sólo una transformación radical podía salvar. La meta de la transformación la encarnaban las naciones desarrolladas (Japón, Estados Unidos y Europa Occidental). Las palabras claves de esta transformación eran la ciencia y la democracia que debían transfigurar a China tanto económicamente como social y moralmente. En el momento en el que los estudiantes radicales organizaban manifestaciones en favor de aquellas nuevas ideas y hacían que se estremeciera toda la oponión pública china en su conjunto —esto sucedía en 1919— Mao Tse-tung era un joven de veintitrés años. Más tarde, Mao Tse-tung y sus camaradas alcanzaron a cumplir con algunos de los grandes objetivos que se habían planteado: China se liberó de la dominación extranjera, se unificó, se dotó de un Estado totalmente capaz de defender su independencia y su posición dentro del concierto de las naciones. En algunos de los objetivos, el éxito logrado fue menor: por varias razones y a pesar de los enormes esfuerzos invertidos, el desarrollo económico siguió siendo modesto y sus resultados quedaron prácticamente anulados por el crecimiento demográfico cuyos efectos catastróficos sus dirigentes no supieron prever. De acuerdo con la opinión de mucha gente, en lo que toca a la ciencia y a la mediocridad queda lo más importante por hacer. China forma hoy a un número incomparablemente mayor de sabios, de ingenieros y de técnicos que en el pasado. Pero este número es aún altamente insuficiente, y la introducción de los métodos científicos se topa, sobre todo en el caso de la administración, con obstáculos de carácter propiamente económico, pero también con importantes obstáculos sociales y políticos. Lo mismo, aunque a grandes rasgos, se puede decir acerca de la introducción de ciertos métodos democráticos. Pero si algunas de las grandes consignas de 1919 conservan —o recuperan hoy en día toda su actualidad, las condiciones a las que se aplican han cambiado profundamente.

Nuevos obstáculos

China posee un nuevo Estado fuerte y centralizado. Está dirigida por un partido también fuertemente centralizado y que cuenta con 40 millones de miembros: en la escala del resto del mundo este partido constituye, por sí solo, una verdadera nación. A pesar de que recientemente se han hecho algunos esfuerzos por disociar un tanto al Estado y al partido, éstos se encuentran profundamente interpenetrados y forman un aparato burocrático imponente. Bajo el impulso de sus actuales dirigentes, y como respuesta a una reivindicación urgente y muy generalizada entre la población, este aparato se propone como meta guiar a los chinos por el camino de la modernización —es decir, del desarrollo. El problema es que parece ser que el propio partido constituye el principal obstáculo para la realización de dicho objetivo. Varias son las razones de esto; trataré de describirlas brevemente.

La primera de estas razones es que una verdadera modernización le exige a la burocracia, y esto sobre todo dentro del terreno económico, que se someta a ciertos controles, que se someta a una medida objetiva de su actividad; en resumen: que se someta a una disciplina a la que no está acostumbrada y ante la cual nada la dispone a someterse. Los burócratas son, por vocación, especialistas en el ejercicio del poder político. Se han acostumbrado a ejercer este poder a su manera y no están dispuestos a aceptar criterios que no sean de orden político y que no hayan sido definidos por sus homólogos. Este mismo problema fue planteado en términos muy distintos pero de una manera muy explícita por el mariscal Ye Jianying durante el otoño de 1979, como parte de su discurso de conmemoración del 30 aniversario de la República Popular China. El mariscal citaba un viejo texto de Mao Tse-tung en el que éste decía: "Si los miembros de nuestro partido comunista no le prestan atención a la industria y a la economía y no conocen ninguna profesión que sea de utilidad, si son totalmente ignorantes e incompetentes en estos terrenos y no saben hacer otro trabajo que no sea el "trabajo revolucionario" abstracto, estos revolucionarios no



tienen ningún valor. No queremos a estos revolucionarios de palabra, debemos iniciarnos en el aprendizaje de todo tipo de conocimientos técnicos que son necesarios para la industrialización de China." Y Jianying añadía: "En la actualidad, este problema se está planteando con particular agudeza".[1] Los dirigentes de hoy están plenamente conscientes de cuál es la dificultad; ésta reside en el hecho de que la inmensa mayoría de los funcionarios está muy mal preparada para adquirir una segunda formación y, en este terreno, corre el riesgo de verse obligada a bajar la cabeza ante los intelectuales, los técnicos y los administradores que no son miembros del partido. La preeminencia del partido podría verse indirectamente amenazada por esto, cosa a la que, por supuesto, los funcionarios le temen más que a cualquier otra. Se resisten a aceptar las nuevas exigencias y cada vez que pueden, reafirman la primacía de lo político, lo político tal y como ellos lo encarnan, sobre cualquier prioridad puramente técnica. En China es posible observar día a día las manifestaciones de esta actitud. Valga la siguiente anécdota de muestra: cuando durante el verano de 1975 tomaba en Pekín un avión hacia Cantón, me tocó sentarme al lado de un oficial superior de la marina. Era un hombre entrado en años, tenía una gran prestancia y sus modales mostraban que estaba acostumbrado al mando. En el momento en el que debíamos ponernos los cinturones de seguridad, él no movió un dedo para hacerlo. Una joven azafata que recorría el avión para asegurarse de que todo el mundo se había abrochado el cinturón, se dio cuenta de que el oficial no lo había hecho, dudó un instante y, sin embargo, se dirigió a él. Él permanecía inmóvil. Ella le explicó que, como todo el mundo, él también debía abrocharse el cinturón, a lo cual él, en un tono paternal, pero que no daba lugar a réplica alguna, le contestó: "Deje, deje, estoy acostumbrado al avión..." La azafata ya no se atrevió a insistir.

Llegamos así a la segunda de las razones que iba yo a describir: aun si los funcionarios aceptaran en su mayoría someter su actividad a los criterios racionales objetivamente comprobables, lo cual los convertiría en los promotores activos de una modernización real, nada asegura que tendrían la autoridad suficiente como para imponerles ese tipo de disciplina a aquellos que dependen de su administración. La sociedad china está sufriendo una grave crisis de autoridad, palpable en casi todos los terrenos. Las pruebas de esto abundan en las conversaciones cotidianas. Un chofer de taxi que nos llevaba de Kaifeng a la ribera del Río Amarillo, que queríamos conocer, nos hablaba de su trabajo. Durante muchos años había sido soldado; habría podido llegar a oficial, pero había preferido volverse chofer. "Y es que hoy, nos explicaba (era 1980), no es bueno ser jefe. La gente ya no obedece." Otra anécdota: este verano, en la Universidad de Pekín en la que me alojaba, la mayoría de los estudiantes que acababan de terminar sus estudios habían dejado el campus para distribuirse por toda China, en los lugares a los que habían sido asignados. Sólo un centenar se encontraba aún en la universidad esperando saber a qué lugar se les había asignado. Resulta que su destino iba a ser el de dar clases, pero no en las ciudades de provincia, como lo fue para sus compañeros, sino en pueblos que se encontraban muy alejados de los suburbios pekineses. La dirección de la universidad no se atrevía a darles esta mala noticia ya que temía que protestaran y se negaran a obedecer. Lo que la dirección buscaba era lograr que el gobierno de Pekín se encargara de pasarles a los estudiantes esta información. El gobierno, por su parte, se negaba a cumplir ese papel y le devolvía la pelota a la universidad. Los días pasaban y los estudiantes se preguntaban qué suerte les habrían reservado. No sé cómo se resolvió por fin este asunto. Pero de cualquier modo, esta situación es característica de un malestar que reina en todas partes y del que puedo ofrecer un ejemplo más: el responsable de la formación de las enfermeras y de las ayudantes del laboratorio de un gran hospital que se había formado en los años 50, me decía que hoy ya no era posible exigirles a las practicantes lo que se les exigía hace treinta años. Me confesó que la degradación de su profesión y la indiferencia creciente de la joven generación en materia de ética profesional le habían acarreado durante mucho tiempo muchas preocupaciones, pero que, finalmente, había abrazado la idea de que, después de todo, los tiempos habían cambiado y era inútil desgastarse en una lucha sin esperanzas; desde entonces vivía más tranquilo.

Esta grave crisis de autoridad está ligada a lo que podríamos llamar un fenómeno colectivo de resistencia pasiva —resistencia pasiva que se convirtió en reflejo, costumbre, segunda personalidad, y a la cual yo le pondría más bien el nombre de "defensa de los intereses negativos". Por "interés negativo" entiendo el derecho de no respetar más que un mínimo de disciplina, el derecho de no hacer más que un mínimo de esfuerzo, el derecho de no tomar más que un mínimo de responsabilidades. Casi todo el mundo se arroga este derecho y, por ello, casi todo el mundo se ve obligado a reconocérselo a los demás. Frecuentemente se tiene la impresión de que un acuerdo tácito se ha establecido, en este sentido, entre la población y los funcionarios: la población respeta el poder de los funcionarios en la misma medida en la que éstos respetan los intereses negativos de la población. De este acuerdo surgen, por un lado, un *status quo* político muy apreciado por los funcionarios y, por el otro, una de-

1. *Beijing Information*, 8 de octubre de 1979, p. 32

gradación manifiesta de la ética profesional y del espíritu público. El siguiente ejemplo puede, me parece, servir para ilustrar lo anterior: como la calidad del servicio en los hoteles para extranjeros de la capital deja cada vez más que desear, la municipalidad de Pekín promulgó, durante el verano de 1980, un código de conducta profesional que todo el personal debía comprometerse a respetar. En caso de grave negligencia, se precisaba, los encargados del hotel tenían el derecho a despedir al empleado en cuestión. Esta cláusula era una verdadera revolución. Unos días más tarde, el *Cotidiano de Pekín*, que había publicado dicho código de conducta en primera plana publicaba, nuevamente en primera plana, un reportaje sobre un caso que no había tardado en producirse. Esto, aparentemente, era una forma de demostrar que el código sería aplicado y que no se tolerarían las bromas. Pero el mensaje principal del reportaje planteaba exactamente lo contrario. En efecto: nos contaba que un empleado había sido despedido porque había agredido a un colega con un cuchillo de cocina de buen tamaño. Para quien sabía leer entre líneas, esto significaba que había que llegar hasta tales extremos para que el código pudiese ser aplicado y que, por lo tanto, en esencia, es decir en lo que tocaba a la rutina cotidiana, nada cambiaría. No sé cómo, pero la defensa de los intereses negativos se había impuesto, y se había establecido un compromiso que le era manifiestamente favorable a la base. No creo que pueda uno pasarse un tiempo en China sin presenciar día a día sucesos que ejemplifican esta mentalidad. Es bien sabido que las fábricas de televisores construidas en China por la Sony y la Philips pagan doble sueldo; sin embargo, algunos de los jóvenes obreros calificados que podrían entrar a trabajar en ellas prefieren no hacerlo por la disciplina que éstas les exigen a sus trabajadores.

El tercer factor que se opone a la modernización de las relaciones económicas tiene que ver con la generalización de lo que podríamos llamar los "intercambios por reciprocidad directa". En un gran número de situaciones, una persona no acepta hacerle un favor a otra más que si ésta, a su vez, le puede prometer que le devolverá un favor equivalente. Este comportamiento juega un papel creciente en el aprovisionamiento, en la obtención de viviendas, de lugares en las buenas escuelas, de consulta y de medicinas en los hospitales, de facilidades en los medios de transporte. En la China de hoy, se escucha frecuentemente que, fuera de los médicos y de los choferes, los miembros del partido son los que están mejor parados para conseguir todo lo que pueden necesitar. Y es claro que, a cierto nivel, este tipo de comportamiento puede ser visto como un método racional muy eficaz en la administración de la escasez; la reciprocidad es una vieja tradición china y, en muchas sociedades tradicionales, constituye un principio económico fundamental. Sin embargo, al ser practicada en esta forma, la reciprocidad obliga a la gente a dedicarle una parte a veces muy importante de su tiempo y de sus recursos con el objeto de que se desarrollen y de que se mantengan las relaciones útiles. Y dentro del tejido de la sociedad, esta tradición hace que se multipliquen las redes del vasallaje que constituyen otros tantos obstáculos para la extensión de una racionalidad económica moderna. Y cuando el procedimiento del intercambio por reciprocidad directa se extiende hasta esferas más elevadas, como por ejemplo la de la administración económica o la del poder local, puede provocarse una parálisis completa de las instituciones. Liu Binyan, un escritor muy conocido hoy en día en China, nos proporciona un ejemplo edificante de lo anterior en un reportaje titulado *Entre hombres y demonios*, que apareció en una revista de Pekín en 1979 y que fue publicada en francés el año pasado dentro de una recopilación de textos titulada *La face cachée de la Chine* (La cara escondida de China).[2] Al final de su reportaje, Liu Binyan nos hace notar que el importante fenómeno de la corrupción que tan minuciosamente nos ha descrito (en su obra), no es más que un pequeño y único ejemplo: "El fenómeno de la corrupción de Wang Shouxin ha sido dilucidado, concluye. Pero, ¿habrán cambiado realmente las condiciones sociales que dieron lugar a que esto sucediera y a que prosperara un Wang Shouxin? ¿No existirán aún en cada uno de los rincones del país pequeños y grandes Wang Shouxin que siguen royendo el socialismo, que siguen infectando el organismo del Partido sin ser sometidos al castigo de la dictadura del proletariado? ¡Hay que estar alertas! Todavía no es tiempo de cantar victoria."

Un cuarto factor hace que la generalización de lo que nosotros entendemos por racionalidad económica sea difícil. Se trata simplemente del exceso en el número, de la cantidad de empleos que habría que suprimir para que cada trabajador que fue empleado, ya sea en la producción o en los servicios, produzca con lo que, de acuerdo a nuestros criterios, sería una alta rentabilidad, y pueda al mismo tiempo responsabilizarse plenamente de lo que hace. El excedente hace que se diluya, en efecto, la responsabilidad individual. Un proverbio chino dice que, cuando se le encarga a un monje que vaya al pozo, vuelve con dos cubetas de agua (una en cada extremo de su palanca), que cuando son dos los monjes a los que se envía al pozo, vuelven con una sola cubeta (cargándola suspendida entre los dos) y que, cuando son tres los monjes que van al pozo, uno puede estar totalmente seguro de que nunca obtendrá el agua que pidió. En el caso de China este proverbio es absolutamente real, y el excedente se manifiesta en casi todas partes; se plasma ante el viajero desde los primeros pasos que da al aterrizar en el aeropuerto de Pekín: por todas partes, grupos de empleados jóvenes, uniformados pero visiblemente desocupados, lo miran a uno pasar mientras platican entre sí con gran tranquilidad. La charla es algo muy común. Y en la universidad en la que me alojé el año pasado me impresionó la cantidad de obreros que construían simultáneamente una especie de jaula para bicicletas frente al edificio destinado a los estudiantes extranjeros. Los conté: eran diecinueve. El excedente es también elevado en los escalones de mando. Un hospital de Pekín que contaba, antes de la Revolución Cultural, con dos directores, ahora —aunque el hospital no se haya desarrollado en lo más mínimo— tiene cinco. Dudo mucho que la institución funcione mejor por tener más directores.

Las condiciones del cambio

El conjunto de los factores que acabo de enumerar contribuye a producir una situación difícilmente descriptible que está marcada por un apoliticismo general, una falta de perspectiva, una búsqueda de las ventajas inmediatas, fenómenos que siempre van de la mano con lo que he llamado aquí la defensa de los intereses negativos. En lugar de que las energías se conjunten para lograr una meta más elevada, más bien parecen dispersarse o anularse las unas a las otras y, de esta confusión, nada parece poder emerger. La modernización se vuelve una palabra demasiado importante. Sin em-

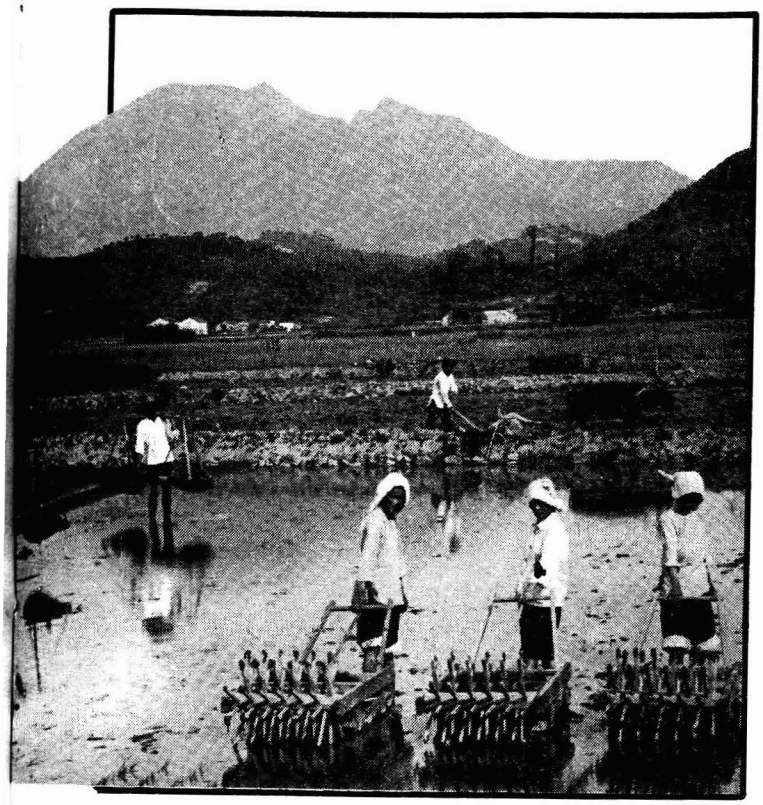
[2] Ediciones Pierre-Emile, París, 1981.

bargo, el hecho de que haya ausencia de mucho movimiento no significa que nada se mueva. La circulación aumentó mucho en Pekín. En todas partes se levantan edificios que, después de la destrucción de los muros y de las puertas de la ciudad, terminan de borrar el recuerdo de lo que fue, durante más de un milenio, una de las más bellas capitales del mundo. El anonimato de los grandes conjuntos se conjuga con el desempleo de los jóvenes y la delincuencia juvenil, para crear un problema de seguridad que ha llegado, en ocasiones, a ser inquietante. La contaminación aumenta: el cielo ya perdió la admirable transparencia que tenía todavía hace diez o quince años. Por otro lado, la reaparición de los pequeños trabajos trajo de vuelta la animación a las calles. La libertad que se les ha dado a los jovenes desempleados para que echen a andar algunos servicios, suscita de vez en cuando innovaciones afortunadas que llenan —aunque todavía con una gran timidez— el hueco que deja un cruel subinstrumental social. Los mercados libres florecen y crean, entre la población de las ciudades y entre los campesinos de las provincias cercanas y no tan cercanas, relaciones provechosas. Estos mercados son un espectáculo reconfortante: ahí vemos a los campesinos exponer con un cuidado meticuloso productos que, en ocasiones, son realmente magníficos —pirámides de duraznos, montoncitos de hierbas medicinales bien clasificadas, carpas que aún no han dejado de respirar, piedras para hacer tinta talladas en piedra negra, objetos de madera y de bambú. El contraste de estos mercados con la incurable morosidad de las tiendas del Estado es como para quedarse verdaderamente pasmado.

Muchas cosas se están moviendo entonces, para bien o para mal, pero la duda persiste: ¿se habrán reunido realmente las condiciones necesarias para una verdadera modernización? Los que se plantean esta pregunta saben bien que China no se distingue de las naciones desarrolladas sólo por su menor grado de desarrollo: también la separan de ellas, hoy en día, importantes diferencias sociopolíticas y culturales. Un amigo diplomático que hace cuatro o cinco años acompañaba a una delegación ministerial china en su visita a Bélgica, obtuvo un claro ejemplo de lo que significa esta distancia. Era la época en la que Deng Xiaoping empezaba a imponer su política de apertura y deseaba, parece ser, que el mayor número posible de responsables gubernamentales tomara conciencia de las realidades del exterior, sobre todo de las de los países desarrollados. La delegación estaba formada por más de veinte altos funcionarios. Sus anfitriones los llevaron a visitar el puerto de Anvers con cuya dirección la delegación china pidió entrevistarse. Cuál no sería su sorpresa al descubrir que el tamaño de esta dirección no tenía, desde el punto de vista de los chinos, ninguna relación con el impresionante espectáculo que presentaba el gran puerto: la suya era una administración modesta encargada de organizar la circulación de los barcos y el cobro de los impuestos. ¿Será posible —han debido preguntarse los chinos— que la febril actividad de las tripulaciones, de los conductores de grúas, de los cargadores, de los almacenistas, de los transportistas, de lo camioneros, de los ferrocarrileros, y detrás de ésta, la de los armadores, los negociantes, los aseguradores, etc., se desarrolle solita, sin necesidad de que una instancia central la regule? Ante sus ojos se extendía una intensa actividad que, en lugar de depender de una jerarquía única, responsable de todo, estaba regida únicamente por el efecto de las innumerables decisiones adoptadas por los agentes económicos autónomos, en base a una información libremente disponible. Era obvio que esta actividad colectiva no necesitaba en lo más mínimo de una jerarquía que la controlara en su totalidad, incluso podría ser incompatible con el principio de una jerarquía de este tipo, mientras que la vocación de la jerarquía china, la del partido, es precisamente la de reunir bajo su mando, dirigir y controlar, al conjunto de la actividad social. Si confiamos en las impresiones de mi amigo, el asombro de los funcionarios chinos era el resultado de una especie de choque cultural, producido por el repentino descubrimiento de un mundo insospechado y radicalmente distinto del suyo.

Esta especie de choque es un estimulante irremplazable para la reflexión. Sin embargo, a pesar de que el número de chinos que viven esta experiencia aumenta, gracias a la apertura del país y a la intensificación de los intercambios, en su país estos ciudadanos no pasarán nunca de ser una ínfima minoría. China es demasiado grande para verse colectivamente sometida a un choque cultural cuyos efectos la transformen. Sus dimensiones la condenan a tener que sacar de su propio caudal, a tener que encontrarse a través de sus propios tanteos, las soluciones a los problemas que la asaltan. En una época en la que los intercambios de todo tipo crecen tan rápido entre las distintas partes del globo, todo esto constituye una desventaja considerable. Sin embargo, a largo plazo —¿quién sabe?— esto también podría transformarse en una fuerza. Por lo pronto el régimen político, las estructuras sociales y las mentalidades, son otros tantos obstáculos de peso en el éxito de una rápida transformación. El culto a la autoridad, el placer del secreto, una circulación absolutamente insuficiente de la información y muchos elementos más, contribuyen a mantener al individuo bajo tutela. La organización (escuela, oficina, empresa, brigada, etc.) en la que cada chino trabaja, constituye también el marco de su vida social y política. Esta "organización" controlada por el partido tiene, sobre todos los aspectos de su vida privada, derechos que, desde nuestro punto de vista y para hablar en términos jurídicos, lo reducen a una condición de menor de edad que se prolonga indefinidamente. Dos jóvenes no pueden, por ejemplo, casarse sin la autorización de sus respectivas "organizaciones". Un amigo sinólogo que trabaja en Pekín, hacía una muy justa observación sobre esto cuando decía que la ley de 1950 que rige el matrimonio y que les prohibió a los padres arreglar de antemano el matrimonio de sus hijos, no abolió realmente el "matrimonio feudal" como se pretendía hacerlo y que, si el partido quería desarrollar una verdadera obra revolucionaria, debía completarla con una nueva ley que liberara a los jóvenes de la tutela "feudal" de la "organización" llamada en chino *danwei*. Al principio de la Revolución Cultural, algunas formaciones de Guardias Rojos exigieron el derecho de poder comunicarse libremente entre una unidad y otra, y lo obtuvieron. Dadas las características del sistema, este derecho a la libre comunicación horizontal era revolucionario. Desgraciadamente no pudo realizarse más que de una forma muy efímera. Podríamos hacer muchas otras observaciones análogas que aclaran cuáles son las estructuras sociales actuales y revelaran cuán distintas son de aquellas que se desarrollaron en nuestras sociedades occidentales.

Al vacío creado por el fracaso de la ideología revolucionaria se añade, por lo tanto, la incertidumbre que existe en torno a las posibilidades de éxito de la modernización. Junto con los dogmas desaparecieron todas las certezas que se habían convertido, con el tiempo, en el horizonte que llegó a serles familiar aun a aquellos que no creían en ellas. Al mismo tiempo, las perspectivas para el futuro se esfumaron



dentro de una bruma indescifrable. Lo que queda es el presente, una realidad actual muy problemática y compleja. El año pasado me impresionó mucho la pasión con la que un colega chino defendía ante mí la idea de que los jóvenes delincuentes, es decir, los jóvenes desempleados arrestados por delitos del orden común, no eran seres pervertidos y antisociales, sino las víctimas de la sociedad. Esta idea es totalmente nueva en China, y apenas empieza a abrirse paso. Es preciso decir que los problemas que plantea la joven generación son graves. Esta generación, educada durante la Revolución Cultural y los negros años que la siguieron, asistió a la escuela del cinismo y del disimulo, a la de la ley del más fuerte, e incluso a la de la ley de la violencia. Los padres y los maestros, los adultos en general, se sentían todavía muy intimidados en esa época como para jugar el papel que les correspondía, que era el de ser educadores. Esta juventud creció en el periodo en que las universidades estuvieron cerradas o en el que, bajo los efectos de la "reforma" que de él surgió, los programas se vieron reducidos a una indigencia desoladora. Esta juventud adoptó ciertos hábitos que, en muchos casos, la incapacitan para jugar el papel que le toca jugar dentro de la gran tarea colectiva de la modernización.

El imposible recurso al pasado

Mucha gente resiente profundamente la crisis moral de la que estoy hablando, y las autoridades admiten abiertamente su existencia. Los dirigentes del partido repiten insistentemente que la creación de una nueva "cultura espiritual" (*jingshen wenming*) se ha vuelto una de las tareas prioritarias. Han abierto una "Sociedad de Estudios Éticos" que funciona en un plano nacional, y varias sociedades del mismo tipo en las provincias. Han organizado conferencias, coloquios y debates pero, de acuerdo con los informes que leí en la prensa acerca de estos eventos, nadie parece saber bien en qué consitirá esta "nueva cultura espiritual", ni en cuál de sus aspectos será socialista. La gran tentación está evidentemente en el regreso a las tradiciones, en particular en el retorno a la tradición de Confucio, algunos de cuyos elementos siguen aún vivos en la mentalidad de una parte de la población. Algunas de las recientes películas están en efecto marcadas por la moral confucionista. Una de ellas[3] cuenta un drama familiar en el campo y muestra cómo la familia había logrado reconquistar su unidad gracias a la abnegación de dos o tres de los personajes. La historia está tratada como comedia. La película está bastante bien hecha y —cosa inusitada— no contiene ni la más mínima alusión a ningún tipo de moral socialista ni a la revolución; ningún funcionario interviene para tratar de acabar con la desavenencia. El hecho de que una película como ésta sea de actualidad se debe a que, sobre todo en las ciudades, las estructuras familiares tradicionales están siendo progresivamente reemplazadas por la familia nuclear y también a que, siendo que las viejas formas de solidaridad se están relajando, en un número de casos que cada vez es mayor, las parejas jóvenes tienden a hacerles poco caso a sus viejos padres. El drama familiar tratado en esta película tiene su origen en este tipo de egoísmo. El caso de otra película reciente[4] es quizás aún más interesante. Esta película traza el itinerario de un calígrafo en la China del siglo IV de nuestra era y describe la historia de los incansables esfuerzos realizados por el artista para profundizar en su arte, la lenta maduración de su carácter y los fabulosos episodios de su amor por una bella aristócrata. En esta película se expresa una concepción puramente tradicional de la formación del individuo. El relato contiene además un cierto número de elementos provenientes directamente de la tradición taoista. Al final de la película, el joven calígrafo penetra los misterios de su arte gracias a la revelación que tiene una mujer —es muy característico que sea una mujer— que cultiva, no la caligrafía, sino la danza de la espada, y que le confiesa que ella descubrió los misterios de su propio arte a fuerza de vivir en la naturaleza salvaje y de dejarse penetrar por la belleza de los paisajes. La escena se desarrolla dentro de un hermosísimo marco natural del sur de China.

Estas dos películas muestran claramente la permanencia de ciertos temas tradicionales y la atracción que siguen ejerciendo sobre la gente. Como ya lo dije, el buscar así en el pasado remedios a la crisis en la que está hoy sumida la sociedad china es una fuerte tentación. Pero el partido no se atreve a adoptar esta vía ya que, como es obvio, el retorno al pasado no podría llevarse a cabo más que bajo la forma de un proceso sumamente crítico. Este retorno al pasado exigiría, nuevamente, un cuestionamiento general de las relaciones entre el presente y el pasado. Pero el partido se encuentra muy mal preparado para afrontar una tarea de tal magnitud. En el nivel cultural, este partido es, en su totalidad, el heredero de la generación de los jóvenes intelectuales iconoclastas del 4 de mayo de 1919, que estaban convencidos de que sólo una ruptura radical con el pasado podría salvar a China. El partido fue concebido desde sus orígenes como la encarnación de esta voluntad de ruptura. Entre sus tareas nunca consideró por lo tanto la de establecer cualquier tipo de continuidad entre el pasado y el futuro que deseaba construir. Y se siente intelectualmente desamparado cuando se ve obligado a admitir que la búsqueda de las soluciones a los problemas actuales puede encontrarse, aunque sea en

[3] Xi ying men, "La felicidad llena la casa"
[4] Bi zhong ging, "El amor de un calígrafo"

parte, en la historia "feudal" de China. El partido tiene la impresión de que aceptar lo anterior sería autonegarse, renegar de la tradición revolucionaria que le dio vida.

Todo esto produce un bloqueo extra que es realmente lamentable, ya que el pasado chino encierra grandes riquezas. Hace unos instantes hacíamos alusión al terreno de la ética. Evoquemos ahora el de la religión: el resurgimiento del sentimiento religioso se manifiesta, en las ciudades y en el campo, bajo distintas formas. No es raro ver de repente algunas ofrendas u oler el perfume del incienso que sale de algunos templos aún existentes y abiertos al público. En algunas regiones, en la de Fujian por ejemplo, la vida religiosa ha recobrado incluso cierta intensidad. En ella surgen de pronto templos nuevos construidos gracias a los donativos de algunos chinos que viven en el extranjero. El Estado tolera pero vigila. Maldice, por ejemplo, el lamaísmo y el islam del Tíbet, de Xinjiang (Sinkiang) y de otras regiones. Sin embargo, la sociedad china en su conjunto está bastante alejada de sus tradiciones religiosas budistas, taoistas y demás. En las ciudades, muchísimos muchachos y muchachas se plantean preguntas acerca del sentido de la vida, acerca de la muerte y de la vida más allá de la muerte. Se plantean estas preguntas y se las plantean a los demás, pero no tienen ni los libros ni los interlocutores que podrían hacerles saber de las respuestas que se dieron en el pasado a dichas preguntas. Contrariamente a sus compatriotas que viven en extranjero, ellos no tienen lugares que les permitan sustraerse a las tensiones de la vida diaria y en los que se entreguen al ejercicio de algunos movimientos apaciguadores. Desde este punto de vista el contraste con Taiwán es impactante. En la isla, en el corazón de una economía capitalista en pleno auge y de una actividad comercial febril, subsisten en todas partes, en el interior de los templos, islotes gratuitos de recogimiento y de vida comunal espontánea. En la China Popular, por el contrario, el régimen destruyó sistemáticamente lo que quedaba de las estructuras comunitarias y religiosas, privando así a la sociedad civil de cualquier expresión de autonomía frente al Estado. El resultado de esto es sin duda alguna irreversible. Pero no está prohibido imaginar que, a la larga, la religión vuelva a jugar a pesar de todo un papel discreto.

Hay un aspecto más que merece ser evocado: se trata del de las concepciones jurídicas, el de las instituciones y estructuras sociales tradicionales que abundan en la historia. La idea de que un estudio a fondo de este aspecto del pasado podría quizás contribuir en cierta medida a la solución de los problemas actuales, empieza a ganarse su derecho en la ciudadanía. En el último capítulo de una obra dedicada al derecho chino de la época de los Tang y publicada el año pasado en Tianjin (Tientsin) por un especialista en la materia,[5] me encontré con que el autor defendía esta idea. Todavía en el pasado inmediato, nadie se había atrevido a sugerir, ni siquiera de una forma claramente indirecta, que el nuevo régimen podía verse beneficiado al inspirarse en algunos de los aspectos que caracterizaban a las instituciones de la época imperial. Sin embargo, a quien haya estudiado un poco de la historia de este país y que esté familiarizado con su presente, no le cabe ni la menor duda de que lo anterior es cierto. El Padre Huc, quien recorriera China a mediados del siglo pasado, observa en su *Imperio chino*[6] la extraordinaria intensidad que tenía la vida asociativa de los Chinos y la diversidad de las funciones que las asociaciones (*hui*) cumplían en ese país. Al suprimir todo tipo de vida asociativa, independiente del partido, el nuevo régimen creó una parálisis que no puede seguir manteniendo si quiere que la sociedad china se modernice. A estas alturas el régimen parece haber comprendido esto, pero si es cierto que ha aflojado algo su control no lo ha hecho de ninguna manera sin aprensión. Un conocido mío que trabajó durante años en Xl'an (Sian) me contó que hacia 1979 u 80, cuando las autoridades admitieron la creación de sociedades de estudio y de asociaciones culturales, solamente en esa ciudad surgieron en unos cuantos meses casi seiscientas; las autoridades se sintieron desbordadas. Este fenómeno plantea un problema que el viejo régimen había sabido resolver y que el nuevo régimen se verá también obligado a resolver.*

[5] *Tanglü chutan*, de Yang Tingfu. Tianjin, 1982

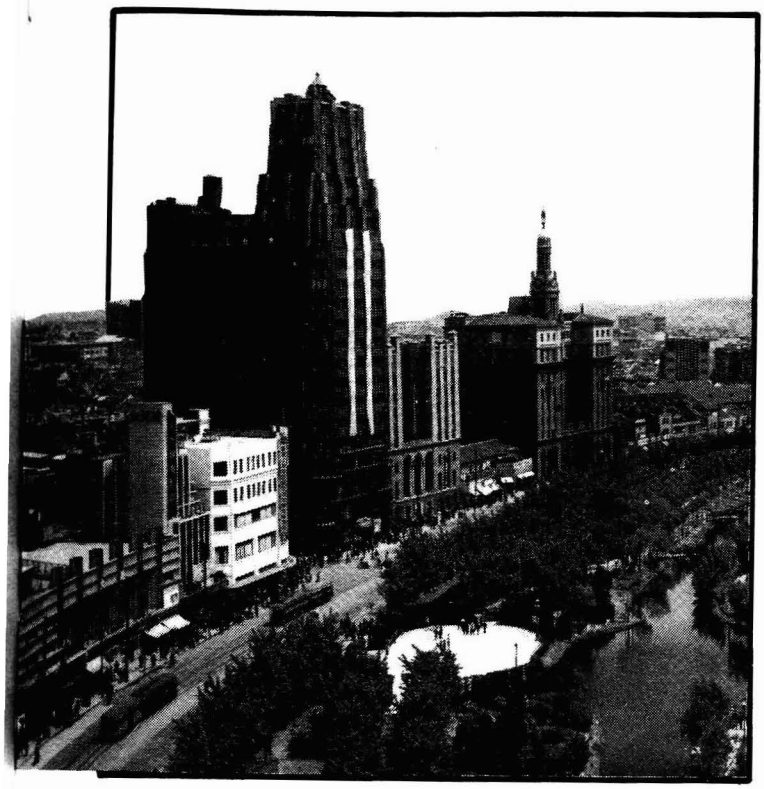
[6] R. E. Huc, *L'Empire chinois*. Editions du Rocher, Monaco 1980; cf. 318 y s.

Problemas actuales

La dirección actual del partido se ha dado cuenta afortunadamente de la gravedad que presenta el problema de los intelectuales y ha adoptado, para resolverlo, un cierto número de medidas. También podemos alegrarnos porque ya ha tomado o está a punto de tomar algunas medidas más en algunos otros terrenos. Me refiero, por ejemplo, a un sistema que entró en vigor hace algún tiempo en unas cuantas de las grandes tiendas de Pekín y de algunas otras ciudades; se trata del sistema de la participación de todo el personal en los beneficios de la empresa, o en los muy profundos cambios que se han producido en el campo: el sistema de las comunas ha sido totalmente desmantelado, las estructuras administrativas previas a la colectivización están siendo resucitadas, la autonomía económica de los campesinos está siendo en gran medida restaurada. Estas decisiones no aparecen en primera plana en nuestros periódicos, y nuestro público no aprecia cabalmente su importancia. Sin embargo, si es que se da un mínimo de estabilidad política que permita que estas decisiones den todos sus frutos, las probabilidades de que provoquen una profunda evolución en el país son considerables.

Desgraciadamente, ni dispongo de la información necesaria para presentar una tabla que describa estas nuevas tendencias, ni las he estado observando desde una perspectiva correcta indispensable para entenderlas bien. Lo que percibo me sugiere, sin embargo, las siguientes reflexiones que me conformo con proponer a modo de conclusión: el partido no puede comprometerse con la vía de la modernización sin permitir el rejuego de un gran número de mecanismos naturales a los que, hasta ahora, ha paralizado, sin dejar que los grupos y los individuos gocen de una libertad que les ha negado, sin permitirles a las fuerzas vivas de la sociedad que obedezcan lo que su propia dinámica les indique. El equipo dirigente de hoy ha aceptado este principio y está tratando de que el conjunto del partido también lo acepte. El problema es que su aplicación práctica da lugar a que surjan fenómenos frustrantes para los funcionarios, que los consideran amenazantes. Las distintas formas del mercado libre, cuyo desarrollo ha sido permitido por las autoridades y que son muy activas y llenan una función esencial, han provocado la aparición de toda una serie de fraudes y de especulación. Se ha hecho necesario que las municipalidades formen rápidamente inspectores capaces de hacer que se respeten los re-

* N.D.L.R.: El autor desarrolla su análisis en dos secciones: *Le carcan marxiste* y *Evolutions, résurgences* que se encuentran en el volúmen por salir.



glamentos y que se proteja a los consumidores. Los periódicos han anunciado que, recientemente, la ciudad de Wuhan ha puesto a trabajar a más de un millar de estos inspectores. Este es un ejemplo de un problema nuevo que exigía que adoptaran medidas de tipo administrativo. La iniciativa que se les permitió tomar a los campesinos en el terreno económico está llevando a que nazca en el campo una clase de productores acomodados. Su desahogo económico suscita la codicia de aquellos que no poseen la misma energía, el mismo *know-how* o la misma suerte. En muchos lugares, los envidiosos recurren a la adulación, a la amenaza, a las novatadas, a la extorsión, a las confiscaciones, todo para aprovecharse de esta nueva riqueza. Estos envidiosos son campesinos menos favorecidos o funcionarios que se ponen de acuerdo para acusar a esos "nuevos ricos" por "haber restaurado el capitalismo en el campo", y para justificar de este modo sus procedimientos. Fue necesario que el Ministerio de la Seguridad Pública interviniera y girara instrucciones acerca de la "protección de las familias que se enriquecieran gracias a su propio trabajo".[7] Este es un ejemplo de un problema mucho más grave ya que concierne a la estructura económica y social. Hoy ya se admite oficialmente que la empresa privada es un "complemento necesario" de la economía de Estado y de la economía colectiva, pero la prensa hormiguea de ejemplos que muestran la forma en la que, a nivel local, los funcionarios le ponen freno a la iniciativa privada. Fue necesario, por ejemplo, que el *Diario del Pueblo* se convirtiera en varias ocasiones en el defensor de los camioneros que se pusieron a trabajar por cuenta propia: "Si algunos no entienden el papel de una actividad como ésta —podía uno leer en sus columnas— es porque aún no se han liberado de la concepción estereotipada del socialismo. A su manera de ver —continuaba el diario— el socialismo no puede ser más que una propiedad pública. No entienden que en la sociedad socialista, ni la economía ni el comercio estatal pueden hacerlo todo".[8] Esta última frase, repleta de sentido, está también lejos de ser aceptable para todo el mundo. La mentalidad de muchos funcionarios los llevaría más bien a afirmar que lo que le economía y el comercio de Estado no pueden cubrir, no debe ser cubierto por nadie y punto —sean cuales sean las consecuencias.

A los problemas administrativos y socioeconómicos que acabo de ejemplificar se añaden los problemas de orden político e institucional. Mencionaré solamente la corrupción y la criminalidad económica practicadas en todos los niveles y que constituyen una de las mayores preocupaciones de sus dirigentes. Ellos quisieran combatirlas pero no cuentan con los medios necesarios para hacerlo ya que el partido nunca ha reconocido el principio de la independencia del derecho y de la justicia, ni tampoco, como es obvio, el de la independencia de la prensa. Ahora bien, tanto la pequeña como la gran delincuencia económica se alimentan en forma directa de la liberalización actual y de la apertura de China hacia el exterior, y parecen crecer junto con ellas.

Estos y muchos otros problemas más son desconcertantes para un partido que se había acostumbrado a pensar que la realidad social debía estar siempre sometida a la primacía de lo político y al esquema de la ideología revolucionaria a quien él sirve de guardián. Parecería ser que los problemas actuales crean, en una parte de los funcionarios, no solamente perplejidad y desconfianza, sino también el miedo a lo desconocido, la voluntad de ponerle freno, cueste lo que cueste, a una evolución que amenaza con rebasarlos y, finalmente, inclusive la voluntad de dar marcha atrás. Entre los reformadores y estos funcionarios se está celebrando una competencia cerrada y compleja. Y si, a causa de quién sabe que cambio profundo, estas fuerzas fuesen las llamadas al triunfo, el régimen se inmovilizaría y se volvería muy pronto tan visceralmente conservador como el de la Unión Soviética; renunciaría definitivamente a promover reformas, a contribuir a la solución de los problemas que agobian a la sociedad, y no les dejaría a los ciudadanos más que esa vergonzosa forma de libertad que les permite arreglárselas utilizando las vías más o menos legales para corregir los vicios del sistema.

Aquellos a quienes he llamado "reformadores", se han comprometido por su parte en llevar adelante una empresa que presenta enormes dificultades y cuyo desenlace sigue siendo incierto aún en el caso de que éstos logren permanecer en el poder y de que logren que la mayor parte del partido adhiera a sus puntos de vista. La enormidad de esta tarea se debe a la enormidad de los problemas que necesitan ser resueltos, a los problemas seculares de China y a aquellos que la evolución reciente ha añadido a los demás. Pero se debe también a los medios. Para resolver todos estos problemas habría que invertir en ello todos los recursos de los que dispone el pueblo chino y aquellos de los que podrá disponer mañana, pero no solamente al nivel del trabajo, al de la innovación económica y técnica y al de la investigación científica, sino también y sobre todo —todo está íntimamente relacionado— al nivel intelectual, moral y espiritual. ¿Hasta dónde podrá llegar esta labor sin que amanezca la gigantesca coalición de intereses cuya resultante es precisamente este poder? Y, por otra parte, ¿llegarán los innovadores a manejar realmente las concepciones superiores que les serían necesarias para presidir la ejecución de esta gran tarea? Éstas son, a mi juicio, las dos preguntas claves.

[7] Cf. *Zhengming*, No. 68, junio de 1983, pp. 48-51

[8] *Le Monde*, 16 y 17 de enero de 1983

LISA BLOCK BEHAR

Una hipótesis de lectura: la verdad suspendida entre la repetición y el silencio

Tanto se ha hablado en los últimos años de los problemas de la lectura, de la participación del lector en la producción del texto que, si todavía nos formulamos la pregunta básica: "—¿Qué hace el lector cuando lee?", sorprende que la respuesta: "—Hace silencio—", pueda sorprender. No debería. Hace cerca de dieciséis siglos, San Agustín se sorprendía al no oír ninguna voz durante la lectura de Ambrosio de Milán. (La información es de Borges.) No hace tanto, aunque ya pasó aproximadamente medio siglo, el propio Borges confiaba en que cierto porvenir aguardaba aún a la literatura, y esa confianza se basaba únicamente en que —a pesar de todo— la literatura presentaba lo que él llamaba "un síntoma venturoso": "Ya se practica la lectura en silencio", escribía,[1] y esa anticipación —apenas un síntoma de otro silencio literario, mayor y diverso, le bastaba para no desesperarse ante los excesos retóricos de los escritores de su tiempo y de su lengua.

Los antecedentes del tema no faltan. Por eso no fueron los teóricos de la recepción literaria quienes descubrieron la importancia del lector. A pesar del notable desplazamiento metodológico y de objeto que avalan: del autor a la obra (de la obra al sistema, habría que agregar), de la obra al lector, conviene recordar que el problema de la recepción literaria y estética ya había sido objeto de preocupaciones y elaboraciones tan antiguas como los primeros discursos.

Se ha insistido redundantemente en que el discurso *procede de* y *evoca* un discurso anterior; no se ha dicho tanto que el discurso *produce* y *provoca* un discurso posterior.

En efecto, basta con decir: *toda proposición es una propuesta.* Desde que se formula, el juicio es juzgado: sobre Poe, Bonaparte; sobre Bonaparte, Lacan, sobre Lacan, Derrida; sobre Derrida, Johnson: sobre Johnson, Rodríguez Monegal; y la nómina no se acaba aquí porque una vez que se produce la *precipitación crítica* ("precipitación" en el sentido químico del término pero, sobre todo, como un apremio a la obra, una inclinación sobre el abismo), es difícil interrumpir el vértigo interpretativo.

A pesar del interés y la dedicación a los diferentes aspectos de la recepción, *el silencio de la lectura* no fue atendido suficientemente por la Escuela de Konstanz. Sus valiosas contribuciones se dirigieron mayormente, más que al estudio de la lectura propiamente dicha, al examen de una lectura-escritura (una actividad sustancialmente diferente), y al reconocimiento de los *blancos* —conocidos en inglés por *gaps*, en francés por *trous*, en alemán por *Leere,* y más conocidos por la profusa sinonimia con que se suele denominar las formas del vacío.

El silencio de la lectura es otra cosa. Se trata, en efecto, de un silencio *prescrito* y la prescripción es *literal*: *anterior y obligatoria.* Es así que el silencio del lector se hace cargo de una escritura previa, comprometiendo problemas de orden lingüístico (el problema del "discurso repetido",[2] que se conectan fácilmente con tópicos de estética, semiótica, retórica, poética (entre otras disciplinas); los más transitados, los más recientes: el fenómeno general de la *transtextualidad*[3] y sus cuatro variantes fundamentales (según la tipificación de Gérard Genette); de la parodia y las suyas.

Se ha generalizado de tal manera la visión transtextual que, a esta altura, no sería exagerado poner toda *la literatura entre comillas.* De manera similar, pero con propósitos y observaciones diferentes, Husserl había puesto *entre paréntesis* el problema del mundo exterior —un reducto para el mundo objetivo, la llamada *epoché* fenomenológica.[4]

Como solo existen en la escritura, las comillas podrían valer como su *emblema tipográfico*: señalan el carácter citacional del enunciado; salvan el sentido especial por medio de una indicación que lo destaca; ponen en evidencia la función poética (y la denomino así, según Jakobson, para abreviar argumentos), con la consecutiva obliteración o postergación de la transparencia referencial. Llamando la atención sobre sí mismo, el enunciado —que está entre comillas— marcaría además que se constituye en su propio referente. Esta autorreferencialidad no implicaría exclusivamente el cumplimiento de una función metalingüística ya que, *soi-disant*, interesa tanto por la referencia a sí mismo como por la pretensión: su autorreferencia y su carácter ficticio.

Semejante al *Quijote* de Pierre Menard (la obra invisible de ese lector paradigmático de Borges), la lectura se cumple como un acto de comunicación diferente ya que observa una posición de equilibrio difícil, suspendida entre la repetición y el silencio. Ambos, repetición y silencio, son temas que vienen afectados por disciplinas diversas pero afines y que atienden al oyente (lingüística), al destinatario (semiótica), al lector (retórica, poética, hermenéutica, teoría literaria), incorporando un abordaje postestructuralista, pragmático, por medio del cual se reconoce la importancia prioritaria de las condiciones de comunicación con respecto a los recortes metodológicos y las abstracciones sistemáticas.

Se soslaya así la prescindencia forzada o artificiosa con que se había ignorado las circunstancias en las que se formula el enunciado y entre las que se encuentra el lector. Recuperadas las circunstancias para el análisis del discurso, el lector empieza a adquirir una posición determinante: es el lector quien recurre a la obra textualizándola, contextualizándola, devolviéndola a su historia (la del lector, la de la obra), una *vuelta* —un retorno, un revés— ya que, contradictoriamente, recupera así la dimensión que pretendió y logró superar.

Texto de la conferencia dictada el 20 de febrero de 1984 en Yale University

Como lo explica la teoría de la recepción estética, esta vuelta tiene como punto de articulación los intervalos, hiatos, blancos, vacíos, márgenes, fracturas, fisuras, lagunas; aproximadamente, lo que los lingüistas —algo menos imaginativos— clasifican como implícitos y presupuestos. La abundancia onomasiológica hace referencia a la elaboración por el lector de una materia tácita a medias: *lo no dicho entre lo dicho.*

Pero esta materia no es exclusividad del lector. A partir de las palabras y entre ellas, se configura un silencio fronterizo, un silencio que es atribución y característica del receptor en general: en el cine en el teatro, en el concierto, en el museo; ese silencio es condición de su presencia, una necesidad (porque hace falta y porque no puede ser de otra manera), su presencia esencial: una *participación* tan indispensable como imperceptible.

De ahí que semejante participación valga como una especie no ortodoxa de la *parousía*[5] ya que, como aparece en Platón,[6] la parousía es la manifestación de una relación momentánea y esencial (*una presencia*) en la cosa (*una imitación*).

El silencio de la lectura se presenta como una relación de participación, momentánea e imitativa, una unión esencial en lo material.

Por otra parte, la condición silenciosa no es un objeto de estudio privativo de este análisis de la recepción. Con anterioridad al interés especulativo, se observa que la literatura, por su parte —como ya lo anticipaba Borges en el ensayo que se citaba— daba cuenta de una preferencia similar: la opción por el silencio.

Expresada por la escritura, esa opción aparece formulada como una desconfianza general, una resistencia: contra la ambigüedad de la palabra, contra las certezas del discurso, contra la irrefutabilidad de la escritura. (Desde Octavio Paz a Maurice Blanchot, desde Juan Rulfo a Samuel Beckett y Marguerite Duras, saludando al pasar al océano como el conde de Lautréamont). Ya no puede aceptarse fácilmente ni la evidencia verbal (cualquier *mención*), ni las verdades establecidas (cualquier *mentira*). Con razón se indignaba el personaje de Gracián ante el Embustero Historiador "que se atrevió a negar la prisión del Rey Francisco en Pavía"; con bastante alarma, sin embargo, nos reímos igualmente de las fotos de Zelig[7] con el Presidente Wilson, con el Papa, con Hitler; las "obscenidades"[8] de Faurisson no son una anécdota sino otro *lapsus* que nos permite entrever el desajuste, ese deslizamiento tan problemático de la representación en la presencia, del que ni la evidencia se salva: "Discurrió bien quien dijo que el mejor libro del Mundo era el mismo Mundo, cerrado, cuanto más abierto."[9]

Algo así como una aspiración u obsesión esotérica ha ganado al siglo. Semejante a lo que Wittgenstein llamaba "Wille zum Geheimnis": una voluntad de secreto domina las actitudes y determina las investigaciones; pero, al mismo tiempo, creo que esa voluntad entra en curiosa colisión dialéctica con lo que yo llamaría *Wille zu sagen*: una voluntad de decir, un *querer decir* (que no es *significar* simplemente, aunque no lo descarta).

Me detengo un momento para considerar una combinación sintáctica que parece asociarse para contradecirse (otro "crimen perfecto"): *digo* o *quiero decir*. Si *digo,* dejo de *querer*; si *quiero,* dejo de *decir*. El discurso es el espacio donde se entabla una lucha entre el significado (de la palabra) y la intención (del hablante) y donde se pone en juego la misma índole del lenguaje (y no solo en estas perífrasis). En esa colisión conjugada radica su *verdad*: la verdad como querer y como decir (una forma patética y semática a la vez).

La voluntad de secreto y la voluntad de decir coinciden en la literalidad del texto, ajustándose dialécticamente, dando lugar al advenimiento del acontecimiento literario. La estética del siglo XX se manifiesta ambivalentemente: por un lado los excesos de la explicitez (desde los medios masivos de comunicación a las insistencias reiterativas de Andy War-

hol); por otro, el sigilo de las obsesiones esotéricas y las reglas del claustro. No solo el psicoanálisis, otros métodos y prácticas han multiplicado sus trámites hacia la interioridad: "la fascination du dedans" la averiguación de un secreto sospechado, la revelación, si no errónea seguramente errática, por la que se sigue arriesgando "la quête de la vérite": "la quête", una cuestión, un problema, una pregunta, al confundirla con una respuesta, la solución del enigma: porque la convicción del acierto es el mayor peligro: la trampa. Mas vale mantener el enigma, continuar la búsqueda, aunque conste que así la verdad se escurra en la "semiosis ilimitada" de Peirce, ya que esa fuga no es una falla, una falta, sino su fatalidad: su manera de ser necesaria: "Hasta los elementos están cifrados en los elementos."

Por un lado, las doctrinas se ocupan de la recepción —yo diría del silencio. Por otro, el arte, la literatura, formula la preterición más desmesurada de su historia: "Guardar silencio... por la palabra", se desconcertaba Blanchot. Por ahora, no hay alternativa. Todavía no se ha accedido a "esa escritura puramente ideográfica —directa comunicación de experiencias, no de sonidos" que anticipaba Borges. En materia literaria, la resistencia a decir solo existe si se dice. Sin embargo, la desconfianza hacia cualquier forma de representación se manifiesta en la multiplicación de obras que suspenden las fronteras precisas entre el adentro y el afuera, la diégesis y la extradiégesis, la obra y el texto, ocurriendo en esa zona imprecisa donde se encuentran todos los asuntos de *aduanas* (o de *divanes*, ya que *aduana* y *diván* parece que fueron casi la misma cosa al principio), historias que existen desde siempre pero que han condicionado notablemente la estética y la historia del siglo.

El título proponía "una hipótesis de lectura", pero la propuesta vale también al revés: *la lectura como hipótesis*, literalmente: una *suposición* (y no hay por qué evitar lo que dicen las palabras). Hipótesis, suposición, algo que está puesto debajo, "to understand" eso es entender o interpretar. "Comprender cómo se comprende es la tarea específica del semiólogo", decía Christian Metz[10] y es ese propósito específicamente el que justifica la observación del receptor: alguien que debe comprender.

En la comunicación oral, le basta con oír: entiende porque oye ("il ented"), porque ese diálogo solo se produce en una *situación dada*, no puede ser de otra manera. En la comunicación escrita, la literaria sobre todo, la situación ya no está dada o la que está dada no es la que habilita la comunicación: al contrario, se presume que la interfiera (de ahí las tentativas de anularla: la oscuridad, el rincón, la lámpara, el silencio: el *acogimiento* literario como *recogimiento*).

Esta *diferencia* (otra palabra que ya está ocupada), como diversidad y como postergación, es la primera o primordial causa del acontecimiento literario, quizá el fundamento mismo de la transitada *literariedad*. Es en la comunicación diferente, diferida, que sobreviene *la imposición de interpretar*.

Imposición o impostura: una exigencia y una ficción. El requerimiento que promueve la percepción de la escritura literaria es que registra una cosa y provoca "otra cosa". De ahí que toda lectura sea la puesta en práctica de una actividad *alegórica*, por lo menos en el sentido que recupera Heidegger para el término: *alegoría* como *alegórein*, *alegoría* como *otra cosa*.

Esa corteza alegórica comporta una de las mayores inquietudes del lector; una obligación (la imposición), en parte, y parte de su mala conciencia (la impostura). El lector es heredero de una prolongada tradición teológica, hermenéutica y filológica: doctrinas y cánones de la ortodoxia judeocristina, análisis y críticas formales pre-estructuralistas, consolidan esa inquietud. Coinciden en la subestimación del presente del lector: la convicción de que para comprender es necesario superar las propias circunstancias, abstraerlas, renunciar a uno mismo y con-formarse.

Son tentativas para recuperar el universo original del autor: reconstruir sus referencias se confunde con la interpretación auténtica y lo demás es arbitrariedad o interferencia. Eso cree.

El debilitamiento de la situación enunciativa que produce el lenguaje escrito siempre fue causa de *un dilema deíctico*: desde las soluciones difícilmente viables inventadas por la cortesía epistolar latina hasta la "carta blanca" (Malevitch, Kandinsky, Klein, Ryman, etc.); sus pinturas son menos banderas blancas que confianza en el receptor. Son cartas en blanco, ni ocultas ni perdidas, que exponen sin subterfugios el autor y utiliza el lector; pero la prodigalidad resulta asimismo sospechosa: el campo simbólico cede todo el terreno al mostrativo; aunque es el otro extremo, el dilema queda igualmente planteado.

En el texto literario también se verifica cierta "coacción" pragmática. La dependencia histórica no es una opción sino una necesidad: la incidencia de los entornos define, si no el significado, seguramente el sentido. El lenguaje oral tampoco hace explícitos los entornos, pero los usa.

De la fragilidad de las ilusiones reconstructivistas, trató de prescindir la estética de la recepción. Hans Georg Gadamer antes y más tarde Hans Robert Jauss y su grupo, entendieron que la comprensión no es necesariamente la *repetición* de una instancia del pasado; como Pierre Menard —pero sin conocerlo— desistieron de esa tarea por imposible y por inútil. Para ellos, la comprensión es una *mediación*, la fusión de horizontes ("el horizonte de expectativa", el que se atribuye al autor, con "el horizonte de experiencia" del que no puede prescindir el receptor). No rechazan abordajes hermenéuticos, ni filológicos, ni históricos, pero tampoco soslayan la poética, sus reglas, el método (especialmente las doctrinas de los formalistas del círculo de Praga). Pero, personalmente, más que *reconstrucciones* de filólogos, más que *modelizaciones* provisoriamente rigurosas, más que la *mediación* de hermeneutas recepcionistas, creo que la lectura es una *suposición* —esa es la hipótesis— porque o bien todo es repetición (y si ya lo era en la época de Coheleth, lo que será ahora), o bien, nada es repetición ya que el río pasa y el hombre tampoco queda.

Esta suposición que sería la lectura no implica reformular la función estética como "el principio vacío" que definía Jan Mukařovsky, apto para reorganizar y dinamizar todas las demás funciones que cumple el hombre en su acción cotidiana, ni de asimilarla a la conciliación de horizontes que formula la teoría de la recepción, según la cual la función estética no suspende las otras funciones porque, dialécticamente, al negarlas, las adopta, sino observar la función estética, la recepción, la lectura, como una suposición: tan irrefutable como *eventual* ya que se basa en una *temporalización* intrínsecamente antitética: un presente que es pasado, un pasado que es futuro, etc.; la negación de un tiempo por medio de la incidencia sincrónica de todos los tiempos. Desde Aristóteles hasta Benedetto Croce, otra vez, obra de arte *versus* historia; la simultaneidad como intemporalidad tiene que ver con el tiempo detenido de la *Recherche* más que con las abstracciones de Saussure.

El malestar o los remordimientos del lector participan en

algo de una culpa que se conecta más con "no saber" que con "saber". Pero más vale empezar con la historia reciente y partir de las frustraciones de la recuperación historicista y las exageraciones a que llevaron los sondeos biográficos, las indagaciones de Saint-Beuve, la importancia de lo sociohistórico para Hipólito Taine, y que fueron causa —por reacción— de otras exageraciones: las prescindencias formalistas, los cánones estructuralistas, de los que podría temerse todavía su fácil conversión: de refugios metodológicos y objetivos a enclaustramientos totalitarios de la "verdad", olvidando que también los métodos y sus consecutivas verdades son tan históricos como las anécdotas y, por lo tanto, circunstanciales, pasibles de todas las crisis y críticas: de edades, épocas y cambios, como se entiende triplemente en los bien denominados capítulos de *El criticón*.

La interpretación es una *representación* pero, contradictoriamente a la interpretación tradicional, no procura "el pasado del presente" (filológico, arqueológico, histórico, hermenéutico, etc.) sino —agustinianamente— otro presente del pasado. Entiendo que, desde el punto de vista del lector, *representar* es hacer presente un pasado —una operación temporal, histórica, tanto como *actualizar*— en el sentido que la lingüística da al término —una operación filosófica, *realizar*, tal como se entiende en español más "*to realize*", entender, darse cuenta, el privilegio significativo que tiene en inglés.

Entender es tanto hacer presente un pasado como hacer presente otro presente. No es un juego de palabras. El problema radica en la ambigüedad de *presente*: presente/virtual, presente/pasado.

Habría que entender esa "contemporaneidad" no como una abstracción o prescindencia de lo temporal sino como un desafío que formula la escritura a la historia (aunque la historia de la escritura dependa). La obra sólo existe como *texto*, como una forma de estar ahí, de estar presente. Por algo sobreviven los mensajeros que se escapan de la catástrofe para referir a Job las calamidades de su familia y de su hacienda; como Scheherezade (son los hipotextos ineludibles), sobreviven para contar o por contar, más bien mientras dispongan de la buena voluntad de su narratario.

La lectura es una suposición del texto; por eso la verdad queda suspendida: está ahí pendiente, escasamente firme, provisoria; más que presente, inminente; más que una ocurrencia, algo que está por ocurrir, manteniéndose: "maintenant", ahora, procurando una estabilidad difícil, a merced de todos los tiempos y, a pesar de eso, concentrando "la espléndida contemporaneidad" que, según Gadamer, irradia la obra.

Como toda suposición, la que realiza la lectura es *irrefutable*. No cabe discutirla porque la verdad está suspendida, pero también está suspendida la falsedad: no corresponde a la lectura formular axiomas ni concluir definiciones. Tratándose de una ficción, la verdad está suspendida por eso mismo. Sin embargo, como en la historia, en la filosofía, en la ciencia, la búsqueda de la verdad es la gran preocupación literaria: el autor, el lector, el crítico, hasta los personajes concurren a la búsqueda. Aunque así planteada, da la impresión de que se tratara de una gran paradoja: ¿buscar la verdad en la ficción? Ya lo había intentado Hamlet, y le había dado resultado:

> The play's the thing
> Wherein I'll catch the consience of the King.

Entre la ficción y la verdad, entre escepticismo y broma, un epígrafe de E. A. Poe introduce *The Thousand-and-Second Tale of Sheherezade*: "Truth is stranger than fiction. Old saying." El epígrafe parece cumplir con todos los requisitos del paratexto: ¿quién lo formula?, ¿el autor?, ¿el narrador?, ¿la tradición? Las voces individuales y colectivas, literarias y sociales, se confunden en esta *máxima*: una verdad que se llama así porque pertenece a todos o, por lo menos, a la gran mayoría. Sin embargo hace pocos días John Searle objetaba a Jonathan Culler que hubiera afirmado "Truth is a kind of fic-

tion",[11] a pesar de que la variación que imprime a la fórmula es bastante menos contundente que la sabiduría aceptada y compartida del proverbio citado tantas veces. Algo parecido había afirmado Holfgang Iser y la fórmula aparece citada repetidamente por Jauss: "La ficción no es lo contrario de la verdad sino un aspecto suyo."

El tema no es solo un tópico de la teoría ni del conocimiento popular sino un lugar común de las preocupaciones estéticas, la encrucijada donde se encuentran narradores típicos y algunos personajes especialmente ladinos, figuras que aparecen diegéticamente pero que como esas inscripciones marginales —la de Poe, por ejemplo—, están siempre a mitad de camino de los límites, entre la naturaleza y la obra, entre la realidad y la ficción, entre la verdad y su desmentido.

Desde Luciano de Samos, quien empieza su *Historia verdadera* asegurando que él, a diferencia de tantos otros, cuenta una historia de verdad, hasta el "All is true", la fórmula que el narrador de Balzac prefiere en inglés, todos los articuladores paratextuales, confesiones tanto incoativas como conclusivas, son variantes de "yo miento", la famosa paradoja atribuida a veces a Epiménides, otras a Eubulio de Megara o, más recientemente, a caracterizar la ambigüedad de personajes especialmente ambivalentes: "*L'homme qui ment*", de A. Robbe-Grillet, síntesis literaria —dos cuentos de Borges— y cinematográfica de autor, narrador, personaje, narratario, lector, espectador: todos.

En las convenciones cinematográficas, la práctica paratextual aparenta fórmulas más burocráticas. La inadvertencia del espectador es parte de su confianza y casi no ve ni lee los cartelitos preventivos con que inician o concluyen tantos filmes, desmintiendo sus comprometedoras verosimilitudes. Pero basta con que la convención esté formalmente impuesta para tener la ocurrencia paródica.

Que se trate de información o de invención no depende tanto de la obra como de la pragmática del texto. Como dice Oswald Ducrot en *Dire et ne pas dire*, también "la información es una alocución" es un "speech act" que no se puede llevar a cabo si el destinatario no reconoce de antemano "competencia y honestidad" en el hablante como para informar y dar crédito a su información. ¿Otra cuestión de fe? Se trata en definitiva también de una creencia, y de ello depende. No estamos demasiado lejos de la actitud con que definió Coleridge la recepción de la ficción literaria, o de toda ficción.

Nietzsche reivindicaba "un derecho de mentir" ("Berechtigung zur Lüge). Oscar Wilde, por su parte, se lamentaba de la decadencia de la mentira (*The decay of lying*). Todo es interpretación, incluso la formulación más científica, "cette sorte de vérité imparfaite et provisoire qu'on appelle la science", decía Anatole France anticipándose a la preocupación obsesiva, hoy en día, de sus compatriotas, Edgar Morin, Jean Baudrillard, Paul Veyne, Michel Foucault y tantos otros filósofos, epistemólogos e historiadores.

Por ser interpretación, también la verdad científica está sometida a las circunstancias de su formulación, a la situación en que actúa el intérprete, a las coordenadas del discurso. Un romanista, Hugo Schuchardt, había dicho, al pronunciar su lección inaugural en Viena, que toda teoría debería empezar por la biografía de quien la expone. Hoy se reconoce que cualquier método es un sistema operativo establecido, un establishment y, por lo tanto, un sistema de entrada de la historia en la obra, un aparato atenuado de producción del texto, la retícula a través de la cual se observa un objeto con la convicción de que ese objeto reticulado es el objeto mismo, tal cual es.

Buscando la verdad en el texto, el lector se propone una operación *etimológica*. Realiza un gestión lingüística potencial a partir de la cual intenta encontrar la verdad en las palabras, su *etymon* textual. Porque desde Aristóteles ya se sabe que la verdad no está en las cosas ni en los seres sino en una correspondencia. También en la lectura: la verdad es una relación intelectual que establece coherencia entre la representación que concibe, momentáneamente y sin dejar rastros, el lector, y la representación que la obra propone indefinidamente —tanto por infinita, ilimitada como por incierta e imprecisa.

Como decía Aristóteles, más interesa en la obra lo verosímil que lo verdadero y la verosimilitud es —según el análisis que realiza Genette— una verdad posible en tanto se adecúe coherentemente a las normas en vigencia. Aunque no quede registrado, es el lector quien intenta realizar la convergencia transhistórica, por medio de un recorrido *anafórico*, un salto atrás que no lo aparta de su presente, encabalgando lo literal y lo literario, contrayendo lo ya dicho y lo no dicho, la repetición y el silencio.

El lector no define pero supone una verdad textual, una relación dinámica que se tiende entre una idea y otra idea, entre la intención y la interpretación, entre el autor y el lector.

Desde el punto de vista del lector, la verdad literaria implica un doble proceso de *reflexión:* por una parte, una meditación, una averiguación (interpretación del texto), por otra, es reflexión por imitación (otra interpretación): una imagen que refleja al lector en el texto. Proust decía que el lector es leído por el texto, un axolot, podría haber dicho Cortázar; un camaleón, como Zelig: una reflexión imprevisible que transfigura el texto cada vez, porque leído, el lenguaje literario tampoco puede ser idiolectal. La interpretación define el sentido: un sentido consentido, un consentimiento, entre lo conceptual y lo afectivo.

Si bien la obra, que permanece, suprime la eventualidad, el texto no se propone como una abolición del azar. Esa es la diferencia: el texto es el espacio de juego (un "Spielraum" decía Gadamer), donde el *azar está dado*, y quizá este dado no se diferencie demasiado de otros con que desde hace tiempo se viene jugando. Se hizo famosa la comparación de Saussure: una sincronía de la lengua como una partida de ajedrez; Gadamer, el proceso de comprensión es un juego.

Reglas, posibilidades que se actualizan, riesgos, la conjugación de azar y determinación en una representación que se olvida como tal. Se juega la partida y se juega el jugador; el lector piensa que deja la sociedad al margen pero no puede permanecer ajena, sigue atentamente las alternativas, observando juego y juicio, reglas y prejuicios: por eso no está mal que, más que una verdad, la *verdad* del texto sea una *versión*, si es una *diversión* mejor.

Notas

1. *La superstición ética del lector.*
2. Eugenio Coseriu. *Problemas de semántica estructural.* Madrid, 1977.
3. Gérard Genette. *Palimpsestes.* París, 1982.
4. E. Husserl. En *Meditaciones cartesianas.*
5. La noción aparece en dos diálogos: *Fedón* y *Parménides.*
6. ...
7. El film de Woody Allen es de 1982.
8. En el sentido de "inmoralidad, malos augurios".
9. Gracián. *El criticón.*
10. Christian Metz. *Théorie du film.* París, 1976.
11. *New York Review of Books.* February 2, 1984: *An Exchange on Deconstruction.*

RESEÑAS

DE LIBROS

La noche de San Juan de la vanguardia española actual

Ya está aquí: ya ha llegado *Larva* —al menos el primero de sus volúmenes—, la obra más anunciada y esperada de la literatura española de estos años, la empresa narrativa más explosiva, desmesurada y ambiciosa de las últimas décadas; un libro que lleva naciendo más de 10 años, pues en 1973 aparecieron sus primeros extractos en la revista mexicana *Plural*, que dirigía Octavio Paz, publicación parcial que ha sido seguida de otras muchas; una obra que pretende por una parte integrar toda la literatura universal, destruir y construir por otra el lenguaje literario de su tiempo, y finalmente colocarse en el punto más arriesgado y escandaloso de la vanguardia, para traspasarla y establecerse como un capítulo evidente y necesario de la narrativa universal contemporánea. En resumen, un excelente plato para desencadenar banquetes e indigestiones entre críticos, hispanistas, profesores y escritores en general.

No sé si *Larva* llegará a ser el libro más amado y odiado de nuestra literatura de todos los tiempos. Esa también parece ser su vocación, pero no de manera deliberada sino como su consecuencia inevitable; de hecho, lo que parece asegurada es la polémica, la exacerbación de las pasiones, las defensas más ciegas y los ataques más feroces. Su autor, Julián Ríos, apenas conocido del gran público lector —sólo dos libros con Octavio Paz, una serie de entrevistas y un montaje de textos han dado hasta ahora fe de su existencia— ha logrado, sin embargo, mediante su trabajo como editor y asesoramiento en libros y revistas, junto a la fragmentaria publicación de esas gotas de *Larva* de vez en vez, llamar la atención de amplios sectores de la crítica más especializada, de creadores y profesores de ambos lados del Atlántico.

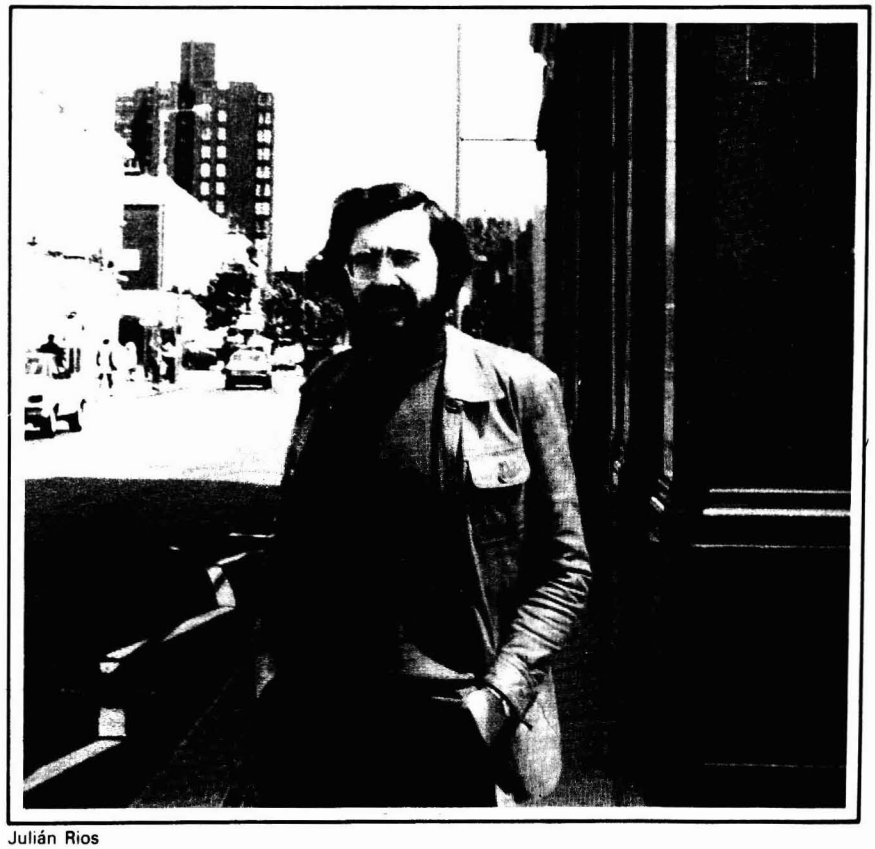
Así pues, *Larva* no nace desvalida, ni mucho menos. Nace al margen, en una pequeña editorial periférica y catalana para más señas, sin entrevistas ni grandes alharacas, sin premios ni publicidades, aunque arropada, eso sí, y hasta blindada en ocasiones por la defensa a ultranza de una serie de intelectuales de primera magnitud. Por lo tanto, las lanzas ya pueden levantarse, la batalla va a empezar.

La aventura literaria

Debo confesar, de antemano, mi proclividad hacia este tipo de aventuras. Es curioso que, cuando más de moda —de falsa moda— están los libros de viajes, los relatos de aventuras, toda suerte de novelas de baja estofa sobre policías, terroristas, ladrones y criminales de cartón piedra, la aventura literaria haya casi desaparecido de los escaparates de nuestras librerías. Hablo de las librerías del Occidente desarrollado, no sólo de las españolas, claro está. Pues lo que sucede es que casi todo ha desaparecido ya de los escaparates de las librerías, y que hasta las propias librerías se hallan en trance de desaparición. En realidad, lo que está desapareciendo a pasos agigantados del escaparate universal de nuestro tiempo es simple y llanamente la literatura, sin más.

Pues es precisamente la literatura la que resulta ser largamente despreciada e ignorada por las grandes empresas de la industria cultural occidental, vertiginosamente despeñadas en busca de la necesaria rentabilidad económica que les permita al menos subsistir. La noción del *best seller* sustituye a la del viejo éxito de venta. La crisis económica, la espiral inflacionaria y la victoria del mundo financiero sobre el industrial —esto es, del signo sobre el sentido— han obligado al mundo editorial a buscar soluciones que van radicalmente en contra de lo que la literatura ha sido durante toda su existencia plurisecular.

Las grandes editoriales de Occidente publican hoy muchos libros —de los que la literatura es sólo una pequeña parte— con la ambición de lograr que se vendan lo más rápida y cuantiosamente posible. Si un editor de hoy tiene la seguridad de vender 50 mil ejemplares de un libro en el plazo de un mes, aunque después el libro se olvide y nadie lo recuerde, lo editará a ojos cerrados; pero si se le ofrece un éxito de 5 mil ejemplares anuales durante cuatro lustros no se molestará ni en



Julián Ríos

▲ **Julián Ríos:** *Larva*. España, 1983.

abrir la primera página del manuscrito. Y la literatura es precisamente el producto humano que más niega esa estructura de producción y consumo. La literatura tiene vocación de durar, quiere ser eterna, como la *Iliada, Hamlet*, el *Quijote* y *Fausto*. El arte literario —entre otras cosas— es duración, conquista del espacio pero también del tiempo; la literatura es siempre la mejor manera de recuperar el tiempo perdido.

Existir al margen

De ahí que hoy, a finales del siglo XX —o en puertas del XXI— gran parte de la gran literatura que se produce en el mundo lo sea a través de las pequeñas empresas editoras, de centros productores alejados de la gran batahola ficticia y superficial de la gran industria cultural y de los medios de comunicación de masas. Y esto, que es ya normal en los grandes países desarrollados, en Estados Unidos o Gran Bretaña, y algo menos en Francia, Italia y Alemania, empieza también a ser normal en España.

La necesidad crispada del *best seller* impone que lo sea desde el principio, y no sólo ya desde la decisión del editor sino desde la propia idea inicial del escritor. Los grandes éxitos literarios de la historia se llamaban Homero, Dante, Cervantes o Marcel Proust: han sido *best sellers a posteriori*. Hoy el éxito nace deliberadamente como tal, se impone al gran público, no es un resultado sino una previsión, y ahí perece el arte y triunfa el comercio: no es una larga paciencia, sino una hábil operación de *marketing*. ¿Se lee hoy más que nunca? Falsa ilusión, hoy se vende más que nunca, pero leer, lo que se dice leer, es una operación que pronto desaparecerá de la mente humana.

A favor del tiempo

¿Y la vanguardia? La vanguardia, la aventura, el riesgo y el experimento subsisten a duras penas, encerrados en lo marginal, en la pequeña industria, apoyados en pequeños grupos, en los círculos de estudiosos, especialistas o viciosos, en torno a pequeñas revistas o algunos departamentos universitarios. En España, país felizmente marginal por su reciente subdesarrollo, todavía están permitidas las sorpresas. La vanguardia va desapareciendo, pero sigue dando señales de vida de cuando en cuando. Pero hay que citar nombres y títulos que lo demuestran: el precedente de José Leyva, que lleva ya varios años en silencio; las últimas novelas de Juan Goytisolo, desde luego, y esto ya es sabido; Aliocha Coll, narrador sobre todo, publicó hace un año una novela insólita, *Vitam venturi saeculi*, que traspasaba la herencia de un Samuel Beckett; Marcos Ricardo Barnatán, más poeta, hacía lo mismo en *Diano* con Edmond Jabés; Joyce y Cortázar ayudaban a Juan Cruz en *Retrato de humo*, que aliaba la descripción con la corriente de conciencia; José María Conget se lanzaba al torrente interior en *Quadrupedumque*. Y ya en una vanguardia "conservadora", Javier Marías miraba hacia atrás con *El siglo*, hacia la metafísica y lo intelectual, mientras Ignacio Gómez de Liaño componía su *Arcadia*, como una investigación estética y Raúl Ruiz hacía lo mismo con la historia y el arte, o con su parodia. Ninguno de ellos ha obtenido un gran eco, pero al menos ha dado señal de sí, plasmado su aventura y arrojado la semilla. Y de la existencia de una o varias vanguardias depende siempre que la literatura siga hacia adelante.

Larva viene a imponerse sobre este panorama como una operación que va más allá de la vanguardia, que la niega al afirmarla porque la traspasa, que se instala en la buena conciencia intelectual y expresiva que supone la negación más radical de la habitual mala conciencia de cualquier escritor medianamente honesto. Van a ser cinco volúmenes, más un apéndice de *Ficcionario*, y en ellos Julián Ríos utiliza todas las posibles lenguas del mundo —hay límites, claro está, pero si se traspasan da igual— del castellano al catalán, del inglés al italiano o francés (y estamos en la academia) hasta el bengalí, el sefardita o el esperanto, pasando de uno a otro, perforando las palabras, pues al cambiar las letras cambian los sentidos y la filosofía se convierte en sexo y la cultura en explosión.

En las páginas diestras se sucede el relato, un relato despedazado por la puesta en tela de juicio de las palabras que lo (des)componen, convertido en una serie de exclamaciones de raíz rabelesiana y hasta celiniana. Una pareja —don Juan y la Bella o Milalias y Babelle, o qué importa quién, el sentido está claro— cuentan sus aventuras, la eterna persecución del amor, el tiempo, la literatura y la muerte, y el infringimiento final y la desconstrucción de una otra literatura.

Álbum de fotos

Las páginas siniestras aclaran las notas de las diestras, mientras una serie de álbum de fotos fija un panorama posible —una zona gráfica de Londres— y las "notas de la almohada" finales se permiten contar la verdad, o su exclamación desmenuzadora, que tanto da. El conjunto es bastante alucinante. El relato se descompone, se desmenuza, la lectura parece difícil, incomprensible a veces, las referencias culturales y lingüísticas se multiplican, se dividen, se van sumando y restando en una combinatoria cuyo sentido parece escapar a cualquier control.

El lector falsamente inocente puede regocijarse al principio, cansarse después, soltar la carcajada, sentirse iluminado y aburrirse con la misma soberanía, pues todo es lo mismo y diferente y qué mas da. ¿Joyce lo hizo antes? Claro está, pero también Rabelais, Shakespeare, Mallarmé, Proust y Céline, y aunque la referencia anglosajona es la predominante los precedentes no suponen demérito alguno, sino una utilización sabia, irreverente, calculada y orgiástica, cuyo sólo defecto podría tal vez ser el de caer en la teoría más desenfrenada, sin carne, ni sangre, ni huesos a los que hincar el diente lector.

Pues se trata de la historia de una orgía, desde luego. Una orgía bajo el signo de don(san) Juan, una sucesión de estampas donde la pornografía se disuelve en las (casi)palabras —de Babel—, adquiriendo la radical e implacable pureza de la rebelión. Otros dirán que es una tontería, una estafa, un galimatías incomprensible. Pero no por ello dejará de ser una explosión de erotismo, blasfemia y rebeldía, perfectamente inasimilable, irreductible a esquemas, definiciones y descripciones tan pálidas como ésta misma. Al final, un fundido en negro mientras el verbo reclama la luz, deja la puerta abierta. ¿Se puede ir más allá? Naturalmente, ¿pero a dónde? El texto podría reducirse o crecer, y en este primer tomo sólo la cantidad resultaría distinta, pero no la calidad.

Esta es la piedra clave. Un relato, una novela, surge de un sitio y va a otro, y el camino configura la obra. Aquí ni el principio ni el final parecen

serlo, son puntos que no se suceden, sino que se yuxtaponen, lo cual es más poético que narrativo. No hay ni historia, ni psicología, ni argumento, ni personajes, en el sentido de la comprensión habitual, inerme y pasiva, a la que estamos acostumbrados. Ni texto, pues hay palabras sin texto, y es preciso leerlo todo letra a letra, no por frases ni por palabras siquiera.

El texto es otro, y quiere ser carne y sangre al mismo tiempo, y la teoría desaparece en la práctica de este neotexto desreconstructor. Las aventuras se subsumen en las palabras destrozadas, la risa se hiela y el sexo se paraliza, la muerte se goza y el tiempo no se detiene pues ha desaparecido. En el principio era el verbo. Y en el final. Ahora todo puede empezar. Hasta *Larva*.

Rafael Conte

El mundo como trampa y derrota

Intramuros está formado por un par de narraciones que se alternan y que tienen en común el puerto de Veracruz como escenario y a españoles inmigrantes como protagonistas. La narración con mayor interés es la de Gabriel Santibañez, que llega a México en busca de fortuna. Al ser estafado por su socio mexicano cae en una trampa de la que ya no logrará salir. Vive su fracaso desde el principio escribiendo cartas a su hermana, Matilde Santibañez. Las mentiras que le cuenta (quizá lo mejor del libro) son parte de un forzado programa literario de su autor, Luis Arturo Ramos, un tanto tremendista y grotesco. Gabriel Santibañez no puede salvarse porque Luis Arturo Ramos no se lo permite; al contrario, lo va hundiendo cada vez más en un pozo gris de mediocridad, sin opciones, hasta que lo mata.

El novelista no practica una crítica del personaje y tampoco de la sociedad o de las vicisitudes de la vida, por lo que inevitablemente queda en cuestión, en primer plano, el poder del autor, que me parece un poco precipitado en su manera de realizar el tema de su novela: el fracaso. Supongo que esto no era la intención original de Luis Arturo Ramos, sino que así se plantea desde el momento en que él mismo trata de pasar desapercibido.

▲ Luis Arturo Ramos: *Intramuros*, Universidad Veracruzana, México, 1983.

En las novelas del siglo XIX los autores se cuidaban mucho de que su presencia no perturbara la credibilidad de las historias que contaban, ocupando los papeles de testigos, confidentes u otros, en apariencia insólitos, como el de ser depositarios de relatos de indudable autenticidad. Y en general las novelas del siglo XX no han abandonado este entendido, aunque sí lo han diluido, bastándoles discretas alusiones insertadas en uno u otro párrafo. Así cuando aparece una línea escrita en primera persona se tiene por suficiente para aceptar la competencia del narrador, que adquiere nueva fuerza.

Paso a paso, uno espera descubrir quién es el narrador de *Intramuros*, cuál es su relación con los protagonistas. Y nunca lo averiguamos: es omnisciente y ubicuo. Sobre todo cuando se leen pasajes como el que empieza diciendo: "Lo que nunca supo Esteban Niño (sobrino de Gabriel Santibañez) fue que una ocasión...", y que continúa más adelante con las palabras: "Pero las historias que Estaban no conocería habrían de ser tan numerosas como los pensamientos que jamás escribió" (págs. 116, 121). O en las reflexiones que no sabemos a quién atribuir, como las siguientes:

> Todo había sucedido de improviso, como el viento del norte que al principio se deja sentir como el aletear de las cosas más livianas (hojas, cabellos, arena, cortinas), para acentuarse después y reventar en la frase repetida al unísono: "Se metió el norte". ¿O habría que decir el Norte, con mayúsculas? (Pág. 137)

> Imaginar abetos, olivares. Boinas y monos azules, pañoletas rojas al cuello. Pero ni siquiera se atrevió a volver la cara y mirarlo entre la luz que no se apartaba de él. "Pinche aragonés", dijo en mexicano y se metió a la imprenta. (Pág. 161)

Así como Gabriel Santibañez pasa largos años (no sabemos cuántos con precisión) escribiendo cartas a su hermana Matilde, incluso cuando ésta ya ha muerto, y de las que se reproducen algunos fragmentos, Esteban Niño, hijo de Matilde, recién llegado a México empieza a escribir un diario, del que no leemos nada porque en momentos parece que constituye la novela misma:

> Se dio cuenta de que todo aquello podría ser producto de una equivo-

Luis Arturo Ramos

cación. Que el diario que en ese momento se prometía escribir (y serle fiel pasara lo que pasara), se convirtiera en las especulaciones de un aburrido solitario. Que el tío Gabriel y la tía Teodora fueran tan sólo, como la mayoría de los mortales, un par de cuerpos vacíos donde el eco de su propia voz y de sus propios pensamientos se estuviera reflejando. (Pág. 91)

Teodora Ricalde cuenta a Esteban la vieja historia familiar. Esteban Niño consigna esto en su diario, inédito. Luis Arturo Ramos trascribe fragmentos de las cartas de Gabriel a Matilde Santibañez, que vivía en España. Pero, ¿quién es Luis Arturo Ramos? ¿Cómo logra rehacer los episodios del argumento? ¿Quién pregunta si debe *decirse* Norte con *mayúscula*? ¿Quién juzga que es hablar *en mexicano* decir "Pinche aragonés"? ¿Quién, aparte de Gabriel o Teodora, sabe las historias que ni Esteban conocería? ¿Quién contó todo esto a Luis Arturo Ramos?

Si por un momento pensamos que es el diario de Esteban Niño y las cartas de Gabriel Santibañez el material que sirvió al narrador para reconstruir esta historia, cuando nos enteramos que hay partes que ignora el único visitante de la familia Santibañez, Esteban Niño —como parece haber pensamientos que jamás escribió—; cuando de repente hay alguien que embozado juzga las acciones de los personajes y que, por ejemplo, escribe tacho (argentinismo) en lugar de bote de basura (pág. 263), y que puede saber incluso lo que "imaginan" los personajes, aparece una mirada de incredulidad o de confusión en el lector más avezado.

Conocer el pasado y el futuro, los pensamientos escritos lo mismo que los no escritos, el interior y el exterior de los personajes —recurso cómodo—, sólo puede significar que el autor está partiendo de una idea anterior para cuya demostración los personajes no tienen más que servir obedientemente. Pero lo que sucede en *Intramuros* es que los personajes se rebelan y exigen del autor la justificación del aburrimiento y las desgracias que los aniquilan, la justificación del poder despiadado del autor, de su implacable sabiduría. Reclaman por su destino; ¿por qué después del primer fracaso de Gabriel Santibañez, con lo enorme que fue, éste no puede recuperarse, contradiciendo sus expectativas de fortuna y sus deseos de venganza, su habilidad para casarse con Teodora Ricalde?

Esto podría no ser tan importante en el contexto de la novela si no es por la segunda narración, en la que otro español, Finisterre, llega a México huyendo de la guerra civil y también fracasa, acosado por una debilidad y un miedo realmente enfermizos, devastadores. En el patético caso de Finisterre, el fracaso parece más bien una derrota, tanto a causa de su pasado como por culpa del autor, que lo acosa hasta verlo convertido en un paria.

Todos los personajes parecen dispuestos a dejarse morir a manos del autor. Teodora Ricalde musita:

> No obstante seguí esperando porque es preferible caer en la trampa que darse por vencido, que no tener en quien creer. La mediocridad es la ley, la medida del hombre, su país, su traje más elegante. Me imagino a Dios en mangas de camisa, muy parecido a ti, restando y sumando debes y haberes, furioso por no encontrar el error, la cantidad faltante. (Pág. 247)

Teodora cayó en una trampa difícil de creer. A menos que busquemos fuera de la novela una razón para esta suma de "fracasos". Esta razón probablemente se origina en los discursos oficiales acerca de los inmigrantes que han triunfado. Suele ser así. El triunfador es iluminado para que el perdedor se hunda más en la sombra. La historia de los refugiados y de los inmigrantes españoles es la de los triunfadores. Y aquí se encuentra el gran acierto de Luis Arturo Ramos: a través de lo grotesco (la hija de los Santibañez, que no es un personaje importante), del tremendismo, de las coincidencias forzadas (hay dos protagonistas: Olga y Goya, una en cada una de las narraciones), del fatalismo tipo neorrealismo italiano o de los recursos del naturalismo francés, logra el retrato de una suerte de hijos de Sánchez españoles, inmovilizados detrás de los muros de agua y tierra que rodean un puerto que pensamos familiar y que resulta desmesuradamente desconocido. La historia, pues, también debía incluir a estos olvidados, que compartieran las fotografías a color de los inmigrantes que poco a poco sepultaron los pormenores de su huída, de su llegada a México, al olvidar a sus compañeros de travesía, la única de su vida. Que compartieran con los ganadores un poco de su orgullo y de su locura, cuando todos comparten el mismo aburrimiento soleado. Por lo pronto, *Intramuros* es una novela que propone dejar de pensar en nosotros mismos al atender a unos personajes, de provincia y extranjeros, que hasta hoy habían permanecido ajenos a la literatura mexicana.

Jaime G. Velázquez

Sintaxis de la insularidad

Dos libros hasta la fecha,[1] dos libros concisos e *intencionados*, han colocado la poesía de Andrés Sánchez Robayna (Las Palmas de Gran Canaria, 1952) en un lugar relevante dentro del actual panorama poético en lengua castellana. La crítica española, a la cual le hubiera correspondido ofrecer un primer aviso de su singularidad, en el momento de la aparición de aquellos libros o siquiera en el espacio subsiguiente, optó por el silencio salvo contadas excepciones.[2] No nos sorprende: entretejiendo la abulia o despertando sólo para propiciar ceremonias mixtificadoras, tal actitud hace ostensible la ausencia de una *apuesta* crítica —concepto sobre el que volveremos más adelante— que afecta al campo literario en general y determina una situación, nada halagüeña, en la que la repetición o la franca involución son aplaudidas bajo el criterio de las *buenas intenciones*.[3]

Para ahondar en este preámbulo conviene establecer una serie de rasgos que tienen que ver con la circunstancia de la poesía en España, marco donde han visto la luz *Clima* y *Tinta*. Sin necesidad de sumirnos en una labor de introspección histórica exhaustiva, bástenos señalar cómo la llamada generación de los *novísimos*[4] obró la ruptura necesaria, hacia 1968, con el periclitado intencionalismo testimonial (social y/o individual) de una promoción antecesora "desdichada". Desdichada tanto por la penosa realidad

▲ Andrés Sánchez Robayna: *Tinta*. Ediciones del Mall, Barcelona, 1981.

política que les tocó en suerte, como por la personal resistencia poética que ofrecieron, extremo éste tenido poco en cuenta, antes bien soslayado y hasta justificado. Elemento común a los *novísimos* que seleccionó José María Castellet fue el rescate (presunto) de la autonomía interna del poema con respecto a la historia, la realidad circundante al mismo. En realidad, se trató de un cambio de sensibilidad estética: mudaron el decorado de combate por el de revuelta individual e introdujeron una iconografía repartida entre el desarrollismo y el mundo grecolatino, los *mass-media* y la reelaboración clasicista. Tiempo después del impacto que supuso, la *maniera* de los novísimos reveló un diletantismo y una gratitud tan repetitivo y empobrecedor como el de sus mayores. Por supuesto, algunos de los representados en la antología de Castellet —y también algunos de los que se han quejado con el tiempo de haber quedado excluidos— evolucionaron hacia derroteros distintos, y de un grupo de entidad tan artificial acaso se mantengan, desde concepciones diametrales pero representativas, Leopoldo María Panero, con su malditismo visionario infrecuente en España, y el de Pedro Gimferrer, quien después de su primer libro pasaría a escribir en catalán y al que alguien —con aspiraciones a ser el cruce perfeccionado de Larra y Ramón Gómez de la Serna— ha bautizado como "el Rubén Darío mediterráneo". No sería difícil descubrir en nuestros días como una voluntad de retomar el *fin de siècle* decimonónico como garante de lo novedoso, y en este sentido no es casual que determinada crítica, a la hora de ponderar las excelencias de un par de endebles decadentes de provincias, los vincule a la tradición de J. K. Huysmans, para sonrojo de los verdaderos apreciadores de este último.

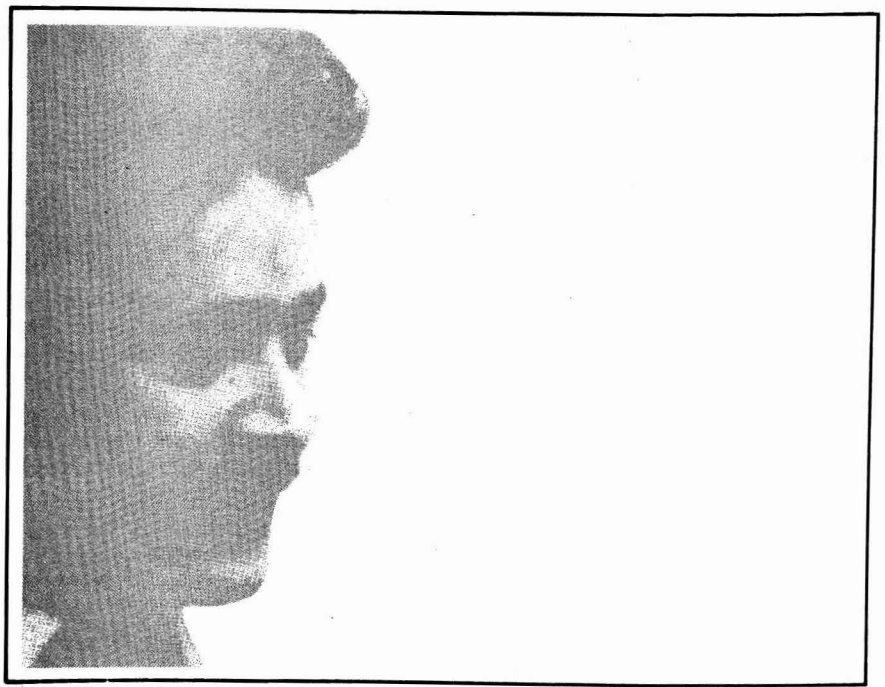
Es de temer que los nuevos autores, con el precedente "liberalizador" de los novísimos, insistan en el "descubrimiento" de la sensualidad exquisita. Aciaga suerte la de estos grupos sin cabezas pensantes, sin proyecto ni apuesta a realizar. Cifran su fuerza en el desconocimiento de las tradiciones de continuidad y/o ruptura en las que pretenden insertar su voz. El resultado no es otro que el corte superficial, el desaprovechamiento de oportunidades válidas, la reincidencia en fórmulas viciadas.

No sólo a través de su poética sino también de su crítica,[5] Andrés Sánchez Robayna ha dado pruebas fehacientes de lo contrario al involucionismo. Su proyecto supone, hoy por hoy, una apuesta radical, arriesgada y coherente como pocas, capaz de comunicar la poesía en castellano con el texto del mundo de las *otras voces*, de los *otros ámbitos*. Su poesía se ha colocado en esa zona heredera del *Un coup de dés* mallarmeano y desde ahí ha sabido rescatar a quienes en nuestro idioma, desde Góngora a Octavio Paz, desde Guillén al último Jiménez, ha operado una práctica textual afín. Si atendemos a las escasas citas que aparecen en *Clima* y *Tinta*, observaremos cómo se convierten en señalamientos pertinentes, en indicadores de rutas. En el primero será *l'oeuvre écrite sur le papier du ciel* (Mallarmé), colocado precisamente al término de la primera parte de las dos de que consta el libro: "Escena" y "Climas del mediodía". En *Tinta: en el papel diáfano del cielo* (Góngora), *precisamente* al término de la primera parte de las dos de que consta el libro: "Lectura" y "Tinta". Si a Góngora cabría alinearlo en el eje Mallarmé —práctica textual—, el no citado Lezama Lima se erige como el otro polo, el de la práctica de la insularidad, de su teleología. De principio a fin, una práctica y otra se yuxtaponen, se identifican, se responden entre sí. Haroldo de Campos, en el preliminar a *Tinta*, lo ha visto de la siguiente manera: "Andrés Sánchez Robayna prosiguiendo (persiguiéndose) en negro sobre blanco en el cielo diáfano de la página, en una conjunción venturosa (desafiante): Góngora y Mallarmé. Sextante y astrolabio".

Una posible ruta de lectura, que desandase el proceso de la conjunción, nos emplazaría, en primer lugar, en la "canariedad", un factor todavía infralingüístico, si bien se utiliza con unos fines que trataremos de dilucidar. Un repaso al repertorio léxico del universo poético de Andrés Sánchez Robayna parece confirmarnos aquel rasgo distintivo. Así, en *Clima*, nos encontramos con expresiones como "pardelas" (gaviotas pequeñas que rondan por los acantilados insulares), "taginastes" (hierbas y arbustos de la familia de los *echium*). Topónimos aborígenes como "Argaga", "Teguerguenche". Recurrencias históricas:

En la hora más honda
agitan ramos sobre el mar
muchachas que ese mar desnudó
(Lectura insular)

Una clara recreación del rito de los primitivos habitantes de la isla de Gran Canaria (Tamaran, en la lengua indígena), que invocaban la feracidad para sus tierras batiendo con palmas el mar, rito transmutado en la actualidad como *Fiesta de la Rama*, que se celebra a comienzos de agosto.



Andrés Sánchez Robayna

Agotando estos rasgos de canariedad más palpables —pues dejo de lado una atmósfera del mismo signo difícilmente transferible a este repaso—, hallamos en *Tinta*, por lo que respecta al repertorio botánico, "cardón" y "tunera" (de la familia euphorbiaceae, muchas de cuyas variedades son específicas de las Islas Canarias). Topónimos como "Fasnia" y, ya, sencillas remisiones al paisaje característico insular: "nísperos y estramonio cernícalos cernidos sobre el cráter", "en el silencio del sueño de su atlántico gráfico"...

Se observa, con todo, que las remisiones tácitas a Canarias disminuyen en *Tinta*, su último libro. No podría ser de otro modo en una obra evolutiva, de depuración, en la que la misma canariedad es sólo material a transformar. Así, mi insistencia en el rasgo de la "canariedad" sólo se concibe y justifica bajo una perspectiva de progresión, esto es, de exponer lo que yo considero riguroso proceso de transmutación: un punto de partida desde un entorno físico definido e inevitable que dará lugar a la "insularidad", que a su vez trasciende la insularidad *física* para convertirse en *insularidad del texto*, que lleva, finalmente, a una *sintaxis*. Felizmente, pues, "insularidad" o "canariedad" no es aquí, ni pretende ser, poesía descriptiva o ese otro tipo de poesía tan en boga en nuestros días en busca de marcos históricos, geográficos, en una palabra, señas de identidad nacional. Como el propio Andrés Sánchez Robayna ha afirmado,[6] "el poema es, en mi trabajo, un espacio de lenguaje hacia el metalenguaje, espacio en que tiene lugar el diálogo entre la imaginación fonológica y la indagación metafísica".

Encuentro del azar con la geometría, voluntad totalizadora, progresión... La poesía de Andrés Sánchez Robayna se nos presenta con nitidez asombrosa en lo que se refiere a ese rasgo progresivo. Añadiría, como constituyentes de su proyecto poético —porque la poesía de Andrés Sánchez Robayna, y ello es una de sus singularidades, es una poesía dominada por un *proyecto*, por una *apuesta*—, los rasgos de encadenamiento y de reversibilidad.

Tinta no podría entenderse sin *Clima*. Como sucede en la poesía de Tomás Segovia, por ejemplo, donde un poema remite o "se repite" en otro libro, *Tinta* aparece como la cristalización de una serie de proposiciones emitidas en *Clima*. Se me antojan ilustrativos, en este sentido, los textos titulados "El sentido del poema ha de ser destruido" y "El poema tendrá la forma de un grupo de rocas". En *Tinta*, la roca será asociada sucesivas veces con "tinta", "mancha de tinta", "noche"; y la noche será "tinta", "luz extinta", "cuaderno de rocas", pero también "noche escrita y desleída sobre el blanco", "cuerpo escrito", "noche de volcadas vocales". Por otra parte, si *Clima* surge bajo la advocación de Mallarmé —como antes señalamos—, *Tinta* lo hará bajo la advocación de Góngora. Y al agua como *texto* del libro primero le corresponderá el cielo como *texto* del segundo. Conjunción inevitable, en *Tinta*: "el mar constelado".

En otro lugar[7] ya me he referido al carácter "reversible" de la escritura poética de Andrés Sánchez Robayna. Me limitaré, ahora, a señalar que la tal reversibilidad afecta no solamente a unidades temáticas dentro de un mismo libro —en *Tinta*, por ejemplo, la primera unidad, "Lectura", remite a la segunda, "Tinta", y viceversa, siendo la primera una *lectura* y la segunda una *escritura*, devolviéndose la una a la otra—, sino también a las palabras y aun a los fonemas. Esas palabras que van "soltándose" en la cuarta y última sección de *Clima* sobre el "acantilado blanco" de la página, en *Tinta* se acoplan, se condensan, para que en el choque silábico se inaugure un sentido nuevo, inesperado. No resulta arbitrario, pues, que Andrés Sánchez Robayna se refiera —como antes citábamos— a una indagación *fonológica*, más que evidente en el libro que tiene en preparación,[8] indisolublemente unida a la metafísica, entendida ésta, citando a Max Bense, como *un problema de lenguaje*, Entendiendo que el conocimiento está contenido en la imaginación (una propuesta, por cierto, einsteiniana), la experimentación que sufren las palabras, y que de modo más acusado se hace patente en *Tinta*, subraya el carácter *revelador* de la poética de Andrés Sánchez Robayna. "Lupuloleaje", "olalínea", "olaluz", "Luzgar" "luzaire"...; tantos y tantos otros ejemplos a localizar en este paisaje de la imaginación que es la escritura, cuyo conocimiento se desprende por sí solo cuando las palabras y las líneas se abren como frutos maduros.

Sílabas-islas. Lugar común el señalamiento de que a la poesía se la contesta —se la lee y se la reescribe— con la poesía. No ha estado en mi intención construir un catálogo de inventarios léxicos, ni el de las influencias que más bien debieran denominarse *diálogos* (con las estéticas del fragmento del Seferis de los *Tres poemas escondidos*, de Wallace Stevens (de quien ha sido traductor), de Giuseppe Ungaretti.[9] He realizado, más bien, un merodeo por esta escritura poética que como el mar va y viene, pero progresa, borrándose y resurgiendo. Me resta, sin embargo, una indicación más.

Me he referido, someramente, a realidades como *noche, tinta, roca*; sus derivaciones son, *de facto*, interminables, hechas de fugas sin sin, de anudaciones nucleares, de desnudamientos del aire que transparentan el vacío. Y he aludido a *mar* y a *cielo*. Poesía de los elementos (sintácticos), en ella es ese mar el que sigue de protagonista supremo, pero un mar que, como en el verso más arriba citado, es "atlántico gráfico". Porque si hablamos de una *sintaxis de la insularidad*. ¿qué otra cosa es el mar sino texto y líneas sus olas? He aquí el "libro del mundo", motivo central de *Tinta*.

"Mar del papel", "papel del mar", el poeta: lector primero del texto del agua; el poeta: isla-palabra inventada por la escritura del agua. Atendamos a la visualización de sus embates contra los acantilados-páginas de *Clima*; atendamos, entre las rocas de *Tinta*, a sus sonidos, radicalizaciones del signo que proyecta la poesía de Andrés Sánchez Robayna.

José Carlos Cataño

Notas

1. *Clima* (1972-1976), Ediciones del Mall, Barcelona, 1978. *Tinta* (1978-1979), Ediciones del Mall, Barcelona, 1981.

2. Aunque ajena al contexto español, no puedo dejar de citar la acogida que *Clima* obtuvo en Ramón Xirau, en *Vuelta*, 31, México, 1979. En España se han ocupado de la poesía de Andrés Sánchez Robayna los críticos Joaquín Marco (*Destino*, 2964, Barcelona, 1979) y Jorge Rodríguez Padrón (*Insula*, 392-393 y 421, Madrid, 1979 y 1981 respectivamente). También los novelistas Julián Ríos y Severo Sarduy.

3. Una notable radiografía crítica de la situación fue elaborada por Andrés Sanchez Robayna para el No. 170 de Magazin littéraire, París, 1981, bajo el título *Tradition et modernité*.

4. Término acuñado por José María Castellet en su antología *Nueve novísimos poetas españoles*, Barral, Barcelona, 1970.

5. Colaborador durante varios años de las

páginas culturales del semanario barcelonés *Destino*, la actividad crítica de Andrés Sánchez Robayna se ha desarrollado en publicaciones como *Diálogos* (México), *Escandalar* (U. S. A.), etc, con trabajos que han girado en torno al problema de la modernidad; especial importancia reviste, en este aspecto, su ensayo *Las imaginaciones del lenguaje*, en *Revista de Occidente*, 10-11, Madrid, 1976. Así como en la revista que fundara y dirigiera en Barcelona durante 1976 *Literradura*, y ahora en *Syntaxis*, igual mente dirigida por él en Tenerife.

6. Recogido, a modo de "Poética", en la antología *Las voces y los ecos*, de José Luis Gracía Martín, Ediciones Júcar, Madrid, 1980.

7. Recensión de *Tinta*, en *Quimera*, 18, Barcelona, 1982.

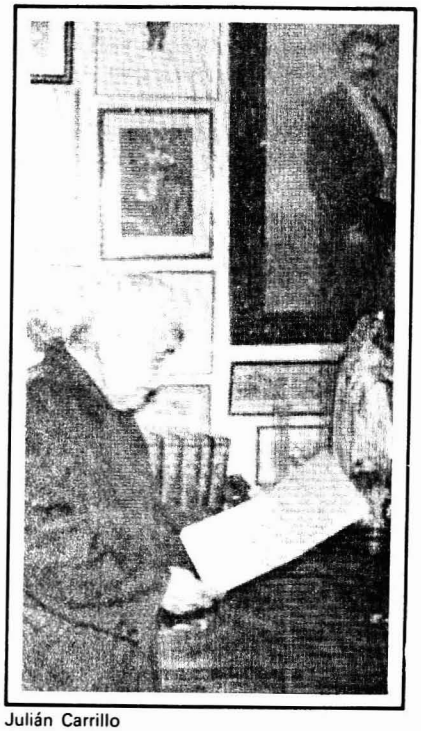
8. *Tromba*, adelanto de un libro en preparación, Espacio El Mar, Tenerife, 1982.

9. Aunque comparto la "estirpe guilleniana" que el crítico Rodríguez Padrón observa en el ámbito celebrativo de *Clima*, no hago lo mismo cuando el citado autor, refiriéndose a *Tinta*, habla de una "excesiva dependencia léxica e imaginista" con respecto a la poesía de Octavio Paz. Precisamente, la huella indudable del mexicano, así como la de Ungaretti en *Clima*, deja lugar a otros diálogos en *Tinta*: Jacques Roubaud y Haroldo de Campos, pongo por caso. Por lo que se refiere a la escenografía externa: sería un visaje "modernista", en *Clima*, que en *Tinta* abrazaría el "color pleno" de Mark Rothko y una insinuación de David Hockney. En la escenografía interna: la disposición gráfica heredada de *Un coup de dés* sacrificaría su papel visualizador para alcanzar, mediante un ordenamiento silábico nuevo y peculiar, una función sonora en el límite de la des-pragmatización del sentido: en *Tinta*, así pues, mero *significante*.

DE MUSICA

Más sobre Julián Carrillo

En el número 30 de la *Revista de la Universidad* (Octubre, 1983), apareció en este mismo espacio una crónica sobre las explicaciones y demostraciones que un alumno de Julián Carrillo ofrecía improvisadamente al público en el vestíbulo del Museo Nacional de Arte, sobre las teorías y el instrumental de quien fuera asiduo investigador del microtonalismo. Considerando la posición actual de la música de Carrillo en México, desconocida por el público, ignorada por los intérpretes, aquella crónica planteaba más dudas que soluciones, y finalizaba con una serie de preguntas abiertas respecto al autor y su obra. Como consecuencia de aquella reseña, se puso en contacto conmigo Dolores



Julián Carrillo

Carrillo, hija del compositor, para manifestar su inconformidad con el contenido y el tono de aquel texto, y con la orientación de las preguntas planteadas al final. El resultado de ese contacto fue una visita a la casa que hoy habita Dolores Carrillo, que está llena de la presencia de su padre y de la música que compuso, y una entrevista cuyos resultados quizá sirvan para esclarecer algunas de las dudas dejadas por aquella crónica.

Sobre las paredes de la casa se exhiben con orgullo diversos documentos sobre la vida y la obra de Carrillo (1875-1965), que abarcan más de medio siglo de actividades muy diversas en el campo de la música. Por ejemplo, el diploma del Conservatorio de Leipzig que acredita la graduación, en 1902, de Carrillo como violinista y director de orquesta. De 1904 data otro diploma obtenido por Carrillo en un concurso de violín en Gante: primer lugar en el certamen. Una fotografía en blanco y negro nos muestra la placa que corona el pórtico de la casa donde naciera el compositor en Ahualulco, San Luis Potosí. La placa, dedicada en 1932, contiene un texto alusivo al trabajo de Carrillo, y nos informa del nombre oficial de su pueblo natal: Ahualulco del Sonido 13. Otro marco guarda la Legión de Honor concedida por el gobierno francés a Carrillo en el año de 1956, y una fotografía del año de 1957 nos presenta al autor acompañado de Theodor Heuss, presidente de Alemania Occidental. El año de 1958 fue rico en experiencias para Carrillo: sus pianos microtonales son exhibidos en Bruselas, en la Exposición Mundial. Otro documento atestigua el premio obtenido en esa Exposición, y más allá, una fotografía de la reina Isabel de Bélgica, dedicada a Carrillo de su puño y letra, haciendo mención de las obras del compositor escuchadas en un concierto en Bruselas. Estos son tan sólo algunos de los documentos que señalan la larga carrera de Carrillo, y como podrá observarse en esta aleatoria selección casi todos se refieren a países ajenos a la patria del músico, en donde su obra aún no es plenamente reconocida. Entre las posibles explicaciones de este estado de cosas, Dolores Carrillo se refiere a una cuestión que tiene que ver más con la política que con la música: un caso de animadversión personal de Carlos Chávez en contra de Julián Carrillo.

"Mi padre nunca tuvo un enfrentamiento o una pelea con Carlos Chávez, pero Chávez siempre lo atacó, y mi padre pensaba que se debía a esto: Chávez fue autodidacta, en composición, en dirección de orquesta, en todo. Escribió una obra, llamada *Sinfonía*, y se la presentó a José Vasconcelos, manifestándole su deseo de dirigirla él mismo. Entonces Vasconcelos llamó a mi padre y le dijo: 'Maestro Carrillo, déle usted la orquesta a este joven, para que dirija su obra.' Me contaba mi padre entonces que pasaban tres o cuatro ensayos, y Chávez no daba pie con bola, y mi padre se enojaba porque la orquesta estaba perdiendo un tiempo que debía usar para preparar la *Novena sinfonía* de Beethoven, y le dijo a Chávez: 'Mire, joven, primero vaya usted a estudiar, y luego venga a dirigir.' Y si bien mi padre le dijo esto desde un punto de vista estrictamente técnico, Chávez nunca se lo perdonó, y así cuando Chávez llegó al poder se ignoró la música de mi padre. ¿Cuántas veces hay una conferencia sobre música mexicana en la que hablan de todos, menos de él? Y los modos de negar la música de mi padre han sido muchos. Por lo pronto, Chávez nunca tocó una obra suya con la Orquesta Sinfónica de México, y desde entonces, eso ha sido una constante. Excepcionalmente, Herrera de la Fuente, o Sergio Cárdenas, han tocado la música de Julián Carrillo, pero no sé de una razón real para que se ignore la música de mi padre."

A partir de esto, otra duda que se plantea es la posibilidad de que la falta del instrumental microtonal sea otro obstáculo para la ejecución de las obras de Carrillo...

"En el caso de la música del sonido 13, de la música microtonal, es posible. Pero, ¿y las obras tradicionales? Están sus cuartetos, sus sinfonías, sus poemas sinfónicos, música estrictamente tradicional, que tampoco se toca, y que no necesita ni instrumental especial ni técnicas nuevas. Hace un año estuve en Bonn, donde se realizó un festival de música microtonal, y en él se tocaron cinco obras de mi padre. Hace poco vino a México el Cuarteto Margand de Francia, y tocó muy bien su cuarteto en cuartos de tono. ¿Cómo es que los músicos europeos sí pueden tocar su música? Me parece que simplemente no hay interés, o que hay mala voluntad, porque no creo que los músicos mexicanos sean inferiores a los músicos europeos."

Hacemos entonces una pausa en la entrevista, y cruzando el jardín bajo la prematura lluvia primaveral nos dirigimos a un salón que ha sido acondicionado para guardar los instrumentos de Julián Carrillo. Me encuentro allí casi una veintena de pianos, cuya apariencia exterior nada dice de los sonidos que guardan. En efecto, el aspecto de los pianos, construidos por Sauter en Alemania y por Buschmann en México, es el de cualquier piano convencional. Pero al abrir las tapas y pulsar las teclas con mano torpe, me encuentro entre ese complejo mundo del temperamento microtonal en el que la expectativa convencional de hallar una octava cada doce teclas es rota totalmente. Para abreviar una descripción que podría resultar demasiado prolija, dire sólo que en ese salón encuentro una serie de pianos afinados desde tercios hasta dieciseisavos de tono, y todas las fracciones intermedias.

Para dar una idea de las dimensiones interválicas que se manejan en estos instrumentos, señalaré que uno de ellos, el de dieciseisavos de tono, cubre apenas una octava en sus casi cien teclas. Y junto con estos pianos se encuentra un instrumento muy peculiar, que podría ser descrito como un *piano macrotonal* por comparación con el resto de los instrumentos. Se trata de un piano metamorfoseador en tonos enteros, es decir, un piano en el que hay un tono entero, en vez de un semitono, entre una tecla y otra. Una escala cualquiera pulsada en este piano remite de inmediato al ámbito sonoro impresionista, y me recuerda la admiración de Julián Carrillo por la música de Debussy. Varios de los pianos que hoy guarda este salón han viajado a Europa, donde han sido tocados en conciertos con música de Carrillo; en México, los pianos microtonales han sido utilizados sólo esporádicamente. Durante el recorrido por el salón de pianos, me entero de que en algún momento Carrillo donó sus pianos a la nación. Los instrumentos pasaron de mano en mano, de una instancia burocrática a otra, para acabar finalmente arrumbados y descuidados en el Museo de Historia, de donde fueron recuperados por Dolores Carrillo. Ahí mismo, junto a los pianos, lo necesario para su complicada afinación: las tablas de frecuencias interválicas deducidas por el propio Carrillo, un generador de frecuencias y un multímetro. Y cerca de estos instrumentos, un arpa microtonal, igual en diseño y construcción a aquella cuya demostración motivó la crónica de nuestro número 30.

De regreso a la sala de la casa de Dolores Carrillo, prosigue la conversación, que ahora toca puntos específicos relativos a la reseña que ha dado origen a nuestra entrevista: "En efecto, como usted dice, unas cuantas demostraciones de las posibilidades de un arpa microtonal, no constituyen una composición. El señor Espejo no es compositor. El vino algunas veces a estudiar con mi padre, y analizó mucho sus libros, pero no es compositor. A pesar de ello, no tengo por qué desautorizarlo ni quiero hacerlo. Él mandó construir esa arpa de acuerdo con la patente de mi papá, y sí es una buena muestra del instrumental microtonal." Después de tocar algunos otros puntos de la reseña original, Dolores Carrillo se detiene en una de las preguntas planteadas al final del texto; ¿Es acaso incomprensible el lenguaje musical de Carrillo?

"No, definitivamente no. Es una nueva impresión sonora, pero no es incomprensible, porque tiene su base muy sólida en la música tradicional. Mi padre no era un improvisado; terminó su carrera musical en Alemania, graduándose de compositor, violinista y director de orquesta, y nunca se desprendió de las bases, de la estructura y de la forma musical tradicional; sólo empleó nuevos elementos. El hizo muchas investigaciones en el campo de la acústica musical, y vio el desacuerdo absoluto que existe entre la teoría del temperamento y las teorías físicas que se enseñan. No existen los semitonos, sino una serie de doce intervalos arbitrarios en cada duplo de frecuencias. Todo esto sería muy largo de explicar, pero mi padre escribió mucho sobre eso, y sus investigaciones fueron muy profundas. A partir de los nuevos intervalos hallados por él ha cambiado hasta la filosofía de la música."

Hacia el final de nuestra entrevista, Dolores Carrillo me pone en contacto con el elemento más importante de toda esta discusión: la música de su padre. Me muestra un álbum de doce discos, grabados en Francia, que contienen una veintena de obras del compositor. El folleto explicativo que acompaña al álbum, escrito por Jean Etienne Marie, ofrece interesantes datos sobre el pensamiento musical de Carrillo. De toda la información contenida en ese texto, vale la pena mencionar un segmento en el que Marie describe los tres periodos o estilos por los que pasó la música de Carrillo. El primero, de raíz tradicional, cimentado en los principios del romanticismo alemán, con Brahms como modelo y memoria. El segundo, en el que Carrillo produce música atonal, pero aún dentro del sistema musical tradicional empleado en las últimas décadas del siglo pasado y las primera de éste. Finalmente, el tercero, en el que el compositor se dedica de lleno a la composición de música basada en sus investigaciones acústicas en el campo de los microintervalos y de los fenómenos armónicos. Dos de los discos de ese álbum son puestos a mi disposición, y la elección es ideal para una primera aproximación al desarrollo musical de Carrillo: uno de ellos contiene música tradicional, el otro está dedicado a la música microinterválica.

El primer disco contiene la *Primera sinfonía* de Carrillo, en la que el mismo compositor dirige a la Orquesta Lamoureux de París. Esta obra es, en efecto, un trabajo desarrollado muy de acuerdo con la estética musical alemana del siglo pasado. Compuesta en 1902 (cinco años después de la muerte de Brahms), la *Primera sinfonía* de Carrillo recuerda a Brahms, sí, pero hay en ella elementos formales y de color que apuntan hacia otras regiones: ahí está Richard Strauss, ahí está Dvorak,

ahí está César Franck. De esta sinfonía plenamente tradicional, son notables dos elementos: la concisión en el desarrollo de las ideas musicales —y una orquestación bastante más sólida de la que suele hallarse en obras sinfónicas mexicanas de principios de siglo.

El segundo disco contiene tres obras que forman parte del tercer periodo productivo de Carrillo, es decir, obras compuestas sobre las bases de la microinterválica. Ahí están los instrumentos afinados en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono, acompañados por instrumentos convencionales. *Preludio a Colón, Balbuceos* y *Horizontes* representan tres aproximaciones diversas a la música microtonal, y a partir de repetidas audiciones es posible sacar en claro algunos conceptos. De las tres obras, me parece que la más lograda es el *Preludio a Colón*, escrita para arpa y flauta microtonales, cuarteto de cuerdas y soprano. En esta obra, cuya dotación económica permite una gran transparencia de ideas musicales, lo lírico y lo dramático se funden sutilmente en un ámbito sonoro que tiene algo de fascinante. En el otro extremo expresivo está *Horizontes*, obra en la que el violín, el cello y el arpa son acompañados por una orquesta que está tratada a partir de un cromatismo de corte tradicional, mientras que los tres instrumentos microinterválicos desarrollan ideas temáticas ciertamente complejas.

Como corolario, es posible mencionar algunos otros datos que pueden contribuir al esclarecimiento de la posición de la música de Carrillo en nuestro medio. Si bien hoy en día el instrumental microtonal diseñado por él no es utilizado con mucha frecuencia, allá por el principio de la década de los 70 fueron empleados en repetidas ocasiones por el grupo *Quanta*, conjunto que utilizó tales instrumentos para hacer su propia música, y no la de Carrillo, dando así otra dimensión a las posibilidades del instrumental microtonal. Para más señas, justo es mencionar que los miembros del grupo *Quanta* (Mario Lavista entre ellos) fueron participantes del taller de composición de Carlos Chávez. Y al hablar de este otro compositor mexicano, cabe mencionar también que en ciertas obras de Lavista, de Julio Estrada, de Manuel Enríquez, está presente el manejo de los microintervalos, y ello representa de alguna manera un reconocimiento del pensamiento teórico de Carrillo, aplicado por otros compositores a otras músicas.

Finalmente, es claro que el elemento principal para aclarar las posibles dudas sobre esta polémica es la música misma de Julián Carrillo, y la posibilidad de escucharla. Entre los intérpretes que no han ignorado la música de Carrillo están los integrantes del Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano. El cuarteto ha preparado un programa dedicado a la música de Carrillo, en el que interpretará, entre otras obras, el *Preludio a Colón*. Esto sucederá en dos conciertos a realizarse en el marco, de la Retrospectiva del Siglo XX, organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes, los días 30 de junio y 2 de julio de este 1984. Sin duda, los interesados en acercarse a la música de Julián Carrillo hallarán en estos conciertos una buena oportunidad para tener un contacto directo con esta música, poco escuchada y menos comprendida en nuestro medio. No hay que olvidar lo que escribiera Dan Malmström al respecto de Julián Carrillo: "Quizás sea Carrillo el compositor mexicano más difícil de encasillar dentro de una escuela determinada o grupo de compositores."

Juan Arturo Brennan

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

☐ Suscripción Renovación

☐ Adjunto cheque o giro postal por la cantidad de $ 1,500.00 (*mil quinientos pesos 00/100 moneda nacional*)

☐ Adjunto cheque por la cantidad de 40 U. S. dólares (Cuota para Estados Unidos, Centro y Sudamérica, *correo aéreo*)

☐ Adjunto cheque por la cantidad de 40 U. S. dólares (Cuota para Europa y Asia, *correo aéreo*)

nombre

dirección

colonia

ciudad estado

código postal país teléfono

Nuestro México

150 PESOS

EL INICIO DEL SIGLO
1

LAS HUELGAS DE CANANEA Y RIO BLANCO
2

LA REVOLUCION MADERISTA
3

LA DECENA TRAGICA
4

LA OCUPACION DE LA CIUDAD DE MEXICO (1914-1915)
5

LAS BATALLAS DE CELAYA Y TRINIDAD
6

EL CONGRESO CONSTITUYENTE
7

MEXICO Y LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL
8

LA MUERTE DE ZAPATA
9

LA REBELION DE AGUA PRIETA
10

DE LA HUERTA CONTRA OBREGON Y CALLES
11

EL MOVIMIENTO INQUILINARIO EN VERACRUZ (1922)
12

EL CONFLICTO RELIGIOSO
13

SERRANO Y GOMEZ: LA OPOSICION LIQUIDADA
14

LA AUTONOMIA UNIVERSITARIA
15

LA CAMPAÑA DE VASCONCELOS
16

EL ASESINATO DE TROTSKY
17

LA REPUBLICA ESPAÑOLA Y EL EXILIO
18

LA EXPROPIACION PETROLERA
19

MEXICO DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL
20

Publicación quincenal
DE VENTA EN LAS LIBRERÍAS UNIVERSITARIAS
TIENDAS UNAM
Y EN LAS TIENDAS conasupo

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

publicaciones
El Colegio de México

Artes/Letras/Ciencias humanas

DIALOGOS 116

Revista bimestral
marzo-abril, 1984

La industria editorial por Roger Díaz de Cossío, Jaime del Palacio, Felipe Garrido y Jesús Anaya Rosique
Poesía, Yorgos Seferis
Narrativa, Carson McCullers
Lengua coloquial y literatura por Manuel Seco
Mateo Rosas de Oquendo por Margarita Peña
Los vascos de México por Jan Bazant
Fotografías de Rafael López Castro

140 pesos

Adquiéralo en librerías y en **El Colegio de México**
Departamento de Publicaciones, Camino al Ajusco 20, 10740 México, D. F., teléfono 568 60 33 exts. 365 y 388.

DISTRIBUIDORA DE LIBROS DE LA UNAM

REPERTORIO DE LA PRODUCCION BIBLIOGRAFICA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
Vol. I (1973-1979) Judith Licea de Arenas

ANTOLOGIA DE ESTUDIOS DE ETNO-LINGÜISTICA Y SOCIOLINGÜISTICA
(Lecturas Universitarias 20) 2a edición

TEXTO SOBRE TEXTO
Aproximaciones a Herrera y Reissig, Huidobro, Borges, Cortazar, Lihn
Oscar Hahn

LEOPOLDO ZEA: IDEOLOGIA, HISTORIA Y FILOSOFIA DE AMERICA LATINA
Tzvi Medin

LECTURAS
Ensayos sobre Literatura Hispano-americana y Española
Ramón Xirau

MUSICA Y TEORIA DE GRUPOS FINITOS
(3 Variables booleanas)
Julio Estrada/Jorge Gil

LA LENGUA TLAPANECA DE MALINALTEPEC
Jorge A. Suarez

ORATORIA
José Dávalos
Prólogo: Rubén Bonifaz Nuño
6a edición

De venta en las librerías universitarias
Mayoreo: 674-20-31

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO