

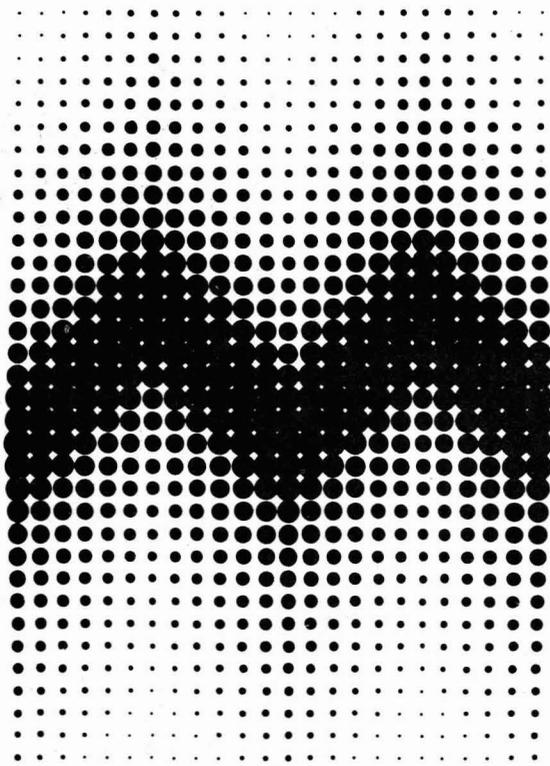
REVISTA DE LA  
**UNIVERSIDAD**  
DE MÉXICO



JESUS REYES HEROLLA  
y el 1848 al  
derecho 1848 al trabajo

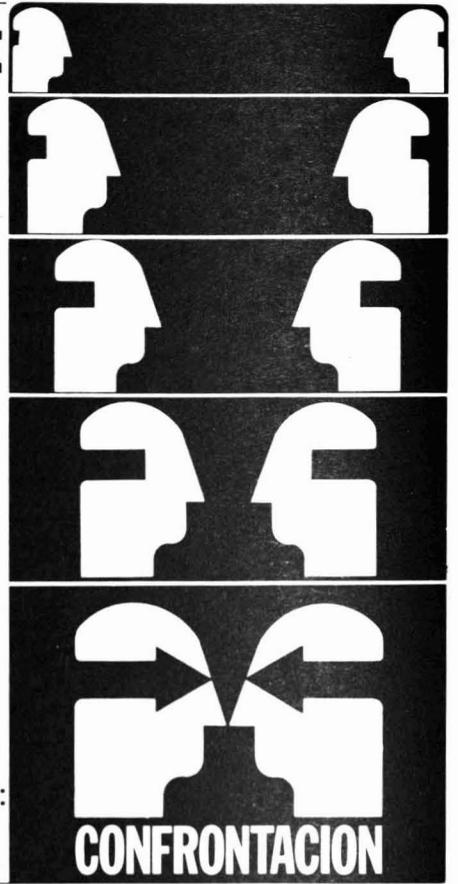
# MAESTRIA EN DEMOGRAFIA

## 1983-1985



# EL COLEGIO DE MEXICO

TV ONCE



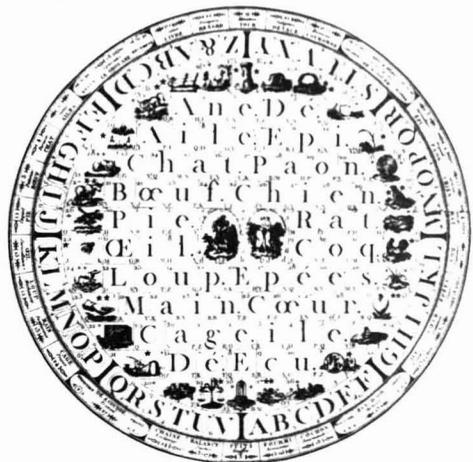
PRESENTA TODOS  
LOS MARTES  
A LAS 22:00 HRS.

CONDUCTOR:  
GUILLERMO  
MENDIZABAL

CONFRONTACION

# Vuelta

REVISTA MENSUAL / NUMERO 72 / NOVIEMBRE 1982 / 50 PESOS



Octavio Paz: *Picasso en México*

Luis González: *El linaje de la cultura mexicana*

Jorge Edwards: *Persona non grata*

Ensayos y notas sobre Jorge Guillén, José Gaos, Manuel Puig  
y Elías Canetti

Gabriel Zaid: *La oferta del progreso*

Poemas de Eduardo Lizalde y Ulalume González de León

6º ANIVERSARIO

## SUMARIO

Volumen XXXVIII, Nueva Epoca, número 19, Noviembre / 1982

- Jesús Reyes Heróles:** El derecho al trabajo: **2**  
**Gonzalo Rojas:** Adiós a John Lennon: **7**  
**Enrico María Santi:** Oppiano Licario: la poética del fragmento: **8**  
**Enrique Fierro:** Ad esefios: **14**  
**Haroldo de Campos:** Dios y el diablo en el "Fausto" de Goethe: **16**  
**María de Montserrat:** El colaborador: **23**  
**Alberto Gironella:** Valle-Inclán y la pintura (collage): **25**  
**Tamara Kamenszain:** La casa grande: **29**  
**Gonzalo Díaz-Migoyo:** La *palavra* de Julián Ríos: **30**  
**Pedro Schneider:** La paja pesa más de lo que uno piensa: **35**  
**Juan José Hernández:** Gabriela y "la otra": **36**

RESEÑA

LIBROS

- Kamenszain:** Un juego de naipes marcados (*As de oros*, de Rubén Bonifaz Nuño): **39**  
**Ciniega:** Retórica y refrito (*Literatura e ideología: el primer Mariano Azuela, 1896-1918* de Jorge Ruffinelli): **40**  
**Paredes:** Reescribir el palimpsesto (*Palimpsesto*, de Lilia Osorio): **44**  
**Los poetas brasileños** (*Evocación a Recife*, de Manuel Bandeira, y *Poemas*, de Carlos Drummond de Andrade): **45**  
**Los jesuitas:** Fernando Savater asomándose a Eleusis (*Juliano en Eleusis*, de Fernando Savater): **46**  
**Blender:** Una severa meditación (*Los años falsos*, de Josefina Vicens): **48**

MUSICA

- Juan Arturo Brennan:** Audiorama: **50**

### Universidad Nacional Autónoma de México

Octavio Rivero Serrano / Secretario General: Lic. Raúl Béjar Navarro /  
Coordinador de Extensión Universitaria: Lic. Alfonso de María y Campos

### Revista de la Universidad de México

Órgano de la Universidad Nacional Autónoma de México

Directora: Julieta Campos

Jefe de Redacción: Danubio Torres Fierro

Diseño: Bernardo Recamier

Corrección: Lilia Barbachano / Edna Rivera

Administración: Jesús Humberto Cadena Rodríguez

Suscripciones: América Breñalvírez

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

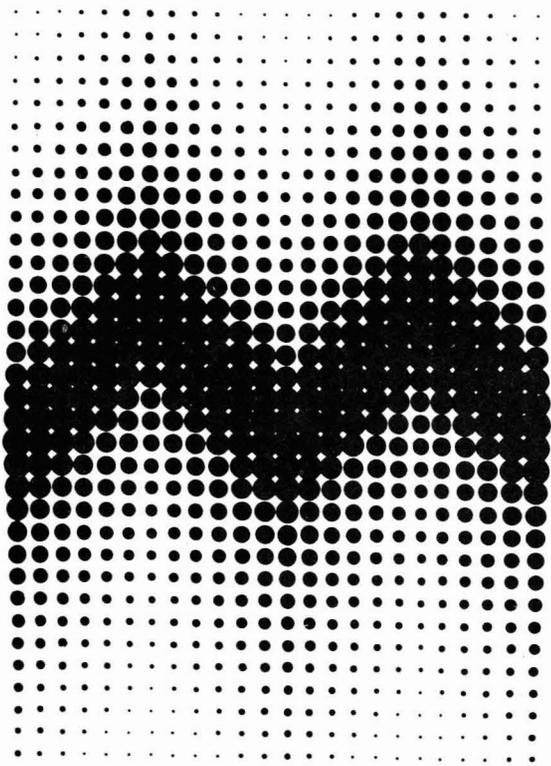
Teléfono 550 02 36

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

Precio del ejemplar sencillo: \$ 50.00 / Precio del ejemplar doble: \$ 100.00  
Suscripción anual: \$ 500.00 (32 Dls. en el extranjero).

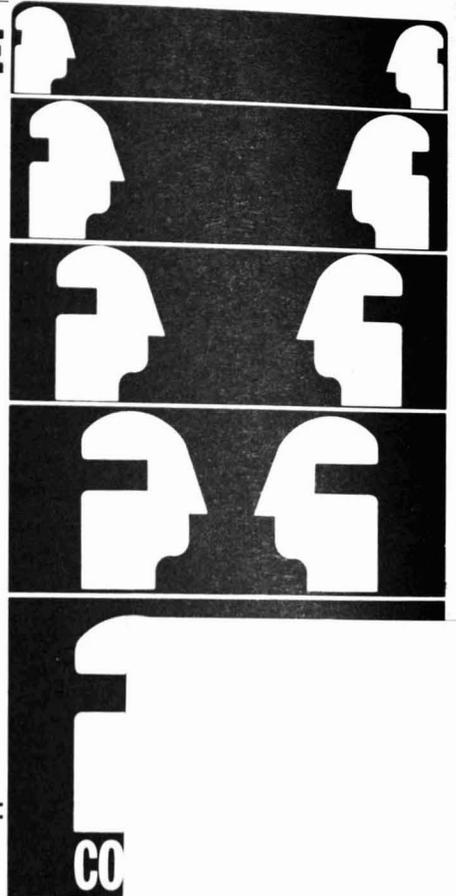
# MAESTRIA EN DEMOGRAFIA

## 1983-1985



# EL COLEGIO DE MEXICO

TV ONCE



PRESENTA TODOS  
LOS MARTES  
A LAS 22:00 HRS.

CONDUCTOR:  
GUILLERMO  
MENDIZABAL

# Vue

REVISTA MENSUAL / NUMERO 72 / HC



Octavio Paz: Picasso en México  
Luis González: El linaje de la literatura mexicana  
Jorge Edwards: Persona non grata  
Ensayos y notas sobre Jorge Guillén, Juan Manuel Puig  
y Elías Canetti  
Gabriel Zaid: La oferta del progreso  
Poemas de Eduardo Lizalde y Ulalume de León

50º ANIVERSARIO

## SUMARIO

---

Volumen XXXVIII, Nueva Epoca, número 19, Noviembre / 1982

---

- Jesús Reyes Heróles:** El derecho al trabajo: 2  
**Gonzalo Rojas:** Adiós a John Lennon: 7  
**Enrico Maria Santí:** Oppiano Licario: la poética del fragmento: 8  
**Enrique Fierro:** Ad efesios: 14  
**Haroldo de Campos:** Dios y el diablo en el "Fausto" de Goethe: 16  
**María de Montserrat:** El colaborador: 23  
**Alberto Gironella:** Valle-Inclán y la pintura (collage): 25  
**Tamara Kamenzain:** La casa grande: 29  
**Gonzalo Díaz-Migoyo:** La *palavra* de Julián Ríos: 30  
**Pedro Schneider:** La paja pesa más de lo que uno piensa: 35  
**Juan José Hernández:** Gabriela y "la otra": 36

---

RESEÑA

---

LIBROS

---

- Tamara Kamenzain:** Un juego de naipes marcados (*As de oros*, de Rubén Bonifaz Nuño): 39  
**Víctor Díaz Arciniega:** Retórica y refrito (*Literatura e ideología: el primer Mariano Azuela, 1896-1918* de Jorge Ruffinelli): 40  
**Alberto Paredes:** Reescribir el palimpsesto (*Palimpsesto*, de Lilia Osorio): 44  
**Mario Rojas:** Dos poetas brasileños (*Evocación a Recife*, de Manuel Bandeira, y *Poemas*, de Carlos Drummond de Andrade): 45  
**Alberto Paredes:** Fernando Savater asomándose a Eleusis (*Juliano en Eleusis*, de Fernando Savater): 46  
**James Valender:** Una severa meditación (*Los años falsos*, de Josefina Vicens): 48

---

MUSICA

---

**Juan Arturo Brennan:** Audiorama: 50

---

### Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Octavio Rivero Serrano / Secretario General: Lic. Raúl Béjar Navarro /  
Coordinador de Extensión Universitaria: Lic. Alfonso de María y Campos

#### Revista de la Universidad de México

Organo de la Universidad Nacional Autónoma de México

*Directora:* Julieta Campos

*Jefe de Redacción:* Danubio Torres Fierro

*Diseño:* Bernardo Recamier

*Corrección:* Lilia Barbachano / Edna Rivera

*Administración:* Jesús Humberto Cadena Rodríguez

*Suscripciones:* América Breñalvírez

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

Teléfono 550 02 36

---

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

Precio del ejemplar sencillo: \$ 50.00 / Precio del ejemplar doble: \$ 100.00  
Suscripción anual: \$ 500.00 (32 Dlls. en el extranjero).

---

Jesús Reyes Heróles

# EL DERECHO AL TRABAJO

*Este fragmento forma parte de un capítulo, "La idea social en el estado de derecho". Se trata de un estudio sobre el Estado social de derecho, sus orígenes, desenvolvimiento y posibilidades. Para desentrañar el sentido, significado y viabilidad del Estado social de derecho creemos necesario investigar: 1) Un nuevo planteamiento para el Estado social de derecho, desde el punto de vista teórico y práctico, que supone el análisis, por una parte, de aquellos que sostienen que el Estado de derecho no puede ser social, que esto viola la esencia misma de un Estado puro de derecho, y de otra parte, quienes opinan que para salvar el Estado de derecho hay que hacerlo cada vez más Estado social. 2) El origen y desarrollo de las ideas esenciales de un Estado social de derecho, que comprende, en primer lugar, el nacimiento de la idea de que a través del Estado y mediante las leyes es posible alcanzar un Estado social; en segundo lugar, las relaciones sociedad-Estado y la vinculación de la idea democrática con la idea del liberalismo ético-político; en tercer lugar, el surgimiento del principio de subordinación del Estado al orden jurídico objetivo o lo que convencionalmente podríamos llamar la idea formal del Estado de derecho, que parte de Kant; en cuarto lugar, la vinculación entre el Estado de derecho y la idea social, o sea el Estado social de derecho, cuya elaboración quizá más fina sea la de Hermann Heller.*

*En el examen del problema se entrecruzan y chocan corrientes distintas y con frecuencia encontradas; por ejemplo, las vacilaciones de la social-democracia ante el principio marxista de la desaparición del Estado, con la defensa del Estado para el socialismo y por el socialismo.*

*Lo que hoy publicamos forma parte de la idea social del Estado de derecho y constituye precisamente lo que consideramos sus inicios: cuando la Revolución francesa de 1848 afirma la necesidad de instituir o establecer la idea social por el Estado, con la ley y a través del derecho al trabajo.*

Revolución de 1848, ¿cómo te llamas?  
—Me llamo DERECHO AL TRABAJO.

P. J. Proudhon

Muchas cosas se desprenden y aprenden de la Revolución francesa de 1848, en sí y en lo que de ella trasciende. Desde luego que no hay hechos súbitos; detrás de lo que parece inesperado y espontáneo existe una explicación, con causas que de lejos vienen. Largos años de preparación en el campo de las ideas, en el de las realidades y lo que engendra la interrelación entre unas y otras.

Lo que ocurrió en 1848 en Francia en su más importante significado, lo previó o, mejor dicho, lo dedujo Lorenz von Stein de lo sucedido en veinte años, y ya en 1842 establecía que la revolución que se presenciaba no era política; era social. O en otras palabras, la nueva revolución francesa ya no es política, sino social.<sup>1</sup> Esta es una clarinada de Stein; mas

su concepción de una monarquía social es formulada en 1850,<sup>2</sup> a la luz de la Revolución de febrero de 1848.

Al iniciarse 1848, el 27 de enero, en la Cámara de Diputados y en respuesta al discurso de la Corona, Tocqueville —para quien los profetas sólo aciertan cuando se refieren al pasado— se aparta de su regla como en otras ocasiones, para desde su propio enfoque profetizar acertadamente. El estado actual de cosas, el estado actual de la opinión y su espíritu, alarma y aflige. Por primera vez, después de quince años: "Declaro a la Cámara que siento un cierto temor ante el porvenir". El sentimiento de inestabilidad, "precursor de las revoluciones, existe hasta el más alto grado en el país". Observando la clase que gobierna y la que es gobernada, "lo que se percibe en una y en otra asusta e inquieta". Agrega: "Mirad lo que ocurre dentro de la clase trabajadora, que hoy, es preciso reconocerlo, se mantiene tranquila. ¿No véis que sus pasiones han dejado de ser políticas para convertirse en sociales?"; discute la justicia de la libertad y de la propiedad: "Mi convicción profunda es que dormimos sobre un volcán". Su angustia se percibe: "¿Podéis en este momento contar con el día de mañana? ¿Tenéis la menor idea de lo que un año, un mes y aun un día pueden dar de sí?" Tocqueville asienta que sus investigaciones entre pueblos diversos y tiempos distintos, sobre la causa que lleva a la ruina a una clase de gobierno, lo conduce a la conclusión de que la causa real y decisiva "que hace perder a los hombres el poder, es la de haber llegado a hacerse indignos de conservarlo".<sup>3</sup>

Stein y Tocqueville eran conservadores; el primero con su idea de una monarquía social, a la que volveremos; el segundo profunda y templadamente liberal. Stein había tomado con agilidad y penetración el pulso de Francia, donde vivió como corresponsal y al amparo de una beca desentrañó lo pequeño y lo grande, no se quedó en la superficie y llegó al subsuelo político y social, previendo lo que sucedería en 1848.

Ese año también demuestra que nada hay irreversible en la sociedad, que ésta, movida por fuerzas e intereses, puede cambiar o dejar que se le cambie mañana, borrando lo que ayer se hizo creyéndolo definitivo y de raíz. Por último, estos sucesos prueban que, con frecuencia, los protagonistas de la historia trabajan para sus contrarios o que el viejo topo de la historia altera o invierte a su gusto el sentido de acontecimientos y hechos.

Si la idea central de la Revolución de 1848 —y no sólo en Francia— fue el derecho al trabajo, existen formulaciones previas de este principio y se presenta un clima de tal naturaleza que hace imperativo que el derecho al trabajo sea el móvil y objetivo fundamental de la Revolución de 1848.

Quien primero se ocupa del derecho al trabajo es Fourier.<sup>4</sup> Inicialmente lo hace en 1808, al señalar que en el Esta-

do social que presencia, entre los derechos del hombre, no se puede hablar en principio del derecho al trabajo, derecho que no es admisible en la "Civilización" y "sin el cual todos los otros son inútiles". Llama al Estado en que vive "Civilización" y ve a ésta productora del caos social, por no comprender a los bárbaros y encuentra que en el Estado social de éstos, de una manera primitiva se da un derecho al trabajo que no existe en la "Civilización".

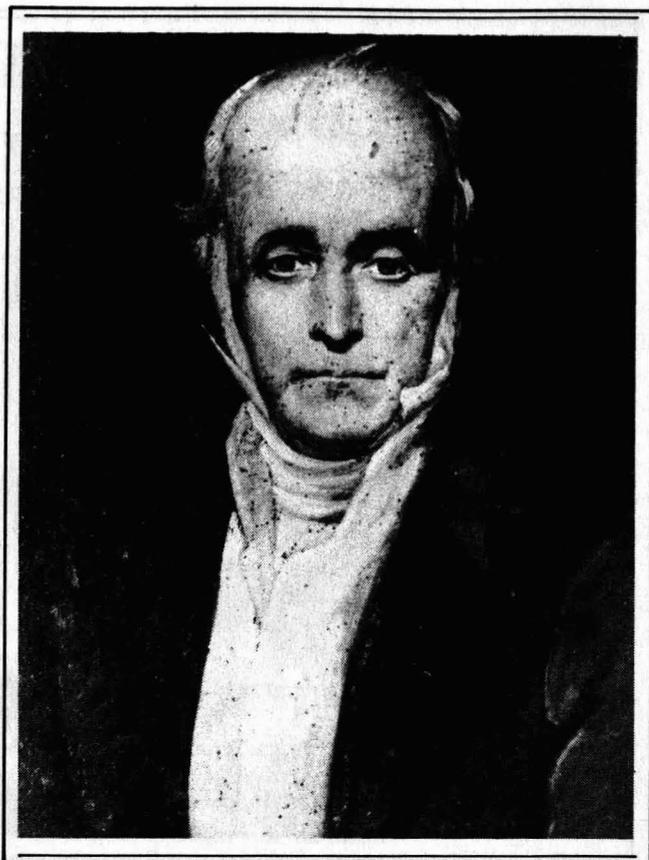
Predica llegar a la armonía, en que se encuentra el placer en el trabajo, mediante el principio de la atracción. Pero, al ocuparse de los derechos naturales en la "Civilización", afirma que en ella no se puede reconocer y hacer posible "todos los derechos naturales del hombre, pues la Civilización no puede ni garantizar ni admitir el principal, el derecho al trabajo". Establece como error capital sobre la libertad "la denegación del derecho al trabajo". Fourier postula el derecho al trabajo como viable únicamente en su utopía, para el Falansterio, formando parte de los derechos económicos fundamentales, que contrastan con los derechos políticos de la "Civilización".<sup>5</sup>

La escuela de Fourier, y sobre todo la de Víctor Considerant, continúa con la tesis del derecho al trabajo; sólo que con una variante importante en relación con el fundador. Considerant cree factible obtenerlo en lo que Fourier llamaba "Civilización". Si bien todos en el Estado natural tienen derecho a los bienes —y en ello percibimos un eco de Rousseau—, posteriormente se crea un capital en adición al natural, el cual, por la esencia de las cosas, resulta jurídicamente propiedad privada de quienes lo crean y hasta de sus herederos. Considerant lanza un principio —que dará origen a un interesante debate en 1848—, que es punto central sobre la viabilidad o no viabilidad del derecho al trabajo en un régimen de propiedad privada: para legitimar la propiedad se presenta como condición *sine qua non* que la sociedad reconozca al proletariado el derecho al trabajo y que le asegure los medios de subsistencia para el ejercicio de su actividad, o sea el derecho al trabajo como condicionante del derecho de propiedad.<sup>6</sup>

Las ideas en los procesos históricos de larga duración siempre o casi siempre son recurrentes. La sociedad, con la idea social orientada en la búsqueda de justicia, tiene, según épocas y circunstancias, distintos fundamentos y puntos de partida para su realización. El concepto de un Estado social fundado en el sufragio universal surge, más que de la oleada revolucionaria de 1848, de la Revolución francesa. Recuérdense los sucesos de París y las corrientes existentes: el Manifiesto Comunista, que en 1848 tiene escasa influencia; el pensamiento de Proudhon, que estará en la entraña misma de la discusión en lo social; el radicalismo violento y golpista de Blanqui; el cristianismo social de Lamennais y, sobre todo, las ideas de Louis Blanc, quien va a ser en 1848 el oráculo y promotor del derecho al trabajo, y quien planteará el modelo del Estado social fundado en la voluntad popular, sujeto a normas.

Es curioso que en 1848 actúen discípulos de Saint-Simon, negándolo.<sup>7</sup> Louis Blanc se halla en el caso y ello proviene de lo que se perseguía en esta revolución; era una contienda profundamente igualitaria y de poco podía servirle el pensamiento jerarquizador de su maestro.

Saint-Simon confió en que su ideología, por su racionalidad, se impondría a través de leyes, creyendo en la existencia de preceptos naturales susceptibles de ser alcanzados por la razón. Ello es innegable y aportación suya que va más allá de los hombres de la Revolución de 1848 es aquella frase sin-



Fourier

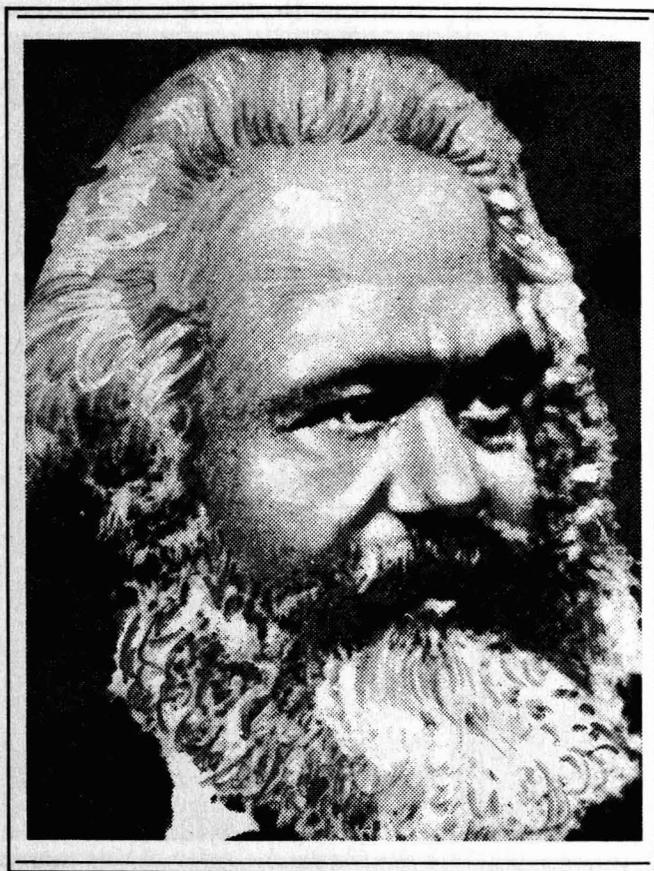
tetizadora en que señala que la sociedad a que aspira, fundada en la solidaridad, pondría, en lugar del gobierno sobre los hombres, la administración de las cosas, concepto que repetirán Marx y Engels.

Blanc, más que la lucha de clases y el triunfo del proletariado, pretende una supresión o suspensión de los encuentros y contradicciones de clase, mediante una fórmula superior, que no aséptica, de solidaridad social o comunal. ¿Está en ella condenado a desaparecer el Estado? No inexorablemente. Si hay más sociedad habrá más Estado, sólo que Estado social. Las reglas de la convivencia en la sociedad no son ni histórica ni políticamente imperativas. Si bien las mayorías casi nunca tienen razón, ésta va poco a poco triunfando y convirtiendo brechas en avenidas. Los cánones sociales son frutos de libertad, la espontaneidad y el espíritu asociativo, que arrancan de móviles naturales. La conciencia social se da en la sociedad misma, pero proviene, a su vez, de ella y de la conciencia individual, doble causa de la solidaridad.

La asociación, la organización de la espontaneidad en la sociedad y el derecho al trabajo impedirían la hipertrofia del Estado y la concentración capitalista.

Hay también en Blanc un no creer en un ineluctable resultado final, como fruto de un immanente determinismo histórico. La voluntad humana se requiere y es indispensable para alcanzar determinado destino. Ninguna ley férrea, salvo pensar que la justicia privará a la postre, porque el hombre, racional o moralmente, la impondrá. El ser humano, con sus luchas, no es un simple partero de la nueva sociedad.

Blanc publica en 1939 su libro *Organisation du travail*, que es la base de los debates en 1848. En el propio año de 1848, en el Manifiesto publicado por "La Reforma", insiste en el principio del derecho al trabajo, en la necesidad de que los



Marx

asalariados pasen a ser asociados, en un poder democrático fundado en la soberanía del pueblo, partiendo del sufragio universal y con la fórmula de "Libertad, Igualdad, Fraternidad"; en la ley como voluntad del pueblo y formulada por sus mandatarios; la libertad de prensa "como garantía contra los posibles errores de la mayoría y como instrumento de progreso del espíritu humano". Toca al Estado realizar las reformas necesarias para convertir a los asalariados en asociados y, mientras se emancipan los proletarios, "convertirse en el banquero de los pobres". Al Estado corresponde dar trabajo al ciudadano.

Las ideas de Blanc constituyen, como hemos dicho, el fundamento de los debates en 1848 y, sobre todo, del famoso artículo 13 de la Constitución, que a la letra dice: "La Constitución garantiza a los ciudadanos la libertad de trabajo y de industria.- La sociedad favorece y alienta el desarrollo del trabajo a través de la enseñanza primaria gratuita, de la educación profesional, de la igualdad en las relaciones entre el patrón y el obrero, las instituciones de ahorro y crédito, las asociaciones voluntarias y el establecimiento por parte del Estado, los departamentos y las comunas de obras públicas, propias para emplear los brazos desocupados. La sociedad proporciona asistencia a los niños abandonados, a los enfermos y a los ancianos sin recursos, que sus familiares no pueden socorrer". Estas ideas se encuentran claramente delineadas en forma quizá más afirmativa en la proclama del gobierno provisional, del 25 de febrero de 1848, y constituyen el núcleo de la legislación revolucionaria.

Como se ve, Blanc piensa en un Estado democrático, sujeto a normas, pues todos deben obediencia a la ley y tienen el derecho de apreciarla con altura para cambiarla en caso de ser mala. Cree que la revolución social debe efectuarse a través del derecho y con una participación decisiva del Estado.

En plena efervescencia, cuando las masas dominan París, aparece la Proclama del gobierno provisional, del 25 de febrero, que hemos mencionado, en que el gobierno se compromete a establecer el derecho al trabajo para todos los ciudadanos, a garantizar la existencia del obrero por el trabajo, a donar trabajo a todos los ciudadanos y reconoce que los obreros deben de asociarse entre ellos para gozar el beneficio legítimo de su trabajo.

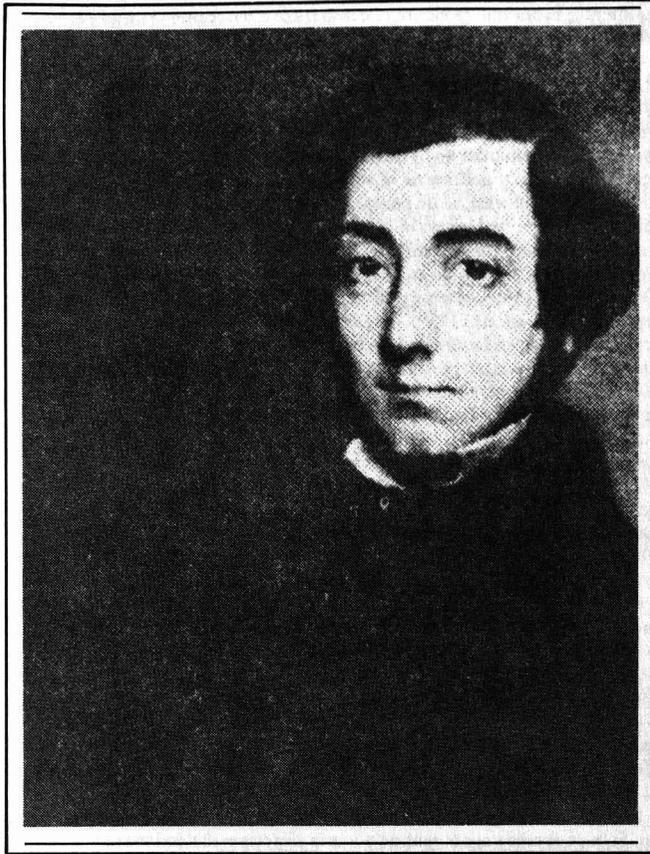
Más tarde, desviada y derrotada la Revolución de 1848, Blanc publica una obra clave, *Le socialisme: droit au travail*, en la que asigna una especial gravitación al Estado en la vida económica y social; predica una teoría de solidaridad comunitaria; confía en el poder y difusión de las ideas, erigiendo, frente al peligro de un Estado todopoderoso, la asociación voluntaria, espontánea pero racional, como entidad fundamental de la sociedad y de la instalación de ésta en el Estado, y, al mismo tiempo, de la posible limitación de este último; es decir, la sociedad, al estar en el Estado, lo limita y se fortalece.

El principio clave de Louis Blanc —y así se ve en los debates de 1848— es garantizar el derecho al trabajo. Piensa que planeando la economía se podría vencer el ciclo recesivo —desde los veinte, en Francia, seis recesiones con su inherente desempleo—, superando restricciones a la producción y garantizando el poder adquisitivo de los trabajadores. Al Estado le concierne una suave dirección, más que un actuar efectivo: las vías indirectas, el crédito, por ejemplo, y los servicios sociales creados por el Estado se irían convirtiendo en realidades por sí mismos. Le atañe también garantizar el derecho al trabajo y su correcta remuneración. De aquí emana la idea del financiamiento estatal de los talleres nacionales, sociales para Blanc, y que se impulsan, a la postre, hacia los talleres de pura beneficencia.

No incursionaremos en minucias administrativas o de organización frecuentes en el pensamiento de Blanc; únicamente insistiremos en que para él el socialismo es el derecho al trabajo, que éste debe garantizarlo el Estado mediante la organización, fijándolo en normas obligatorias. Es precisamente Blanc quien ya plantea el concepto: "De cada quien según su capacidad y a cada quien según sus necesidades".

Proudhon juega un papel importante en los sucesos de 1848, a pesar del desprecio con que ve a los revolucionarios de entonces. No cabe duda que no poca razón tenía en su juicio sobre aquel evento cuando en abril de ese año advertía los peligros de una revolución provocada por los abogados, hecha por los artistas y dirigida por los novelistas y poetas. Antes, al estallar el movimiento, el 24 de febrero, asienta: "El barullo se ha vuelto ya inextricable... Nada tengo que hacer ahí".<sup>9</sup> No obstante, mucho hace al respecto y bastante sufre por su frase de que la propiedad es un robo.

Cuando se propone el derecho al trabajo por Félix Pyat, Proudhon se abstiene de votar y en su periódico ataca por igual a Louis Blanc, Pierre Leroux, Lamartine, Etienne Cabet y Ledru-Rollin. Sin embargo, en lo que se refiere al derecho al trabajo, su concepción es clara. Más tarde dirá: "La revolución de febrero estableció el derecho al trabajo, o sea la preponderancia del trabajo sobre el capital". De aquí que, sin el aparente radicalismo de sus tres memorias sobre la propiedad y sobre todo de la primera, plantee y resuelva una antinomia entre el derecho al trabajo, como derecho social, y el derecho de propiedad, como derecho individual. ¿Puede garantizarse el derecho al trabajo manteniendo incólume el derecho de propiedad?: "No, no hay derecho al trabajo más que transformado a la propiedad, como no hay más repúbli-



Tocqueville

ca digna de este nombre que la *República democrática y social*". Proudhon redondea su anterior afirmación ante los acontecimientos de 1848: "¿Por qué entonces no brindar francamente ¡por la República democrática y social!? ¿En ese caso era obligado confesar que la República sin el socialismo no es la República? ¿Por qué estas reticencias que disgustan al pueblo, tratando de agradar a los burgueses?"

Proudhon es directo. La Carta de 1848 establece el derecho al trabajo y al mismo tiempo el derecho a la propiedad. Proudhon no habla de la supresión del derecho de propiedad, sino de su transformación. En otro párrafo sostiene la necesidad de que la Carta de 48 restablezca el equilibrio entre el derecho al trabajo y el derecho de propiedad. En última instancia, es congruente con su modo de pensar: "Ahora bien, afirmo de nuevo, de un lado, que el derecho al trabajo es la negación de la propiedad y que toda sociedad que hubiera hecho la declaración es una sociedad que camina hacia la abolición de la propiedad". Y añade: "El derecho al trabajo no es un punto de acción contra la sociedad: es una acción contra la propiedad". "Dénme el derecho al trabajo y abandono la propiedad". Por lo tanto, propone la siguiente adición al Artículo 13: "La sociedad asegura y mantiene la división de las propiedades mediante la organización del intercambio comercial". Incluso, ve el texto engañoso y quimérico y piensa en su supresión.<sup>10</sup>

El Estado garantiza así el derecho al trabajo y respetando la especialidad u oficio del trabajador llega a instaurar los talleres sociales y nacionales. Su fracaso fue evidente; en realidad, conducía a la ampliación sin límites del aparato estatal e implicaba un cambio en la sociedad, que no se pensaba hacer y que quizás hubiera sido imposible realizar.

En vísperas del aplastamiento del movimiento socialista, la Comisión que elaboraba la Constitución recibió un pro-

yecto en el cual se establecía el derecho al trabajo y a la asistencia, como garantía constitucional, al igual que la propiedad. Derrotados los movimientos socialistas, se presenta un nuevo proyecto en que ya no aparece el derecho al trabajo, siendo sustituido por la pura asistencia.<sup>11</sup> Se llega a la reducción de la jornada de trabajo y a la creación de autoridades que tutelen a los obreros.

La lucha por el derecho al trabajo no se circunscribe a Francia. Menger nos dice cómo en la Asamblea Nacional de Frankfurt, al discutirse los derechos fundamentales que establecían la inviolabilidad de la propiedad, dos representantes propusieron enmiendas, que fueron rechazadas el 9 de febrero de 1849, cayéndose en la mera beneficencia pública. El derecho al trabajo se refugia en el círculo de algunos profesores y teóricos en las postrimerías del siglo XIX.<sup>12</sup>

La misma composición de los "constituyentes" de 1848 explica las corrientes que de tal movimiento van a derivar o a entroncar:

1) Los que creen que la idea social puede implantarse por el Estado y las leyes.

2) Los escasos proudhonianos que ven esto como un expediente temporal, pues a la larga aspiran a una sociedad sin autoridad y a cuyo jefe relativo, Proudhon, para lograr la idea social, no le importa que sea a través del golpe de Estado y el bonapartismo.

3) Los auténticos utopistas, como Etienne Cabet<sup>13</sup> y Pierre Leroux, que ante el fracaso del utopismo, el primero emigra a espacios amplios —Estados Unidos— intentando encontrar la utopía, el lugar que no existe.

4) Los románticos, como Lamartine, que creen que el verbo es acción, que buscan sin encontrar y que arriban a la idea social a través del derecho y el Estado, porque no ven otro camino, aunque no les guste el posible; su conducta personal, ante el golpe de Napoleón, salva su imagen.

5) Los católicos, que tratan de aproximar o juntar inicialmente catolicismo y liberalismo, y más tarde socialismo, liberalismo y residuos de catolicismo, como Lamennais, quien en su primera tentativa —catolicismo, liberalismo, 1830, *L'Avenir*— sufre la reconversión papal y más tarde, en 1834, la condena expresa.

6) Junto a Lamennais, Lacordaire, que cuando es diputado en 1848 ya rompió con Lamennais, pronto renuncia a la representación y se mantiene en la más pura ortodoxia católica.

7) Los abogados de que habla Proudhon, cuyo más simbólico exponente es Ledru-Rollin, político activo que llega a la conclusión de que o el derecho aceptaba la necesidad social o dejaba de ser derecho.

8) Los antirrománticos, que ven el romanticismo como una nueva máscara del conservadurismo y el espíritu reaccionario, como Félix Pyat, a quien toca proponer el establecimiento del derecho al trabajo.

9) Afuera, pero influyendo adentro, el eventual retorno de Blanqui y su tosco golpismo. Un poderoso fantasma que, a través de su posible atractivo ante las masas, planteaba la hipótesis de un golpismo social que rebasaría a los hombres de 1848 y expondría a la sociedad a un poderoso antigolpismo.

¿Cuáles son estas corrientes? Va a surgir la idea social por el Estado y el derecho a través de la social democracia, que a veces reulaba ante la idea marxista de extinción del Estado; la monarquía social de Lorenz von Stein, realizada en parte por Bismarck; el cristianismo social con sus variantes de protestantismo o catolicismo y, por supuesto, consecuencia y antítesis de 1848, el populismo bonapartista —populismo

del gobierno o populismo gubernamental, desde arriba, bien diferente al de abajo, populismo que proviene de corrientes populares—, que con una mano reprime a los huelguistas y con la otra los ayuda monetariamente.<sup>14</sup>

El derecho de propiedad triunfa sobre el derecho al trabajo, al consignarse sin la condición que este último podría implicar y donde estaba el camino para sujetar la propiedad a función social se va a la asistencia; más tarde, a establecer derechos para el trabajador, es decir, el derecho del trabajo, y se pasa después al Estado benefactor y de bienestar social.

Realizando un corte transversal, podemos decir que se presenta una técnica económica para oscilar entre la recesión con desempleo y el máximo empleo con inflación, que a la postre ha arribado a la recesión inflacionaria o estagflación y a la admisión expresa de la incapacidad del Estado de garantizar el derecho al trabajo, implantando, en los países que económicamente lo pueden hacer, el seguro de desempleo.

## Notas

1. “No cabe duda alguna de que para la parte más importante de Europa la revolución y la reforma política han llegado a su fin; su lugar ha sido ocupado por la social, que sobrepasa todos los movimientos de los pueblos con su terrible violencia y graves incertidumbres...; quien cierre los ojos será devorado y aniquilado por el movimiento; el único medio de dominarlo es el conocimiento claro y sereno de las fuerzas operantes y del camino que sobre la naturaleza superior de las cosas sigue el movimiento”. (Manuel García Pelayo: *La teoría de la sociedad en Lorenz von Stein*. Revista de Estudios Políticos, Madrid, 1949, No. 47, p. 43 y sigs.)

2. Lorenz von Stein: *Movimientos sociales y monarquía*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957.

3. Alexis de Tocqueville: *Oeuvres complètes*. París, Gallimard, 1961. Tomo I: *De la démocratie en Amérique*, pp. 368-369.

4. Formulación de él, pero sin que predomine el sentido social, se encuentran en Turgot y Condillac y, por supuesto, en los radicales sociales de la Revolución francesa.

5. Charles Fourier: *Oeuvres complètes*. París, Librairie Sociétaire. Troisième édition, 1846. Tome I: *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales prospectus et annonce de la découverte*, pp. 193 y 277 y sigs. — *Traité de l'association domestique-agricole*. París, Bossange-P. Mongie, 1822. Tome premier, pp. 136-139.

6. Victor Considerant: *Théorie du droit de propriété et le droit au travail*. París, Phalange, 1844 (1839), pp. 24 y 48.

7. Al respecto puede verse: *Le parti national ou industriel comparé au parti antinational*, en *Oeuvres de Claude-Henri de Saint-Simon*, Tomo II, p. 15 y sigs. París, Editions Antropos, 1966; o *Du système industriel* (op. cit., Tomo III); o *Du catéchisme des industriels y De l'organisation sociale* (op. cit., Tomo V). Sobre la escasa influencia de los textos sansimonianos en 1848, véase: Sébastien Charlety, *Historia del sansimonismo* (Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 287 y sigs.)

8. “En la segunda mitad de 1847, los informes de los prefectos coincidían en un punto: la catástrofe era inminente. Bancarrotas, quiebras, cierres de comercios, hambre, paro: todo indicaba que en Francia, esta vez, la situación era grave. Sólo en la capital había cerca de doscientos mil parados. Los obreros empeñaban sus cuatro muebles, amontonaban mujer e hijos en una sola habitación y salían en busca de trabajo”. Factor adicional nada irrelevante, la corrupción generalizada que conducía al régimen. Esto explica la frase de Tocqueville, de que los hombres pierden el poder cuando se hacen indignos de conservarlo. Ilustrativo al respecto es el comentario de Bernstein: “La indulgencia hacia los que estaban a la nación constituía la norma de rigor durante la monarquía orleanista. Se inició el año 1847 con una cascada de revelaciones escandalosas: personas muy bien situadas habían especulado con los fondos públicos, robado dinero o saqueado el tesoro público. Las gentes se enteraban de que todo se pagaba, desde los privilegios de los teatros hasta las legislaciones especiales”. (Samuel Bernstein: *Blanqui y el blanquismo*. Madrid, Siglo XXI, 1975, pp. 123-124).

9. Véase, Armand Cuvillier: *Proudhon*. México, Fondo de Cultura Económica, 1939, p. 33.

10. P. J. Proudhon: *Le droit au travail et le droit de propriété*. París, Garnier Frères, 1850. Firmando el 5 de octubre de 1848. Poco o nada conoce o comprende a Proudhon quien sólo conoce sus memorias sobre la propiedad.

Realmente, Proudhon es víctima de una frase cuyo contexto largo y complicado la deja suelta, sin explicación, y es víctima también del trato irónico y despiadado que Marx le da. En sus *Principios de organización política* hay atisbos del poder que concede a la ley en la creación del orden humano (*Oeuvres complètes de P. J. Proudhon*. Dirección de C. Bouclé y H. Moysset. París, Marcel Rivière, 1927. Tomo relativo a *De la création de l'ordre dans l'humanité*, p. 256 y sigs.). Las posibilidades que Proudhon da al federalismo en la organización social, económica y política de la sociedad revelan, si no la profundidad de Saint-Simon en el tema, sí un pensamiento que lleva la ley federativa a principio de derecho, incluso en lo internacional. El jurista Georges Scelle, al prologar este libro, empieza afirmando que sobrevive o se reencarna el espíritu de Proudhon, triunfando en nuestros días. (Véase: *Du principe fédérative*, p. 9; el contenido esencialmente político que da al federalismo puede verse en pág. 343 y sigs., ed. cit., 1959). Su examen de 1848, con antecedentes y consecuencias, viene en *La révolution sociale* —ed. cit., 1936, pp. III-153—; los artículos de Proudhon, en el Apéndice, pp. 347-371, y en un marco general en *Idée générale de la révolution au XIX siècle* —ed. cit., 1923. Particular importancia, *Causas de las revoluciones*, p. 99 y sigs. Su polémica contra Pierre Leroux y Louis Blanc, pp. 353-449. (Ver también *Les confessions d'un révolutionnaire pour servir à l'histoire de la révolution de février*, ed. cit., 1929, pp. 97-246).

Capta con fineza la oposición de hecho y derecho en la economía de las sociedades y percibe las contradicciones entre innovación tecnológica y posibilidad de proporcionar empleo. Igualmente, señala las consecuencias de la libre concurrencia y hasta dónde ella destruye o mutila la verdadera libertad, proponiendo remedios a la concurrencia. Analiza el fenómeno del monopolio —visible ya en la Francia de él—; lo ve prácticamente como inexorable y describe los desastres que produce en el trabajo y la perversión en las ideas que causa. (*Système des contradictions économiques ou philosophie de la misère*, Tomo I, pp. 249-265. Ed. cit., 1923).

Comprende el ciclo y ve el desempleo que el “maquinismo” y el monopolio generan, su antimquinismo casi llega al “luddismo”. Considera que es posible regular la lucha entre amos y obreros, pero que es imposible desterrarla. No admite la solidaridad de clases, aunque sí la lucha pacífica y legal. Hay intereses encontrados que impiden la solidaridad. Llega a pensar en la regulación de las luchas mediante una especie de soberanía del derecho. Si bien expresamente renuncia a una síntesis —dialéctica sin llegar a la síntesis— y es hegeliano conociendo mal a Hegel, ve un proceso de conservación, revolución y conservación, y su ideal es la sociedad sin autoridad, o sea la anarquía. Contradictorio, incurre en frecuentes incongruencias; tal su relación con Napoleón III y la posibilidad de realizar la idea social a través de un golpe de Estado. (*La révolution sociale. Démonstré par le coup d'Etat du deux décembre*. Ed. cit., p. III y sigs.)

11. Anton Menger: *El derecho al producto íntegro del trabajo en su desarrollo histórico*. Buenos Aires, Americalee, 1944, pp. 35-36. Este libro, aparecido en 1891, de un jurista socialista, tiene gran influencia en su época. El autor asienta: “Porque el derecho al trabajo, en la concepción socialista, tiene el carácter de una obligación jurídica; no es en manera alguna una liberalidad del Estado; su ejercicio no supone, por consiguiente, la indigencia del interesado, y no puede estar revestido de formalidades deprimentes como la beneficencia pública” (“La discusión sobre el derecho al trabajo que ocupó a la Asamblea nacional francesa, desde el 12 al 16 de septiembre y el 2 de noviembre de 1841, recaía, sobre todo, acerca de si no se debía reconocer más que el derecho a la asistencia, o bien, además el derecho al trabajo. Thiers se decidió por el primero, pero contra el último —Girardin. *Le droit au travail au Luxembourg et à l'Assemblée nationale*, 1849, vol. II., págs. 231 y siguientes— y de hecho, la Constitución del 4 de noviembre de 1848, como la de 1793, sólo ha garantizado el derecho a la asistencia. Están equivocados, pues, ciertos escritores, verbigracia, José Gamier —*Le droit au travail à l'Assemblée nationale*, 1848, pág. 385— que quieren identificar esos dos derechos.”) La lealtad al derecho del trabajo en Menger es conmovedora, pues lo afirma cuando ya ha naufragado. Claro está que Bismarck, como posteriormente veremos, ya ha aceptado el derecho al trabajo.

12. Menger, op. cit., pp. 36-37

13. Para Cabet, que pretende amor, justicia, seguro mutual, seguridad universal, organización del trabajo, máquinas para el beneficio de todos, aumento de la producción, reparto equitativo de la riqueza, supresión de la miseria, etc., los males están en la mala organización de la sociedad, y el vicio de esta sociedad, en la desigualdad. (Véase, *Voyage en Icarie*. Quatrième Edition. París, au Bureau du Populaire, 1846).

14. En un sabroso libro de la época, *La Commune de París de 1871, 18 de marzo-29 de mayo*, por un testigo ocular (París, Librería de Rosa y Bouret, 1871, p. 4), se explica cómo Napoleón buscó su apoyo en el ejército y en la clase obrera; pero el código penal relativo a las coaliciones y a los obreros seguía vigente y al comenzar las huelgas en casi todos los ramos de la industria, “El gobierno dejaba como era consiguiente que se aplicasen los artículos del Código. Esto no le impedía sin embargo demostrar sus simpatías a la clase obrera. El emperador usaba y abusaba del derecho de gracia y hasta ayudaba a los sentenciados por los tribunales de su bolsillo particular”.

---

**Gonzalo Rojas**

# ADIÓS A JOHN LENNON

Acostúmbrate, John, a verlas por el periscopio  
de mármol, a palparlas  
desde ahí tan lejos en tu escafandra  
de raso,

ah y por liturgia  
aunque sea sábado y sigas  
teniendo 22 tocando  
durmiendo toca hasta el fin,  
estremecimiento de diamante,  
no  
huelas la locura de estas rosas.

Enrico María Santí

# OPPIANO LICARIO: LA POÉTICA DEL FRAGMENTO

María Luisa Bautista, *in memoriam*

*Si no aceptamos el continuo, el azar obtiene un triunfo vergonzante sobre los nexos causales, desfigurando, indescifrablemente, la cara de los dioses.*

"Preludio a las eras imaginarias"

## I

Aun antes de la publicación de *Oppiano Licario* (1977), la novela póstuma de José Lezama Lima, la crítica viene especulando sobre la relación entre este texto y la obra anterior del autor y, sobre todo, su vínculo con *Paradiso* (1966), su primera novela.<sup>1</sup> La repentina muerte de Lezama (en agosto de 1976) ha ido avivando aún más estas preguntas ya que sugiere que el manuscrito de *Oppiano* quedó en estado trunco. Si añadimos a esto las consabidas dificultades de lectura con que siempre nos reta una obra como la de Lezama y las dificultades de comunicación con La Habana, donde falleció el autor y, más recientemente, su viuda, María Luisa Bautista, se nos presenta acaso el misterio bibliográfico más intrincado de la reciente novela latinoamericana. Picado por este misterio, en junio de 1979 realicé un viaje de investigación a La Habana durante el cual tuve el privilegio de estudiar el esbozo o esquema en que se basó Lezama para la redacción de su novela. Con este "Esbozo para el *Inferno*" (pues así lo llamó su autor), la crítica ya cuenta con las pruebas necesarias para concluir que la muerte interrumpió su redacción y que *Oppiano Licario* es un fragmento.

En este breve ensayo, que es preliminar a un estudio más extenso sobre la obra de Lezama Lima, me propongo dos fines. Primero, hacer una descripción general de este esbozo seguido de un cotejo del mismo con la novela tal y como fue publicada. Segundo, desarrollar una discusión de la novela a partir de su quizá tautológica definición como fragmento. Creo que el texto de *Oppiano Licario* propone una poética del fragmento. Esa poética (esa lectura) va más allá del hecho de que poseamos un texto trunco, de que Lezama no haya llegado a terminarlo, si bien ese tremendo hecho ha llegado no sólo a formar parte del texto sino a definirlo.

## II

Empecemos por lo más evidente: *Oppiano Licario* es la continuación de *Paradiso* y no una novela aparte y diferente; mejor dicho: es la misma novela con otro título. Quiero decir que he-

mos de leer ese texto póstumo como el último fragmento (aunque no el fragmento final) de un texto más vasto. Ya en su correspondencia y en varias entrevistas contemporáneas Lezama había indicado esa continuación. Acaso la primera mención explícita sea la que aparece en una carta de junio de 1966 a su hermana Eloísa, en la que expresa preocupación por las malinterpretaciones a que estaba siendo sometida *Paradiso* en ese momento. "Si tengo tiempo", escribe, "le añadiré un primer piso, para que todo quede resuelto y aclarado".<sup>2</sup> Ya se sabe que es esa intención esclarecedora lo que mueve todo el proyecto novelístico de Lezama, sobre todo en relación a su obra poética, como si la novela ofreciera una alegoría de su concepción de la representación literaria.<sup>3</sup> Pero no deja de ser revelador que el origen del texto póstumo sea esta aclaración de una aclaración, por así decirlo: la construcción de un "primer piso" para facilitar el acceso a la "catedral". Un año antes de esta carta, en junio de 1965, y en otra carta a sus hermanas, el proyecto había aparecido como una lejana posibilidad ("tendrán que pasar algunos años", dice); pero no hace más que publicarse *Paradiso* para que esa segunda parte adquiriera un sentido urgente. La misma urgencia, por cierto, aparecerá en otra carta al escultor Alfredo Lozano, en la que se describe el futuro texto como "un añadido para que el laberinto ascienda hacia su visibilidad".<sup>4</sup>

Pero si bien es evidente que Lezama proyectaba una continuación esencialmente homogénea con el texto anterior, también lo era que no podía ser una repetición. Si *Paradiso* había terminado, por ejemplo, con la muerte redentora de Oppiano Licario, la nueva novela tendrá, escribe, "su sombrío final". Tal descripción aparece en la misma carta de 1965 y responde a una indagación epistolar de su hermana Eloísa, en la que parece anticipar la muerte de José Cemí.<sup>5</sup> Acaso sea esta la razón (más allá del paralelo nominal con la *Divina Comedia*) por la cual uno de los primeros títulos de la futura obra haya sido el de *Inferno*. En una entrevista con Ciro Bianchi Ross, Lezama le anticipa que en *Oppiano Licario* él quería acercarse "a la auto-destrucción sacralizada de Foción... al caos que rodea a la innata eticidad de Fronesis, que ve las furias desatadas en su contorno... y al otro de la tríada, José Cemí, el obsesionado por la imagen".<sup>6</sup> Ya sabemos que el texto de *Oppiano Licario* desmiente en parte ese pronóstico tan sombrío, como también que el título dejó de ser *Inferno* para convertirse (después de barajar varias otras opciones como *La vuelta de Oppiano Licario*, *La muerte de Oppiano Licario*, *El reino de la imagen*, *Fronesis*, etc.) en el actual. Sabemos también, por lo demás, que Lezama llegó a publicar un anticipo de la novela con ese título en la revista *Índice de Madrid* en 1968.<sup>7</sup> De manera que el vínculo de *Oppiano Licario* con *Paradiso*, en su intención inicial al menos, queda cla-

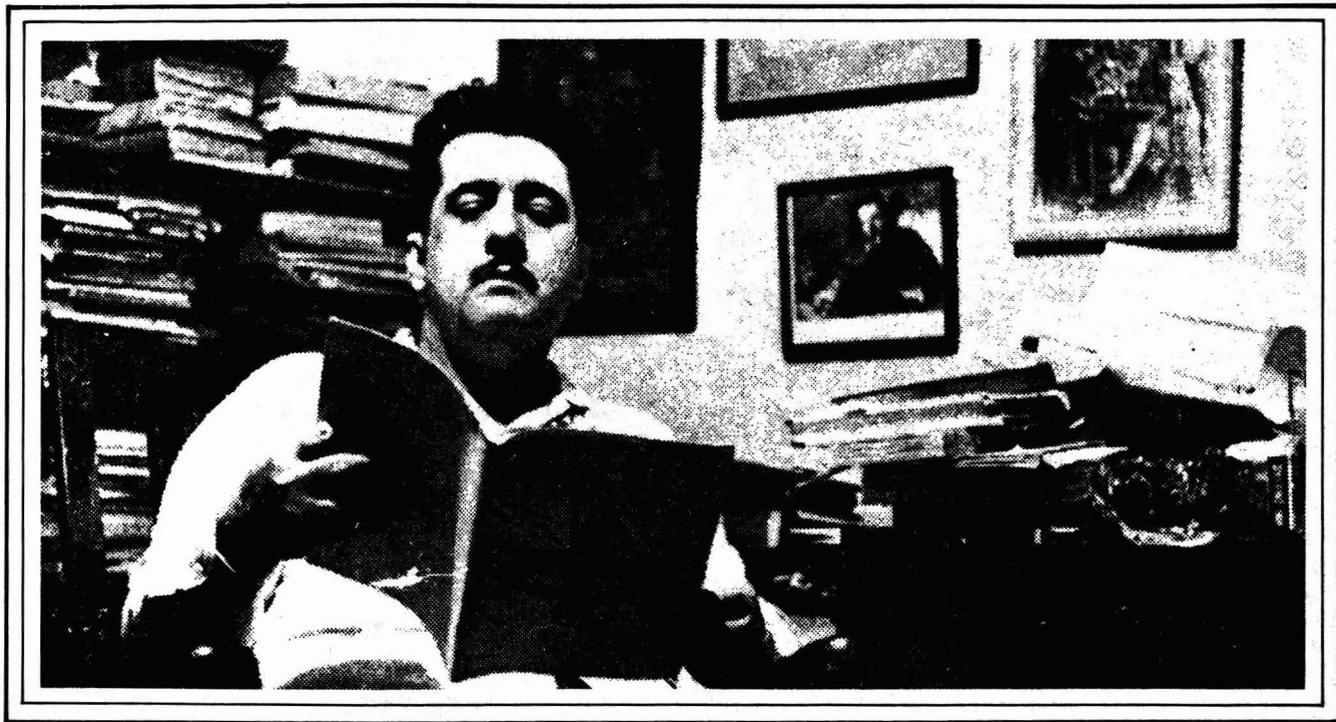
<sup>1</sup> Una versión abreviada de este trabajo fue leída en el Coloquio Internacional sobre José Lezama Lima en la Universidad de Poitiers, Francia, el 20 de mayo de 1982. Agradezco la invitación a Alain Sicard, organizador del coloquio, y las sutiles observaciones de Maryse Renaud, Cintio Vitier y Fina García Marruz.

ro: la continuación de la novela que llevará a los personajes a un final radicalmente sombrío y negativo. “En el *Paradiso*”, le confía a Bianchi Ross, “van naciendo las imágenes pero... en el *Inferno* estamos como quien se mira en un espejo, la muerte es la única respuesta”.<sup>8</sup>

El esbozo de la novela que pude estudiar y transcribir durante mi visita a La Habana confirma en parte esta intención inicial. El esbozo ocupa unas siete páginas manuscritas que aparecen encabezadas por el título “Esbozo para el *Inferno*”. Por este título podemos deducir que se trata de un esbozo redactado *antes* de ser escrita la novela (es decir, no sobre la marcha de composición) o quizás inmediatamente después de la publicación de *Paradiso*, o sea entre los años 1966 y 1968. Además de ofrecer sintéticas descripciones de cada ca-

esposa, todos los cuales aparecen en el mismo primer capítulo. En su lugar, el esbozo consigna lo siguiente: “Niñez de Fronesis, Fronesis en París. Conversación sobre el aduanero Rousseau. Aparecen Champollión (pintor), Margaret McLearn, Sidi Galeb (sic), Mahommed. Evocación de OL a través de las reglas de San Benito”. Como sabemos, el primer capítulo no incluye escenas de la niñez de Fronesis ni tampoco esa evocación a través de las reglas de San Benito, la cual sí aparecerá en el capítulo IV. Lo que sí se describe —y esta será la característica principal del esbozo— es el orden de los eventos de la trama y la aparición de los distintos personajes.

Resultaría demasiado laborioso realizar una descripción minuciosa de cada una de las diferencias entre las síntesis



pítulo, el esbozo incluye notas al dorso de algunas páginas en las que se consignan nombres, alusiones literarias, situaciones narrativas y la manera de algunos personajes. Hemos de tener en cuenta, naturalmente, que estamos ante un esbozo y por tanto que ello no supone una prefiguración exacta de la futura redacción. Pero dados el estado trunco del manuscrito y las circunstancias tan inciertas de su publicación, tal documento sí nos ayuda a conjeturar hasta qué punto pudo haber llegado la redacción de Lezama antes de que le sorprendiera la muerte. Máxime cuando tantos detalles que se consignan en el esbozo aparecen elaborados en la novela.

Acaso la diferencia más reveladora entre esbozo y novela sea la extensión del texto: mientras que la novela sólo tiene diez capítulos, el esbozo consigna trece (en realidad consigna catorce, pero sólo debido a que Lezama omite por equivocación el capítulo II). Las descripciones de cada uno de los capítulos por lo general sintetizan bastante fielmente la narración redactada, aunque no coinciden exactamente y la novela desarrolla (como es de esperar) muchos detalles que no aparecen en el esbozo. Por ejemplo, éste omite toda mención de José Ramiro y Clara y sus hijos, la familia campesina, vecinos y empleados de los Fronesis en su finca de Villa Clara con que abre la novela; tampoco se menciona el asesinato de José Ramiro, hijo, ni a Palmiro o Delfina, su futura

que aparecen en el esbozo y la redacción final. Quede esa tarea para un futuro trabajo. Sí quisiera apuntar lo que me parece más interesante: es decir, lo que, según el esbozo, se le quedó a Lezama, literalmente, en el tintero. Probablemente el detalle más intrigante que encuentra el lector de *Oppiano Licario* hacia el final del texto sea esa herida que recibe Fronesis en el capítulo IX y cuya noticia (por medio de un telegrama enviado por Lucía, la amante de Fronesis) le causa un infarto cardíaco a su padre. Por lo que aparece redactado en el siguiente capítulo, el número X, que trata de otros temas, podemos conjeturar que Lezama había querido dejar el desarrollo de esa historia en suspenso hasta llegar al capítulo siguiente, el número XI, que nunca llegó a redactar. Cuando cotejamos el esbozo descubrimos el por qué de ese suspenso. El esbozo explica, sin más detalles, que Fronesis será asesinado. El asesinato de Fronesis habría coincidido con el regreso a Cuba de Lucía; ésta, al participarle al Dr. Fronesis de su futuro nieto, es rechazada por el mismo. Esa violenta muerte de Fronesis habría sido paralela al otro acontecimiento que está consignado en el esbozo: Cidi Galeb viajará a La Habana “para escapar de la venganza de Mahommed”, y es en La Habana donde Galeb ha de conocer al Pelirrojo, ese ladronzuelo de cepillos chinos, con quien se alía “para chantajear a Foción.” No obstante, es Foción quien,

según el esbozo, matará a Cidi Galeb para después suicidarse lanzándose “desde lo alto del hotel”.

Así pues, las muertes paralelas de Fronesis y Foción, resultan ser más que simple simetría: sugieren que la autodestrucción de Foción son el resultado de la muerte de Fronesis —cuya muerte él parece vengar. (De ahí que Galeb tenga que escapar a “la venganza de Mahommed”, quien en la novela desarrolla una estrecha amistad con Fronesis.) Pero a esas muertes paralelas le suceden también nacimientos paralelos, y son estos nacimientos los que, según el esbozo, proveen la clave de la novela. Como debe recordarse, en la narración tanto Lucía como Ynaca Eco están embarazadas de los hijos de Fronesis y Cemí, respectivamente. En el esbozo, Lucía dará a luz un varón, mientras que Ynaca tendrá una hembra, hija de Cemí. Si contamos también a Focioncillo, el hijo de Foción, quien es mencionado en *Paradiso* y aparece por primera vez en el último capítulo de *Oppiano Licario*, comprobamos que cada uno de los personajes de la tríada de amigos, (Fronesis, Cemí y Foción) tiene un vástago. En una entrevista, aún inédita, con Reynaldo González, realizada en 1971, Lezama describe el desarrollo de esta segunda generación de personajes: “Hacia el final (*de Oppiano Licario*) hay un entrecruzamiento de los hijos de estos tres personajes, en que Cemí no quiere adoptar de ninguna manera la solución goetheana, es decir, el matrimonio del conocimiento —doctor Fausto— con la belleza —Elena de Troya— y que produce un monstruosillo, Euforión, que se precipita en el abismo, saltando, y no logra sobrevivir. Procuero entonces otro emparejamiento entre la hija de Cemí, la hija de la imagen, que prefiere casarse con el hijo del loco, de Foción; es decir, la unión de la imagen con la locura”.<sup>9</sup>

Lo que Lezama nunca llegó a explicarle a González, y lo que constituye uno de los mayores misterios de la narración, es cómo Jose Cemí habría llegado a la decisión de impedir esa fatídica unión. Según el esbozo, Abatón Awalobit, el esposo de Ynaca Eco, ha conservado una copia de la *Súmula*, nunca infusa de excepciones morfológicas, ese supuestamente fabuloso libro de Oppiano Licario, el cual se dedicó a componer durante toda su vida. Como se sabe, en la novela Ynaca Eco le entrega el original de ese libro a José Cemí como legado de su hermano, original cuya escritura las aguas de un ciclón habanero acaban borrando accidentalmente. Pero lo que además agrega el esbozo, —y que hasta la fecha ha sido un misterio— es el contenido de la *Súmula*. ¿Cuál es su tema, de qué se trata? “En el escrito”, dice el esbozo refiriéndose a la *Súmula*, “se consigna todo lo que ha sucedido en el *Inferno*, terminando con las bodas de la hija de Ynaca Eco y Cemí, con el hijo de Fronesis y Lucía”. Es decir: el libro que escribe Oppiano Licario, la *Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas*, resulta ser el mismo libro que hemos estado leyendo. Como ocurre con *Las mil y una noches*, o con un célebre manuscrito sánscrito confeccionado por un tal Melquíades, o como con los personajes de la segunda parte (de la continuación) del *Quijote*, se suponía que los personajes de Lezama también descubrirían su borgiana “magia parcial”, su identidad con la “sobrenaturalidad” de la ficción. (De ahí, quizá, que Lezama haya finalmente optado por el título de *Oppiano Licario*, casi como dando a entender la coincidencia del libro que cifra toda la narración). No obstante, queda una importante salvedad, ya que, según el esbozo, la *Súmula* de Oppiano no podrá coincidir “de ninguna manera” con la novela que leemos; como Cemí es el que llega a leer la copia de la *Súmula* conservada por Abatón Awalobit, logra anticipar y así frustrar el fatídico enlace de su hija con el hijo de Frone-

sis: “Cemí impide”, concluye el esbozo, “que su hija vaya a Europa para que no se encuentre con el hijo de Fronesis. Para evitar el mito de Euforión... Se casan la hija de Cemí y de Ynaca con el hijo de Foción... la unión de la imagen con la locura”.

Lo que se le queda en el tintero a Lezama son, pues, apenas tres capítulos. Y si, además del esbozo, hemos de creer en sus declaraciones a González, la novela hubiera terminado con esas bodas alegóricas. En esa misma entrevista inédita, Lezama declara que en 1971 calculaba un manuscrito de “unas cuatrocientas páginas que, añadidas a la primera parte, darán unas setecientas, ochocientas”.<sup>10</sup> No sabemos, por cierto, si esas páginas se refieren a folios, cuartillas o páginas impresas. Por otro lado, Eloísa Lezama, la hermana del poeta, fue testigo de la repetida aseveración de que faltaban apenas veinte o treinta páginas para terminar la novela, lo cual explicaría ese cambio que notamos en la propia correspondencia entre “el otro novelón” que prometía en una carta de agosto de 1969 y lo que dice, siete años después, en otra de mayo de 1976: “No será tan extensa como *Paradiso*”.<sup>11</sup> Para adherirse al esbozo original se hubiera tenido que trazar no sólo el nacimiento, sino también el desarrollo de la hija de Cemí e Ynaca, aún no nacida al final del texto que poseemos, como también el nacimiento del hijo de Fronesis y Lucía y el desarrollo de Focioncillo, ese *mannekken pis* criollo, quien al final del texto que poseemos es un niño. Pero, ¿podría haberse hecho todo esto en veinte o treinta páginas, o acaso ideó Lezama otro final menos complejo?

Más interesante que todas estas especulaciones (que podríamos multiplicar hasta el delirio) resultaría una lectura de la fragmentación de *Oppiano Licario* desde dentro del texto. La novela no es sólo un fragmento sino también, como veremos, la explicación, y hasta cierto punto, la anticipación, de su propia interrupción.

### III

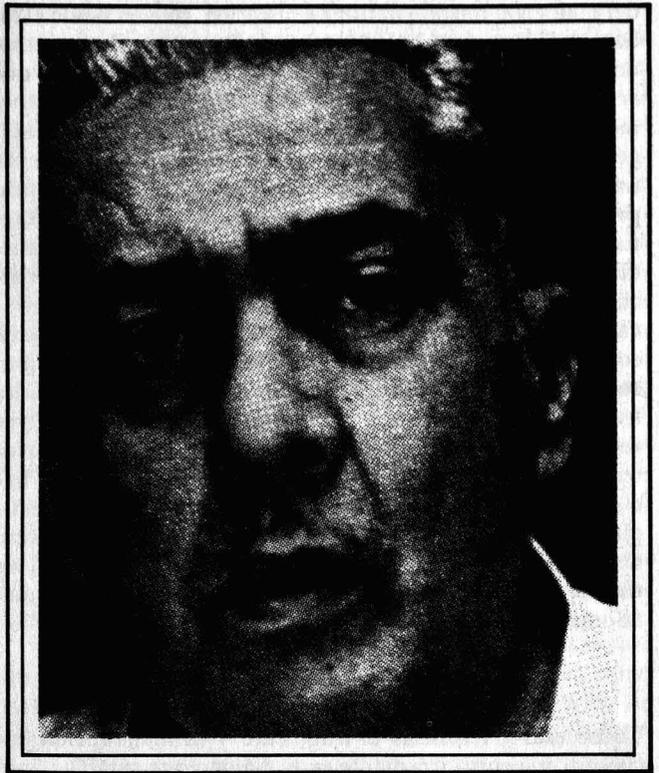
*Oppiano Licario* comienza con un episodio de la vida campesina cubana. El hijo mayor de José Ramiro es asesinado por dos esbirros; sus cenizas perdidas luego se recobran. Palmiro, el hijo menor, descubre que su deseo por Delfina está mediatizado por el deseo de Delfina por Fronesis. El episodio alterna dos veces en el primer capítulo con escenas de la vida de Fronesis en París y parece terminar a mediados del mismo con la amarga frustración de Palmiro. Sin embargo, en el capítulo IX, 200 páginas más tarde, descubrimos que la historia de esa familia no ha terminado: los personajes del episodio reaparecen en La Habana en compañía del Dr. Fronesis. (Palmiro ha ido a regañadientes, pero ahí está.) Podemos conjeturar que de haberse podido continuar la novela, los personajes hubieran vuelto a reaparecer. (El esbozo, como ya he dicho, no nos ayuda a resolver este misterio puesto que el episodio no se menciona en ningún momento.) Así pues, las dos escenas de este episodio enmarcan, por así decirlo, el texto de *Oppiano Licario*. Y lo que en un momento parece convertirse en una historia trunca resulta ser la primera entrega de una posible serie narrativa. Lo trunco, el fragmento, resulta ser una interrupción.

Es esta estructura episódica, que vemos dramatizada en los fragmentos sobre José Ramiro y su familia, lo que caracteriza la narración de *Oppiano Licario*. No en balde Severo Sarduy, en una interesante reseña, describió el libro como “una suite de digresiones”, y Eloísa Lezama, casi como intu-

yendo el valor narrativo de esa estructura, lo llamó “más novela que *Paradiso*”.<sup>12</sup> Si es esta estructura episódica lo que caracteriza toda la narrativa de Lezama no hemos de decidirlo, por ahora al menos. Más interesante me parece trazar las distintas variaciones, las distintas metáforas, bajo las cuales aparece esa estructura a lo largo del texto. Lo crucial acerca de *Oppiano Licario* no es sólo que esté enmarcado por dos episodios cuya sucesión, así sea a la distancia, transforman lo trunco en una interrupción; se podría decir que todo el texto está armado sobre una extensa serie de interrupciones narrativas cuya secuencia tiene el efecto de negar la fragmentación que suponen todas esas interrupciones. Tanto es así que, como veremos, los personajes hasta llegan a discutir el fenómeno mismo de la interrupción como una de las claves de lo que ellos mismos llaman “la cantidad novelable”.

Un primer nivel de análisis señalaría que la articulación narrativa de la interrupción aparece dramatizada en la serie de sucesos y desastres que encontramos a lo largo de la novela. Me refiero, en concreto, a la recurrencia de accidentes que sufren los personajes como instancias de la interrupción. Al asesinato de José Ramiro, la herida gratuita de Palmiro y el encuentro azaroso de sus cenizas, tendríamos que añadir toda otra serie de accidentes: la afortunada ausencia de Fronesis en el momento en que Palmiro decide acudir a su habitación y asesinarlo; la muerte de los padres de Mahommed bajo una bomba terrorista en El Cairo; el encuentro de Cemí e Ynaca Eco Licario en el Castillo de la Fuerza; la destrucción del (supuestamente único) ejemplar de la *Súmula* por la conjunción de un ciclón, un ras de mar y un perro vecino; la caída de una viga en el preciso momento en que Fronesis entra en casa de la maga; el accidente de Foción en la bahía de La Habana; la noticia de la herida de Fronesis que le causa un infarto cardíaco a su padre y que a su vez determina un encuentro fortuito con Foción en el camino al médico y quien resulta ser el padre de Foción; el incendio en casa de McCornak en que perece toda su familia. Un catálogo exhaustivo señalaría otros más, por supuesto, amén de los otros que aparecen consignados en el esbozo y que Lezama nunca llegó a redactar. Todos estos accidentes (algunos de los cuales se podrían calificar de verdaderas catástrofes) parecerían conformar, a primera vista, la tradicional secuencia ordenada de acciones cuya síntesis constituye la trama de la novela. Lo que me interesa destacar, sin embargo, es cómo esa trama, lejos de depender de una cadena de causa y efecto (como en una novela de misterio, por ejemplo, o en una comedia del Siglo de Oro español), depende del accidente, del azar, como principio de organización. La estructura episódica, esa “suite de digresiones”, sólo se hace posible a partir de esa recurrencia de lo inesperado. Acaso el momento en que el texto mismo toma conciencia de esa recurrencia del azar sea el comentario del narrador en el preciso momento en que descubre Fronesis que su sueño con Foción había coincidido con la entrega del pasaje que le hace Foción a Lucía: “¿Pero qué nos absorbe, qué nos impulsa a engendrar y a darnos de cabeza con esos hechos?” (p. 190).

Un segundo nivel de análisis señalaría no ya la articulación narrativa de la interrupción, sino lo que podríamos llamar su temática, la cual aflora aun en los momentos menos esperados de la narración. “*Me sacó de la mesa, me vino a interrumpir el baño*”, observa Fronesis en medio de una conversación con Champollión y Margaret, “son formas de execración, de maldición casi, que el cubano no tolera como descortesía” (p. 93). Asimismo, la larga discusión sobre el Aduanero Rousseau en el primer capítulo se justifica por el



contraste entre Picasso, “pintor a la manera egipcia”, y Rousseau, “pintor a la manera moderna”, con que culmina el pasaje. Mientras que “la técnica llamada completiva de los egipcios dependía de distintos fragmentos que forman unidad conceptual o de imagen, antes que unidad plástica”, la manera moderna de Rousseau posee “un místico y alegre sentido de la totalidad... no a través de síntesis de fragmentos aportados de las culturas” (p. 45).

Creo que hasta se podría ir más lejos. Se podría afirmar que Lezama *jerarquiza* a sus personajes según su mayor o menor conciencia de la interrupción como fenómeno no ya narrativo sino moral. Caso ejemplar es el diálogo entre Mahommed y Fronesis en el segundo capítulo. Durante una pausa de Mahommed, Fronesis le alienta con la siguiente observación: “Creo que su relato debe ir todo en una pieza, si lo interrumpo hoy, otro día aparecerá desarticulado y trunco; permita pues que esta noche alcance su final”. Acogiendo la invitación a proseguir, Mahommed narra entonces el fatídico accidente en que mueren sus padres; y es a esa narración que le sigue un discurso, de visos martianos, sobre el sentido de la revolución como aquel dominio donde “toda interrupción, todo fracaso, toda vacilación, quedará suprimida”. Al oír ese discurso, Fronesis, nos dice el narrador, “no se decidió a interrumpirle”; sí decide seguir escuchando ese discurso que termina proponiendo la resurrección como imagen de la auténtica revolución: “Golcia y Parusia, ciencias de la invocación de los muertos y de la resurrección, he ahí donde deben dirigirse las llamas de la revolución” (pp. 84-85). Acto seguido, tres toques de timbre interrumpen el discurso: una “loca”, agente de Cidi Galeb, viene a espiar a la pareja de amigos. Al agente le sigue el propio Galeb, quien a su vez interrumpe por segunda vez, golpeando con furiosos puntapiés e interrumpiendo en el apartamento con patéticos insultos.

La violencia de Galeb en este momento de la narración identifica a este personaje como agente de la interrupción,

del mal, en el mundo natural e histórico. (No en balde el esbozo señala que será él el asesino de Fronesis.) Como personaje, Galeb emblematiza la amenaza de la interrupción que acecha no sólo las acciones de los personajes, sino, como hemos visto, la propia trama de la novela. Es más: no sería exagerado observar que en *Oppiano Licario* Lezama nos presenta un mundo que linda con su propia ruptura. Es a esa ruptura, precisamente, a que aluden las múltiples referencias a fragmentos o la fragmentación, referencias que actúan como metáforas del fenómeno mismo de la interrupción. Las referencias pueden ser explícitas, como vimos en el pasaje sobre Picasso y Rousseau, o también pueden ser emblemáticas, como ocurre con las recurrentes imágenes de fragmentación: cenizas, ruinas, momias, reflejos, refracciones, extremidades truncas, textos borrados. No es casual, por tanto, que tres veces en la misma página se asocie a Galeb, ese mezuquino interruptor, con la imagen del fragmento: "Galeb se fue haciendo notar, preguntaba direcciones, inquiría por fragmentos pintarrajeados" y: "pero él parecía erotizarse con cada uno de esos fragmentos de fracaso. Su pequeño demonio, tití de diablo, se hinchaba en los fragmentos" (p. 191). Mutuas metáforas: la interrupción, el fragmento.

#### IV

Todas esas referencias al fragmento y la interrupción encuentran su centro irradiante en el diálogo que entablan José Cemí e Ynaca Eco Licario hacia el final del capítulo quinto. Como se sabe, éste es el diálogo que comienza con el encuentro entre estos dos personajes en el Castillo de la Fuerza (el nombre no es una invención de Lezama) y que culmina con la entrega del ejemplar de la *Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas*. Entre estos dos momentos, Cemí e Ynaca Eco se desplazan hacia la casa de la hermana de Licario, casa que, por cierto, el narrador describe como "las ruinas del cafetal de Angerona, reconstruidas" (p. 151). Es en esa mansión en ruinas restauradas que Ynaca Eco y Cemí discuten lo que constituye, a mi juicio, la poética de la novela, y quizá, la poética de José Lezama Lima.

Tanto Ynaca Eco como Cemí son visionarios: ella, vidente infusa, intuitiva, necesita provocar la visión por medio de la turbación ocular y la lectura de textos místicos; él, poeta, que obtiene la visión no provocándola en el cuerpo sino situando la imagen en el tiempo e impulsándola con la caridad, el amor. En el diálogo, Ynaca confiesa su límite: cuando provoca la visión, sólo obtiene una *media visión*, lo visual vaciado de su complemento intelectual: "En esa distancia entre el silencio y la centellita, comienzo a ver un hombre que camina, que se me pierde o retomo. Pero nunca puedo saber si dentro del silencio el que marcha me habla, o se interrumpe mi silencio y cesa el desfile" (énfasis mío, p. 161). El dilema de Ynaca, personaje que representa lo infuso, la pura intuición, consiste en que no puede distinguir entre la palabra como diálogo ("El que marcha me habla") y la palabra como silencio ("se interrumpe mi silencio y cesa el desfile"). Ynaca no puede distinguir entre la continuidad y la interrupción, entre el bien y la ausencia. Más que un mero dilema con vistas a resolverse fácilmente, las limitaciones de Ynaca son tales que sus desproporcionados deseos visionarios amenazan con convertirla en una bruja: "Cuando ese estado intercambiable entre mi sueño y el móvil luminoso se verificaba en el crepúsculo, la visión se hacía diabólica, surgían incubos, suplicaba" (p. 163).

A las turbaciones de Ynaca, Cemí opone lo que él llama

"lo increado creador, Dios", y su agente principal, "lo continuo temporal", el tiempo, el futuro. Cemí ofrece su solución como consejo, casi como receta médica, ya que la dolencia de Ynaca, por así decirlo, consiste precisamente en una deficiencia de continuo, algo como una falta de ánimo espiritual debido a su excesiva idolatría corporal. (Ynaca está casada con un impotente a quien Lezama llama, no sin cierta ironía, "El Inaccesible".) Así como Fronesis alienta a Mahommed a proseguir con su discurso revolucionario, Cemí alienta a Ynaca a perseguir la verdadera imagen. Al mundo de la *cosa* de Ynaca ("La infinita posibilidad cohesiva de la metáfora que usted ve como la *res*, como cosa..."), Cemí opone el reino de la imagen ("Nuestro cuerpo es como una metáfora con una posible polarización en la infinitud que penetra en lo estelar como imago", pp. 159-160). Pero lo verdaderamente crucial de este diagnóstico no es tanto que Cemí recete el continuo temporal, el futuro, como remedio espiritual para Ynaca, sino que ese remedio equivale también, en la concepción de Cemí, a crear una novela: "Seguir ese continuo temporal engendrado por la marcha es convertir lo increado en el *después*, la extensión progresiva fijando una cantidad novelable" (p. 160). Es preciso subrayar que Cemí no utiliza el concepto de novela (o de cantidad novelable) como sinónimo de género literario, por ejemplo; no le interesa hacer un planteamiento de tipo histórico. Lo que llama cantidad novelable constituye, como él mismo señala, "la extensión progresiva", aquello que permite *tender un puente* entre fenómenos aislados de la realidad por medio de una trama, de una secuencia de acciones o de imágenes que muestren las ligaduras del mundo, sus secretos nexos causales, aquello que conecta los fragmentos, aquello que conquista la diferencia, aquello que vence la interrupción. Aceptar el continuo temporal, completar la visión, crear una novela, son todas acciones equivalentes.

Cuando Ynaca Eco reacciona al consejo de Cemí diciendo que "ya estamos en la novela, *pour la mère de Dieu*", la descripción del narrador (quien en seguida añade: "interrumpió Ynaca", p. 160), no deja de ser irónica, aun si el mismo párrafo termina aclarando: "No se interrumpían, ambos se proseguían". Ynaca no habrá comprendido, por el momento al menos, el valor o las implicaciones del consejo de Cemí; no obstante, el diálogo entre ellos continúa, sobre todo cuando Cemí, aprovechando una pausa en la retahíla de quejas de la infusa, le dice: "Me voy a aprovechar de su última afirmación para interrumpirla... En esa dimensión", y sigue observando Cemí, "la imago viene para completar la media visión, pues si no existiese lo posible de la visibilidad de lo increado, no podría existir 'la cantidad novelable' y este diálogo entre usted y yo sería imposible" (p. 161). Igualmente imposible —ya podemos añadir nosotros— resultaría no leer estos comentarios de Cemí como una glosa al texto que estamos leyendo. Este intercambio de interrupciones dialógicas no sólo dramatiza la tesis de Cemí (podemos continuar a pesar de las interrupciones), sino que describe, desde el centro irradiante del texto, la larga secuencia de accidentes, la "suite de digresiones", que hasta ahora ha ido experimentando el lector. Más que una receta, más que una glosa, los consejos de Cemí definen una poética, una *lectura*, por la cual la negación de la interrupción constituye el texto de la novela, lo que los personajes llaman "la cantidad novelable", la condición de su posibilidad. "Cemí observó", nos dice el narrador más adelante, "que ya ambos se continuaban sin posibilidad de interrumpirse", con lo cual Ynaca Eco parece concordar cuando observa, glosando otro conocido título de Le-

zama Lima: "Se nos ha dado, *continuó* Ynaca, un imán de la evocación, todos los fragmentos hacia un posible cuerpo nuevo..." (p. 164).

No estamos ya, por cierto, ante ningún hegelianismo simplista, mutua cancelación de diferencias por medio de una trascendencia dialéctica. No existe en este diálogo manera alguna de eludir las interrupciones; lo ingenuo sería pensar que existe alguna manera de eludir las. Ni Cemí, y ni siquiera la infusa Ynaca, pretenden ni por un momento burlarlas. El imán sólo atrae fragmentos; hacia el final del diálogo, Cemí termina admitiendo: "Sólo puedo mostrar fragmentos, resúmenes"; Ynaca anticipa la entrega del cofre que contiene la *Súmula* con la premura de "una responsabilidad trágica" (p. 165).

¿Qué nombra este movimiento tan radicalmente contradictorio? ¿Cómo denominar esta secuencia de interrupciones que obtiene su triunfo al admitir su límite y que culmina con la entrega de la *Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas*? Sólo la fe, en todo su sentido teológico, paulino, como "sustancia de lo esperado". De esta manera, la pérdida de la *Súmula*, que ocurre en el capítulo que sigue al diálogo entre Ynaca y Cemí, a manos de un perro diabólico (y que según el esbozo nos debe recordar "el perro diablo del *Fausto*") constituye la gran tragedia, el accidente central, la pérdida de la fe, que nos dramatiza también el texto de ese fragmento que se llama *Oppiano Licario*. Porque aunque no sepamos aún que la *Súmula* es también la novela, aunque no sepamos que es la novela, al situarse su pérdida inmediatamente después de este diálogo crucial se sugiere no ya la ruina de un libro único, de un texto sagrado, sino el quebranto de la propia "cantidad novelable", esa extensión progresiva que, más que un género literario, significa la posibilidad del futuro, la posibilidad de la visión, de la lectura, la posibilidad de la posibilidad. No en balde es un ras de mar lo que acaba borrando la escritura del libro, como si fuera un diluvio lo que arrasara con el único texto sagrado que lo pudiera explicar.

Pero ¿qué hacemos con el esbozo? Ese texto nos informa que el último capítulo de *Oppiano Licario* nos hubiera revelado la existencia de otro ejemplar de la *Súmula* y que en ese escrito "se consigna todo lo que ha sucedido en el *Inferno*, terminando con las bodas de la hija de Ynaca (sic) Eco Licario y Cemí con el hijo de Fronesis y Lucía". El esbozo nos explica, además, que de no haber interrumpido la muerte la redacción de esta novela, no sólo habiéramos podido recobrar el libro, sino la propia "cantidad novelable", nuestra propia fe perdida, al revelárenos que *nunca* habíamos perdido el libro porque sencillamente lo teníamos en nuestras manos; que la interrupción que creíamos definitiva, había sido provisional; que ese "manuscrito de doscientas páginas con un poema de ocho o nueve en el medio" (p. 169) era el mismo que estábamos leyendo; que la *Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas* no era sino la larga serie de accidentes que habíamos presenciado, la secuencia de interrupciones y de fragmentos, la "suite de digresiones". En Lezama todo se encuentra. Nunca se pierde nada.

## V

Pocos lugares comunes de la crítica han logrado alcanzar más validez como el que afirma que Lezama Lima fue un poeta que al final de su vida alcanzó a escribir una novela. Basándome en esta lectura me atrevería a proponer una alternativa algo diferente: Lezama fue siempre un poeta que escribió una poesía novelable, henchida de "cantidad novelable"; su obra toda es una búsqueda de la novela, si bien en-

tiendo el término "novela" como sinónimo de continuo temporal, de sed de relación, de otredad, de *tejido*, que la informa desde ese célebre primer verso: "Dánae *teje* el tiempo dorado por el Nilo". Semejante afirmación no debe ya, a estas alturas de los estudios lezamianos, sorprendernos, ya que mirarse, como Narciso, es crear una novela; mirar *es* la novela. Afirmar que la muerte de Lezama es análoga al accidente que destruye la *Súmula*, y por tanto que la ficción termina tragándose la vida, equivaldría a plantar sólo una parte, la menos interesante a mi juicio, del problema con la interpretación de este fragmento. ¿Qué hacemos, repito, con el esbozo? El texto que prueba que *Oppiano Licario* es un fragmento, que certifica la interrupción, es también el que nos dice que encontraremos el libro, que en realidad nunca lo perdimos, que la interrupción ha sido ilusoria, como la aparente desaparición de José Ramiro y su familia; que asistiremos a unas bodas, que hay esperanzas para Palmiro. Y aun si no tuviéramos el esbozo, ¿qué hacemos con el consejo de Cemí, qué hacemos con su propia fe que niega la interrupción al aceptar el continuo, qué hacemos con toda esa "cantidad novelable", con ese texto (con ese hombre) que se llama *Oppiano Licario*?

"Por eso la muerte —continuó Cemí— no puede existir inasimilada por el hombre, que la incorpora de nuevo como visible increado, como resurrección" (p. 163). El texto de *Oppiano Licario* no sólo discute el fenómeno de la fragmentación, de la muerte, sino que anticipa su propia interrupción, su propia fragmentación, y la refuta de antemano, corrigiendo así toda lectura trunca que interrumpa o fragmente la totalidad que el texto reclama. Así como la *Súmula* se pierde y se vuelve a recobrar, así como las cenizas de José Ramiro se extravían hasta que se vuelven a encontrar, así como la casa de Ynaca Eco consiste de ruinas reconstruidas, o que Mahomed, desde su exilio parisino, sueña con la auténtica revolución, el texto trunco de *Oppiano Licario* exige que lo completemos con nuestra fe de lectores, y que en el blanco que hubiera ocupado el poema prometido, o en la visión infusa de la "nieve lejana" que envuelve a Ynaca Eco en el último párrafo del fragmento, redactemos todas las bodas y nacimientos que implican las cópulas de José Cemí.

Leer el mundo a pesar de las interrupciones: "Me duermo, en el *tokonoma*/ evaporo el otro que sigue caminando".<sup>13</sup>

## Notas

1. Hay dos ediciones de *Oppiano Licario*, una con prólogo de Manuel Moreno Fraginals (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977); otra mexicana, (México: Ediciones Era, 1977). La primera de éstas es más esmerada y contiene menos erratas. Cito por ella.
2. José Lezama Lima, *Cartas (1939-1976)*, ed. Eloísa Lezama Lima (Madrid: Editorial Orígenes, 1979), p. 196.
3. Para un planteamiento de este tema véase mi "Parridiso", *MLN*, 94 (1978), págs. 343-65.
4. *Cartas*, pp. 172, 117.
5. El texto reza: "No, Eloísa, no termina con el final terrible que (sic) aludes, termina con la muerte de Oppiano Licario..." p. 172.
6. *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, ed. Pedro Simón (La Habana: Casa de las Américas, 1970).
7. Véase, *Índice*, No. 232 (junio de 1968), pp. 26-28.
8. *Recopilación de textos*, p. 28.
9. "Lezama Lima entre la magia y la infinitud", entrevista inédita, p. 22 del manuscrito. Agradezco a mi amigo Reynaldo González el haberme facilitado una copia de su valiosa entrevista.
10. "Lezama Lima, entre la magia..." p. 20.
11. *Cartas*, pp. 26, 217, 285.
12. Severo Sarduy, "Oppiano Licario de José Lezama Lima", *Vuelta*, No. 18 (mayo de 1978), pp. 32-35; *Cartas*, p. 26.
13. *Fragmentos a su imán*, prólogo de Cintio Vitier (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977), p. 125.

---

# Enrique Fierro

## AD EFESIOS

A Enrique Lentini

¿escribir lo  
que necesitamos?

¿furtivos  
fabricar tela gruesa  
tela tosca?

¿someter  
el oro a la prueba  
de la piedra de toque?

aniquilada sea  
la belleza en toda  
su esplendorosa verdad

aniquilada sea

¿muerto aquel  
único zorzal?

¿aquellas calandrias  
muertas?

¿aquellas  
viuditas muertas  
para siempre?

no es esto no es esto  
dijimos: ya no es esto  
no es esto decimos tris-  
tes: hora es de ver qué  
se oculta ¿no?

el azar es contigo

transcripción: pregunta:

la higuera (de la iluminación)  
un trono real (cuyo asiento  
está desocupado) un ca-  
ballo de guerra (sin jinete)  
una huella (del pie) ¿El Buda?

¿inclinado hacia  
adelante propenso?

el espacio de vuelo  
de los espejos

de los trabajos agradables  
de una idea horrible  
a las noches árticas  
de otra idea horrible  
el color panorama es  
inútil: marzo dice y  
no es un decir

¿amenazante un pino?

espíritu no letra: pero  
escribidores escribimos  
y no escribimos la escritura  
que nos escribe:

letra sola  
desposeída de la gracia  
de la escritura verdadera  
que a veces sopla ¿cuándo? nunca  
(no es el espíritu callado  
en el que caen los silencios  
de las palabras verdaderas  
que nos escriben sobre el blanco  
en que no hay letra que no calle)

solo escribimos letra sola

al sol tenderse  
en la página y olvidarse  
(no hay olvido) de todo  
lo que no sea  
al sol tenderse  
en la página

siquiera quisiera  
palmo de narices:

versos válidos  
a la desesperada  
para todo  
momento ( )

hablarán hablan  
hablaron desnuda  
tapia vacía  
mano canción  
cabeza hora  
bendita trabajo

mar de fondo  
en un bosque de eucaliptos  
que cruza ¿quién?  
¿cuándo? eternamente  
montado en un tordillo  
cojitranco

aprender (en homenaje  
a Vaz Ferreira) los modos  
de no comprender más profundos  
que los modos  
de comprender

aquella puerta cancel  
¿adónde daba? la casa  
no tenía más que altas  
y *Para Elisa Para Elisa*

¿para mejor sentir  
la pérdida el ayer?

aquella puerta cancel

¿profetas no más  
mesías no más?

celosía y *Para Elisa*

ni NOCHE ni DESTIERRO  
ni MUDA MUSICA ni CANTO  
ni LUZ ni MAR

¿para mejor sentir  
la pérdida el ayer?

aquella puerta cancel  
¿adónde daba?

habitaciones húmedas  
de la locura especular:  
no hay luz no hay  
más que adhesiones ciegas

quiero ver a mi zaino  
liminar ( )

escarnecen: no hay pistas  
que aparezcan a  
desvanecerse: las ciudades  
muertas el cuento  
etcétera del espacio  
del instante el tiempo  
del fragmento: aquel  
perro fiel adónde  
vas párpado sangre  
deseo ardiente desde  
su música: cosa  
ocurra: otro perro el  
del hortelano que  
se traga horas y suyas  
en agosto ( )

*culebra de noche:*

han dado y sangriento:  
¿la memoria metafísica  
la zona de la espera?

¿es aquí acaso  
donde se adora a Mixcóatl  
mixtli la nube  
cóatl la culebra?

paisaje puente penumbra  
lenguaje común: ¿Mixcoac?

por propios y extraños  
siempre: ¿acaso  
el destino alguna  
misión nos impuso?

Haroldo de Campos

# DIOS Y EL DIABLO EN EL *FAUSTO* DE GOETHE

**—La presencia del demonio es un dato persistente en las narraciones populares de la mayoría de los pueblos. ¿Considera usted que es un fenómeno universal? ¿Sería apenas un reflejo del Hombre poseer un fuerte sentimiento religioso? ¿Podría darme una explicación personal —o varias— de eso?**

—Su pregunta tiene un alcance de suposición y de indagación que me llevaría muy lejos si me dejase seducir por ella. Me acuerdo del último Oswald que hablaba del “sentimiento órfico” del hombre y de su concepción paradójica, oximoresca, del “ateísmo con Dios”, ideas que lo llevaron a formular el presentimiento de que la filosofía contemporánea (“la angustia de Kierkegaard, la *preocupación* de Heidegger, el sentimiento de naufragio, tanto en Mallarmé como en Karl Jaspers, la *Nada* de Sartre”) estaba dando indicios del retorno “al miedo ancestral ante la vida que nos devora”. Por otra parte, temo que una excesiva indulgencia para con cierta metafísica “demonológica” pueda dar lugar fácilmente a aquellas “formaciones nubosas” en que es fértil nuestro cerebro, según el Marx de la *Ideología alemana*. Ya que el motivo de esta entrevista es mi reciente libro *Dios y el Diablo en el Fausto de Goethe*, diré, para resumir, que nuestro Guimarães Rosa nunca fue más fiel al espíritu goetheano que cuando escribió, en el remate del *Grande Sertão*: “¡El diablo no hay! Es lo que yo digo, si hubiese... Existe el hombre humano”. Para escoger un ángulo más operacional de abordaje, que me es más natural, aunque exija una reducción temática del ámbito de la pregunta, recordaré que en la teoría de los géneros de la *Estética* de Hegel, el propio núcleo del *epos*, la conjunción determinada en que se dispone “el estado épico del mundo”, abarca la idea de situaciones “generadoras de conflicto”: “acciones perjudiciales” y “reacciones contra ellas”. Tanto Propp, cuando analiza la estructura morfológica de los cuentos populares, como Bajtín, en su estudio sobre los *cronotopos* (formas de espacio y tiempo, dotadas de eficacia tipológica, por su estabilidad relativa) en la evolución de la novela, en especial de la de aventuras, que ostenta una prehistoria folklórica, acentúan el esquema del equilibrio inicial y de la ruptura de ese equilibrio a través de la sobrevivencia de un daño, cuya reparación, para que se restablezca la perdida beatitud paradisiaca, implica una lucha o confrontación con un ser maligno, un adversario, un antagonista. Northrop Frye, otro notable estudioso del tema, al describir arquetípicamente un análogo fenómeno narratológico, ve en la “historia romancesca” (*romance*, en el sentido inglés del término) de “búsqueda” un *agon* o conflicto entre dos caracteres principales, un protagonista o héroe y un an-

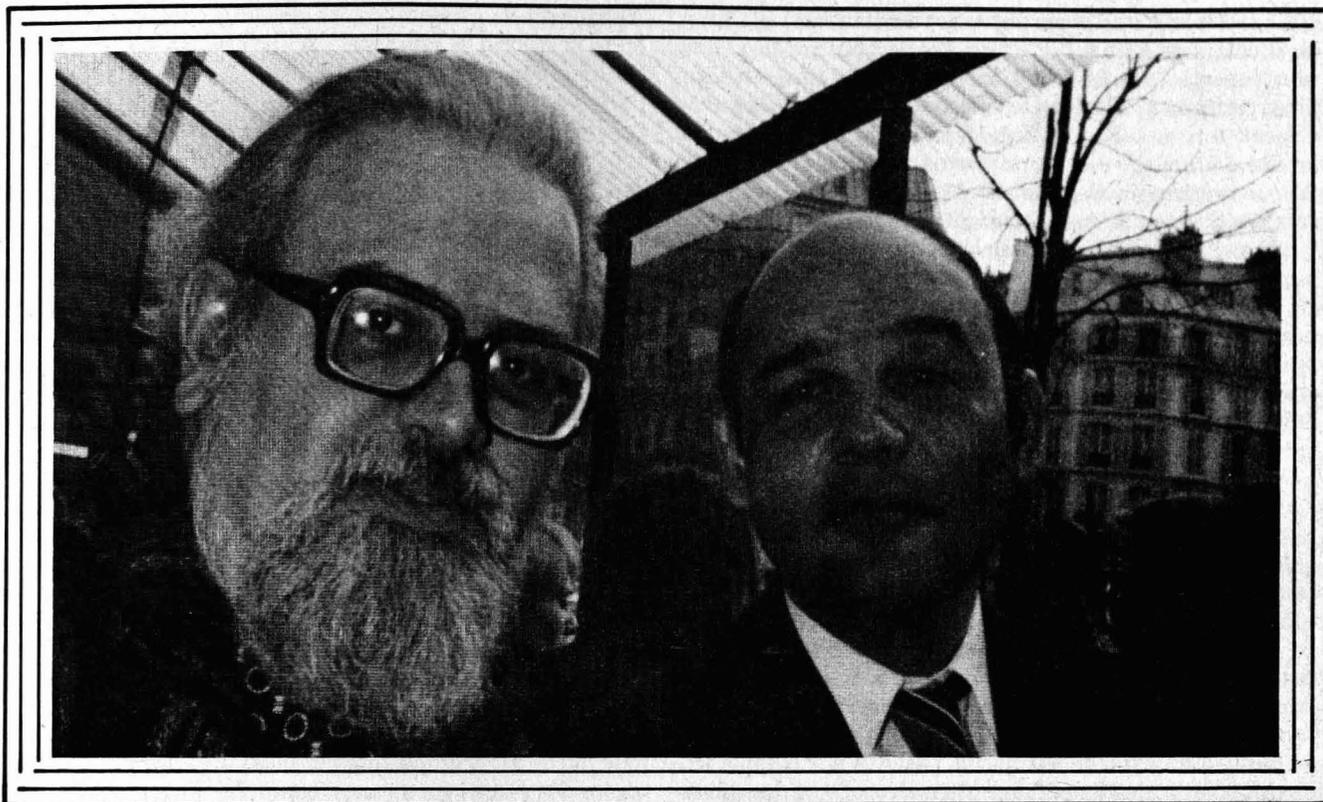
tagonista o enemigo. Y agrega: “El enemigo puede ser un ente humano común, pero, cuanto más cerca esté la “historia romancesca” del mito, más el héroe se revestirá de atributos divinos, así como el enemigo asumirá cualidades demoníacas míticas”. Al referirse Hegel a la *Divina comedia* de Dante como a un “poema épico de carácter religioso”, refrena el núcleo conflictual de su concepto de *epos*, diciendo: “...Aquí el conflicto principal es el que opone el elemento diabólico a Dios, y a aquellos que actúan contra Dios contra aquellos que proceden de conformidad con la voluntad divina, culminando ese conflicto en condena, purificación o beatificación: Infierno, Purgatorio, Paraíso”. En las escenas finales del *Segundo Fausto* de Goethe (objeto preferencial de mi libro), se produce una confrontación similar, solo que “carnavalizada”, paródica según el modelo proverbial (recordado por Adorno) de los cuentos populares humorísticos del demonio “engañado”, complicado aquí por las sutilezas dialécticas de la gracia salvadora: el viejo Satanás, negación del Amor, es enredado y vencido por el amor, negación de la negación (por ello bajo una forma “perversa”, inspirada por la visión andrógina de los ángeles que esparcen rosas, sentimiento antecesor de aquel otro que, dentro de la posteridad fáustica, el ambiguo Diadorim despertaría a contrapelo en el curtido pactante Riobaldo...)

## EL PACTO CON EL DEMONIO

**—El tema del pacto con el demonio y las consecuencias de ese acto —placeres y poderes momentáneos, condena y eventual redención del héroe— recorre toda una importante vena de la literatura occidental. ¿Sería esto consecuencia del hecho de que una literatura más elaborada dialogue con frecuencia con las narrativas populares?**

—Northrop Frye afirma, en su libro *Fables of Identity*, que el alejamiento del polo de verosimilitud permite al narrador folklórico concentrarse en la estructura misma del narrar. “Los cuentos folklóricos son configuraciones narrativas abstractas, no complicadas y fáciles de recordar, a las cuales afectan tan poco las barreras de lenguaje y cultura como las aduanas a las aves migratorias, constituyéndose en motivos intercambiables que pueden ser computados y clasificados”. Para él, el interés de Joyce y de Thomas Mann por el mito y por el folklore, cuyo énfasis en la estructura ilustra principios esenciales del narrar, se hace evidente en el gusto por la geometrización y por la abstractización en la pintura moderna. En ese sentido se puede entender lo que Adorno quiso decir, cuando discrepando del pesimismo lukácsiano en cuanto a la decadencia de la novela moderna, donde el

Esta entrevista, que fue contestada por escrito por Haroldo de Campos, se reproduce con autorización de *O Estado de São Paulo*.



Haroldo de Campos y Severo Sarduy. París, 1982

caos reemplazaría a la “conexión épica”, se vale exactamente de la expresión “criptogramas épicos” para definir los textos joyceanos donde se elimina “la diferencia entre lo real y *la imago*”. Lo que dice con relación al tema del “pacto” creo que está en cierta forma vinculado al tema de la *hybris*, del exceso orgulloso, de la desmesura. En la teogonía griega, relacionada, como señala Jean-Pierre Vernant, con el mito babilónico de la creación, Zeus, después de vencer a los Titanes y al monstruo Tifeo, los envía al Tártaro, donde quedan recluidas, “bajo la vigilancia de los vientos y de las tempestades, las fuerzas del desorden y de la *hybris*”.

En la *Comedia* de Dante, la culpa de Lucifer es una culpa semiológica, *il trapassar del segno*, el exceder de los límites signícos. No contento con ser “la suma entre todas las criaturas”, el “signáculo de la similitud”, Lucifer, antes portador de la luz, se compara con la Divinidad, con la “Luz en sí”, y por exceso de presunción luminosa cae, *folgoreggiando*. Pasa a reinar sobre la Civitas Diaboli, hibernando eternamente en el helado centro del Cocito, el fulcro del desamor (el fondo más interior del Infierno dantesco no está hecho de “fuego” sino de su opuesto, el “hielo”...). Dante logra hacer, vivo, el viaje al mundo del más allá (por él mismo presentado como “loco”, *Inf.* II, 35) y llegar a buen término, porque la suya es una *ornata impresa*, agraciada por la voluntad divina, que le permite al poeta “transhumanarse” y, por intercesión de Beatriz primero y después de San Bernardo y de la Virgen María, suprema abogada, ascender al Paraíso para alcanzar el momento final de trasluminación, un instante apenas, en el fulgor de la visión beatífica. Ya Ulises, el *polímetis* homérico, el hombre de los mil ardidés y de las mil empresas, castigado en el *Inferno* dantesco entre los que urden fraudes con la socarronería de sus consejos, es presentado por Dante como habiendo emprendido, después del regreso a Itaca, un nuevo y “loco” viaje, movido por su deseo insaciable de conocimiento (*l'ardore a divenir del mondo esperto*), esta vez a los confi-

nes del Océano, infranqueables, donde se yergue la montaña del Purgatorio, en cuya cima está el Paraíso terrestre. La osadía de Ulises es castigada por la voluntad divina con un turbulento naufragio delante de la *montagna bruna*, apenas avistada a la distancia. D'Arco Silvio Avalle, que estudió este “modelo semiológico” metido en la *Comedia*, rastreando sus fuentes clásicas y su matriz folklórica, lo describió como retomando el motivo de la *bris-némesis*, o, según dice, “desmesura y justa venganza”, articulación “propia de no pocos mitos de la antigüedad clásica que pasaron después, con diversas modificaciones, a convertirse en tópicos medievales”. En el *Fausto* goetheano aparece ese rasgo uliseico (y por otro lado, también prometeico) de la *hybris* humana, de la desmesura de la voluntad de saber, plenitud vital y actividad incesante, que incita al viejo doctor a celebrar con el demonio el pacto de rejuvenecimiento y a obtener, a cambio del alma así empeñada, la ayuda infernal para sus más audaces e insensatas empresas. De ahí el rescate final del alma del paciente, después de una vida centenaria en la que no faltan atrevidos lances depredatorios (la seducción y ruina de la pequeña Margarita, en el *Fausto I*; la destrucción de la pareja de viejos, Filemón y Baucis, cuya choza, en la *Segunda Parte* del poema, es arrasada por Mefistófeles y su comparsa diabólica), y de ahí que ese rescate se preste a sutiles controversias exegéticas, que dividen a los intérpretes, enfrentados a la insondabilidad de la gracia divina. La concepción de Goethe de la inmortalidad del alma (o más exactamente, de la *entelequia*, de la fuerza que conduce al *telos*, a lo completo) obedece a una dialéctica metamórfica, de fondo panteístico, que pone énfasis especial en la capacidad transformadora del hacer humano. En febrero de 1829, ya al borde de los ochenta años, le escribía a Eckermann: “La convicción de que hemos de perdurar nace para mí del concepto de factividad; puesto que si actúo infatigablemente, hasta el fin, la naturaleza está obligada a atribuirme otra forma de existen-

cia, cuando la actual ya no pueda contener mi espíritu". Así, en el enigmático final del *Segundo Fausto*, aparece algo como una "astucia" trascendental de la gracia, que rompe la legalidad extrínseca del pacto, resolviendo la cuestión pendiente a favor del reo, aceptando la intención permanentemente factiva del viejo Fausto como prueba suficiente de buena fe. Al mismo tiempo, el pactante es perdonado de este modo con la redención de su *entelequia*, de su "eidos inmortal", Satanás, como un viejo tramposo enredado en sus propios embustes, es despojado de su presa, recibiendo el golpe de gracia de la misma insondable voluntad divina, que parece haberse entregado a las efusiones de la praxis humana... En ese sentido, es decir, en un sentido estrictamente dantesco, el *Fausto* —la barroca, transepocal, heter-óclita *Segunda Parte del Fausto*— puede ser llamado *Comedia*. Dante, en la famosa epístola al Can Grande della Scala, escrita en latín, explica que el título de su poema es *Comoedia*, por oposición a *Tragedia*, dado que ésta, aunque admirable y tranquila al principio, acaba de manera repugnante y horrible (*foetida et horribilis*), de ahí que su nombre derive etimológicamente de *tragus* (macho cabrío) y *oda* (canto), es decir "canto hircino" o canto fétido como los machos cabríos; la *Comoedia* ("canto rústico") se inicia de un modo áspero, pero culmina de una manera feliz. De igual manera, el *Sacrato Poema* se inicia con la materia horrenda y fétida del *Inferno* para terminar en la prosperidad apacible y grata del *Paraíso*. El *Primer Fausto* llega hasta la tragedia de Margarita, pasando por el sabat fétido de la Noche de Walpurgis; el *Segundo* concluye, paradisiacamente, en la sublimación redentora de la *Comoedia*... Solo que en este caso, no cabría agregarle el título de *Divina*, como hizo la tradición posterior, inspirada en un pasaje de la biografía de Dante escrita por Boccaccio. Se trata, por el contrario, de una *Comedia Humana*, aunque en un sentido mucho más esencial que la de Balzac. Este, según dice Frederic Jameson, pretendió "construir una tipología, una vasta zoología de la sociedad humana". Goethe, operando por irónico distanciamiento, por "bufonería trascendental", en las dos escenas finales del *Fausto* en su vejez, líquido lo divino: carnavalizo el Infierno y carnalizo el Cielo...

## UN PAIDEUMA DEMONIACO

— "Paideuma" es una palabra que no está en el Diccionario de Aurelio. Pero está en ABC de la Literatura de Ezra Pound (traducción de Augusto de Campos y José Paulo Paes, Editora Cultrix, 1970). Allí se explica: paideuma es "la ordenación del conocimiento de modo que el próximo hombre (o generación) pueda encontrar, lo más rápidamente posible, la parte viva y gastar el menor tiempo posible con items obsoletos. ¿Podría usted, entonces, proporcionarnos una especie de "paideuma demoníaco" correspondiente a la literatura occidental?

— De acuerdo con el ángulo de enfoque, esta empresa resultaría demasiado extensa. Basta pensar que Lukács, por ejemplo —el mejor Lukács, el de la *Teoría de la novela*—, retomando el tema hegeliano de que "la novela es la moderna epopeya burguesa" (una idea que, según Bajtin, Hegel habría derivado de Blankenburg, un teórico de poca resonancia del Setecientos), la volvió a definir en los siguientes términos: "La novela es la epopeya de un mundo sin dioses; la psicología del héroe novelesco es demoníaca". La "ausencia de un Dios activo", según esa obra teórica escrita en los años

iniciales de la primera guerra mundial, "volvería omnipotente la inercia de esta vida", si a veces "no sobreviviese en los hombres, ganados por el poder del demonio, la capacidad de elevarse por encima de ellos mismos..." La ironía (ese concepto clave de los románticos alemanes, que se parece a una carnavalización interior, una carnavalización "de cámara", cuando se lo confronta con las ideas de Bajtin sobre la ecuación análoga "epos y novela") es enfatizada entonces por Lukács como "mística negativa de las épocas sin Dios" y, así, "condición trascendental" que confiere objetividad a la estructura de la novela. Véase hasta dónde podríamos llegar en esa línea de reflexión... Por otra parte, existen dos tendencias "demoníacas" perfectamente identificables (y que a veces coexisten en una misma obra literaria, alternadamente, como en el *Fausto*): el "demonismo" sulfuroso, tartáreo, cenagoso, que Walter Benjamin describió en páginas soberbias en su libro sobre los orígenes del auto fúnebre (*Trauerspiel*) alemán; y la "gaya demonología" o demonismo jocoso y jocundo, que Bajtin encuentra en Rabelais y en Gogol, por ejemplo... Pero me puedo detener, más económicamente, en el propio *paideuma* fáustico, ya que éste se señala, precisamente, por el hecho de seguir el hilo intertextual de una larga tradición. Una tradición que comienza en el quinientos, con el primer *Volksbuch* que trata del tema (histórico en el origen) publicado en Frankfurt por el impresor J. Speiss (*Historia D. Johann Fausten*, 1587). Y que puede ser acompañado por otras obras-primas, además de los dos *Faustos* goetheanos, como *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* (1588), espléndido ejemplo del humanismo isabelino, que un crítico de hoy, Cleanth Brooks, define como un "estudio de la desesperación", combinando, para comprensión del lector moderno, el personaje fáustico dibujado por Marlowe con el Kurtz de *El corazón de las tinieblas*, de Conrad... Pero en la literatura contemporánea, tenemos otro de esos ápices textuales: el *Doktor Faustus* (1947), de Thomas Mann, novela de la condena de un compositor-pactante, Adrian Leverkuehn, que también ambiciona *traspasar el segno*, llevando su arrojío musical más allá de los límites de lo posible (en otro plano, en contrapunto, está la Alemania que accede, trágicamente, a la infernal posesión del nazismo). Y esto sin olvidarnos de *Mon Faust* de Valéry, que se remonta a 1940, y a los esbozos para un *Fausto*, desarrollados entre 1908 y 1933 por Fernando Pessoa, nuestro (puesto que pertenece a nuestra lengua) enormísimo "supra-Camões" de lo fragmentario.

## EL DIABOLISMO EN EL BRASIL

— ¿Y con relación a la literatura brasileña, cuáles serían "los puntos luminosos" de ese diabolismo?

— Sería mejor decir, el "punto luciferante"... Este, sin duda, en términos de explícita tradición fáustica, está en el *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa (sobre este tema hay, además, un penetrante ensayo de Roberto Schwarz que compara las reelaboraciones del mito fáustico en Rosa y en Thomas Mann). Pero, por otra parte, se podría decir que la "escritura mefistofélica", animada por el "espíritu de contradicción" y por la risa sardónica de la negatividad, habita el mundo de Machado de Assis, que no en balde Augusto Meyer relacionó con el de Dostoievski. En la reticencia mordiente, en el estilo lagunar y tergiversante, en el capítulo evasivo y fracturado (el Capítulo y no Capitulina/Capitú es a mi modo de ver, el protagonista principal de Don Casmu-



rró), en fin, en el “cuchicheo de la nada” que “colma el blanco de las páginas” de Machado, ese “maniaco de la ironía” (estoy empleando expresiones de Meyer), resuena, en diálogo subterráneo, la voz escarnecedora del demonio, como al oído de Iván Karamazov o en el proyecto para una obra lírica inspirada en el *Fausto*, escrito por el compositor Trichatov en el *Adolescente*, de Dostoievski, aspectos que Bajtin estudió como “combinaciones contrapuntísticas de voces”, como “intersección de dos conciencias en una conciencia única”, o sea, como manera irrisoria de dar acento contradictorio a las cosas iguales, volviéndolas desiguales...

**—Al margen del aspecto de trascendencia, ¿no habría también un lado, por así decir, más directo en ese pacto constante con el diablo: el de la relación del artista con su propia obra, una obra vista como un juego de espejos que refleja, transfigurándola, la vida?**

—Hay un tópico luciferino en la poesía moderna, cuyo más remoto ancestro tal vez sea el Satanás del *Paradise Lost*, de Milton, en el cual Harold Bloom, el crítico de *The Anxiety of Influence*, ve “un arquetipo del poeta moderno en el auge de su fuerza”. Una fulminante anotación del visionario Blake, en *El matrimonio del cielo y el infierno* (1793), parece orientar ese tipo de hermenéutica: “La razón por la cual Milton escribe de una manera trabada cuando escribe sobre los Angeles y sobre la Divinidad, y libremente cuando trata de los Demonios y del Infierno, radica en que era un verdadero poeta y pertenecía, sin saberlo, al partido del Demonio”. De ahí (pasando por Byron y por Poe) hasta el “satanismo” de Baudelaire y el *non serviam* de Joyce hay todo un recorrido fácil de rastrear (Walter Benjamin hizo una exégesis insurreccionante, en clave ideológica, de ese “satanismo” baudelaireano). Curiosa, o más bien dicho, sintomáticamente, es a Machado de Assis, el “monstruo cerebral” al que Augusto Mayer se refiere cuando retoma el aforístico enunciado de Blake: “Cuando entran en escena los buenos sentimientos,

Machado dormita, bosteza. Creo que a él sí, le podemos aplicar con carradas de razón lo que Blake decía de Milton...” Pero la pregunta todavía tiene otro aspecto, el de la relación del artista con la obra, el juego de espejos... En esa línea, entran en conjunción *hybris* y metalenguaje y el protagonista por excelencia de esto es Mallarmé, que convierte el decreto hegeliano de la muerte del arte en la Era moderna (cuando la epopeya se vuelve imposible y la reflexión sobre el arte pasa a ser más interesante que el arte mismo) en instigación para escribir un *epos* metalingüístico, sintético, el *Coup de Des* (*Lance de dados*, 1897) que, por lo demás, tradujo al portugués. Se trata, en un determinado nivel resumido de lectura, de la lucha entre el hombre (el “viejo Maestro”, el poeta), incitado, renovadamente, por un “ulterior demonio inmemorial”, contra el Azar, en la tentativa de abolirlo, destinada al fracaso, a no ser durante el breve, fugaz instante de una “constelación”: la obra, totalidad en formación, que, como el “demonio de Maxwell” de la teoría termodinámica (la comparación cibernética es de Jean Hyppolite, el notable traductor y estudioso de Hegel), es capaz de suspender, por un lance fugitivo, la fatalidad del Azar, de la entropía, de la muerte térmica... Há y un rastro fáustico, también aquí, en esa utopía mallarmeana...

## UN POEMA CRÍTICO

**—Usted le da una especial importancia al *Fausto* de Goethe. ¿Qué entrecruzamiento de significados lo lleva a concederle tanto prestigio?**

—No se trata de distinguirlo. Tengo otras pasiones más antiguas y profundas: Dante (en especial el Dante del *Paraíso*, expansión de una continuada metáfora luminosa, ante la cual, en el nivel del significante, sólo me resta decir, con contricción agustiniana: *Credo, quia absurdum est...*); Mallarmé... El *Fausto*, sobre todo el *Segundo Fausto*, que me interesa en especial, es una pasión más reciente. Admiro en el viejo Goethe que, ya más que octogenario, terminase su poema, como si estuviese oyendo la “música de las esferas” (la imagen es de Thomas Mann); aquella audacia del final de la vida que lleva a un artista a ofrecer al futuro “la faz más abrupta de su genio” (como dice Gide, reverenciando a Joyce, a Mallarmé y a Beethoven). Como compendio transepoical de la historia humana, el *Segundo Fausto* puede ser comparado con el *Finnegans Wake* (éste es más precisamente una enciclopedia mitopoética del sueño universal...) Pero es por su aspecto de Poema Crítico que el *Segundo Fausto* me atrae especialmente. Un aspecto que comparte *Un coup de Des* de Mallarmé (Hyppolite vio en el poema de Mallarmé la “Lógica de Hegel vuelta su propio cuestionarse”, empeñada en refutar el azar, sustituyéndolo por una necesidad intrínseca; Lukács, en su libro sobre el joven Hegel, pone a *Fausto* en el mismo plano de la *Fenomenología del Espíritu*). En esto reside su principal rasgo de modernidad. Comparado con el *Sacramento Poema* de Dante, monológico y verticalizado en su teocentrismo medieval, el *Segundo Fausto* es una epopeya del espíritu crítico, que en sus dos escenas finales, no duda en dislocar el paradigma dantesco para inscribir, en el absolutismo sideral, el rastro fosfórico de la discordancia irónica representada en términos de “bufonería trascendental”... Una epopeya dialógica, por lo tanto.

**—Más de una vez, al hablar de Goethe, usted usó la palabra “competencia”. ¿Por qué, a su modo de ver, es tan**

## importante para valorizar el trabajo de un poeta y, sobre todo, de Goethe?

—La poesía, *poiesis*, es un hacer. Como tal, ¿por qué no valorarla, en un sentido acordado con esa praxis o práctica semiótica especial que ella representa, en términos de competencia del “hacedor”, o *maker*? Poetas tan diferentes como Mallarmé o Maiakovski (Maiakovski, el poeta de la producción, del “¿Cómo hacer versos?”) siempre lo han sabido. Sólo un rebuscado y obstinado idealismo croceano, que no se atreve a confesarse tal, puede poner en duda la actitud metalingüística y estructurante del poeta, en nombre de una poco definida y mal comprendida lírica *del cuore*. Al fin de cuentas, lo social en la poesía es el lenguaje; y por el lenguaje (por la “función verbal”, como señala Tinianov) la literatura se relaciona con la serie social. No sin razón el joven Marx hablaba de la “educación de los cinco sentidos como tarea de toda la historia de la humanidad”. Ninguna poesía y tampoco aquella que explícitamente (quiero decir, temáticamente) pretende ser una poesía de resistencia puede comenzar por desistir de su propio instrumento, Maiakovski, Brecht o el Oswald del “Cántico de los Cánticos para Flauta y Violín”, o el Drummond de “Rosa del Pueblo”, o el Cabral de “El río” son ejemplos elocuentes de lo que digo. En lo que concierne a Goethe, su competencia es titánica por una parte (en cuanto al aliento, al respiro enciclopédico de su poema) y micrológica por otra, en cuanto a la minucia partitural, fonosemántica de la composición, que una traducción creativa revela, hasta un punto asombroso.

—Hace cerca de un año y medio estuvimos juntos y usted tenía un hermoso cuaderno traído de Yale en el que, con tintas de distintos colores, cotejaba traducciones existentes en varias lenguas del mismo material que usted tradujo del *Fausto*. Puede ver también, fascinado con aquel orden coloreado, que estaba haciendo un trabajo exploratorio en profundidad en el sentido de establecer equivalencias en varios niveles (semántico, sintáctico, fónico...) entre el original y su propuesta en portugués. ¿Sería posible revelar algo de ese “trabajo de taller”? ¿Estableció algún método especial para traducir a Goethe?

## LA TRANSCRIPCIÓN

—¡Ah! ¡El cuaderno de Yale! ... Allí están las anotaciones para el curso que dicté en 1978, junto con Emir Rodríguez Monegal, sobre la teoría y la práctica de la traducción creativa, en la Universidad de Yale, en un ámbito interdisciplinario... Hay notas sobre Valéry, Benjamin, Hölderlin, Pound, Joyce, Borges... Por una relación natural, en 1979 aproveché las páginas que quedaban en blanco para los borradores de mi “transcripción” de las dos escenas finales del *Segundo Fausto*... A cierta altura de mis reflexiones sobre el asunto, después de un minucioso estudio del texto, resolví hacer una “prueba de fuerza”: trabajar de manera concentrada, “monadológica”, determinados fragmentos particularmente difíciles del poema, considerados en general enigmáticos, impenetrables, “intraducibles” por definición. Tener éxito en esa empresa de límites, en esa experiencia de extremos, significaría para mí desarticular la tiranía logocéntrica del original, raspar hasta el origen: a partir de ello, todo sería posible. Uno de esos puntos “aléfcicos” (me refiero al *Aleph* de Borges) o miradores privilegiados que me permitirían programáticamente, como en el verso de Blake, “ver el universo en un grano de arena” fue el “habla del

Grifo”, del Acto II del *Segundo Fausto*, virtual fragmento pre-dadaísta, que antecede a las fábulas fónicas de Christian Morgenstern y a los experimentos de poesía sonorista... Jakobson, en un libro reciente (*The Sound and Shape of Language*) llamó la atención sobre esta “habla del Grifo” como ejemplo de las “afinidades electivas” entre sonido y sentido, “capaces de modificar la conformación y el contenido de las palabras involucradas”... La consideré una verdadera piedra de toque irónica del arte poética de Goethe, ya que el Grifo (un antepasado del Humpty-Dumpty de Lewis Carroll) expone y practica en ese pasaje una teoría del “juego etimológico” como sorprendente concordancia del desacorde... Otro desafío (éste precisamente en las *Escenas finales* que me proponía recrear) estaba en el finalísimo punto del Poema, en la octava del “Chorus Mysticus”, que tematiza el gesto “cielo-encima” del Eterno Femenino y que remata en el *Segundo Fausto* con una de esas “cúpulas alegóricas” que Benjamin estudió en la emblemática barroca, donde el suceder se simultaneiza en ambigüedad hierográfica... El “orden coloreado” que vio en la página abierta de mi cuaderno de Yale y que lo fascinó, representaba exactamente el análisis micrológico a que sometí esa octava en el original alemán marcando en distintos colores la “melodía de los timbres” fono-semánticos que la recorre y entreteje y que impone al traductor una lectura partitular, mucho más allá de la obvia estructura de las rimas terminales. Como un rosetón colorido, ese estudio en miniatura quedaba destacado en la página, rodeado por traducciones, en varios idiomas, de la misma estrofa, que yo comparaba y criticaba, a medida que iba elaborando, paso a paso, mi propia “transcreación”. Este fue mi *Glasperlenspiel*, mi juego combinatorio de cuentas de vidrio, que me tomó con la fuerza de un vértigo interior durante el proceso de traducción... Las etapas de ese proceso lúdico están, además, descritas y discutidas bajo la forma de un *Post Scriptum* —“Transluciferación metafísica”— en mi libro que acaba de aparecer...

—¿Goethe no es sólo el *Fausto* para usted? ¿Qué más es?

—Goethe, cuya factividad era realmente fáustica, es un autor enciclopédico, multifacético. Nada, o casi nada, escapó a su curiosidad productiva, desde la Óptica (la *Farbenlehre*, la *Teoría de los colores*) hasta la poesía oriental del *West-Oestlicher Diwan*... Personalmente, tengo un gran entusiasmo por el Goethe lírico. Carpeaux refutó una opinión de Eliot, según la cual Goethe habría sido más que un gran poeta un gran sabio, escribiendo en *La literatura alemana*: “Sólo puede hablar así aquel que —como la gran mayoría de los extranjeros— ignora la poesía lírica de Goethe...” Por mi parte, cuando en los años sesenta, J. Guinsburg organizó un ciclo de charlas sobre el Romanticismo, llegué a reconfigurar en portugués algunas de esas joyas líricas, tocadas por un hábito de perennidad, que las lleva a resistir la corrosión del tiempo como verdaderos talismanes del lenguaje... Así, el “Canto nocturno del viajero” y también la canción de Mignon. (Esta, citada en epígrafe por Gonçalves Dias, me sirvió de piedra de toque para rastrear lo que llamé “migración de un topos”: “de canciones de anillo y de exilio, en la poesía universal y en la brasileña, de Goethe a Nerval y Baudelaire, por un lado; por otro, de G. Dias, Casimiro de Abreu y Sousândrade a las parodias modernistas de Oswald de Andrade.) Desgraciadamente, no tuve tiempo, todavía, de redactar en forma definitiva esas conferencias, que no pudieron ser incluidas, como hubiera deseado, en el excelente volumen editado en 1978, por *Perspectiva*, bajo los cuidados

# The Tragicall Histoy of the Life and Death

of Doctor Faustus.

With new Additions.

Written by Ch. Mar. A.



LONDON,  
Printed for Iohn Wright, and are to be sold at his shop without  
Newgate, at the signe of the Bible. 1650.

de J. Guinsburg. Si usted quiere, puedo darle una muestra de cómo quedó en nuestra lengua aquel canto de errancia nocturna, fechado en 1780, en el cual Emil Staiger, citando a F. T. Vischer, señala “el discreto inflamarse del mundo en el sujeto lírico”, y que Adorno, en su “Discurso sobre lírica y sociedad” tomó como ejemplo de poema lírico perfecto, es decir, aquel que “da el todo en su limitación, el infinito de su finitud”. Para mí, se trata de un verdadero *haikai* de vigencia transtemporal, cuya estructura paratáctica (también apuntada por Staiger) apenas pude abordar a filo de navaja, con un instrumento de precisión y concisión aguzado en el sílex de la poesía concreta:

Sobre los picos  
paz.  
En las cimas  
casi  
ningún soplo.  
Callan las aves en las ramas.  
Lugar, vamos,  
vuelve al reposo.\*

## TRADUCTOR, EL SEGUNDO CREADOR

—En su libro *Metalinguaje* (Ensayos de Teoría y Crítica literaria) usted admitía “la tesis de la imposibilidad de la traducción de textos creativos”. Y agregaba: “Entonces, para nosotros, la traducción de textos creativos será siempre recreación o creación paralela, autónoma aunque recíproca. Cuanto más henchido de dificultades el texto, más recreable, más seductor en cuanto abierta posibilidad de recreación(...) Y después de recordar que “la traducción (...) es antes que nada una vivencia interior del mundo, de la técnica de lo traducido” usted afirmaba: “Los primeros móviles del traductor (...) son la configuración de una tradición activa (...), un ejercicio de intelección y, a través de él, una operación

\* Sobre os picos / paz./ Nos cimpos/ quase/ nen hum sopro./ Calam aves nos ramos./ Logo, vamos,/ virá o repouso.

de crítica en vivo”. Actualmente, da la impresión de ir todavía más lejos, al llamar a su trabajo en torno al *Fausto* “transcreación”, término que ya usara en *El arte en el horizonte de lo probable* (Perspectiva, 1969) como casi sinónimo de “reimaginación”. ¿Sería posible circunscribir, *grosso modo*, el significado de “traducción”, “recreación” y “transcreación”?

—Podemos decir que la terminología hoy ha proliferado... Hablé de “transluminación” y “transparadización” en mi trabajo sobre los *Seis cantos del Paraíso de Dante* (Fontana, 1978). Ahora, en lo relativo a las dos *Escenas Finales del Segundo Fausto*, me atreví a acuñar el término “transluciferación”... La diferencia entre traducción referencial, del significado (que muchos conciben literal y servil) y la práctica semiótica radical que se encuadra en el paradigma regido por la idea de *transcreación*, es una diferencia, por así decirlo, ontológica. La segunda, que también defino como traducción icónica, es una operación sobre la materialidad del significativo. El traductor /transcreador, en ese caso, es un coreógrafo de la danza interna de las lenguas; el sentido (también llamado contenido) vale como bastidor semántico o escenario pluridesdoblable de esa coreografía móvil de signos. Paolo Valesio, profesor de literatura y semioticista de Yale que, en un estudio de 1976, llegó a una concepción próxima a aquella que yo adelantara en mi ensayo *Metalinguaje* (fechado en 1962), dejó bien señalada esa distinción: “La importancia de la traducción icónica radica en el hecho de que, al radicalizar algo que está presente, desmitifica en toda traducción, en cierta medida, la ideología de la fidelidad”.

## EL PRINCIPIO FUE EL VERBO

—Para usted, el ejercicio de la traducción en cuanto diálogo con la obra abordada, en cuanto forma — también — de “crítica en vivo”, ocupa una importante parcela de su actividad. Digo eso porque, al menos para mí, el Haroldo de Campos poeta, el teórico y el traductor dan la impresión de vivir en una proliferante amalgama. ¿Siempre fue así? ¿Desde cuando se entrega a cada una de esas pasiones y desde cuando se fundieron en una actividad única? Por último, ¿cuáles han sido los principales pasos del desarrollo del Haroldo de Campos traductor?

—Para mí, en el principio (es decir en 1950, cuando publiqué mi primer libro de poemas, *Auto do Possesso*) fue el verbo, o sea, la poesía. La teoría, el metalinguaje, fueron pasiones suscitadas por la poesía y que indefectiblemente convergían en ella. Además, desde Mallarmé, vivimos en una Era Metalingüística, en la cual el hacer poético y la reflexión sobre ese hacer se interpenetran y se problematizan (además, ¿por qué no retrotraer ese marco hasta “il miglior fabbro” de Provenza, el trovador Arnaut Daniel y su genial discípulo, el Dante de las *Rime Petrose* y de tantos pasajes de la *Commedia*?) El ensayo “como forma”, en una concepción teorizada por Max Bense y por Adorno, es algo que me fascina, que me atrae cada vez más, sobre todo cuando puede seguir aquella su “más íntima ley formal”, descubierta por Adorno, que es la “herejía” y todavía dejarse insuflar por el placer escritural, el gozoso placer del texto que dirige, como un gesto corpóreo, la deslumbrante caligrafía espiritual de un Roland Barthes... En cuanto a la traducción, o mejor dicho, la “transcripción”, además de no poder separarse el acto de escribir del acto de traducir, en aquel sentido esencial que señalaba Valéry en las *Variations sur les Bucoliques*, es

además, en la dimensión "luciferina" que ahora teorizo, un acto usurpatorio, regido por aquella misma ley de herejía que el autor de la *Dialéctica negativa* ya había enunciado con relación al ensayo... Por otra parte, si repara en mi último libro de poemas, *Signatia: Quasi Coelum*, verá que está todo recorrido, en un juego voluntariamente irónico, por líneas de mi experiencia de traducción de "textos-límite": Dante, Mallarmé, Hölderlin, Novalis e incluso, anticipadoramente, Goethe. En el final de la última parte de ese mi libro tripartito, el descenso a los Infiernos del lenguaje, o *Nékuia*; para invocar a los poetas-inventores de la tradición brasileña (Sousândrade, Kilkerry, Oswald, los "signos tempestuosos", opuestos a los "sin narices"), en la tentativa de rescate adivinatorio de la poesía en un "tiempo de sofocación", los "últimos lemures", reminiscentes de la escena del "Entierro", al final del *Segundo Fausto*, "desconstruyen" fónicamente, en un lance paródico de "éxito al revés", el *ázel*, palabra clave del universo mallarmeano, blasón de la poesía pura... Además, esto fue muy agudamente vislumbrado por Benedito Nunes, en una reseña que publicó en la revista *Coloquio/Letras* (Lisboa). Como también debo a la intrepidez crítica de Joao Alexandre Barbosa, en el prólogo a ese libro mío, que haya tocado el punto neurálgico de todo ese tema, al subrayar el "sustancial sustrato histórico" en que está empeñada mi concepción del acto de escribir.

#### ¿LEER SÓLO EL ORIGINAL?

—Usted habla de la traducción, especialmente la del *Fausto*, como de un "canto paralelo", vinculando esa idea con la de "parodia" (Oswald de Andrade: *Trechos escolhidos*). Retomando ahora conceptos de Bajtin próximos a los suyos —como los de "intertextualidad" y "diálogo textual"— llega a esta afirmación: "la plagiotropía... se resuelve en traducción de la tradición, en un sentido no necesariamente rectilíneo". Por ese camino, llega a una afirmación muy polémica: "Se puede decir que la más eficaz traducción del lenguaje de Dante, en cuanto resultado estéticamente computable, se encuentra antes, fragmentariamente, en Camoens (y en el Sousândrade de muchos pasajes de *Guesa*...) que en los traductores que se ocuparon explícitamente de esa tarea (por ejemplo, en Brasil, el Barón de Vila Barra y Xavier Pinheiro)". ¿Esa afirmación no sería muy osada? ¿Tendría entonces, un lector brasileño que no conozca el italiano y desee conocer la *Divina Comedia* que recorrer de preferencia la producción de otros poetas y no exactamente las traducciones más o menos literales? Por ese camino, ¿no caeríamos en la comprobación de que toda gran obra —me refiero a las monumentales— es intraducible?

—Ahora es la pregunta la que prolifera... Vamos por partes. Empleo el concepto de parodia en el sentido etimológico de "canto paralelo" (*para*, junto, al lado de; *odé*, oda, canto) para señalar que no lo entendía apenas en la acepción usual de imitación burlesca. Esto fue en 1966, cuando escribí la introducción a la antología de textos oswaldianos mencionada por usted. En aquel momento pensaba, exactamente, en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann y en su defensa de la función moderna de la parodia en *Novela de una novela*, tema que abordé más extensamente en otro ensayo "Miramar en la mira" (1964). Ahora bien, la novela fáustica de Mann no puede ser encarada como una inversión cómica de la leyenda del Doctor-pactante; antes bien, en el

sentido paródico que le da el propio autor, es una reanudación en términos de "canto paralelo" del destino trágico de Fausto, que en Marlowe, por ejemplo, ya aparecía con ese acento de condena. En cuanto a los conceptos bajtinianos de "dialogismo", "diálogo de enunciados", "diálogo textual", le correspondió divulgarlos en occidente a Julia Kristeva a través de un ensayo de 1967, referido a las obras de M. Bajtin sobre Dostoievski y Rabelais (la primera de ellas publicada en 1929 y reeditada en 1963). Además, ya había en la elaboración rusa del tiempo, teórica como hoy sabemos, un precedente o punto de partida, el estudio de 1923 de L. Iakubinski, "Sobre el diálogo verbal". Cuando digo que la tradición fáustica es una tradición *paródica*, quiero decir que viene siendo objeto de una relectura dialogal en el tiempo, desde el *Fausto* de Marlowe, relacionado con el *Volksbuch* de 1587, hasta ese nuevo "canto paralelo" que es la novela de Thomas Mann, en 1947. Ya la *plagiotropía* (del griego, *plágios*, oblicuo, que no está en línea recta), movimiento de derivación o ramificación por oblicuidad (término que saqué de la botánica), me parece un concepto adecuado para describir el desarrollo del proceso literario como una relectura "polifónica", más por desviaciones que por un trazo recto de la tradición. Una "semiosis ilimitada" (Peirce) o "infinita" (Eco), en la que cada nuevo texto funcionaría como interpretante del fondo textual anterior, a la vez que lo desplazaría hacia un nuevo plano productivo. Es lo que también podría llamarse "transculturación", dado que ese movimiento recorre un espacio no reducido por las geografías regionales. Claro está que la traducción, sobre todo la que se inclina a la "transcreación", tiene un lugar privilegiado en ese "tropismo" histórico-cultural (y aquí el propio escribir, en aquel sentido esencial de que hablaba Valéry, no se distinguiría del trabajo de traducción). Hay que recordar, a propósito de esto, que el propio Goethe proclamaba sus derechos "plagiotrópicos", al afirmar: "¿Acaso todo lo que se hace, desde la Antigüedad hasta el mundo contemporáneo, no pertenece, *de jure*, al poeta? ¿Por qué habría de dudar en coger flores donde las encontrase? Solo se puede producir algo grande mediante apropiación de los tesoros ajenos ¿Acaso no me apropié de Job para Mefistófeles y de la canción de Shakespeare?" En lo que se refiere a la traducción, puede ser *extensiva*, moderada y mediadora, al proponerse una función auxiliar (digna, sin duda, del mayor respeto), de viabilizar o ampliar el acceso al significado del original. O, en cuanto transcreación, será una obra de "reinención", *intensiva*, muchas veces fragmentaria, que se preocupa más de la forma semiótica del texto que de su "calidad diferencial" en cuanto dicción. Cuando no haya una traducción radical, realmente transcreadora de un gran original, la única manera de no conformarse tan sólo con la "imagen del significado" de ese texto, sino, más allá de eso, alcanzar la "imagen de su significante" (o de su forma significante, más exactamente, ya que se trata de una forma imantada, "irradiada" por el volátil componente semántico), consistirá en buscar esa "diferencia cualitativa" en la dicción de otro gran poeta, de la misma lengua que el lector que, en cierto sentido (no como traductor directo sino como transculturador de una tradición viva) haya vuelto a configurar los acentos más notables de esa dicción "extraña", produciendo en su lengua lo mismo, salvas las diferencias. Prefiero, pues, leer la dicción de Dante en Camões, Sousândrade (o en el admirable "A Máquina do Mundo", de Drummond) antes que la versión explícita, mediadora, satisfecha con el término medio, de tantos traductores poco osados...

# María de Montserrat

## EL COLABORADOR

Siempre quise contar la historia de mi hermano como si no fuera yo quien la contara, sino otro, alguien que supiese más de hacer cuentos que de la verdad del asunto. Por eso intenté pasarle la historia a J.O.S., que sabe su oficio, y al principio se desinteresó, aunque sin ofenderme mucho, y sólo se mostró repentinamente dispuesto cuando le confíe que una noche, pensando en mi hermano, y mientras hacía trazos en un papel, distraídamente, me di cuenta de que había dibujado una jirafa.

Desde entonces fuimos más amigos, juntos paseábamos por el barrio que parece muy antiguo y no lo es tanto; veíamos las filas de zaguanes y balcones de mármol o de fina herrería, un mundo ordenado y parejo que se permitía alguna que otra ornamentación sobresaliente. Y el orgullo de colaborar con J.O.S., hacía que yo recordara con exactitud escenas como aquella, cuando mi hermano y yo, siendo apenas unos muchachos, entramos en la cocina para pedir explicaciones a mamá.

“¿Y adónde los iba a meter?” —preguntó ella a las cacero-las.

“¡En el cuarto de los abuelos!”

Mamá se dio vuelta hacia nosotros, la cara enrojecida:

“¡Ese cuarto no es mío, no tengo derecho a meter a nadie en él!”

Y después agregó: “Y menos a unos extraños.”

“¡Los abuelos están muertos!” —grité.

“¡No digas eso! gritó ella.

Mi hermano mayor me apoyó con dulzura:

“Mamá, es que están muertos.”

Pero se dio vuelta hacia las hornallas encendidas y decidió:

“El cuarto sigue siendo de ellos.”

A la nochecita me vino fiebre, Lauro tuvo que dejar de leer “Los Dos Grandes Reinos de la Naturaleza” para ir a buscar el termómetro a una vecina que no lo devolvía nunca.

Para él la calle tenía un entoldado tierno, verdeluz, y se notaba que un momento antes había sido otra. Cada vez que mi hermano salía de casa la calle acababa de cambiar y él no acertaba a sorprenderla nunca. Ahora ya tenía prevista la tonalidad del cielo, el aire fino, hasta la presencia estática de un vecino y el paso de un transeunte, todo como vuelto a poner, rápidamente, para que no pudiese ver lo que no era para él.

Comenzó un ligero trote bajo los tilos; iba como liberado y con algún objetivo preciso. El follaje en movimiento continuo —estallidos, enviones, desbordamientos— producía un fragor que podía confundirse con el que hacen ciertas ráfagas de viento primaveral —altas, agitadoras, insistentes. Y

las hojas blancas y verdes, acorazonadas, le hacían estirar más el cuello, sobre todo las que recién se desplegaban, salían de su bucle con un lustre puro, único y fugaz. Y él pasaba sumido en la percepción y más en el conocimiento de que todo variaba sin pausa; sabía hasta de la última vara verde, flexible y nudosa de yemas que en ese momento, sobre otras ya instaladas, cabalgaba en la propia cima y alcanzaba toda la luz, todo el aire; y aunque mi hermano sabía mucho más de árboles que de personas, no podía dejar de esperar algo de ellas cuando rozaba sus viviendas —las paredes, los balcones, los umbrales— tal como si fueran la corteza de un bosque diferente.

Porque la arboleda y los frentes esculturados de las casas habían podido preservarse por una curiosa conjunción de circunstancias, unidad de convicciones, y emanaban respetabilidad: salir de allí, en aquel entonces, equivalía a cambiar de territorio, casi de país, y cuando Lauro llegó a la avenida que nos servía de límite, un ancho y tumultuoso río, cuando se metió en su corriente moviéndose a la vez con agilidad y torpeza muy peculiares, sabía que iba hacia la degradación y ruina inexplicables, hacia un barrio que se había parecido al nuestro años atrás y que por una sucesión de pérdidas y desquiciamientos no pudo seguir respetándose.

Llegó a casa al cabo de dos horas, aunque trayendo el termómetro, y no me dio la noticia en seguida; yo tenía los labios granates, reventando por unas telitas blancas, y con la fiebre me había dado por pensar en aquellos visitantes extraños, la pareja sentada en el comedor: el hombre explicándose y la mujer empujando la mesa con su gran barriga. ¿Hacía un mes, dos meses que mamá casi los había echado? “¿Pero por qué vinieron aquí, qué tenemos que ver con ellos?”, aún preguntaba yo y Lauro me contestaba con paciencia: “Son algo parientes de papá y andaban en la mala.” Y también: “Los del campo creen que somos como ellos, hospitalarios.”

Me dormí, y a pesar de que yo era el de la fiebre no pude soñar el sueño de mi hermano.

De pronto empezaste a crecer, a crecer sin parar; tus pies salieron de la cama como dos animalitos gemelos y siguieron avanzando hasta topar con la pared que se retiró un poco, horripilada, y luego, contorneándose, les presentó el hueco de una puerta para que pasaran al patio donde mamá tropezó con ellos y se enfureció. De lejos la escuchabas amenazarte, culparte por ser tan extraño. ¿Cuánto le costaría ahora tu ropa y tu calzado? Y tendría que comprarte una cama especial, y habría que derribar paredes porque si seguías creciendo ni la casa te serviría ya. Serías su ruina, su desgracia, la continuación de nuestro padre que fue un verdadero monstruo. Lloraba y lloraba sobre tus pies que ya estaban en el

comedor y las lágrimas le caían tan abundantes que aprovechó para lavártelos bien, porque ella nunca desaprovecha nada. Sentiste placer y vergüenza, ansias y remordimientos, te sumergiste en un mar iluminado por peces abisales, y fuiste mordisqueado y después succionado con toda esa agua resbalosa. Quedaste en seco; secado al sol, un sol de fuego primitivo. El vapor subía y la borra se asentaba, la borra que eras tú y todo lo que había sido contigo, y bajo esa constante luminosidad eras un pequeño animal que estiraba el cuello para alcanzar un sustento que cada vez se hallaba más alto. La pradera ondeaba y se mecía, el aire olía a peligro cuando empezaste a correr en busca de tu hermano. Entonces las montañas aparecieron.

Yo te miraba fijamente, como si hubiera estado recibiendo las imágenes de tu sueño todo el tiempo. Aclaraba cuando fuiste a abrir el balcón para que entrara el aroma de los tilos.

Se doblaron tus largas piernas y se achicaron aún más tus calzoncillos; te sentaste para decirme que les había sucedido una desgracia a aquella gente.

En seguida supe quienes eran; me senté en la cama de golpe.

“Tuvieron que ir a vivir a una casa en ruinas, desahuciada, y ayer de mañana se derrumbó una pared sobre la mujer y la hijita recién nacida, les cayeron encima hasta los macedones de la azotea, iguales a los nuestros.”

“¿Y él, se salvó?”



“Sí, pero dicen que se volvió loco al ver media casa volcada, y que empezó a correr y a correr y no lo vieron más.”

Hubo un silencio, luego pregunté:

“¿Se lo dijiste a mamá?”

“Ella lo supo, no sé cómo.”

“Sí, ella sabe muchas cosas”, dije para mí sin darme cuenta de que Lauro estaba al lado mío.

No hace más que crecer y crecer, no se da cuenta de que mamá anda mal. Le pongo el termómetro y estoy pegado a ella. Escuchándola. Habla de los abuelos, de los dueños de esta casa. “De esta casa que ustedes van a tener que hacer respetar cuando yo muera, y no dejar nunca que entren los extraños. Porque es así como los hogares desmerecen y los barrios cambian para peor.” ¿Pero por qué habla esas cosas? Ni fiebre tiene.

Entra Lauro y se ofrece: ya estuvo desenredando cometas en los árboles, devolviendo pichones caídos a sus nidos, ahora quiere alcanzarle a mamá las cosas que están altas, o si ve una telaraña que se lo diga, también si quiere que limpie las banderolas. No, no, ella sólo quiere que recordemos: cuando papá quiso llevarse a Lauro y el abuelo sacó el revólver y dijo: “Si usted se lleva a mi nieto aquí muere toda la familia”, porque parece que había otra casa muy lejos, donde vivía gente que no era como nosotros, y sin embargo a papá le daba por quedarse allá temporadas enteras.

Poco a poco nos acordamos de todo: de aquellos tiempos de gritos y de sustos, de cuando yo me escondía en el delantal de mamá y a Lauro, más grandecito, lo tironeaban para fuera y para dentro. Todo cambió cuando vino la noticia de la muerte de papá; los días pasaron como seda. “Papá está vivo, confidenciábamos, se quedó para siempre en la otra casa, la mala.” Así que mirábamos el patio desde la ventanita del altillo y veíamos a mamá entrar y salir de la cocina, al abuelo haciendo cuentas sentado en su sillón de mimbre y a la abuela rascándose las piernas vendadas. Y nos decíamos: “Esto es la decencia.”

“Vas a tener que cuidar de Toti, mamá”, habló Lauro un día.

¿Qué estará por hacer? A lo mejor quiere entrar en un circo, pensé.

Sí, se fue hace mucho tiempo, y ahora J.O.S., ya sabe lo que pasó antes, así que dejo que vea el final por sus propios ojos: Mamá, muy arrebozada, escuchando en la radio el episodio de “El hijo perdido”. Los vecinos le han asegurado que va a tener un desenlace feliz. Ojalá ella viva para ver el último capítulo.

Salgo, paseo con J.O.S., que está otra vez distraído, enamorado de una jirafa. “¿Eh, colaborador! —me dice deteniéndose de golpe— aquí falta un dato, creo que esencial.”

Eso es cierto, pero nunca lo obtendrá de mí. El es el escritor, de eso no hay duda, pero yo, como colaborador, tengo derecho a contar con dignidad lo que después, contado por él, tal vez resulte ser indigno.

Voy caminando solo, muy despacio, por el barrio envejecido, aún sin muchos extraños; de nuevo es primavera y trato de no estirar el pescuezo demasiado porque siento el fragor de todo lo que varía sin pausa allá arriba; evito el conocimiento de estos árboles que me harían pensar en otros árboles. Pero así y todo, hago un gran esfuerzo para no pasar de largo frente a mi casa, para no echarme a correr, a galopar hacia la lejana pradera donde están mis hermanos.

Montevideo, agosto 1980.

# Alberto Gironella

## VALLE-INCLÁN Y LA PINTURA

### COLLAGE

a Luis Buñuel y Octavio Paz

Madrid, polvoriento de sedes manchegas, tenía su último resplandor en los tejados. Sobre la pradera de San Isidro, gladiaban amarillos y rojos goyescos, en contraste con la límpida quietud velazqueña que depuraba sus límites azulinos del Pardo y la Moncloa.

Valle-Inclán

“Hay en la pintura española dos escuelas que casi pueden llamarse regionales: la sevillana que brotó del pincel de oro de Murillo y la escuela madrileña, fundada por Goya, que conserva incólume su tradicional manera popular y manolesca”.

Valle-Inclán

Azul de prusia son las figuras  
y de albayalde las cataduras  
de los ladrones. Goyas a oscuras.

Valle-Inclán

MAX. — Los ultraistas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse al callejón del Gato.

DON LATINO. — ¡Estás completamente curda!

MAX. — Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

DON LATINO. — ¡Miau! ¡Te estás contagiando!

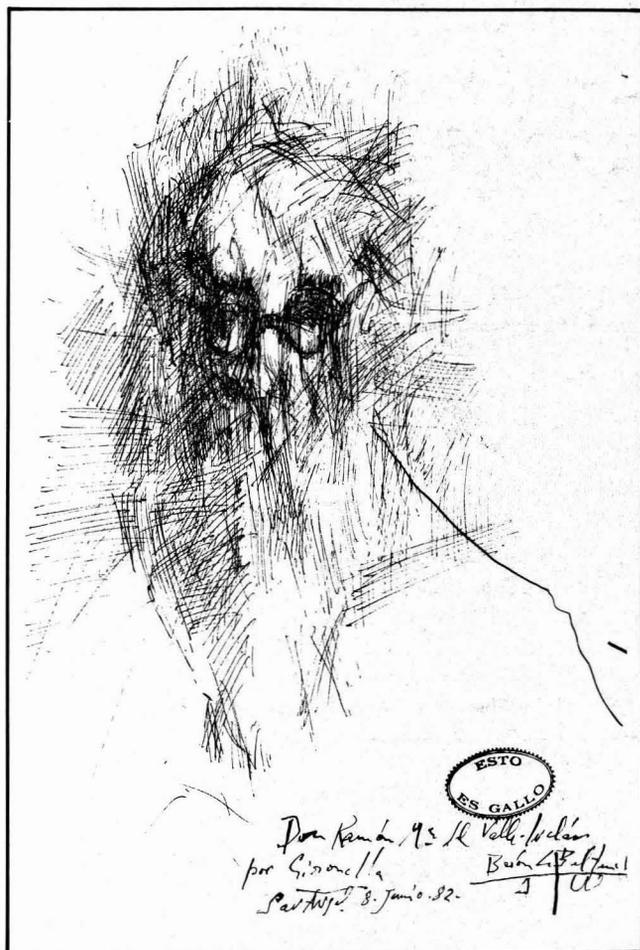
MAX. — España es una deformación grotesca de la civilización europea.

Valle-Inclán

Valle-Inclán decía: “La gran obra de teatro requiere escenario. El problema teatral no es un problema de intensidad, sino de masas de color, ni más ni menos que en la novela”. Cuando Valle-Inclán habla de la necesidad de un gran aparato escénico está pensando en que el milagro se le dé ya hecho al espectador, que el escenario dé una unidad de ser y de movimiento a los colores contradictorios de su imaginación.

Ramón J. Sender

Al empezar la lectura (Tirano Banderas) se anticipa un de-



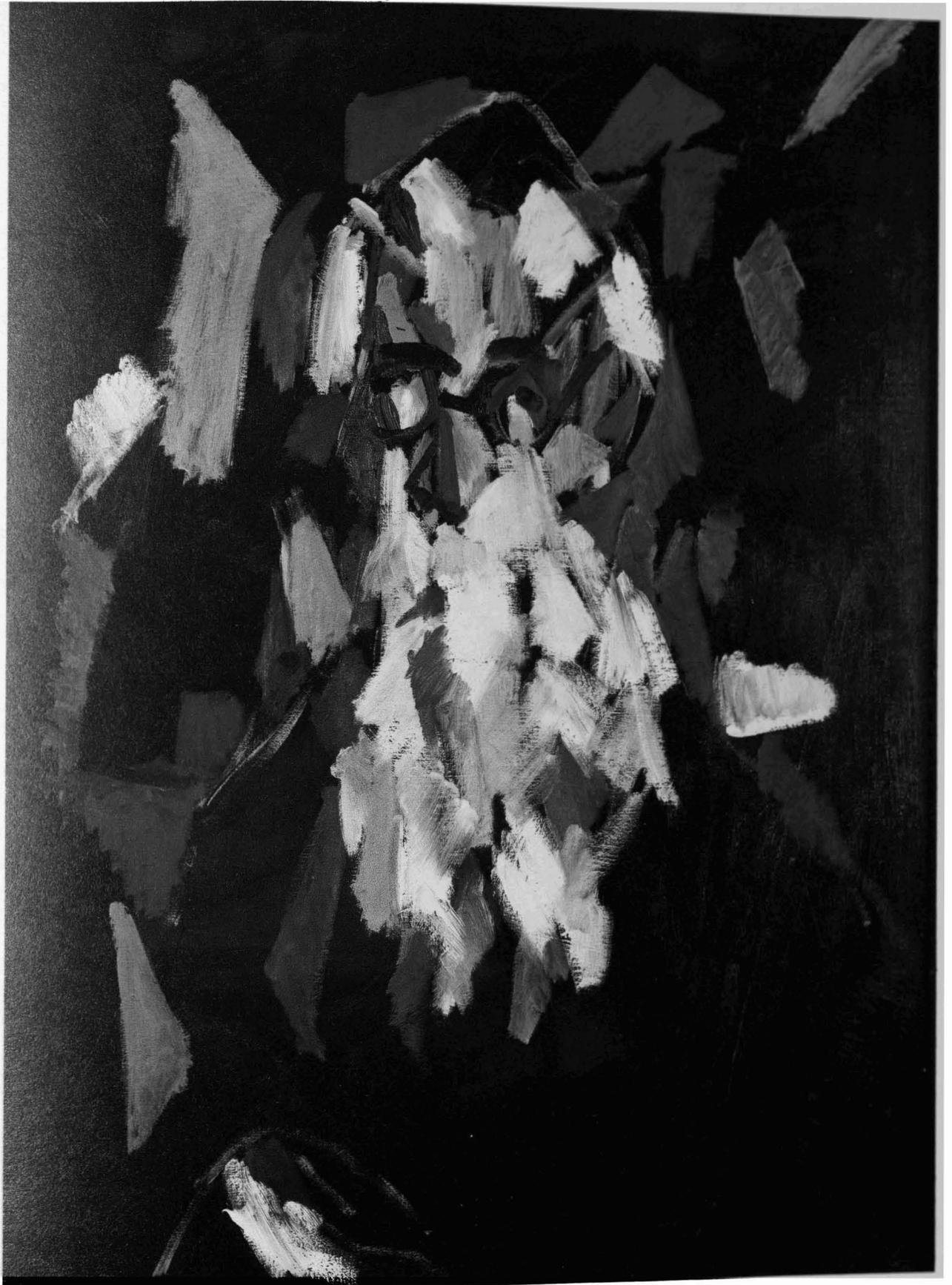
sarrollo narrativo dentro del tiempo, pero al fijarse con atención se nota que no ha habido ningún fluir de tiempo. El único tiempo que ha transcurrido es el que necesita el lector para la lectura del relato. Valle-Inclán ha podido cortar el tiempo y el espacio como los pintores, dando a su obra aquella inmensa plasticidad cubista que revela muchos lados del objeto y de los acontecimientos simultáneamente.

John V. Falconieri

“Ahora, en algo que estoy escribiendo, esta idea de llenar el tiempo como llenaba el Greco el espacio, totalmente, me preocupa.”

Valle-Inclán





Don Ramón María del Valle-Inclán, óleo/tela, 100 x 80 cm.



Goya. *El espejo indiscreto, El hombre oso*

Saca del tubo del túnel de su cuerpo (Valle-Inclán) tales trozos de "El estudiante de Salamanca", donde para él está ya Picasso, todo el cubismo, que él quiere ahora abarcar:

Viendo debajo de él, sobre él enhiertoz,  
hombrez, mujerez, todoz confundidoz,  
con zandia pena, con alegrez jeztos...

Juan Ramón Jiménez

De las relaciones de Valle-Inclán con la pintura, sacamos la conclusión siguiente: si Solana es de una teatralidad pictórica a la que estamos acostumbrados por tradición, Valle-Inclán, al contrario, nos sorprende por la manera que tiene de invadir el terreno de lo pictórico en lo que toca a su estética literaria y, particularmente, a su mejor teatro. Son muy numerosas las escenas de estas obras que pueden ser ilustradas exactamente con las obras del pintor. Existe entre ellas una sorprendente correspondencia de detalles a veces insignificantes. Aun descartando la teoría de influencia recíproca, es un hecho que la misma obsesión conduce a escoger temas idénticos en la actualidad, reclamándose de los mismos fundamentos de truculencia plástica: Valdés Leal, Goya, etc. La imaginación de Valle-Inclán es llevada al ejercicio de una "mise-en-page" mental, muy particular del modernismo literario, y mas inspirada por la truculencia de los pintores que por la de los escritores.

Francisco Nieva

Los gendarmes comanzaban a repartir sablazos. Cachizas de faroles, gritos, manos en alto, caras ensangrentadas.

Convulsiones de luces apagándose. Rotura de la pista en ángulos, visión cubista del Circo Harris.

Valle-Inclán

DON ESTRAFALARIO. — ¿Qué ha hecho usted esta mañana, don Manolito? ¿Tiene usted la expresión del hombre que ha mantenido una conversación con los ángeles!

DON MANOLITO. — ¡Qué gran descubrimiento, Don Estrafalario! ¡Un cuadro muy malo, con la emoción de Goya y del Greco!

DON ESTRAFALARIO. — ¿Ese pintor no habrá pasado por la Escuela de Bellas Artes?

DON MANOLITO. — No ha pasado por ninguna escuela. ¡Hace manos de seis dedos y toda clase de diabluras con azul, albayalde y amarillo!

DON ESTRAFALARIO. — ¡Debe ser un genio!

DON MANOLITO. — ¡Un bárbaro!... ¡Da espanto!

DON ESTRAFALARIO. — ¿Y donde está ese cuadro, Don Manolito?

DON MANOLITO. — Lo lleva un ciego.

DON ESTRAFALARIO. — Ya lo he visto.

DON MANOLITO. — ¿Y qué?

DON ESTRAFALARIO. — Que si usted quiere, lo compraremos a medias.

DON MANOLITO. — ¡Naturalmente! ¡Y se lo pagaba bien! ¡Llegué a ofrecerle hasta tres duros!

DON ESTRAFALARIO. — En cinco puede ser que nos lo deje.

DON MANOLITO. — Vale ese dinero. ¡Hay un pecador que se ahorca y un diablo que ríe, como no los ha soñado Goya... Es la obra maestra de una pintura absurda. Un Orbaneja de genio. El diablo saca la lengua y guiña el ojo, es un prodigio. Se siente la carcajada. Resuena.

"Los cuernos de Don Friolera"  
Valle-Inclán

Para Valle-Inclán la imagen ha tenido siempre una vida esencial. Pero entendámonos, no la imagen elípticamente comparativa, generadora en gran parte del llamado arte nuevo. Sin que esta se halle ausente —todo lo contrario— de su obra, lo que aquí llamo imagen es el valor plástico capaz de traducirse en palabras. En ese aspecto, el autor del *Ruedo Ibérico* sobresale por encima de todos los españoles contemporáneos suyos. Su imaginación literaria es de calidad pictórica, y ello se advierte en las distintas etapas de su labor, desde las primeras y juveniles.

Ahora bien: su obra reciente, mejor que a las abstracciones del cubismo o las exasperaciones de maneras mas cercanas, se atiene a una vibración de colores, a un hormigueo de formas que recuerda las realizaciones del puntillismo. Aproximándose, un lujo de pinceladas, un fluctuar de tonos contrapuestos. Alejándose, las formas se declaran, los tonos se completan, el cuadro se organiza.

Enrique Diez Canedo.

La protohistoria del cubismo es el Greco, Cezanne el eslabón perdido —entiéndase esto con absoluto apego a su significado antropológico— y después Picasso-Orbaneja. El cubismo es un invento español.

Barón de Beltenebros

Tamara Kamenszain

# LA CASA GRANDE

I

Lugar amorfo escrito en el pasado  
cementerio de niños, patio  
detenido en ademán de rondas.  
Piernas largas de primos como estatuas  
juegan al puente que traslada de  
padres cómplices a tíos distanciados.  
Marineros sin barco en los *cincuentas*  
un ancla por botón, familia  
que se abrocha dorada la bragueta  
de procrear. Hay un festejo:  
la vuelta por la tierra prometida  
hasta el lugar que esclavos de promesas  
bisabuelos allí se refugiaron.  
Sirven el vino en copas de alegrarse.  
Si los vecinos se quejan delimitan  
otra familia, el ghetto sin alambres.  
En brazos de mujeres lo amasado,  
levadura de madre, crecimiento,

bollos que se asoman al placer  
de una mordida. El negocio del pan  
es por entregas. Mientras producen,  
más hijos arriman a la mesa.  
Leen los hombres el otro repertorio  
ritual que las estampas pintan  
cual libro viejo o Biblia, abierta,  
con las hojas servidas a esa mesa.  
Letras inversas despegan con la voz  
del que recita. Y el guisado por ol-  
fato dice: narración lineal, un gusto  
por los hechos, lo que pasó da fama  
al angurriando nombre del patriarca.  
La abuela se aduerme con los dedos  
pegados al tejido de la especie:  
ni elegido su pueblo ni su nieto  
de sombrero revuelto por cabeza.  
(Cubrirla es borrar esa ignorancia  
que cierra el nudo de los textos viejos  
y suelta distracción por sus amarras.)

Fragmento de un poema más largo.

Gonzalo Díaz-Migoyo

# LA PALARVA DE JULIÁN RÍOS

“Todo el sistema de las palabras es un sistema de larvas, de formas embrionarias que guardan yerto el conocimiento de las ideas adquiridas bajo el ritmo del Sol.”

R. del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*

Concebir el lenguaje como ámbito delimitado, como tan frecuentemente hacemos hoy en día, es nuestra manera contemporánea de afirmar la necesidad de cierto orden y cierta jerarquía en el sistema lingüístico. En nuestra cultura este orden jerárquico se presenta con la cara hosca del carcelero. Cosa que no ocurre, sin embargo, cuando consideramos otros órdenes jerárquicos de la realidad; por ejemplo, cualquier relación biológica. Si a alguien se le ocurriera dolerse de la esclavitud química a que le somete el proceso digestivo, le tomaríamos por loco o por místico incurable. En el mundo material el hecho de que las cosas sean como son no se entiende como cortapisa personal sino más bien como garantía de conducta, de vida misma. En el terreno espiritual las cosas van de otro modo. Como ahí la mente es al mismo tiempo observadora y objeto de observación, es muy fácil tomar al uno por la otra y de engañoso hilo en ilusorio ovillo, perder pie y encontrarse en el aire, sin más apoyo que el deseo de seguir subiendo. Contrariamente al recurso de Anteo de volver a tocar tierra para recobrar fuerzas, parece animarnos el empeño de encontrar, como Arquímedes, un punto de apoyo exterior a este mundo. El pensamiento cree poder conseguirlo diariamente mediante la referencia a Dios u otra agencia trascendental. Pero hoy Dios se nos ha marchado —quizá cansado de tan engorroso trabajo, como el admirable Amadeo de Saboya el siglo pasado— y a nosotros nos han quedado las ganas de darle el papel a alguien. Uno de los involuntarios candidatos laicos es hoy el lenguaje; mas por lo dicho habrá quedado claro que ese afán de teleología trascendental más que pertenecer al sufrido lenguaje se debe al uso que de él hacemos; es decir, que es producto de nuestra actitud respecto de él.

Nuestro deseo de trascendencia se manifiesta en dos sentimientos complementarios principales respecto del lenguaje: aunque lo hace tan perentoriamente que se pudiera decir que los impone o requiere: por un lado, el sentimiento de su invencible insuficiencia, es decir, de la necesidad de ir más allá del lenguaje; por otro, el sentimiento no tanto de que el lenguaje tenga zonas prohibidas como de que haya zonas todavía vacías de lenguaje. Maneras de sentir que en tanto que tautológicas tienen consecuencias previsibles: en el primer caso, la transgresión de la ley —lo cual es sin duda la manera más insidiosa y segura de constituir la ley misma puesto que no hay transgresión más que de las barreras que ella misma se inventa; en segundo, un inacabable trabajo estilístico

sobre los elementos plenos o visibles del lenguaje con el que se intenta colonizar lo indecible — bien que con ello mismo se refuerce la artificial línea de horizonte que nosotros mismos hemos trazado. Ambas reacciones tienen una misma consecuencia indirecta: la de hipostasiar nuestros sentimientos convirtiéndolos en atributos concretos del lenguaje: la comunicación ideal parece ofrecerse prometedoramente en el lenguaje mismo, pero en otra zona del lenguaje; o ser posible mediante el lenguaje mismo, pero superándolo —cuando en realidad ni la imperfección ni la insuficiencia tienen más concreción que las que queremos darles.

Quizá no haya manera, al menos por ahora, de escapar a la teleología trascendental en que estamos atrapados, pero sí parece que se puedan soslayar ya estas dos de sus manifestaciones concretas; aunque no sea más que para recaer en esa misma obligación de trascendencia con otro pie y otra postura. Para ello haría falta revelar la contingencia de la ley y el horizonte discursivos contemporáneos. Una labor difícil, no tanto por la necesidad de trabajar a contracorriente de los usos lingüísticos acostumbrados, como porque para que sea entendido el trabajo ha de llevarse a cabo sin abandonarlos completamente. De lo que se trata es de hacer que el uso ordinario del lenguaje se traduzca a sí mismo, algo así como traicionarse y conducir a través de sí mismo, sorteando la doble trampa que le impone su actual ganga cultural. Lo cual significa, de entrada, dar de lado a las disyuntivas de transgresión o aceptación de límites, de plenitud o vacío del lenguaje; despreciar el problema en estos términos y enfrentarse con el lenguaje tal como si nuestros sentimientos ortodoxos respecto de él no tuvieran ya carácter privilegiado o como si estuvieran todavía por definir y fueran sólo una posibilidad más en un abanico más amplio; significa, pues, abandonar la sensación de insuficiencia o misterio de/en el lenguaje.

Esta parece ser la postura escritora de Julián Ríos. Este escritor no trata de huir a terrenos todavía no hollados por la cultura, sino de olvidar meticulosamente los terrenos privilegiados por ésta; no trata de superar los márgenes impuestos hacia una zona adánica, sino que juega al escondite con las reivindicaciones culturales reduciéndolas a la contingencia y a la arbitrariedad. Usa en todo momento, pues, los recursos acostumbrados de la escritura, pero no se deja dictar por ellos el tenor de lo posible; y aunque trabaja exclusivamente sobre aquello que sólo puede decirse en la página escrita, lo hace para que diga lo que ella misma se negaba.

El procedimiento básico tiene muy poco que ver con la fiereza, esplendor y limpieza que dicta la Academia. Es distinto también de la escritura pulsional y místicoide esporádicamente intentada sobre todo en los últimos cien años occidentales. Consiste en regular cuidadosa y hábilmente las cir-

cunstancias textuales para permitir que las palabras manifiesten la oculta promiscuidad de su funcionamiento; que sean ellas mismas las que dicten sus propias afinidades —o que parezcan hacerlo: el simulacro equivale aquí a la realidad. En vez de castigar el lenguaje para superar su insuficiencia o su impureza, Julián Ríos entabla con él un juego de igual a igual: juego del escritor con el lenguaje tanto como del lenguaje con el escritor.

Hasta la fecha se han publicado doce pasajes de su obra-en-curso, *Larva*. Son ya muestra de varias extraordinarias novedades y dan pie para repensar la actividad escritora contemporánea a un nivel básico.

Desde las primeras líneas, *Larva* defrauda gran parte de las expectativas significantes comúnmente asequibles al lector. Este obligado abandono de categorías usuales de desdramatización del mensaje se traduce, naturalmente, en una imposibilidad de comprensión instantánea. Sucede quizás algo parecido a lo que pasa con quien llega a una ciudad extranjera en donde se habla un idioma mal conocido: sólo poco a poco irá dominando el entorno reconociendo palabras y frases en lo que antes era poco más que ruido. Y, sin embargo, por mucha dificultad que encuentre el lector para comprender el texto de *Larva*, nunca es capaz de olvidar que se trata de un mensaje escrito en español, porque por encima de la incompreensión se afirma el reconocimiento del idioma o, más exactamente, destaca la violencia semántica que la escritura hace a un canon lingüístico indudablemente español.

Los extranjerismos, neologismos y desvíos léxicos desusa-

dos de que está mechado el texto se afirman como derogaciones a una pauta castellana, pero, simultáneamente, se integran a los demás elementos reconocibles; dando lugar a un idioma tan indudablemente español como indudablemente heterodoxo: un lenguaje heterodoxamente español. Cabe decir, pues, que el lenguaje de *Larva* viene de o desde el español, aunque quizá sea más iluminador pensar que va hacia el español o que vaiviene del/al español, españolizándose poco a poco ante nuestros ojos; o, también, que es un castellano que se extranjeriza dentro del castellano, pero para seguir siendo más verdadero a su propia naturaleza. No haría falta mucho más para demostrar la promiscuidad de que es capaz el lenguaje sin perder su carácter *sui generis*, pero, además, es éste ya un primer indicio del inquietante contenido heterodoxo de lo ordenado y sistemático, de la excepción latente en la regla misma. Esta locura callada de la cordura, los monstruos subterráneos de la razón, hacen de *Larva* una especie de exploración/explotación de la teratología oculta del lenguaje ordinario, del "inconsciente" del lenguaje. Entiéndase, un inconsciente que no es exactamente el inconsciente del sujeto pues, una vez utilizado para fines comunicativos conscientes, deja de ser tal inconsciente y se añade a la lista de los demás utensilios al servicio de la conciencia escritora; sobre todo porque se trata de un inconsciente cultural colectivo, es decir, de unas ocultas reglas del juego y no del inconsciente personal e intransferible del individuo.

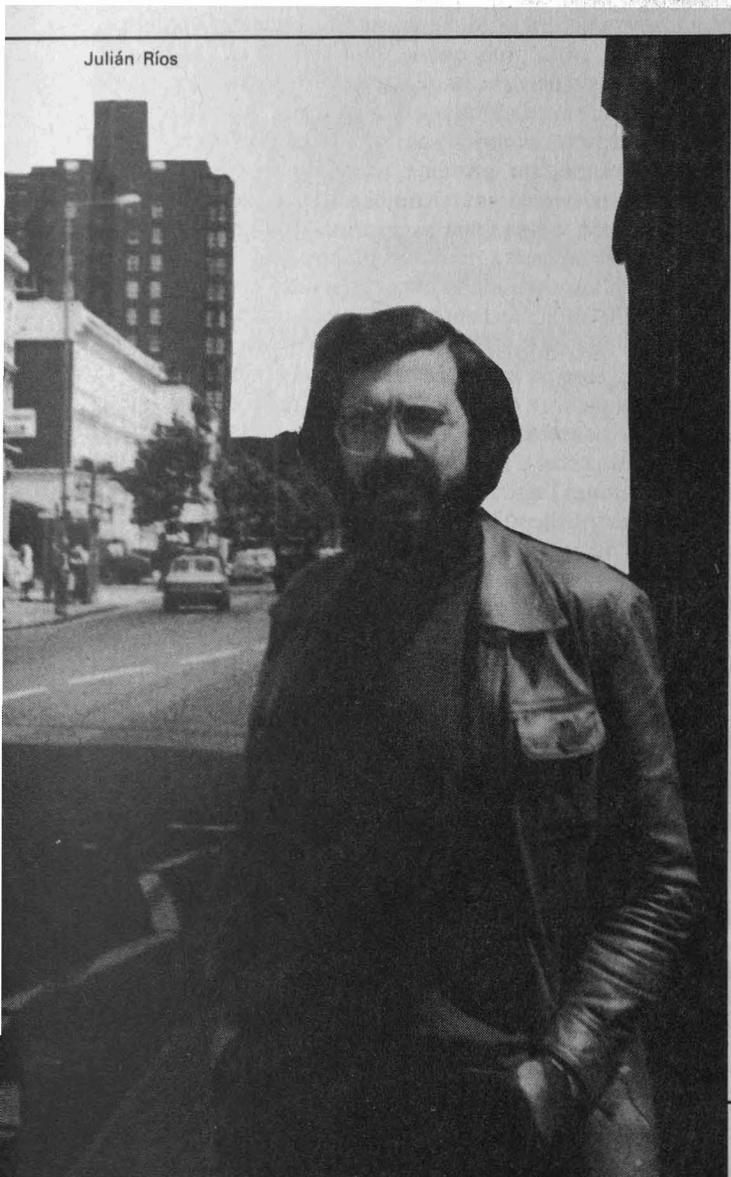
Para lograr todo esto Julián Ríos ha de mantenerse al margen milimétrico del idioma acostumbrado, al que no abandona nunca como código naturalizante, pero con propósitos insólitos: al que utiliza más bien como patrón de su propio desvío. A propósito de esta delicada heterortodoxia comenta Severo Sarduy:

...un paso más, un grado más en la destrucción sintáctica, en la superposición de la frase, en el estallido y la pulverización fonética y el sentido quedaría anulado, obliterado, olvidado en la continuidad neutra de las vocales, fragmentado por el filo de las consonantes. Un paso más, al contrario, hacia la armazón gramatical, hacia la estructura fijada y canónica, hacia el lenguaje en actitud de icono, y el sentido bascularía hacia su cerrazón, hacia su límite lógico.

Sarduy define esta postura de la escritura de Julián Ríos, breve, pero muy sugerentemente, como anamórfica: aquélla que se desdibuja oblicuamente ante la mirada frontal del lector.

La tangencialidad textual, el sesgo de la perspectiva, son modos figurados de espacializar un fenómeno esencialmente mental. Otra ilustración igualmente analógica y aproximada consistirá en equiparar el texto, por el conducto de su sinónimo etimológico de tejido, con un tapiz cuyas dos caras se ofrecieran a la vista. Anverso y reverso serían los dos polos de cuya tensión resulta esa "oblicuidad" de la figura escrita. Esta rivalidad textual obliga, en efecto, a una mirada siempre insuficiente: al mismo tiempo frontal respecto de una cara y retrospectiva o anticipatoria respecto de la otra, intercambiablemente; con lo que el enfoque parece estar siempre disolviéndose atraído por la fuerza de otro texto distinto del enfocado. La doble presencia alternante y simultánea impediría lo que Sarduy señala como doble peligro, en este caso hábilmente sorteado, de la escritura: hieratismo del sentido canónico, por un lado, y fluidez informe del sinsentido, por otro.

Julián Ríos



Anverso y reverso, sentido y sinsentido: el punto de articulación de estos dos términos no parece ofrecerlo adecuadamente la analogía espacial, según la cual la existencia del uno acarrearía automáticamente la ausencia del otro. Mas, en vez de considerar estas parejas topológicamente, hagámoslo con arreglo a su función. Se advierte entonces que ambos elementos más que excluirse se posibilitan mutuamente; que es el trabajo oculto del reverso/sinsentido el que hace posible la viabilidad del anverso/sentido; que están, pues, unidos por una necesaria implicación recíproca y que, en realidad, no se excluyen más que desde un punto de vista espacial artificialmente simple. Aunque la relación funcional no deje de ser dialéctica —expresar es impedir otra expresión, es una forma de victoria tras una lucha por la dominación en la que el vencedor se expresa y el vencido calla— o quizá por eso mismo, lo importante es advertir que la naturaleza de la expresión vencedora está determinada por la de su vencido, lo implícito u oculto.

Así entendida, esta reciprocidad funcional corresponde también a la relación lingüística existente entre la expresión y sus supuestos implícitos; es decir, aquellos conocimientos necesarios para la inteligencia de un enunciado que están textualmente ausentes de él. La comprobación en el plano léxico es muy simple: basta con abrir un diccionario, buscar en él la definición de una palabra, de las palabras de la definición, así indefinidamente, para intuir la presencia de todas las palabras ausentes en cualquier palabra presente.

Este tipo de cooperación implicatoria eficiente entre lo presente y lo ausente, lo visible y lo invisible, lo razonable y lo irrazonable, la regla y su excepción, no se estructura según una precedencia temporal entre uno y otro término, sino más bien como coparticipación sincrónica en un mismo sistema. No se estructura tampoco según una topología bidimensional que podríamos llamar crucigramática, sino en un espacio de, por lo menos, tres dimensiones; más bien a modo de volumigrama. Y también, esta estructura, porque excede la capacidad de retención de cualquier momento único de atención, parece estar en continua mudanza.

*Larva* presenta un universo de simultáneas dispersiones pluridimensionales de este tipo. Lo mismo que con el diccionario no hace falta explorar todas sus ramificaciones para intuir la vasta interrelación que las organiza. Unos pocos pasos, en cualquier dirección y con cualquier origen, bastan para desencadenar la proliferación implicatoria.

Creo que esta escritura obedece a un mecanismo básico cuyo emblema pudiera ser ese “lapsus consciente” llamado por Lewis Carroll “word-portmanteau” o palabra-maleta. Esta es emblemática no tanto por su abundancia, aunque ello pudiera ser ya un razonable índice cuantitativo de su importancia, como por su naturaleza y sus consecuencias.

Sin duda una de las originalidades más llamativas de *Larva* es la de su léxico: palabras desfiguradas: amputadas, estiradas, encabalgadas, injertadas: extranjerismos, barbarismos, arcaísmos, neologismos: términos familiares, altisonantes, dialectales, jergales o, pura y simplemente, extranjeros. De todo parece haber en este baile de máscaras y con tanta variedad que parece imposible reducirlas a un denominador común. Sin embargo, hay varios. El más obvio es sin duda ese mismo ya mencionado de la heterodoxia latente en la expresión canónica. Característica que no por obvia es menos importante, porque si las palabras-maleta desvirtúan gran parte del acompañamiento usual de hábitos y expectativas de recepción del lenguaje, si contrarían la ortodoxia, lo hacen sin abandonarla, apoyándose en ella más bien, ponién-

dola cabeza abajo. El acompañamiento usual de la expresión no deja de mantenerse activo en la palabra-maleta, pero no lo hace como automatismo inconsciente sino como recuerdo consciente causado por la conspicuidad de la ausencia. (Lo cual es ya una forma atenuada de presencia a la conciencia puesto que, tratándose de operaciones mentales, la conciencia de la ausencia equivale casi a la presencia misma.) La impertinencia de las muletas semánticas acostumbradas no da, pues, lugar a un olvido de las mismas, sino al efecto contrario de hacer pertinente su impertinencia. Y es que la palabra-maleta no puede afirmarse más que manteniéndose en el privilegio constante de la excepción a la regla o la costumbre conocida. La palabra-maleta no disimula su artificio: simula, sí, el lapsus, pero sólo para mejor negarlo inmediatamente sacándole provecho.

Pero observemos más atentamente el funcionamiento de estos pequeños monstruos verbales. Cuando el lector se dispone a dar el salto inevitable del significante de la palabra-maleta a su significado, se encuentra del otro lado con un significado que, al negarse a cuajar en un sentido único, le devuelve con una precisión mecánica al significante. Parece ser que la palabra-maleta emborriona o, mejor dicho, convierte en meros reflejos especulares, las nítidas fronteras acostumbradas que separan un vocablo de otro y resalta así, en filigrana, la importancia cotidiana de estas canónicas diferencias. En la discrepancia entre la discreta e ilusoriamente firme diferencia que estábamos dispuestos a aceptar y la irreductible proliferación de espejismos diferenciales que nos encara, se encuentra la adicional significancia de la palabra-maleta. Dice, pues, más que la expresión tradicional, a la que sustituye sin negarla, haciéndonos inmediatamente pensar en ella. En efecto, no se puede ni afirmar que ninguno de los varios términos sugeridos por una palabra-maleta esté literalmente manifestado, presente, ni que su ausencia equivalga a una no-existencia: los términos ausentes están presentes a la conciencia y hasta son necesarios para comprender la nueva expresión, pero a modo de mojonos desvaídos. El sentido de la palabra-maleta se encuentra fuera de sí, en lo que la acompaña implícitamente: los signos ordinariamente expresos que ella misma violenta, señala y oculta. Se trata, pues, de un instrumento intertextual más que de uno textual, de una palabra o silencio escrito, de un índice expresivo de palabras ausentes. Ello las sitúa en una zona crepuscular entre lo gramatical y lo agramatical en la que escapan a las categorizaciones lingüísticas, pero sólo en la medida en que intentan destruirlas. Dan lugar a una nueva definición del texto como lugar donde se manifiesta la ausencia del lenguaje mediante la presencia de sus propios índices; o, al revés, lugar donde se ausenta la presencia canónica del sentido para manifestar la proliferación de su oculta heterodoxia generativa.

El funcionamiento general de las palabras-maleta consiste, como se ve, en una implicación expresiva de lo usualmente explícito o, para acuñar un nuevo término, una intraducción del lenguaje. Su consecuencia más evidente es el abandono parcial del orden rectilíneo de lectura. El texto obliga a prestar atención a varias cosas a la vez en un mismo acto de pensamiento, sin posible decisión unívoca: el escamoteo de ésta nos sitúa en un momento lingüístico anterior al de la decisión significativa. La coherencia de los enunciados de la palabra-maleta —si de coherencia cabe hablar— no sería, pues, estrictamente, la horizontal y visible del sentido único de sus elementos presentes, sino la tridimensional del

sistema previo que hace posible y regula la formación del (aquí ausente) sentido unívoco: un sistema invisible que, aun cuando fuera de ellas, se manifiesta en y por ellas mismas.

Si las palabras-maleta son monstruos, son los monstruos del orden, pues la organización volumétrica que insinúan no es en realidad privativa suya, sino, como ya se ha apuntado, la organización misma del lenguaje ordinario; por más que no se advierta en la práctica corriente del mismo. Y es que generalmente este sistema multidimensional (previo o subterráneo) del lenguaje queda reducido a una organización lineal en el momento en que el texto desemboca en una información privilegiada: el volumigrama matricial del lenguaje queda borrado retroactivamente por los resultados a que da lugar: eliminación de todas las posibles conexiones de sentido menos una. En *Larva*, al contrario, todas las conexiones posibles exigen ese estatuto privilegiado del sentido; con el resultado de que ninguna de ellas lo alcanza definitivamente. A modo de sistema de mutaciones proliferantes, *Larva* impide que el lector supere e inmovilice las disyuntivas léxicas. No permite que la lectura determine las consecuencias significantes que crean la ilusión de una estructura, sino que, a partir de sus puntos de difracción y de incompatibilidad, obliga a trazar de nuevo las transformaciones que producen esa superficie en dispersión. ¿Empobrecimiento de la expresión? No, riqueza adicional de lo potencial. La imposibilidad de comprensión ortodoxa no equivale a una falta de comprensión a secas: da lugar a múltiples comprensiones

tan pronto conseguidas como necesariamente abandonadas, pero no totalmente perdidas. Al faltar un criterio fijo, cualquier sentido se escapa anamórficamente hacia otro, en continua sucesión de guiños cómplices. La lectura se desazona, pues, al abandonar la regla principal de la inteligibilidad —la que obliga a encontrar *un* sentido— y fuerza al rechazo de la lógica de la representación, de la constitución del signo que la expresa y del modelo lineal de pensamiento que le corresponde. Los sustituye por una problemática insoluble que se mueve sin reposo: la problemática del pensamiento mismo cuya operación fundamental es esa misma síntesis disyuntiva de la palabra-maleta, la palabra-maletería o pal-larvería.

Las palabras-maleta de *Larva* tienen valor emblemático en otro sentido aun más amplio: insinúan que las palabras normales disimulan el mismo mestizaje que ellas exhiben abiertamente, que son palabras-maleta de incógnito. Todas las palabras son multifacéticas. Así lo demuestra el hecho de que, rota la máscara (o cáscara) habitual, las palabras normales se abran como maletas de las que surgen otras palabras. De ello dan buen ejemplo los encabalgamientos del pá-saje publicado en la revista *El Viejo Topo*:

Haz memoria ¡Remembra! Ah, sí pausapasando sí de paso a passio nuestros amormorios de cuerpo en cuerpos partiendo, de parte a parte, por la nochinoche del sueño del amor—

—tajador de los recuerdos ¡Liebestraumaturgongoreador!  
Liszt widder ¡Amorottomano Mormonsergador!



Ah more more mon maure celé...! Más y más y más—  
—cara a máscara hasta alcanzar el clímax por la secreta  
escala disfrazada solapadamente en sol—  
—fa lo steso, Fra Diábololo ¡Así y asaz! Ay nonoh, tu veux  
sodomiser encore?!... Ah no sadomimitador! Ahi no! Ah  
non, à cri et àcor—  
—cova doble, ya sâbes cuál!, anda vuélvete y escuchacha-  
rea sin parar ah! ahora a repaso doble o diabo a quatro  
dos tres variados!

Aquí las palabras-maleta en cuestión son las que actúan de contacto y transición entre uno y otro párrafo. No son sino palabras normales desdobladas como maletas. La novedad adicional consiste en que por ese conducto bisagra cada uno de los pasajes articulados entra a formar parte, se transforma, en los adyacentes, en los que queda así implícito; porque en cierto modo estas palabras-maleta no están formadas con sílabas sino con párrafos enteros. La proliferación implicatoria ha abandonado, pues, los límites léxicos y apunta a espacios más amplios, pero el trabajo de Julián Ríos sigue siendo del mismo tipo antedicho: una revelación de la contingencia de la diferencia discreta (entre unidades superiores a la palabra, en este caso), que sin embargo no le niega fuerza reguladora: la mantiene operante de manera "implícitamente manifiesta".

A propósito de niveles textuales, otro llamativo ejemplo de reproducción del sistema de palabras-maleta, de palarvería o dispersión significativa mediante la inversión del estatuto de normalidad, se encuentra en el dispositivo de texto y notas de *Larva*. Se advierten en él varios aspectos extraordinarios inmediatamente evidentes, en especial los relativos a la abundancia, la extensión y la colocación de las notas —cuyos efectos repiten los conseguidos por las palabras-maleta. Por un lado, su abundancia obliga a una frecuente interrupción de la lectura, que avanza mediante un vaivén entre una y otra cara del texto. Por otro, su longitud les quita carácter de simple aclaración parentética, obligando a interinizar el interés del texto para dejarse llevar del argumento desarrollado en la nota misma, y su emplazamiento refuerza la impresión de equivalencia entre notas y texto anotado haciendo intercambiables sus naturalezas: ¿qué es la nota a qué? Como toda nota —expresión de lo implícito en lo anotado— las de *Larva* no son comprensibles más que en función del texto que glosan, sin el cual dejarían de tener sentido. Pero otro tanto se puede decir del texto anotado porque, a diferencia del enfrentamiento de una pareja de textos paralelos que mantuvieran una autonomía recíproca, ambas caras del texto tienen su razón de ser y su complementaria inteligibilidad fuera de sí, en la otra. Estas notas no son, pues, meros adjuntos subordinados al texto sino que están en un pie de igualdad con él, rivalizan con él. Lo mismo que con las palabras-maleta, la ilación discursiva no se produce ni en línea recta ni por adición de significados unívocos. La lectura, sincopada e incompleta en cada instante de atención, reproduce la mecánica sintético-disyuntiva de la escritura en su momento creativo, incluso el despliegue del pensamiento mismo: palarva discursiva.

Los dos aspectos mencionados, palabras-maleta y notas, son muestras de lo que me parece ser el trabajo característico de la escritura de Julián Ríos. Muestras sólo porque este mismo trabajo se manifiesta también en otros niveles del texto, aunque lo publicado no permita observarlo tan claramente como en estos casos. Por ejemplo, en el nivel narrati-

vo, especialmente en pasajes como el de *Avances*, parece funcionar este mismo mecanismo de intraducción de niveles naturalizantes: se exhibe lo anormal, la dispersión narrativa sterniana, como punto de anclaje de la atención lectora y se convierte así lo normal en excepcional. La anécdota se encuentra en una posición invertida a la normal, a modo de elemento pre-existente o preparatorio en vez de resultante y conclusivo: como si se tratara de un borgiano jardín-senderos-que-se-bifurcan, la acción prolifera disyuntivamente a partir de una dispersión original manifiestamente implícita: resulta que la anécdota misma de *Larva* no es otra cosa que una anécdota-maleta, una manifestación huidiza e incompleta de presupuestos anecdóticos que refieren intermitentemente a anécdotas tradicionales, tan pronto insinuadas como escamoteadas, vueltas a implicitar: una palarva narrativa, pues.

En todos estos casos se trata de una implicación de la expresión canónica a distintos niveles de la escritura: léxico, discursivo, narrativo. La expresión textual, sea de la magnitud que sea, adquiere un carácter más virtual que actual, resulta inapresable e insuficiente en sí misma. En cualquier momento y a cualquier nivel, se resiste al sentido único remitiendo siempre a otros sentidos implícitos, presupuestos o presuponibles. No se trata, pues, de explicitar lo implícito, sino de lo contrario, de implicitar lo explícito; operación que no es un reflejo especular de la anterior: la primera sería la limitación de lo infinito; la segunda equivale a la ilimitación de lo finito. En un caso lo implícito, al expresarse, pierde su carácter potencial, convirtiéndose en presencia no por nueva y desusada menos limitada, siempre insatisfactoria e insatisfecha. En el otro, contrario, la operación revitaliza la expresión al devolverle su posibilidad, su contingencia, su naturaleza de máquina en perpetua gestación —sin perder por ello completamente el mínimo de inmovilidad necesaria para permitir la lectura.

Esta palabra devuelta a su fase de prometedor crisálida o larva lingüística, esta palarva, es un nuevo instrumento de escritura —nuevo, pero desde siempre existente en el lenguaje— que quizá nos permita a todos una nueva postura ante él: la de abandono del sentimiento de estar aprisionados por/en el lenguaje, en la medida en que el sentimiento dependiera de una univocidad impuesta mediante límites y zonas ocultas —aquí borradas y descubiertas, respectivamente. Y aunque no consiga esto más que para caer en nuevas trampas trascendentales, haber desmontado las actuales no es poco mérito. A partir de ahora, no tener en cuenta este nuevo instrumento será como pintar sin querer saber, por ejemplo, que ya ha ocurrido el cubismo. Pero es que además y en cualquier caso, permite ya, en estos pasajes de *Larva*, una placentera sensación de descondicionamiento lector que sin excluir las exigencias del orden tampoco queda recortado por ellas; de satisfactorio aprovechamiento de posibilidades insospechadas de la palabra: desde la transmisión de anécdotas hasta la gestación creativa de las mismas; desde la expresión de los más recónditos y fugaces sentimientos hasta el más sencillo de los placeres, el de la risa que puede causar el lenguaje mismo; desde bucear profundamente en el desorden del discurso hasta nadar cómodamente en su superficie— todo ello en una atmósfera de desinhibición sólo posible porque Julián Ríos se ha atrevido a alterar la prosa castellana desde dentro, a desatarle nudos centenarios, a desfruncirle el ceño. Epimeteo de la lengua española, ha osado abrir la caja de Pandora del lenguaje: resulta que, más que desconocidos males, se escondían en ella placeres secretos.

Pedro Schneider

# LA PAJA PESA MÁS DE LO QUE UNO PIENSA

instrumentos azules para los cuerpos que saben escuchar  
Alberto Blanco

artesanal aventura,  
la piedra se dirige contra el tiempo,  
violada en combate, cenicienta,  
difícil costumbre de la quietud.

su fijeza,  
fuego en la oscuridad,  
por el río se distraía  
sin haber saciado la sed.

Entre los aromas  
exacta, fragilísima,  
sus azules rosas,  
sus paisajes en la piel.

Aureos hexágonos  
música,  
desde remotas edades  
maduraba en la saliva.

Contagiada de júbilo,  
solitaria meditaba el ave.  
Tesitura del canon, viento  
desvistiéndose en todos los colores;

enaltecido canto en los metales,  
lengua que reza una respuesta,

a la progresión del eco se abandona,  
a la progresión del beso,

acorde templado en la memoria.

Abstraer el espacio  
sin parpadear un verso,  
ojo con alas,  
espejo es el dragón que la transporta.

Origen a los círculos de fuego,  
sombra de su plumaje,  
desnudez en la mesa de mercurio  
tras el íntimo furor.

Plasma en el huevo,  
cósmico símbolo,  
vacío intacto,  
en la perfecta búsqueda  
su imagen.

Juan José Hernández

## GABRIELA Y "LA OTRA"

Una opinión harto repetida considera el instinto maternal por encima de cualquier virtud o cualidad femenina. Suele verse en ello el trasfondo de creencias mágicas y religiosas que la humanidad creó en torno de la mujer como símbolo de la fecundidad sagrada del universo. Hasta probaría el origen remoto de tales creencias el hecho de haberse encontrado estatuitas de mujeres encinta talladas en el metatarso de un mamut.

La ciencia de las religiones enseña que este símbolo, en razón de su ambivalencia, no siempre tiene un carácter positivo, y que en las culturas históricas suele perder su condición sagrada, extinguirse poco a poco, o sobrevivir degradado en el contexto de otros valores triunfantes. Ya en el dualismo moral de los pitagóricos, la mujer, como principio de fecundidad, aparece aliada con el mal, junto a las tinieblas, la pluralidad y lo ilimitado, mientras que la luz, lo masculino, la unidad y el límite definen el bien. En el Antiguo Testamento su prestigio no es menos sombrío; por su culpa, nos dice la Escritura, perdimos el Paraíso, la inocencia, la inmortalidad.

Personalmente, no creo que un trasfondo mágico o religioso determine la sobrestimación del instinto maternal en una época como la nuestra, signada por la desaparición de los valores sagrados. Nadie admitiría, por ejemplo, que así ocurra en los regímenes totalitarios de derecha o de izquierda, que exaltan la fecundidad de la mujer con fines demográficos.

¿Hasta qué punto fuerzas irracionales y otras demasiado racionales influyen en la crítica literaria cuando juzga la obra de una escritora?

Se ha dicho que la poesía de Gabriela Mistral ha nacido de un ansia insatisfecha de maternidad. La frase no explica nada, pero lleva implícita una pregunta veladamente peyorativa: ¿hubiera escrito Gabriela Mistral versos admirables en el caso de haber colmado ese supuesto anhelo?

Hay cierta mala fe en insistir en la frustración maternal de la poetisa; tal suposición, además de simplista, deja de lado otro problema: el de los límites que la cultura y las costumbres imponen a la expresión del erotismo femenino desprovisto de funcionalidad, es decir, considerado simplemente como Eros. En todo caso, sería más honesto suponer que algunas de las poesías de Gabriela Mistral nacieron de un ansia insatisfecha de amor humano, aunque esta frase tampoco explique la originalidad de su genio poético.

Lo que importa, para la crítica literaria, es saber cómo Gabriela Mistral convirtió en poesía las frustraciones imaginarias o reales que tantas mujeres sobrellevan sin escribir un solo verso. En este terreno —el de la literatura— podemos inferir que su ansia de maternidad no fue ajena a la fascinación que sobre la poetisa ejercieron las heroínas míticas del Antiguo Testamento. Y sabemos que en los mitos hebreos la



esterilidad femenina no se reduce a la mera insatisfacción del instinto maternal: tiene el misterio y la hondura de una culpa ontológica. Por el don de la fecundidad las mujeres de Israel forman parte de un plan divino que no repara en los límites naturales de la especie: Sara, Raquel, Rebeca, engendraron casi centenarias. El erotismo y la seducción femenina cuentan poco, salvo en algunas heroínas patrióticas, como Judith, que no vacila en utilizarlos para cortar la cabeza de un general del ejército asirio.

Gabriela Mistral no admira a Judith; tampoco a Esther. Se conmueve, en cambio, con "la vasta y santa sinfonía / de viejas madres, / la Macabea, / Ana, Isabel, Raquel y Lía", o con la historia de Ruth, enamorada del anciano patriarca Booz. En otro poema escribe: "Yo nací de una carne tajada / en el seco riñón de Israel".

Poco importa la verdad de la ascendencia judía de Gabriela Mistral, que ella misma reivindicó en reportajes y conversaciones con amigos. Su judaísmo, como el aticismo de Hölderlin, fue antes que nada una actitud literaria, aunque suponga al mismo tiempo una elección moral. De allí el riesgo que entraña esa actitud, si pensamos en la locura de Hölderlin, o en la soledad de Gabriel Mistral.

A estas reflexiones me llevó la lectura de las *Cartas de amor*

de Gabriela Mistral.<sup>1</sup> Adelantemos que las cartas, además de valor literario, tienen el mérito de modificar la leyenda que aprisiona a la poetisa, especialmente en lo que atañe a su vida sentimental: el famoso suicida de los "Sonetos de la Muerte" no fue su único amor; hubo otros no menos apasionados.

Todos conocemos esa leyenda difundida con intención didáctica en manuales de literatura y textos escolares. Con algunas variantes, admite ser contada así: Gabriela Mistral fue una especie de vestal de la docencia que amó a los niños humildes de su patria como si fueran sus propios hijos; ella jamás los tuvo, pero esa frustración, generosamente encaminada, la convirtió en una educadora ejemplar y en una importante poetisa ganadora de la mayor distinción a la que



un escritor puede aspirar: el Premio Nobel de Literatura. Maestra rural en una modesta escuelita de La Cantera, en el norte de Chile, cuando tenía dieciséis años se enamoró, por primera y única vez, de Romelio Ureta, un empleado de ferrocarril de Coquimbo cuyo suicidio le inspiró los "Sonetos de la Muerte". En un principio se dijo que el infortunado se había quitado la vida por ella, pero posteriores investigaciones y las propias declaraciones de la poetisa desmintieron ese infundio: el robo de una suma de dinero que Ureta no pudo reintegrar a tiempo fue el motivo del suicidio. Los acentos ferozmente apasionados de los "Sonetos" y otros poemas de *Desolación*, eran frutos de la imaginación exaltada de Gabriela Mistral, un ímpetu sublime, sin asidero en la realidad, pues la relación entre ellos no pasó de un candoroso noviazgo. Agotada la fuente de la pasión amorosa con aquel triste episodio ocurrido en 1909, su obra se encauzó hacia horizontes más nobles: la educación, el feminismo, la causa indigenista. "Gabriela — escribe Fernando Alegría —<sup>2</sup> fue una misión educativa andante; a su paso crecían escuelas y se alzaban de la nada blancas figuras de niñas agitando

<sup>1</sup> *Cartas de amor* de Gabriela Mistral, Editorial Andrés Bello, Chile 1978. Recopilación, estudio y notas de Sergio Fernández Larraín.

<sup>2</sup> *Genio y figura de Gabriela Mistral*. Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1966.

palomas multicolores". El personaje de la leyenda alcanza su cabal dimensión en la siguiente frase de Pablo Neruda: "Esta madre sin hijos, parecería serlo de todos los chilenos". Por lo demás, en un poema de *Lagar* titulado "La Otra", Gabriela Mistral se encargó de sepultar (y no es exagerada la expresión) el recuerdo de la ardiente poetisa de sus años juveniles. Vale la pena citar algunos versos del poema: "Una en mí maté: / yo no la amaba. Era la flor llameando / del cactus de montaña; / era aridez y fuego; / nunca se refrescaba. Doblarle no sabía / la planta de montaña, / y al costado de ella / yo me doblaba. La dejé que muriese / robándole mi entraña. Se acabó como el águila / que no es alimentada. Por ella todavía / me gimen sus hermanas, / y las gredas de fuego / al pasar me desgarran. Cruzando yo les digo / —Buscad por las quebradas / y hacen con las arcillas / otra águila abrasada. Si no podéis, entonces / ¡ay!, olvidadla. / Yo la maté. ¡ Vosotras / también matadla!".

Pues bien, "la otra" que Gabriela Mistral creyó matar es quien reaparece en las *Cartas de amor* a que aludí anteriormente. Fueron escritas por una muchacha alta y fuerte, de hermosos ojos verdes y boca triste que se llamaba —el lector ya lo habrá adivinado— Lucila Godoy.

Suele ocurrir con la correspondencia de un escritor que no agregue nada a lo que de sí mismo ha puesto en sus libros; su publicación parecería destinada a cierto tipo de lector ingenuo que imagina conocerlo mejor a través de detalles, casi siempre anodinos, de su vida privada. No es el caso de las cartas de Gabriela Mistral. Admirablemente escritas, su temperamento apasionado se expresa en ellas con mayor soltura que en los versos de *Desolación* o al menos sin los severos acentos bíblicos con los que forjó un estilo poético original y convincente. Porque más que revelar una faceta ignorada de Gabriela Mistral, o de su infortunio personal, estas cartas iluminan el conflicto de una artista lúcida, empeñada en dar coherencia a su obra (y necesariamente a su vida), acallando los reclamos de "la otra". Reclamos sensuales, ansia de amor humano.

Las cartas, lo repito, tienen a la vez un interés literario y autobiográfico. Por el primero, Gabriela Mistral o, si se prefiere, Lucila Godoy demuestra ser una escritora consumada, capaz de transmitir sus sentimientos amorosos con una vehemencia que en cierto modo hace pensar en Safo, Anna de Noailles o Delmira Agustini. En su aspecto autobiográfico, permiten vislumbrar la chatura y sordidez del ambiente provinciano que rodeó a la poetisa en su juventud; la incompreensión o la envidia de sus compañeras de tareas; el pertinaz, obligatorio asedio masculino que debió soportar en su condición de mujer sola, obligada a ganarse la vida como maestra rural en un pueblito de la Cordillera. En tal sentido, la poetisa compartió la suerte de las demás mujeres de su medio social y de su época, con el agravante de su orgullosa inteligencia.

Antes de comentar las cartas, digamos que no pueden leerse con objetividad; requieren la participación activa del lector que debe suplir con su imaginación el contenido de las que fueron enviadas en respuesta a la poetisa. Casi lamentamos que ese feliz escollo sea en parte allanado por Sergio Fernández Larraín, recopilador de las cartas y autor del estudio que les sirve de introducción. Gracias a un laborioso acopio de datos biográficos, en los que se conjugan el pudor y el snobismo, Fernández Larraín nos devuelve (favorablemente retocados) aquellos fantasmales caballeros que amó la poetisa. Así, por ejemplo, nos enteramos de que Romelio Ureta, el suicida de los "Sonetos de la Muerte", fue algo más que un empleado ferroviario; intervino en la fundación de

la Compañía de Bomberos de Coquimbo y por su abuelo paterno estaba emparentado con el primer presidente de Chile.

Las cartas a Alfredo Videla Pineda, cuando la poetisa tenía solo quince años y él cuarenta, apenas merecen comentarse. Fernández Larraín se siente en la obligación de advertirnos que Videla Pineda era un hombre de gustos refinados, amante de las cosas bellas y, por añadidura, rico hacendado y descendiente de conquistadores, para luego agregar: "No cabe duda de que Alfredo intentó seducirla, pero se estrelló con la fortaleza moral de la joven maestra rural". No es difícil imaginar los argumentos del fallido seductor en la respuesta de la prudente Lucila, que se niega a mantener con él una entrevista reservada: "...Si se empeña en asegurar, apoyado en falsas teorías, que es la falta de cariño lo que me hace obrar así, u otra cosa análogo, tendré que resignarme a su abandono, pero, vuelvo a repetirle: el amor no pide sacrificios se sacrifica a sí mismo. Ese es amor, lo demás es mentira".

En cambio, las cartas a Manuel Magallanes Moure interesan más allá de la anécdota personal: son cartas literarias, dirigidas a un poeta de renombre de aquella época. Gabriela Mistral sabe que el poeta alimenta los mismos previsibles designios del hacendado, pero sabe también que la belleza de sus cartas hallará eco en él, y la prodiga a lo largo de una correspondencia de casi diez años. No está demás recordar que Manuel Magallanes Moure era un hombre casado, y que en 1914 integró el jurado de los Juegos Florales que premió los "Sonetos de la Muerte".

En las cartas a Magallanes Moure, el poeta de la barba nazarena, como lo llama Fernández Larraín, asistimos a una suerte de contrapunto entre Lucila, que proclama su amor con palabras encendidas, y Gabriela, que "aborrece el exceso por dañino y ridículo". Hagamos notar que en las cartas se alternan el directo "tú" de Lucila con el reticente "usted" de Gabriela.

Oigamos primero a Lucila: "Por ahorrarte una lágrima andaré un camino de rodillas. De rodillas: esa es mi actitud de humildad para ti, y de amor. Y yo nunca he sido humilde, aunque la gente crea eso de mí, por mi cara de monja pacífica. Mira, he tomado mi café (tiritaba de frío) y he cerrado los ojos para verte, y he exaltado mi amor hasta la embriaguez y hubiera querido prolongar el gozo muchas horas. Te adoro, Manuel. Todo mi vivir se concentra en este pensamiento y en este deseo: el beso que puedo darte y recibir de ti".

Ahora es Gabriela: "Yo se que la perfección no puede darse sin la serenidad. Y la busco, y la hallaré algún día. ¿Se acuerda de mi oración de ayer? Yo pedía querer plácidamente, no pedir nada, no poner carne sentidora al colmillo de los celos".

Lucila: "¿Qué dices de amor los tuyos! Tienen que dejar así, agotada, agonizante. Tu dulzura es temible: dobla, arrolla, torna el alma un harapo. Manuel, qué tirano tan dulce eres tú. Manuel, cómo te pertenezco de toda pertenencia, cómo me dominas de toda dominación. ¿Qué más quieres que te dé, Manuel? ¿Qué más? Si no he reservado nada ¿qué me pides?"

Gabriela: "Quiero que no discutamos la manera de querernos. Si el amor es lo que usted asegura, todo saldrá según su deseo. Si estoy en un error separando la carne del alma, toda mi quimera luminosa será aplastada por la vida." (Ante esas dudas, Delmira Agustini, tan admirada por Gabriela Mistral, habría admitido sabiamente: "a veces, toda soy alma; / a veces, toda soy cuerpo".)

Podrían multiplicarse los ejemplos. Sin embargo, hay momentos en que Lucila y Gabriela coinciden; ambas se sienten feas, indignas de ser amadas: "¿Tú serás capaz (intérrigate a ti mismo) de querer a una mujer fea? Manuel, no quiero ir a Santiago, no quiero obligarte a ser falso besándome con repugnancia, no quiero padecer eso que no he padecido: estar muriéndome de amor frente a un hombre que no puedo acariciar". Y en otra carta: "Es cierto, Manuel, tengo algún orgullo y no acepto la lástima. Que se me deje sola con mi pena; soy capaz de cualquier dolor, pero me ofende la lástima porque es un desconocimiento de la fuerza de mi alma."

*Dysomía*: creo que así llamaban los griegos a la pérdida de todo atractivo erótico femenino y lo atribuían a un castigo de Afrodita. Pero en los versos de Gabriela Mistral no hay altares para la diosa chipriota y sus preciosos dones: su espíritu permanece, y permanecerá fiel a las heroínas del Antiguo Testamento.

Las voces de Lucila y Gabriela también se confunden en esta conmovedora declaración: "¡Me han hecho tanto mal en la vida! Agregue a esto la convicción sencillamente horrible que tengo sobre mí: nadie me quiso nunca y me iré de la vida sin que nadie me quiera ni un solo día".

Sabemos que después de su ruptura con Magallanes Moure, Gabriela Mistral se alejó mucho tiempo de su patria; viajó a México, Estados Unidos y Europa; fue cónsul vitalicio de su país, sobrevino la fama, el bienestar económico, el Premio Nobel y un episodio atroz: el suicidio de un sobrino que criaba como a un hijo adoptivo. Sabemos que su inquietud religiosa se inclinó hacia el budismo, y que ya en los años de su correspondencia con Magallanes Moure admiraba al fraternal Tagore y al lánguido, por no decir anémico, Amado Nervo. En otro orden de cosas, suponemos que el atormentado reclamo de amor que atestiguan sus cartas encontró sosiego en la cálida amistad de algunas mujeres que fueron sus secretarias y la acompañaron hasta el final de sus días: Laura Rodig, Palma Guillén, Doris Dana. Al respecto, escribe Fernando Alegría: "Gabriela Mistral empezó a depender de sus secretarias cuando no hubo dudas de que viviría una existencia aislada y sin familia, y que le hacía falta apoyo doméstico, solicitud filial, un ser humano a sus pies, fortaleciéndola, consolándola, apagando sus fuegos pasionales".

La soledad de Gabriela Mistral es coherente con su literatura y con su vida. "La vasta y santa sinfonía de viejas madres" de los mitos hebreos no podía sino abandonarla y, al mismo tiempo, excluirla de la humana felicidad. Es que en el Antiguo Testamento la fecundidad tiene un signo despótico: castiga el erotismo gratuito y repudia a la estéril. Este signo, que persiste en nuestra cultura, se manifestaba solidario con la ley mosaica que imponía la mutilación ritual de los varones y condenaba a morir apedreada a la mujer adúltera.

Fiel a su arte, Gabriela Mistral eliminó a "la otra"; acumuló sobre ella sequedades, silicios, espinas, sayales, escarchas, salmueras, y terminó sustituyendo su imagen por la de una mujer solitaria, hechizada por el desierto y el luto. En sus versos aún la vemos ambular por un imaginario caserío de piedra en el monte Sión, tanto o más real que el pueblo del valle de Elqui donde pasó su infancia.

Las cartas no dejan cierta tristeza y a la vez nos llevan a preguntarnos: ¿sin el sacrificio de Lucila, los versos de Gabriela Mistral habrían ganado en variedad, en espontaneidad? "Una en mí maté; / yo no la amaba". El hecho es irreversible: la poetisa es Gabriela Mistral, no Lucila Godoy.

## DE LIBROS

### UN JUEGO DE NAIPES MARCADOS

Como un mazo de cartas, la obra de Rubén Bonifaz Nuño despliega para el juego poético sus múltiples figuras. Casi cuarenta años separan los sonetos de *La muerte del ángel* (1945) de estos poemas reunidos en *As de oros* (1981). Son años de exploración y conforman una cadena de recursos divergentes que sedimenta, sin embargo, en la identidad sólida de la obra.

El jugador tira ahora su *As de oros* sobre la mesa y nos enfrenta con una nueva figura que se impone y resplandece. Es un naipes con dos marcas: de un lado la modernidad, del otro el clasicismo. Hábil truco aprendido en el juego de la escritura, gracias al cual Bonifaz Nuño recupera los textos clásicos como telón de fondo del libro moderno. Traductor al fin —desde ese cálido paternalismo que cuida la escritura ajena con la fidelidad de la propia— el poeta reescribe de nuevo sus lecturas antiguas. Hipólito, Judá, Cíniras, Ulises, Teseo, Isaac, Capaneo, Eneas, Tiestes, Amnón, Edipo, se titulan los poemas que dan apertura a las once partes de *As de oros*. Sellos mitológicos indelebiles se leen, sin embargo, a la luz de otra marca que los borra y los transforma: la del autor. Así, desde el fondo de once dobles, espejea la subjetividad de este libro:

“Alguien que fui me está mirando,  
y mirándolo estoy, y miro  
en el que fui que soy. Y claro,  
multiplicado por espejos  
de siglos, me alcanzo  
y me enriquezco”

Endecasílabos y heptasílabos que también dicen, en primera persona, historias de amor viejas y nuevas. Fedra, Tamar, Penélope, Yocasta, tejen desde su lugar en el mito la posibilidad de que aparezca, en el tiempo presente del



Bonifaz Nuño

poema, la segunda persona femenina. Es un regreso a la memoria del autor a través de la memoria universal del mito:

“Otra vez comienzo  
el regreso aquél, por las delgadas  
largas piernas blancas de Yocasta”

Entre el azar del juego poético y la necesidad de la métrica, entre la fijeza de la historia mitológica y la movilidad de la evocación subjetiva, crece la obra de Rubén Bonifaz Nuño como una manera siempre otra de reescribir lo mismo. (Susurrándonos la clave, el poeta ya había titulado *De otro modo lo mismo* a la recopilación total de su obra). Modos de escribir, modos de ser, modos de componer. El verso hermético o el transparente acompañan el crecimiento de la primera persona en sus avatares de identidad y cambio:

“Amé también los labios puros  
de la sabiduría; su juego  
ilustre de lumbres y palabras,  
con su interestelar ascenso  
de enlazados cuerpos, de ciudades  
eternas fundadas sobre el canto;  
(...)”

Y he cambiado. Sordo encanecido,  
una oficina soy, un sueldo;  
veinte mil pesos en escombros  
y un volkswagen, y la nostalgia  
de lo que no tuve, y el insomnio,  
y cáscaras de años devaluados.”

Así, en la peculiar escritura de Bonifaz Nuño, las palabras mismas son como

los naipes: antiguos sellos emblemáticos que sin embargo se siguen barajando en un juego cambiante y cotidiano. Cada naipes que cae sobre la mesa aparece arrojando un simbolismo siempre fijo pero que siempre, a su vez, viene a modificarlo todo. En 1966 el poeta publicaba *Siete de espadas* Siete versos apretados habían cortado a filo certero cada figura de poema. Si la suerte estaba echada, todo prefiguraría en ese libro la aparición, más de quince años después, de *As de oros*. Cartas distintas, estos dos libros están unidos sin embargo por la complicidad de un juego que continúa. En *Siete de espadas* las palabras se encabalgan de un modo ceñido, hermético, obsesivo. Con la madurez de la escritura, el as de oros viene a vencer esa especie de *conjuro* de la forma (“el conjuro de las siete espadas/ nuestras de cada día”) y conduce al poema por nuevos caminos de distinción. El poeta ya anunciaba, en *Siete de espadas*, la aparición del as de oros como un golpe de suerte:

“A lo mejor le atinas, suerte,  
y el as de oros de la noche abismas  
y la cama de amor. Me valgan  
tu barajada estirpe y la implacable  
llave del orden imprevisto”

Quince años de trabajo —mediados por otros dos libros— solidificaron en el cielo de la página un astro solar. Claridad, renacer del sujeto, nuevo amanecer de las palabras, permiten homologar al *As de oros* con el sol. Y es justamente una de las metáforas finales del

▲ Rubén Bonifaz Nuño: *As de oros*, UNAM, México, 1981. 86 pp.

libro la que nos proporciona esa clave. Desglosando el título —que desde la tapa era su escudo, sello, marca de naipe— esa operación metafórica nos lo devuelve como resplandor, diseminación, luminosidad poética:

“Y ahora raya al esperarme  
—oros es triunfo— el as del cielo”

**Tamara Kamenszain**

## RETÓRICA Y REFRITO

para Farrel du Bosc

Mariano Azuela (1873-1952) y su obra literaria se han tomado como pretexto y condimento de todos los discursos: estandarte de la Revolución, del Nacionalismo y hasta del México Contemporáneo: punta que lanza de la novela, de la Revolución mexicana y ahora de la novela urbana; de paradigma ejemplificante de lo bueno para el país, pasa a receptáculo de calificativos definitorios tales como antirevolucionario, Reaccionario, Pequeñoburgués y otros tantos. Salvo excepciones muy meritorias —Mendoza, Chumacero, y Blanco—, la valoración de la vida y obra del novelista de Lagos de Moreno se ha supeditado al, en momentos, estorbo eje de la Revolución: se le coloca en los extremos de a favor o en contra; se le coloca como sujeto a periodizaciones hoy manidas: pre, re y posrevolucionario. Parece inevitable la reducción de su obra literaria, ya que usualmente se le valora a partir de las tres o cuatro novelas más populares, y de la parte de las memorias del propio novelista donde alude a estas mismas, el resto de la obra parece velar un olvido eterno. El libro *Literatura e ideología: el primer Mariano Azuela (1896-1918)* de Jorge Ruffinelli, es el ejemplo más reciente de este tipo de crítica que valora a la literatura y a la persona de Mariano Azuela en uno de los extremos mencionados y siguiendo la tónica de la reducción de un universo.

▲ Jorge Ruffinelli: *Literatura e ideología: el primer Mariano Azuela (1896-1918)*. Premiá Editora. México 1982, pp. 116.

En ciertos ámbitos culturales, académicos y periodísticos, la crítica literaria ha comenzado a vestir un ropaje muy de moda en América Latina: la lectura-política-de-los-textos. Aunque desde siempre la ideología está en todo y todo es ideología, parece que hay como una consigna de escribir de y sobre política e ideología en las obras literarias, más aún si estas se encuentran cercanas a periodos de una Revolución o de una Crisis Política, tan frecuentes en nuestros parajes. Pese a las muchas y sensatas racionalizaciones que pueden justificar esta conducta, comienza a resultar agotador observar cómo del análisis de la *ars poetica* se pasa al análisis de la *ars política*. Pero lo agotante no es el simple cambio de lo poético por lo político, sino que la consigna ha crecido como una epidemia de “ideologitis” con su consecuente retórica. Esto lleva a observar cómo el objetivo del análisis literario ideologizante termina por sesgar las lecturas y por hacer del ejercicio de la crítica literaria una práctica de las parcializaciones. Y el libro de Ruffinelli también es un buen ejemplo de este tipo de crítica.

En *Literatura e ideología* el autor se fija como meta la demostración de que la ideología es algo omnipresente que se filtra y aparece por todas partes. Para llegar a ella concentra su atención en los lugares predecibles: las condiciones-de-clase, las condiciones-históricas y las-influencias-socio-culturales que se convierten en los-elementos-condicionantes de la “producción intelectual” del artista. Para la demostración *in situ* de que tal fenómeno es real, procede al análisis de las novelas que Mariano Azuela escribe hasta 1918. (Si se quiere se puede invertir el orden: de la lectura de las novelas descubre cómo se manifiesta la omnipresencia de la ideología. El orden no altera el producto.) De su análisis, el crítico rescata del novelista algunas ideas, pasajes, argumentos, aclaraciones y recuerdos provenientes de las memorias y de las novelas aunque, cabe aclarar, dicho procedimiento no aporta nada novedoso.

Desde los títulos del libro y de los capítulos se revela la ambición de hacer un trabajo crítico riguroso donde gana la opulencia —y en momentos el ornamento. La organización del libro descubre una pretendida dosificación

del material expuesto. En los siete capítulos, la conclusión y el anexo Ruffinelli expone lo que podría verse como la trayectoria ideológica del novelista de la Revolución. Uno a uno los capítulos son: “Azuela: literatura e ideología”, presentación introductoria del ensayo; “La herencia del naturalismo”, análisis de *María Luisa* (1907) y sus resonancias naturalistas; “El novelista como crítico social”, donde se revisa *Los fracasados* (1907); “El espacio rural” o la lectura de *Mala yerba* (1909) y, de pasadita, de *Sin amor* (1912); “El narrador parcial y apasionado” donde se ventila a *Andrés Pérez, maderista* (1911) y a *Los caciques* (1916); “Pueblo desatado, raza irredenta” atiende a *Los de abajo* (1915) y se acompaña del “*Excursus*: cuatro versiones en paralelo”, donde se compara la versión de Azuela de la toma de Zacatecas, frente a otras versiones, un corrido y dos crónicas militares; “El triunfo de los derrotados” es un comentario a *Las tribulaciones de una familia decente* (1918), a *Las moscas* (1918) y, un poco más rapidito, a *Domitilo quiere ser diputado* (1918); las “Conclusiones”, obvio, son una recapitulación global. El “Anexo” es un comentario crítico en torno al libro de Stanley Robe, *Mariano Azuela and the Mexican Underdogs* (1979).

El crítico trueca el rigor por la habilidad. Esto comienza a manifestarse desde el capítulo de presentación, “Azuela: literatura e ideología”. Aquí, en seis páginas, logra resolver el esquema típico del planteamiento de una investigación seria, académica si se quiere. Los puntos que trata son: a) Presentación de Mariano Azuela y su época para justificar el por qué de su empleo como ejemplo; b) Explicación de la vinculación de literatura e ideología, tema a investigar; c) Presentación y precisión de su concepto de ideología, para lo cual se vale del amparo de la cita y la paráfrasis de André Prevost, Luis Villoro y Michael Löwy; d) Justificación de por qué circunscribe su ensayo a las fechas de lo que él llama “el primer Mariano Azuela” y; e) Presentación del itinerario por donde viajará su investigación. Sin embargo, la presentación del crítico deja ver que su pretensión tiene limitaciones: la seriedad y el rigor adquieren el tono y el tratamiento del trabajo escolar común en un fin de cursos —lo que implica tam-

bién la premura de tiempo— pero, simultáneamente, comienza a descubrir la habilidad y astucia para salir adelante en estos menesteres: casi elimina riesgos debido a que ahí están todos los elementos que se exigen en esa extraña cosa que es el "rigor".

Al hacer una lectura exigente de *Literatura e ideología*, y conforme se entra en materia, poco a poco comienzan a surgir asombros y dudas. En "Herencia del naturalismo", en una primera lectura, parece fácil estar de acuerdo con el crítico. Según su demostración lleva razón al afirmar que en *María Luisa* "el movimiento básico del relato" gira en torno a "la triada *hogar, pureza y matrimonio*", y según esto, que "el tabú de la sexualidad" es de gran relevancia para entender la "ideología del autor", manifiesta en la "ideología del texto" e influida por la "ideología del naturalismo". Pero al observar con detenimiento sus afirmaciones, y al confrontarlas contra la novela, estas comienzan a flaquear.

Ruffinelli aclara que "todo el sentido de la narración descansa sobre lo que le sucede a María Luisa", y que los personajes e historias "laterales" son "elementos de sustentación del correlato ideológico" (p. 14). Con esto restringe aún más su campo de observación y, sobre todo, se facilita la tarea de la argumentación para demostrar su tesis. Así, con esta justificación de por medio, elimina la "historia lateral" de Esther. En esta se plantea exactamente lo contrario que en la de María Luisa. Aquí ni el hogar, ni la pureza, ni el matrimonio, y menos aún el tabú de la sexualidad, cobran la relevancia que tienen en la otra historia. Al contrario, la de Esther es la de una muchacha "bien" y "decente", de familia acomodada y con pretensiones de escalar fortuna; como muchacha de finos modales tiene novio, y no muy a escondidas —hasta la familia la alcahuetea— es amante de un tendero cincuentón, lo que económicamente no es despreciable. Pero esta historia el crítico la descalifica al proponerla como simple "correlato ideológico".

Lo que llama la atención no es el desprecio de la historia de Esther, sino lo que de ello se desprende. Son tres puntos.

*Uno.* A veces estorban las memorias y los comentarios de Mariano Azuela

vertidos sobre sí mismo y su obra. Muchos críticos, y Ruffinelli no es la excepción, han tomado la voz del autor como si fuera un *dictum* de lectura, sin cobrar distancia ni calibrar opiniones. Esto lleva al crítico a hacer afirmaciones como las que ya había hecho el novelista ("la enfermedad y la muerte aparecían como el resultado de la disipación", p. 13), sin intentar asomarse a otra alternativa de interpretación. Simultáneamente, la falta de distancia y de curiosidad envía la lectura propia, y casi sólo se observa lo visto por el propio novelista. Por esta razón es comprensible que el crítico atendiera a la historia principal, ya que es la única que atiende el novelista en sus memorias. ¿Acaso no hay mucho de anecdótico y sentimental en esas memorias? ¿Acaso no serían esos "correlatos" una expresión más inconsciente y, quizá, y por lo mismo, más significativa? ¿Acaso el novelista necesariamente debe decir en sus memorias la verdad, sólo y toda la verdad?

*Dos.* A partir de los comentarios de Azuela y de la historia principal de *María Luisa*, es fácil caer en la trampa de la pregonada influencia del naturalismo sobre el novelista. Ruffinelli no sólo no

escapa a ella, sino que se afana en demostrar que Mariano Azuela llega a estar "constreñido enteramente por el corsé naturalista" (p. 22 y no pierdo de vista la afirmación contraria de la p. 24). Como al analizar la novela, aquí también el crítico se va por lo más fácil. Desde el principio es claro y no sorprende: su análisis arranca con una noción del naturalismo muy esquemática (c.f.r. p. 17), muy propia de los malos manuales enciclopédicos de la historia de la literatura universal. Así, amparado en este instrumento, procede al análisis de las correspondencias entre la novela y su naturalismo. Sobra decir que su demostración de "La herencia del naturalismo" es coherente y sistemática, aunque un poco constreñida.\*

\* Aquí llama la atención que en la Bibliografía se cite el libro *El realismo francés* de Harry Levin. Pero es otro adorno. A lo largo de *Literatura e ideología* no se nota ningún rasgo de la enseñanza de la lectura de Levin, quien no sólo hace una valiosísima disección de Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola —con todo y naturalismo— y Proust, sino que también es una cátedra de cómo se hace un análisis de la vinculación entre literatura e ideología, aunque nunca mencione el término ni emplee una retórica dizque marxista.



Mariano Azuela

Tres. El crítico llega a aseverar que por lo "rudimentario" de *María Luisa* es posible "extraer valores" que tienen una "claridad semejante al axioma" (p. 14). Esto, junto con lo mencionado, lleva a dudar si: a) El crítico lee la novela más como una exposición programática de ideas, que como una obra literaria, de ficción; b) La falta de distancia entre el crítico y el novelista memorioso se manifiesta también en una falta de distancia entre personajes y autor; c) Según Ruffinelli, Azuela pretende "constreñirse" al naturalismo y seguirlo como dogma, pero sería más juicioso sostener que pretende desarrollar una obra de tono monumental semejante a *La comedia humana*, *Los Rougeon Macquart* o *En busca del tiempo perdido* (Cf. su admiración por estas series en "Grandes Novelistas", O. C. T. III), y que *María Luisa* es justamente la primera de una larga serie de veintitantas. Caben un par de dudas: ¿es posible aceptar la demostración de una tesis cuando ésta parte de esquemáticas parcializaciones de un todo?, y si es así: ¿qué se hace con lo que queda fuera de la demostración?

Los subsiguientes capítulos de *Literatura e Ideología* no difieren sustancialmente de los dos ya comentados. De "El novelista como crítico social" no llama la atención que la mirada se centre en el cómodo planteamiento de liberales vs. conservadores y, casi de un plumazo, se elimine lo relacionado al "Caso Godinez" (que fue un hecho real en Lagos de Moreno: el legado del Padre Guerra a la comunidad); tampoco sorprende el exceso y la magnitud de las citas de las memorias y de *Los fracasados*, y ahora, las de Ross, Córdoba y González. En "El espacio rural" descoloca la aseveración de que *Mala yerba* sea una "novela fallida" debido a que no es "la novela del latifundio" porfirista (c.f.r. p. 35); pero a pesar de "sus limitaciones" el crítico accede a analizar la "visión social" ahí contenida; bajo la sombra de su naturalismo mira a Marcela, la protagonista "tiroñeada por sus instintos y por los de varios hombres" (p. 39). Al analizar *Sin amor* el autor se sorprende de que al novelista no le guste su propio libro, y entonces llama la atención y dice considerar necesario emprender un análisis particular de la novela, pero eso lo deja a otros y sólo le dedica escasa página y

media con sus respectivas citas.\*

Con el capítulo V, "Narrador parcial y apasionado", el crítico comienza el análisis de las novelas que Mariano Azuela escribió dentro del periodo revolucionario. Por esta razón, y siguiendo los cánones que presupone un trabajo riguroso, el autor comienza esta parte del libro con una precisión histórica donde se presenta el contexto en el cual surgen las novelas en cuestión. El marco histórico de "la primera decepción de Azuela y el comienzo de una nueva esperanza" (p. 52) requirió del crítico justo página y media. Ahí compacta los hechos desde Cananea hasta el principio del gobierno de Victoriano Huerta, que no se va sin su calificativo de "usurpador". A partir de este encuadre del momento en que se escriben *Andrés Pérez, maderista* y *Los caciques*, el cambio en el novelista y en el hombre es abrupto:

El país está en llamas... y no deja al escritor otra opción que la de tomar rápidamente partido. (p. 53)

El análisis de esta "toma de partido" dentro de ambas novelas, el autor lo emprende como si realizara una investigación policial: qué es lo revolucionario y qué es lo no revolucionario en Mariano Azuela. De esta manera encuentra lastres y proclividades, donde lo último gana terreno y, así, el novelista, pese a "las limitaciones de su ideología liberal" (p. 61), y a que "en el fondo es reaccionario" (p. 55), sale bien librado por ser "un escritor inteligente y honrado". (p. 61) El procedimiento seguido en el análisis no cambia sustancialmente, aunque ahora son menores las parcializaciones. Cabe una duda respecto a la "ideología del autor". Si el ensayista emplea las memorias del novelista para ampliar y cotejar sus

\* Afirma Jorge Ruffinelli: "Ana María (Torralba) pertenece a la estirpe de las muchachas humildes... que las tensiones sociales acababan por frustrar." (p. 49) Esto me hace dudar si alude a la misma protagonista de la misma novela que conozco con el mismo título. Recuerdo que la lucha de Ana María y de su madre doña Lidia es la conquista del último soltero de los Torralba, lo cual logran y así se hacen de un prestigio pueblerino casi nobiliario, de mucho dinero y de poder. Ana María pasa de clases medieras —la mamá era una buena comerciante— a rica, nunca es pobre y sus aspiraciones las colma como las planeó; lo que sí escapa a su previsión es que su esposo fuera un macho y un alcohólico.

propias opiniones respecto a las novelas, por qué no hizo lo mismo y comparó lo que podría ser la "ideología maderista" expuesta en la novela y la que aparece en la biografía novelada que Azuela escribió sobre Madero años después (c.f.r. O. C. P. III); y lo mismo podría haber hecho respecto a la versión dramática de *Los caciques*, *Del Llano hrs. de S. en C.*, (*Ibid.*), donde aparecen algunos cambios significativos respecto a lo que sería algo así como la "ideología de los caciques".

La famosa novela *Los de abajo* reclama un espacio mayor y el crítico se lo concede en "Pueblo desatado, raza irredenta". Sin embargo, la extensión no implica una mayor profundización en el tema, ni tampoco es anuncio del encuentro con material nuevo o diferente. Aquí aparece lo que ya comienza a ser rutinario. En la primera parte del capítulo, y con la acostumbrada capacidad de síntesis, presenta: a) Cómo surge editorialmente *Los de abajo*; b) Qué es la novela-de-la-Revolución y quiénes sus representantes; c) Cuáles son las características "ideológicas" del Azuela de 37 años que participa en la lucha armada y escribe la novela, —esto con objeto de explicar las "discusiones" sobre las "contradicciones" contenidas en el libro; d) Se apunta la importancia del año 1915 en la historia de México y el lugar de la novela dentro de éste; e) Se hace un contraste entre el nacionalismo de Azuela y el de Diego Rivera —quien obtiene mejores votos; f) Se detiene largo sobre la polémica "nítidamente ideológica" donde se "redescubre" a la novela, pese a la aclaración de que "se ha contado ya más de una vez" y; g) Se revisa la trayectoria de la novela a partir de 1924: el surgimiento del "epíteto de reaccionario" y la acogida en Francia por comunistas y derechistas —las memorias brindan aquí gran apoyo. Todo esto, efectivamente, "se ha contado más de una vez".

En la segunda parte el esquema de la organización del material tratado aparece más diluido. En el análisis propiamente de *Los de abajo*, el ensayista estructura sus observaciones a partir del itinerario marcado por Leal, Dessau y Menton. Pese a que hay anotaciones valiosas, estas se hacen cada vez más pequeñas debido a que el autor persiste en caminar por vías ya de viejo tran-

sitadas. Hoy parecen lugares ineludibles volver sobre la composición y estructura de la novela y su "correlato histórico", sobre el "valor ideológico" del "hogar" —sin mencionar la honra—, sobre la caracterización que hace el novelista de sus personajes —con las preconcebidas citas ilustrativas, sobre si hay o no crítica hacia la Revolución y la insoslayable mancuerna de las antípodas Luis Cervantes y Alberto Solís, y sobre la decepción de Azuela ante la barbarie y los asesinatos gratuitos —sin mencionar su impacto moral.\* Cabe señalar que las indicaciones y anotaciones del crítico son correctas, precisas; que sus análisis e interpretaciones de lo "ideológico" no admiten dudas y aparecen amparadas con sus respectivas citas y paráfrasis de la novela, lo que brinda mayor solidez a la argumentación. Pero también cabe señalar que tales afirmaciones no admiten objeción debido a que se apoyan sobre un terreno conocido y conformado. Jorge Ruffinelli no corre riesgos: se cimienta sobre lo ya cimentado.

En la tercera parte el crítico intenta ir un poco más allá de los caminos transitados. El "Excursus: cuatro versiones en paralelo" es muy sugerente: plantea la inquietud por cotejar la visión que de la historia tienen los hombres. La batalla y la toma de la ciudad de Zacatecas es el centro sobre el que recaen las miradas de una voz anónima de un corrido, de los militares Felipe Angeles y Federico Cervantes y la de Mariano Azuela. Sin embargo la sugerencia se queda a medio camino: la enjundia del ensayista va más hacia lo descriptivo del material que hacia la profundización analítica o interpretativa; se extraña la contundencia. En estas comparaciones también se extraña la que se podría establecer entre las tres diferentes versiones de *Los de abajo*: una de 1915, otra de 1920 y una adaptación al teatro. Entre todas hay cambios que permiten observar ciertos matices en la evolución de la "ideología del autor" y en la "ideología del texto".

El último capítulo, "El triunfo de los derrotados", es donde Ruffinelli observa las novelas que cierran el "Ciclo de

\* Aquí el ensayista seguramente desconocía el artículo "Lecturas de *Los de abajo*" de José Joaquín Blanco, con lo que indudablemente hubiera cambiado mucho su itinerario.



la Revolución" de Mariano Azuela: *Las moscas*, *Domitilo quiere ser diputado* y *Las tribulaciones de una familia decente*. Al revisar esas obras el crítico vuelve a emplear el mismo procedimiento y extensión que ya son un denominador común. Al igual que en otras ocasiones, la demostración de la tesis es limpia, coherente, sin reparos. Es cierto cuando afirma que en *Las moscas*

lo que en la ideología burguesa era la imagen de la vida pacífica e ideal, acaba convirtiéndose en imagen endemoniada de guerras y profanaciones (p. 90).

Igual razón lleva al concluir que en *Domitilo quiere ser diputado*

Azuela quiere denunciar cómo las fuerzas de la Revolución triunfante (carrancismo, claro, el carrancismo que él odiaba) estaba compuesto (*sic*) en gran medida por los viejos porfiristas y huertistas mimetizados. La Revolución acaba así de traicionarse por completo. (p. 91)

Al observar a *Las tribulaciones...* el ensayista atiende a las características de "la oligarquía rural" de raigambre porfiriano huertista" hasta que ésta se

incorpora a los Triunfadores de la Revolución. Entre estos señala a los buenos y a los malos. Entre los buenos se encuentra el protagonista, Procopio, quien "gracias a la ideología del trabajo y del sufrimiento" (p. 92) logra salir adelante aunque, y esto ya no es tan bueno, "es un triunfo personal, moral, antes que social y económico"; por eso, casi antes de morir,

sus palabras de moribundo encierran una equívoca ideología del dolor elogiado, pero si esta es la idea regeneradora de la novela, efectivamente la que deja al final... no hay duda de que es una ideología desdichada y nada progresista. (p. 94)

Los malos, como Pascual, son —es evidente— aquellos que traicionan a la Revolución —y el crítico lo subraya muy bien. También atiende a un tema viejo y "ya observado": "la ideología del hogar" y su "escisión" "como una imagen cierta del cambio social que estaba ocurriendo en México". (p. 93) Por último, el ensayista ensaya la observación de un tema que nunca había tocado y que después desarrolla con el apoyo de Angel Rama, Cockcroft, Leal y el mismo Azuela. Lo enuncia así:

El discurso intelectual de Azuela en esta novela es el de un francotirador, dentro de un discurso intelectual más amplio, el de la inteligencia mexicana de la época. (p. 96)

Restan las "Conclusiones" y el "Anexo", pero creo que ya me he demorado mucho en este comentario. En sustancia, lo hasta aquí señalado en lo modular de *Literatura e ideología*. En su conjunto el libro cumple con lo prometido: demuestra que efectivamente la ideología se filtra por todas partes. Más aún: ayuda a la solución del problema —según el crítico, aunque nunca lo dice con precisión— que son las contradicciones ideológicas que se esconden en la vida y obra de Mariano Azuela. Sin embargo, considero que la alternativa de solución, y la interpretación propuesta, deben valorarse con cautela. A lo largo del ensayo, el sesgo que implica la búsqueda de la ideología se hace más y más dominante. El problema no es lo ideológico en sí mismo, sino que esta noción de ideología con la que se ve al novelista parece que debe coincidir con la que el crítico

## REESCRIBIR EL PALIMPSESTO

De tiempo en tiempo hemos de regresar a la "Introducción a la poesía mexicana" de Xavier Villaurrutia para hablar de nuestra literatura. Es decir que la trayectoria que el Contemporáneo descubriera y aplicara a la lírica de México conserva su vigencia, pues ésta sigue haciendo su camino ocupando el terreno. Así, esta noticia sobre el volumen de relatos de Lilia Osorio, *Palimpsesto*, se abre paso por el portal de la Introducción que ofreciera Villaurrutia hace unos cuarenta años (*Obras*, FCE, pp. 764-772). El palimpsesto se reescribe. Villaurrutia, llevando el agua a su molino, se preocupó ahí por definir, con delicadeza, una cierta poesía mexicana; aquella que constituía la corriente en la que él se insertaba y de la que se sentía nativo. Señalaba de esta manera su familia del espíritu: "Tenemos, pues, en la poesía lírica mexicana, un carácter de apartamiento, de soledad, de aristocracia; un lirismo íntimo, dicho en tono de confesión, en voz baja. Otra de las características es la reflexión". Poesía de tono bajo en el que la relojería verbal debe decantar y depurar una materia prima constituida por realidades emotivas si bien intensas, nunca estrepitosas ni multitudinarias. Concluye Villaurrutia:

*Si a mí se me pregunta: ¿Qué es la poesía lírica mexicana?, diría: la poesía lírica mexicana es una meditación escrita con un lápiz muy fino.*

*Ya hemos hablado del color (gris perla), de la hora (el crepúsculo) y de otras características de la poesía mexicana. ¿Cuál es el sentimiento predominante en ella?: un sentimiento de melancolía; un sentimiento de una tristeza que no se exagera; y cuando aparece el llanto, este llanto es un llanto continuo; es un llanto silencioso y recatado.*

Partiendo de la tensión hermética propia del relato breve que es un cuento y, por supuesto, de la semejanza de intereses retóricos y temáticos, se reconoce el plan de escritura de Lilia Osorio dentro de la topografía poética marcada por Villaurrutia (ciertamente, poesía y cuento algo tienen en común por su intensidad proveniente de exigencias formales de brevedad, y por el íntimo li-

▲ Lilia Osorio: *Palimpsesto*, UNAM, México, 1981, 108 pp.



Lilia Osorio

rismo subjetivo que pueden llegar a compartir).

Los cuentos de Lilia Osorio se apoyan, para tales fines, en anécdotas y asuntos que inciden en los tiempos muertos de alguna historia personal: ruptura de la pareja, momentos de aislamiento voluntario o forzado, el momento anterior o posterior al acontecimiento central, momentos de espera o desolación por parte del protagonista, etc. Esos instantes apresados ponen la primera piedra de la solitaria y acallada construcción erigida por la autora en la que nada explota pero todo se desmorona terrón por terrón y lo palpamos. Xavier Villaurrutia: "Los poetas mexicanos no se expresan en el más puro abandono sino más bien en la profunda espera."

Más que anécdotas, entonces, los relatos dan al lector asuntos, pues no hay —en el sentido usual del vocablo— anécdota: cuentos privados del corazón sabroso y estimulante que es "lo anecdótico". Y ese es el primer reto a que se encara la autora; dar un estado emotivo vigoroso que supla el hueco y la calidez de la anécdota sustraída. Los mejores relatos, claro está, salen avantes; pero no todos. Notablemente, los textos con que abre el volumen (como "Hacia el mar" y "Esperanza") no logran la tensión requerida y el fatigado lector pierde interés; en estos casos no se resuelve satisfactoriamente el acertijo plan-

co ha preconcebido como un deber ser del escritor dentro de un modelo: el Revolucionario y el no Revolucionario. Por eso da la impresión de que Mariano Azuela no pasa por el tamiz ideológico de Ruffinelli: el novelista carga con los pecados de ser idealista, de creer un poco en Zola y mucho en la novela del siglo XIX, de tener un tono moral en sus preocupaciones, de que su visión política se deriva en una visión ética y, casi para colmo, de que es de clase media o pequeñoburgués. Efectivamente, y según los cargos que se le imputan, Azuela en esos términos nunca fue Progresista ni Revolucionario.

Ante lo depurado de la mirada ideológica del crítico, se contraponen el uso de un lenguaje poco depurado. No muy lentamente gana terreno una retórica que no oculta ciertos rasgos de opulencia debido a un desmedido uso del lenguaje figurado que nada dice, una adjetivación sensiblera y un excesivo empleo de la palabra ideología. Empero, las consecuencias parecen más positivas que negativas. A primera vista el crítico parece expresar cosas macizas, gruesas, llenas de una oculta sustancia y esto sorprende, es cierto, agarra al lector desprevenido, y entusiasmo. Pero luego de observarse no con mucho detenimiento, las mismas ideas que primero deslumbraron rápidamente se van opacando y adelgazando hasta quedar flaquitas aunque bien aderezadas. Hay un contraste sugestivo en la infinidad de expresiones del ensayista; una pequeñísima muestra de un capítulo es ésta: "lograr descorder los velos de la hipocresía", "la coartada ideológica", "atmósfera chirriante", "inserta en la política conciliadora", "estructura narrativa e ideológica", "fruitivamente (sic) recordado", "códigos del naturalismo"... Pese al prodigio creativo, el espectro es limitado: va del lenguaje corriente y apresurado del periodista, al lenguaje "culto" del estudiante de literatura con vagas nociones de la retórica marxista. Este tipo de lenguaje termina siendo (auto)complaciente con una moda, pero no implica solidez ni sustancia, aunque sí puede funcionar como un elemento que facilite la obtención del Premio Nacional de Ensayo "José Revueltas", como el que se le otorgó en 1980 a Jorge Ruffinelli por este ensayo, *Literatura e ideología: el primer Mariano Azuela (1896-1918)*

Víctor Díaz Arciniega

teado por las exigencias técnicas del tipo de relato que domina las preocupaciones de la autora. Otro tanto podrá decirse de los ejercicios brevísimos (dos páginas, tres a lo sumo) que no pueden denominarse cuentos propiamente, sino "relato" a secas o quizás "alegoría". Parecen ser cifra de algo, pero la debilidad intrínseca no está en que no haya los suficientes elementos para su lectura, para el desciframiento —y por ello hablo de alegorías—; la debilidad está en que no se palpa tal fuerza vital como para que el lector *necesite* descifrarlos y leer en ellos —suyo o ajeno— un destino. Así, por ejemplo, pasa sin más la delicada escritura sobre la esfinge ("Espejismo") sin que el texto se salve del todo por su fraseo preciso.

El título de la recopilación, *Palimpsesto*, da idea del plan de trabajo de la Osorio. Uno tras otro los asuntos y los personajes desfilan a lo largo de dieciséis variantes intentando consumir El Cuento que ella debe signar y atisba —como modelo, como enigma— desde lejos: los caminantes que en el desierto miran ávidos y desconcertados a la esfinge o su espejismo son imagen de la autora batallando en el consabido espacio en blanco del relato por escribir. Palimpsesto: un cuento se escribe sobre otro y el papel se deja marcar aceptando todos los giros y retornos.

Si he hablado ya de los borradores o ejercicios menos satisfactorios (quizá para la misma autora), otros habrá, en cambio, más felices (como "Tu casa", como "Instantánea"). El cuento más largo, llamado con tino "Insomnio", maneja mejor que ninguno sus materiales, resuelve los problemas que plantea su asunto y atrapa la enrarecida y angustiada atmósfera que permea todas las historias. Se narra aquí el final de una relación de pareja, la separación subsecuente y cómo el mutuo desprendimiento los arroja a la sorda conciencia del fracaso, de la nostalgia y de todo lo que se perdió al quedar cada uno por su lado. Como casi todos los personajes contenidos en el libro, encarnan la espera que Villaurrutia adjudicará a la poesía lírica; pero nada los redimirá de una espera atribulada y carente ya de sentido específico. Así, dice la autora, "*se deslizan, casi sin ser antagonistas, a una lucha sin objeto, en voz baja*". Aquí se condensa, mejor que un ningún otro lado, el proyecto literario de la Osorio, y su regis-

tro verbal da el tono, el medio tono, adecuado para hacer la crónica de la secreta desolación —un tanto hostil— que se apodera de la afantasmada página en los diversos niveles de su escritura, formando el objeto virtual por fuerza inextricable que es todo palimpsesto:

fuerza inextricable que es todo palimpsesto:

*Lo ve con ojos cerrados, ausente de su mundo, impudicamente lejano, abrazado hasta fundirse en uno con una sombra blanca. La mujer no importa, es el hecho de verlo tan seguro, tan lejos de sí y le reprocha eso, el no poder adquirir la misma fácil seguridad. Siente dolor, deseos de gritar y golpear, va cediendo su cuerpo y súbitamente despierta, como de la hipnosis, acercándose a él:*

*—¿Quieres darme un cigarrillo?*

*Él se vuelve y su rostro es el de un extraño.*

Alberto Paredes

---

## DOS POETAS BRASILEÑOS

En nuestro país, y en general en todos los de lengua castellana, existe un enorme desconocimiento de una de las literaturas más ricas y opulentas de nuestro continente: la brasileña. Esta anomalía se debe a múltiples razones, y entre ellas al poco interés de los editores de habla hispana por esa literatura. De ahí que considere un acontecimiento significativo y plausible la reciente aparición, en la editorial Premiá, de las antologías poéticas de dos de los autores más importantes y prestigiados de la literatura moderna de Brasil: Manuel Bandeira y Carlos Drummond de Andrade. Ambos representan a un movimiento que se caracterizó por la riqueza y originalidad con que se enfrentó el fenómeno de la creación literaria: el Modernismo — que nada tiene que ver con el que, con el mismo nombre, se dio

▲ Manuel Bandeira: *Evocación a Recife y otros poemas*. México, Premiá Editora, 1982. 56 pp. (Libros del bicho No. 39). Carlos Drummond de Andrade: *Poemas*. México, Premiá Editora, 1982. 88 pp. (Libros del bicho No. 28).

en Hispanoamérica a principios de este siglo. Hablemos pues un poco de ese movimiento antes de referirnos a los autores en cuestión.

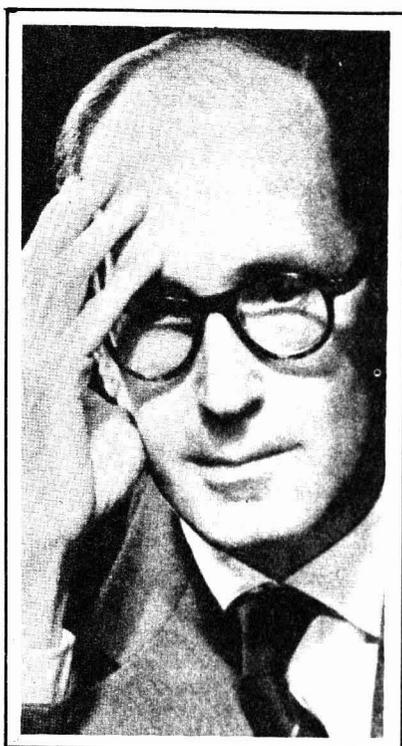
Al iniciarse el siglo XX, la literatura brasileña vive bajo un ambiente gris y casi asfixiante debido al agotamiento de las estéticas y moldes parnasianos y simbolistas que allí prevalecen todavía. Así, y en esas circunstancias, en el año 1922 se celebra en la ciudad de São Paulo la Semana del Arte Moderno. Este suceso significó el inicio de un estallido contra el academicismo dogmático y opresivo, y el inicio del nuevo rumbo que habría de tomar la literatura brasileña y que determinaría, asimismo, toda la creación literaria posterior. Este movimiento, influido por las vanguardias europeas, proclamaba la libertad creadora y la renovación del hecho literario, desde diversos puntos de vista (temático, formal y lingüístico), basado en la experimentación, pero sin dejar de lado la búsqueda de una literatura nacional, conjugando, de esa manera, el reconocimiento de los valores universales y la exploración de los elementos locales y particulares. Así, la nueva literatura abandona los viejos temas y vocabulario para incorporar a la poesía temas de la vida cotidiana y contemporánea de Brasil, y el lenguaje coloquial del pueblo, lleno de giros y locuciones. En este sentido, en Manuel Bandeira y Carlos Drummond de Andrade es donde encontramos a los mayores exponentes de la nueva poesía brasileña. Conviene señalar, además, que el Modernismo tiene diferentes etapas: la primera, durante la década de los veinte, de rebeldía y de búsqueda; la segunda, durante la década de los treinta, de consolidación; y la tercera, que ha sido llamada generación del cuarenta y cinco, de nuevas formas de experimentación.

Manuel Bandeira es considerado por muchos el padre de la poesía modernista y el máximo representante de la primera etapa, mientras que Carlos Drummond de Andrade se tiene como representante de la segunda etapa y el más fiel de los discípulos de Bandeira. Cabe decir que durante la década de los treinta conviven muy íntimamente los nuevos poetas con los ya experimentados, y algunos de estos últimos escriben en esta época sus mejores libros (Bandeira, por ejemplo, publica

entonces *Libertinagem* y *Estrela da manha*).

A pesar del estilo individual y de las características particulares de cada autor, en las obras de Bandeira y de Drummond de Andrade podemos encontrar varios puntos en común que los relacionan y los identifican. El manantial de inspiración de ambos se encuentra en lo cotidiano, en los acontecimientos triviales que a diario suceden y en ocasiones hasta en los objetos más simples y comunes que rodean al hombre, como un cacto, una manzana (Bandeira), una dentadura postiza o un edificio (Drummond de Andrade). Pero este intento por acercarse a la realidad cotidiana no radica solamente en desentrañar de ella lo poético sino en expresarlo también con formas simples, coloquiales, es decir, con el lenguaje popular, que no es copia fiel del habla sino que, partiendo de sus elementos, se integra al ritmo del poema —ritmo en el que se borran los límites entre la poesía y la prosa, al intentar acercar el poema cada vez más al lenguaje prosaico, a veces casi periodístico, como el "Poema tomado de una noticia del periódico" de Bandeira o el "Poema do jornal" de Drummond de Andrade, en los cuales podemos encontrar, además, una reflexión sobre las relaciones que existen entre el periodismo y la literatura.

Cuando Bandeira y Drummond de Andrade buscan en la realidad el material de su poesía perciben la necesidad de identificarse y confundirse con el pueblo. Dice Drummond de Andrade: "No quiero, pero necesito tocar la piel del hombre, / evaluar el frío, ver el color, ver el silencio, / conocer un nuevo amigo y derramarme en él". Por ello ambos autores colocan sobre su obra un mayor acento social, que la inscribe en el orden de una poesía comprometida y con conciencia política y social. Así, cuando Bandeira describe a un hombre "en el basurero del patio / buscando comida entre los desechos", o cuando Drummond de Andrade denuncia la miseria de las fabelas brasileñas, o cuando dice: "Hablan por mí los abandonados por la justicia, los simples de corazón, / los parias, los fracasados, los mutilados, los deficientes, los que se repiten, / los oprimidos, los solitarios, los indecisos, los líricos, los desconfiados, / los irresponsables, los



Drummond de Andrade

pueriles, los necesitados, los locos, y los patéticos".

Esta realidad llena de miseria, opresión e injusticia se torna entonces, ante los ojos del poeta, en una realidad triste y hasta insoportable, que lo lleva a una reflexión existencial sobre el mundo y el hombre. Bandeira y Drummond de Andrade van a expresar en su poesía la visión pesimista y desencantada que del mundo tienen, y que en el segundo se conoce con el nombre de *sentimiento del mundo*, claramente expresado en los poemas "Sentimiento del mundo", "Los hombres soportan al mundo" y "Un buey ve a los hombres". O, también, en el poema "La muerte absoluta" de Manuel Bandeira. Para expresar este disgusto por el mundo, ambos poetas van a recurrir, frecuentemente a la ironía, que siempre supone una cierta inconformidad y una actitud escéptica.

Sin embargo, no todo es desolación y amargura, y podemos encontrar en sus poesías varios rasgos de esperanza, que radican principalmente en dos experiencias: la experiencia amorosa y los recuerdos de la infancia. El amor permite recuperar la visión ideal del mundo: "Llegaste y de inmediato fue verano / El verano con sus palmas su color sus vientos de juventud" (Bandeira);

"Los amantes son niños dañados / por la suavidad del amor y no advierten / cuánto se pulverizan al enlazarse / y cómo lo que era el mundo vuelve a la nada" (Drummond de Andrade). También los recuerdos de la infancia son una nueva forma de esperanza y siempre están latentes en la poesía de Bandeira y de Drummond de Andrade. La memoria trae consigo una visión del mundo más ideal y más alegre. En la evocación del pasado encontramos un gran deleite para el poeta (como en "Evocación a Recife" de Bandeira y en "Versos a la boca de la noche" de Drummond de Andrade). Es importante señalar que la poesía de ambos tienen mucho de confesional porque parte, muchas veces, como ya lo hemos visto, de las experiencias personales.

Finalmente, en la obra de los dos autores hallamos no solamente la reflexión sobre el mundo y sus componentes, sino también una reflexión sobre la poesía misma y el oficio del poeta. Bandeira y Drummond de Andrade recurren varias veces al uso del poema como manifiesto, como arte poética, para expresar sus concepciones de lo que es y debe ser la poesía. Como ejemplos, tenemos "Poética" de Manuel Bandeira y "Búsqueda de la poesía", "Consideración del poema" y "El luchador" de Carlos Drummond de Andrade. A manera de conclusión quiero reiterar la importancia que tiene la publicación de los poemas de estos autores tan desconocidos en nuestro país.

Mario A. Rojas

---

## FERNANDO SAVATER ASOMÁNDOSE A ELEUSIS

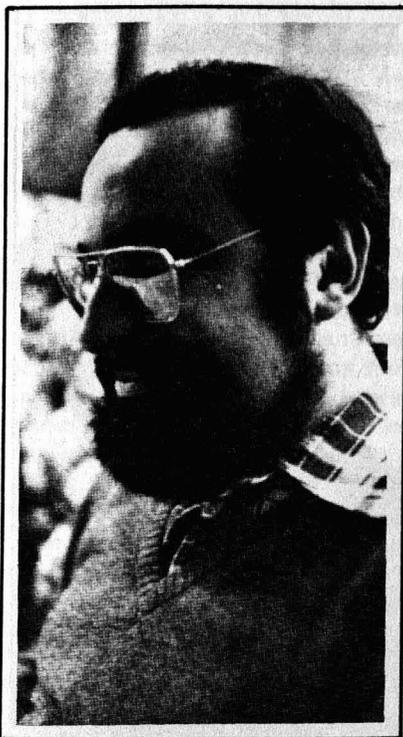
"¿Por qué escribir hoy en España una obra sobre las tensiones ideológicas de un personaje del Siglo IV d. J.C., tan borrosamente conocido por la mayoría del público como la época misma a la que pertenece?" (p. 131) se pregunta Fernando Savater para decir sus motivos y exponer con desenfado sus bien entendidas pasiones librescas. Aduce,

▲ Fernando Savater: *Juliano en Eleusis —misterio dramático—*. Ediciones Hiperión, Madrid, 1981, 134 p.

primeramente, la situación actual del teatro en su país ("...por fastidio ante el *casticismo provinciano* reinante en la escena española, llena de epígonos arterioesleróticos de Valle y Lorca..."); pesan más los motivos concernientes a su curiosidad intelectual que lo llevan, por la vía de la "afición declaradamente elitista a un teatro de recreación histórica", a su meta final, "la evocación de una *sensibilidad* confrontada a un marco de creencias, teorías y situaciones circunstancialmente diferentes al nuestro, *pero que por esa misma diferencia nos concierne*" (todos los subrayados del propio autor). Su *Juliano en Eleusis* será, entonces, y antes que nada, la dramatización de un conflicto de credos ideológicos proyectados en el escenario del desenvolvimiento cultural de Occidente. Antes de dejarlo atrás, el lector debe detenerse en el primer escalón del conjunto y apreciarlo en su valor: la hábil y verosímil recreación de la época de Augusto Juliano, llamado el Apóstata (331-363 D.C.); aun con los *espectaculares anacronismos* —como él dice en el postfacio—, la mínima ubicación requerida por el asunto se cumple: no hay un rigor fiel a la historia, pero la musa de la verosimilitud protege a Savater y lo salva del error estético.

*Juliano...* es el enfrentamiento de las encontradas fuerzas ideológico-religiosas que, suponemos, daban lugar a la tensión política de aquel momento en que la crisis del Imperio se agravaba y estaba en juego la hegemonía de Europa. Al *personificar* Savater cada una de las avanzadas con un sujeto ficticio, tenemos ya el *drama*: personajes que en los dos actos del texto aportan sus convicciones y se arrojan, junto con ellas, al espacio escénico común para de esa manera producir, bien condimentada y compuesta en sus partes, la pieza teatral, el "misterio dramático" como dice el autor.

Para bien de todos, los personajes no son sus ideas, y con esto se rebasa el asfianzante límite del teatro de tesis, aquel de obras lineales en que huecos portavoces ilustran en un sopor pedagógico el pensamiento del autor —si acaso— pero nunca su arte. En Savater los personajes son, ciertamente, resonadores humanos de las ideas que abanderan, y están imbuidos fervientemente de ellas, pues son parte de su vi-



Fernando Savater

da; pero son todavía más ricos y viven como sujetos humanos particulares que, además de tener convicciones, poseen otras notas que los definen como caracteres. En el espacio dramático puesto al servicio de los distintos furores, los personajes *encarnan* las ideologías y, al incorporarlas a su vida personal, las vuelven *pasiones intelectuales* comprensibles y que han de observarse con detenimiento. Tenemos ya a Savater llegando a su meta, a su Eleusis, a uno "de esos siglos iniciales de nuestra era, milenaristas, gnósticos y estoicos, fanáticamente innovadores e ilustradamente reaccionarios, en los que un Imperio, más gigantesco que nunca y, sin embargo, agonizante, buscaba su nueva base ideológica y política..." (p. 132)

A lo largo de toda la obra se deja percibir el paralelismo, la proyección, que motiva finalmente a Savater en su obra. No oculta su intención de buscar en aquella era romana, como en un oráculo, alguna clave para su tiempo, para España y Europa, de encontrar la ideología que merezca ser encarnada con pasión intelectual por el autor y sus congéneres. Savater ha perseguido los rasgos adecuados y los ha hecho ocupar el primer plano para que la analogía sea no sólo posible en lo

histórico-literario, sino, llanamente, necesaria: el Imperio de Juliano se define como la época en que la ideología hegemónica totalitaria se resquebrajó y ya no sustenta al Estado, y su lugar es ocupado por un conjunto de proposiciones antagónicas e irreconciliables en lucha por la supremacía y el dominio exclusivos allí las fuerzas tirán violentamente cada una por su lado y no se sabe —en el temblor de la brújula política— cómo se verá afectada la población total del país.

Todo ello va formando, línea a línea, el autorretrato intelectual de Savater: el hombre de los elitismos históricos, de los ascos al "casticismo provinciano", de los buenos manejos escénicos para reflejar oblicuamente el debate ideológico que lo envuelve y al que se arroja, como algunos de sus personajes, con honestidad ya que no con certidumbre dogmatizante. Más de cerca, reencontramos ecos de Savater en el protagonista. Hay algo del humanismo liberal ilustrado del autor en los afanes religioso-políticos bienintencionados de Juliano el Apóstata, el Intelectual. Ese Juliano que rechaza el catolicismo por su inconexión con el mundo social inmediato:

*Pero ellos (los cristianos) ponen su "algo más" (el sustento de su pensamiento) fuera del mundo y contra el mundo, mientras que yo quiero vincularlo a las instituciones de la vida pública, a los símbolos de Roma, a los proyectos colectivos, a las ciudades. Quiero hacer social ese "algo más", para que la sociedad misma sea algo más de lo que ahora es. Y por eso me vuelvo al pasado, porque creo que antaño sí que tuvo la comunidad su "algo más".* (pp. 77-78).

También hay "algo más" de Savater en el personaje del cínico Menipo: se trata del eclecticismo de éste frente al despliegue pluri-ideológico que constituye la acción de la obra. Menipo observa la lucha de fanatismos con los pies asegurados en la tierra por la plomada de la ironía, y más que exponer su credo, interroga los ajenos, les busca coherencia y puntos flacos, siempre amparado en el buen humor y sin amargura. Y Savater bien puede hacer suyo este parlamento que se proclama frente a

los raptos trascendentalistas del taumaturgo persa:

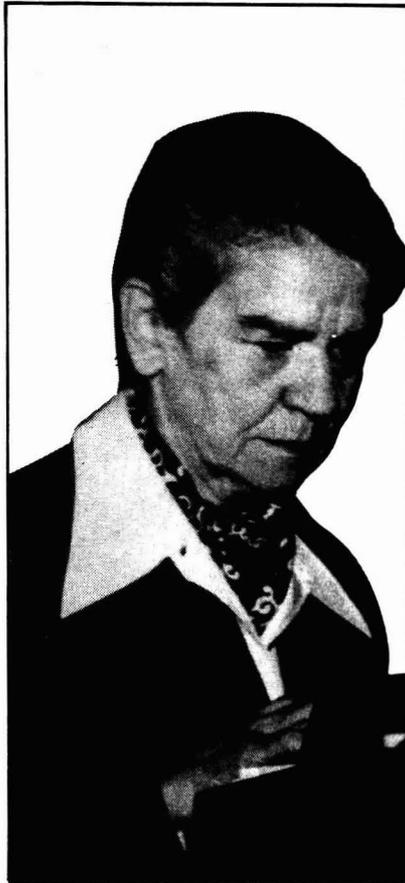
*Yo quiero el vino de las ciudades. Quiero ser un perro en la plaza de Corinto y ver pasar a los vendedores de frutas y admirar el contoneo mercantil de las prostitutas y la marcial ingenuidad de los soldados. Prefiero la pantomima de los hombres a la farsa trágica de los dioses. (p. 70).*

A. P.

## UNA SEVERA MEDITACIÓN

En un largo monólogo interior sólo interrumpido al final por el grito de su madre, Luis Alfonso Fernández, el protagonista de *Los años falsos*, cuenta la terrible historia de su enajenación. El desquiciamiento se hace patente desde la primera línea del libro: "todos hemos venido a verme", empieza Luis Alfonso (p. 11). Esto, por supuesto, no es posible. Y, en realidad, a quien "todos hemos venido a ver" es al padre de Luis Alfonso, muerto unos cuatro años antes a raíz de un accidente con una pistola. Pero tan grande es la obsesión del protagonista con su padre que ha terminado identificándose casi por completo con él. Vive así una profunda escisión interna, disociación que queda reflejada en el desdoblamiento de su discurso. Como decía Rimbaud, "Yo es otro". Así, lo que dramatiza el libro es la pugna que se da entre estas dos personalidades, el yo y el otro (fincado éste en la figura de su padre); intensa relación de odio y amor que se complica con la aparición de una tercera personalidad, cuya relación vacilante con respecto a las otras dos establece la dialéctica:

Quedé así como dividido en tres —resume el propio Luis Alfonso— el heredero de ti, el huérfano de ti, y el encargado de acompañarme y consolarme. El primero vivía tu vida resignado, con tu peso a costas; el segundo sufría tu muerte y su propia



Josefina Vicens

muerte, y el tercero, recién nacido, torpe, no sabía si hacerte reproches, para darme alivio, o sufrir conmigo tu ausencia. Era un ser dependiente, sin la menor iniciativa, cándido, cálido y fiel. (p. 76)

Estos son los tres personajes principales del drama. Aunque, más que "drama", habría que hablar de "meditación". Porque hay una cuarta conciencia que queda atrás, invisible ante su propia mirada: la conciencia meditativa que va recreando el drama con el fin de analizarlo y así resolver el profundo conflicto de identidad que vive.

Desde niño Luis Alfonso estuvo obsesionado con su papá: todos sus sueños para el futuro (de ser cartero, bombero o millonario, por ejemplo) siempre los había ajustado a los cambiantes intereses de su padre. Y esta profunda necesidad de conseguirse el amor paternal no disminuyó con el tiempo. Si, ya adolescente, solía andar con dos novias a la vez, no era porque ellas le interesaran, sino sólo porque quería dar gusto a su padre, "para que pudieras decir a tus

amigos: '¿lo ven tan escuincle? pues es un tipazo, tiene una suerte bárbara con las chamacas...'" (p. 33). Con la muerte de su padre, la dificultad de superar esta fijación se agrava notoriamente. Porque, como consecuencia de ella, el deseo de parecerse a él de pronto se convierte en una obligación insoslayable. Esta obligación fue impuesta, antes que nadie, por su padre, quien, moribundo, había pedido a sus amigos que le ayudaran a su hijo a "pisar fuerte y llegar muy alto". Su jefe, el Diputado, había accedido a este deseo, invitando a Luis Alfonso a sustituir a su padre en el trabajo. "Tu padre fue todo un hombre", le dijo, "y tú tienes que ser como él" (p. 33), palabras que expresan no tanto una recomendación como una orden. Efectivamente, tanto el Diputado como los amigos del difunto insisten en que Luis Alfonso sea idéntico a su padre; lo único que el hijo logra salvar de su propia identidad es que le llamen Luis Alfonso, y no "Poncho", como a su papá. Y la misma derrota le espera en la casa. Para su madre y sus dos hermanas Luis Alfonso se había convertido de repente en "el señor de la casa" y así insistían en tratarlo, exactamente como habían tratado a su papá. Quien se había muerto, de hecho, no era el padre sino el hijo. "Yo me había transformado en ti", le dice el hijo al padre, "para que siguieras viviendo; mi madre lo sabía, lo disfrutaba, y fomentaba esa transformación que le permitía contemplarte, servirte, cuidarte, obedecerte" (p. 81).

Formulado así el problema, Luis Alfonso resulta ser una simple víctima de la explotación de los demás. Pero él mismo sabe que la situación no es tan sencilla, que hubiera podido actuar de otra forma, desobedecer las instrucciones de su papá, defenderse de los otros; sabe, en fin, que en cierto modo ha sido el cómplice de su padre. "¿Me gusta ser tu cómplice?" se pregunta (p. 82), pero no sabe cómo contestar. Porque, de hecho, y como ya se habrá visto, su actitud hacia su padre refleja una dependencia sadomasoquista. Esto se ve claramente a través de su relación con Elena, la amante que Luis Alfonso ha heredado de su padre. A diferencia de todo lo demás que ha heredado de él, ella no le ha sido impuesta; al contrario, en una iniciativa enteramente suya, él ha ido a buscarla y a conquistarla. Pero no por esto resulta menos angustiante la rela-

▲ Josefina Vicens: *Los años falsos*. Martín Casillas, México, 1982, 101 pp.

ción; porque en los ojos de Elena, Luis Alfonso ve reflejada no sólo su propia imagen sino también la de su padre. Su deseo de poseerla se traduce así en un paroxismo de celos y remordimiento, conforme intenta primero borrar la presencia del otro y luego, paralizado por sentimientos de culpa, borrarse a sí mismo. En esta dialéctica de aniquilación y afirmación, momentáneamente la víctima se vuelve verdugo: "si vives aún es porque yo así lo dispongo", le dice exaltado a su padre, "así te lo ordeno... Soy Dios" (p. 100). Pero la dependencia se mantiene igual; Luis Alfonso sigue siendo una persona que sólo puede definirse haciendo referencia —positiva o negativamente— a su padre. En el fondo lo que quiere no es afirmar su propia individualidad sino contar con el amor incondicional de su padre: ser siempre un niño pero un niño que fuera todo lo que su padre más quería en el mundo. Ese es su sueño:

no ser el marido y el hijo de mi mamá; ni el padre y el hermano de mis hermanas; ni, por ser hijo tuyo, el amigo de tus amigos; ni el protegido y ayudante de un político; ni tu rival y tu cómplice; ni yo-tú, ni tú-yo; ni el amante a medias de Elena. Lo que yo quisiera, papá, es tener otra vez seis años y oírte decir: 'vámonos a dar una vuelta', o 'verás cómo nos vamos a divertir', o 'voy a llegar tarde, hijo, pero si piensas en mí todo el tiempo tal vez regrese más temprano'. (p. 101)

Y ya que esto no es posible, la única alternativa que le queda a Luis Alfonso es enterrarse en vida, asumir la vida falsa que los demás quieren imponerle. "Vivir así, de esta suerte", reza la décima que sirve de epígrafe al libro, "no sé si es vida o es muerte".

La enajenación que sufre Luis Alfonso está íntimamente relacionada con el otro gran tema de la novela: el machismo. En realidad, más que asumir la vida de su padre, lo que hace Luis Alfonso es asumir el lenguaje enajenante de toda una sociedad, lenguaje que ya había hecho que su padre también viviera una vida falsa, una convención grotesca y absurda. Poncho Fernández había sido "el más macho de todos", decían de él sus amigos, "el más atravesado y el más disparador" (p. 42). El superlativo

es característico de este lenguaje porque de lo que se trata es de exagerar las cualidades supuestamente masculinas que uno tiene. Y esta necesidad de exageración, a su vez, da fe de una profunda inseguridad y miedo ante la mujer. "Poncho nunca soltó rienda", recuerda su amigo "El Quelite", "se las traía cortitas y a Elena... más que a ninguna pa'no demostrar su debilidad. Ya sabes cómo son: te notan que las quieres y se te trepan" (p. 95). A lo largo de su monólogo, Luis Alfonso se muestra muy crítico ante este código social, ante el efecto embrutecedor que ejerce, en las mujeres no menos que en los hombres: en fin, ante la incomunicación general que produce. Sin embargo, si lo cuestiona tanto es porque ya lo vive en carne propia. Él también se siente extrañamente indefenso ante la mujer, cuya presencia la siente como una masa amorfa, como un "humo reptante" que amenaza con ahogarlo (p. 65); y, a veces, avergonzado de la fuerza de sus sentimientos, busca esconderse detrás de la violencia y la agresión, como un macho más.

En el mundo de Luis Alfonso el machismo encuentra su máxima expresión en la política: en esa búsqueda del poder por el poder mismo, más que por lo que éste pueda brindar en términos materiales. Así, la crítica que se hace al machismo conlleva una crítica feroz a la vida política (reducir la política a la expresión de un severo desajuste psicológico constituye, de por sí, una acometida bastante fuerte). El Diputado y sus hombres en ningún momento se preocupan por los verdaderos problemas del país. Su única consideración es el poder, encarnado éste en la figura casi mítica del Presidente. Lo mismo que Luis Alfonso en su relación con su padre, ellos están dispuestos a mentir y a fingir, a deshacerse de su propia vida e inventarse otra: cualquier cosa con tal de contar con la protección paterna. Curiosamente, Luis Alfonso no comparte esa obsesión. Quizá porque su propia pasión se ha quedado fijada en la figura de su padre y no se ha transferido al Jefe, llega a reflexionar fríamente sobre lo falso que es la vida política en que se encuentra metido.

La temática del libro es excepcionalmente rica, sobre todo si se considera su breve extensión. Pero a fin de cuentas no es la temática en sí lo que impre-

siona tanto como la maestría con que la novelista la ha dramatizado a través de su protagonista. Luis Alfonso es un fracaso, lo paraliza el miedo; pero, como lo revelan muchos incidentes similares al del discurso del Diputado, él está luchando por expresarse y así liberarse de su parálisis. Por eso, y por la conciencia que tiene de todo lo que implica su fracaso, Luis Alfonso resulta una figura verdaderamente conmovedora.

Yo sí sé —afirma— lo que significa el no pronunciar las palabras que me devolverían la vida. Las tengo ensayadas, desesperantemente ensayadas. En el momento en que me decidiera, surgirían fluidas y rotundas. Inapelables. Son redondas, pulidas. La frase completa es como una joya. La tengo, es mía. La veo brillar en medio del silencio. Con sólo pronunciarla todo me sería devuelto. Pero allí permanece, al borde de mis labios como al borde de un río crecido, imposible de cruzar. (pp. 54-55)

La paradoja del libro, por supuesto, consiste en que esta imposibilidad de expresarse está expresada con toda la fluidez y plenitud que el protagonista anhela tener. La novela es justamente "la joya" que él hubiera querido escribir. De hecho, por la aguda penetración psicológica que demuestra, así como por la extraordinaria riqueza y precisión de lenguaje, *Los años falsos* es un libro destinado a convertirse en uno de los clásicos de la literatura mexicana del siglo XX. Al reseñar la novela, algunos han señalado cierto parentesco con Rulfo (*Pedro Páramo*) y Paz (*El laberinto de la soledad*). Se trata de dos maestros de la prosa moderna y sería difícil evitar su influencia. A ellos se podría añadir el nombre de José Emilio Pacheco, aunque en este caso se trata de cierta semejanza de visión más que de influencia. Sólo en Pacheco, en *El principio del placer* y más recientemente en *Las batallas en el desierto*, encuentro expresado con tanta delicadeza y comprensión el choque brutal que sufre el adolescente al encontrarse de pronto en el mundo de los adultos. Pero, finalmente, cualquier comparación resulta odiosa; estamos ante una obra maestra y esto es lo que importa señalar.

**James Valender**

## DE MÚSICA

### AUDIORAMA

Los diccionarios y enciclopedias de uso corriente nada dicen al respecto; no contienen siquiera una referencia marginal. Habría que buscar, quizás, en aquella falaz *Anglo-American Cyclopaedia*, la misma en la que Borges y Bioy Casares buscaron inútilmente la locación de Uqbar, la Uqbar cuyos heresiarcas tenían un concepto muy peculiar de los espejos y la paternidad. Probablemente, nuestra definición se localizaría en la página 744 del tomo 2, después del artículo correspondiente a W.H. Auden: "AUDIORAMA: Pequeño reducto artificial, enclavado en el interior de un parque, al que se han hecho las adaptaciones necesarias para que el público asistente pueda escuchar, gratuitamente, diversos programas musicales, principalmente elaborados a base de música ligera de concierto. El audiorama es una institución que en sus comienzos, durante la década pasada, fue muy popular; hoy ha sido parcialmente olvidada por el público." Si bien mi traducción puede no ser tan efectiva como el original hallado en la *Anglo-American Cyclopaedia*, sí da una idea bastante clara de lo que es un audiorama. Y para abundar más en esta ficticia y escueta definición, se antoja necesaria una inspección *in situ* en uno de los audioramas de la Ciudad de México, específicamente el localizado en el interior del Parque Luis G. Urbina, mucho mejor conocido como el Parque Hundido.

Es un martes cualquiera, a media mañana, y hay apenas una decena de asistentes al audiorama; en mi camino hacia la cabina de sonido veo a un par de estudiantes que toman turnos ante una máquina de escribir y se dictan mutuamente. Algunas otras personas leen con singular concentración (en manos de una dama alcanzo a ver un libro cuya portada reza *Vida después de la vida*); otras más se dedican simplemente a escuchar la música que proviene de

media docena de bocinas colocadas estratégicamente entre las plantas del lugar. Llenan el espacio los coros de *Carmina Burana*, de Carl Orff; más tarde descubriré que se trata de la versión grabada por Eugen Jochum.

En la cabina misma, me encuentro al encargado de la programación de este audiorama, el señor José Alejandro Sánchez Vázquez, que lee atentamente el periódico. Lo interrumpo, le explico el objeto de mi visita, y de inmediato iniciamos una larga conversación, a través de la cual me entero de muchas cosas respecto al audiorama como institución, y muchas otras respecto a este audiorama en particular.

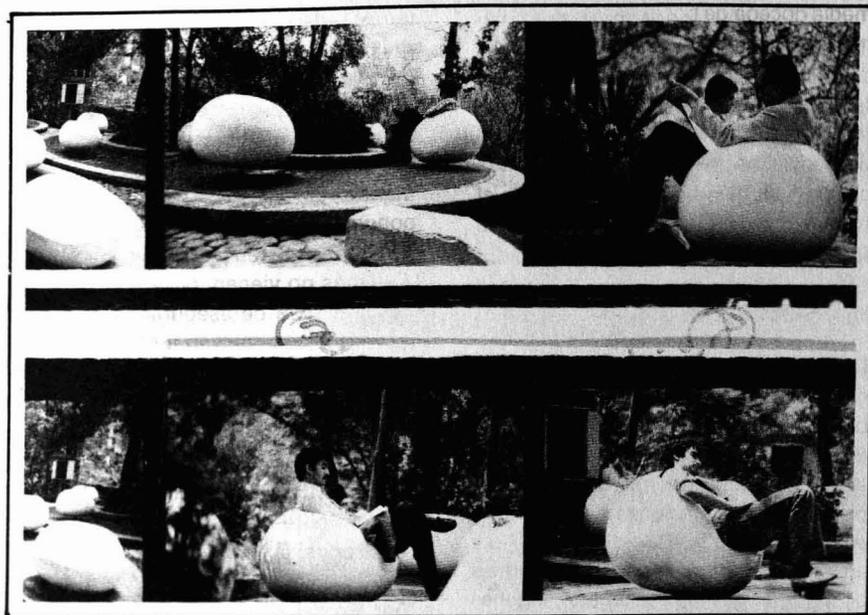
"Este audiorama fue inaugurado en diciembre de 1972, con el objetivo principal de cultivar musicalmente al ciudadano. Al principio, venían al audiorama unas cuarenta mil personas al mes, entre melómanos, curiosos y snobs. Por la novedad, ¿verdad? Ya después sólo venían los verdaderos amantes de la música. A veces, algún maestro de escuela secundaria se ponía de acuerdo con nosotros, traía sus propios discos y venía con sus alumnos para que oyeran música. Y claro, la oían aquí con más gusto y más atención que en un salón de clases, y les aprovechaba más. Por otra parte, desde que el audiorama se inauguró, y hasta la fecha, la mayor parte de su público ha estado compuesto por hombres jóvenes. Allá por la mitad del año pasado, el audiorama estuvo cerrado casi seis meses por remodelación, y se reinauguró en diciembre de 1981: se remozaron las instalaciones, el equipo y hasta la audioteca misma. Y, curiosamente, después de esta reinauguración, la asistencia del público bajó a la mitad; ahora recibimos solamente unas veinte mil personas al mes".

Mientras tomo nota de lo que el señor Sánchez Vázquez me dice, mi mirada hace un rápido recorrido por el equipo de sonido con que cuenta la cabina de este audiorama, equipo de muy alta calidad, por cierto. Entre los aparatos convencionales, veo uno, de aspecto extraño e imponente, que no alcanzo a reconocer. Sobre el panel frontal luce el impresionante nombre de SOUND SPACE CONTROL, y junto a una ventanilla en la que parpadean incomprensibles luces verdes, un *display* digital muestra un número: 84.

"Aquí tenemos un sistema digital cuadrafónico muy bueno. Ahorita no está funcionando a toda su capacidad porque nos robaron dos bocinas, ¿sabe? Pero ahí detrás de la puerta ya están las nuevas, nada más falta que manden de la delegación para que las pongan. Pero es que luego se tardan y no vienen. Si en unos cuatro o cinco días más no vienen, pues las pongo yo. Sólo es cosa de asegurarlas bien para que no se las vuelvan a robar, y de hacer las conexiones. Bueno, yo no soy ingeniero en electrónica, pero tengo algún conocimiento práctico y en un rato puedo conectar las bocinas nuevas. ¿El aparato este de los números? Ah, es un equipo por medio del cual podemos reproducir las condiciones acústicas de cualquier sala de conciertos del mundo. Funciona a base de ciertos números arbitrarios, cada uno de los cuales corresponde a ciertas condiciones acústicas. Por ejemplo, ahorita está el 84, que corresponde a la sala del Concertgebouw de Amsterdam, que es para una gran orquesta, y así podemos oír bien *Carmina Burana*. Para algo más pequeño, podríamos poner, digamos, el 62, que sería el número de la Sala Nezahualcóyotl".

Un poco más adelante, en el curso de la entrevista, le pido al señor Sánchez Vázquez algunos datos específicos sobre el funcionamiento del audiorama.

"El audiorama trabaja todos los días del año, de las diez de la mañana a las cinco de la tarde. Eso sí: si en las tardes llueve, cerramos, pero fuera de eso trabajamos todos los días. El audiorama es patrocinado por el Departamento del Distrito Federal a través de la Delegación Benito Juárez y su oficina de Acción Cultural. Fue el doctor Gustavo Cota el que instaló el equipo desde que se inauguró el audiorama, y él mismo le da mantenimiento y servicio, y es una persona muy preparada, ingeniero en electrónica con un doctorado en acústica. Además de los discos y las cintas, tenemos aquí una pequeña biblioteca de temas musicales. Los libros se prestan al público mediante la presentación de una credencial o un documento similar, para que puedan informarse más de la música que están oyendo. Allá arriba, las butacas pueden quitarse cuando sea necesario, y presentamos a veces en ese espacio a algún grupo pequeño, una orquesta de cámara patro-



cinada por Acción Cultural o por FONAPAS. En una época esto se hizo con frecuencia, pero hace tiempo que ya no se realiza. Por lo pronto, tenemos planes de ampliar la audioteca y de hacer una serie de programas que se llame *Llevando las salas de concierto al pueblo*, a través de los aparatos con los que podemos reproducir artificialmente la acústica de las mejores salas de concierto. Y este programa funcionaría todavía mejor en Audiorama Chapultepec. Ya ve usted que allá, a diferencia de aquí, se cuenta con una como cueva natural que ya tiene sus propias características acústicas”.

Ante la referencia del Audiorama Chapultepec, pregunto si es que existen otros audioramas en la ciudad:

“Bueno, está este Audiorama Parque Hundido, está el de Chapultepec y el de Parque Lira. Allá en Aragón también hay, o hubo otro, pero ese no lo consideraría yo un audiorama como los otros. Porque allá, sabe, se ponía música de toda clase. Pero la música ya ha dejado de ser elitista gracias a instituciones como el audiorama”.

En este punto de nuestra conversación, termina *Carmina Burana*. Entra a la cabina uno de los asistentes al audiorama y pide escuchar el *Tercer concierto* de Beethoven, o el *Segundo concierto* de Rachmaninoff.

“Pues mire, ingeniero, esas dos obras las tenemos en cinta, y por desgracia, por esa cuestión de las bocinas, no está trabajando la grabadora. Pero

ahorita le ponemos algo bueno. Mire, aquí están estos conciertos de Vivaldi para mandolina y laúd. Sí, el laúd es como una guitarrita”.

El señor Sánchez Vázquez programa a Vivaldi, y se reanuda nuestra conversación, ante la ausencia de Beethoven y Rachmaninoff.

“Periódicamente, tenemos intercambios de libros y discos con Audiorama Chapultepec, para darle variedad a nuestros programas.

Y muchas personas de las que vienen aquí no toman la música ya sólo como un arte, sino que ya funciona hasta como terapia. Yo mismo, cuando me siento mal, o deprimido, o nervioso, llevo aquí y con la música que oigo me siento bien. Con tantas cosas (devaluaciones, bombas, robos y todo eso) la música sirve para relajarse y tranquilizarse. Y eso está muy bien, y ojalá que en el próximo sexenio exista apoyo por parte del gobierno y por parte de la delegación, porque esto es en beneficio del pueblo y se hace con el dinero del pueblo. A pesar de que dependemos de un organismo político, yo he tratado de hacer bien mi trabajo, de no caer en la burocracia. Mi intención aquí es maximizar el servicio y minimizar los gastos. Mire usted, yo estoy haciendo mi tesis sobre la burocracia política en México, al mismo tiempo que trabajo aquí.”

En un momento posterior de la conversación, pregunto si existe algún criterio específico en cuanto a la programación musical del audiorama.

“Bueno, casi siempre subo allá arriba para ver qué clase de público predomina, y según lo que veo, eso es lo que pongo. Fíjese, a las personas mayores, a los viejitos, les gusta lo barroco: Bach, Vivaldi, Geminiani. A los jóvenes, en cambio, les gusta más lo romántico, como Beethoven, Liszt, Chopin. Ahora, de vez en cuando, cuando veo que los que están allá arriba son ‘clientes’, por decirlo así, es decir, gente que viene con frecuencia aquí y que yo sé que son melómanos de verdad, pues de vez en cuando les pongo música moderna, aleatoria o concreta. Y la verdad es que esta música no la pongo así nomás, cuando está el público normal. Imagínese, les pongo a Pierre y Henry, o a Schaeffer o a Estrada, y casi siempre se van diciendo: ‘¿Qué está pasando aquí?’ Porque la verdad es que no a toda la gente le gusta este tipo de música tan moderna, y si hay que saber algo de música para entenderlo. Por ejemplo en un tiempo, la UNAM nos facilitaba discos, de los discos que edita, y con ellos hacíamos programas interesantes, sobre todo, hacíamos buenos programas de música mexicana de hoy.

Eso sí, mucha gente no entiende muy bien la clase de música que a veces ponemos. Por ejemplo, Héctor Quintanar tiene un concierto para 20 pianos y una motocicleta. Y la verdad es que sí, pues suena extraño, ¿no? para la gente que no está acostumbrada a este tipo de música. Pero es que aquí me gusta poner un poco de todo, de todas las clases de música culta, aunque suene un poco pomposo”.

A estas alturas de nuestra conversación, se acaban los conciertos para mandolina y laúd de Vivaldi, y para no quitar el dedo del renglón, el señor Sánchez Vázquez programa más Vivaldi: algunos de sus conciertos para instrumentos de cuerdas y uno de los conciertos para flautín. Mientras se realiza el cambio de disco, aprovecho para hacer una rápida inspección de la audioteca de este audiorama. La audioteca misma no es muy grande: menos de un centenar de discos, otras tantas cintas de carrete abierto, y como una curiosidad bastante anacrónica un par de docenas de cartuchos de ocho pistas. La selección misma de la música de la audioteca es bastante predecible: mucho Bach, mucho Beethoven, mucho Tchaikovsky. Sin embargo, hay también al-

gunas cosas que no son precisamente de consumo generalizado en nuestro medio musical, y que sin duda le dan un poco de variedad a la programación del audiorama: hay alguna obra de Ginastera, un disco de música de Versailles, algunas grabaciones de Isao Tomita, de Berio, Druckman y Mimaroglu, el disco en que colaboraron John Cage y Lejaren Hiller en música por computadora, y ese disco digital llamado *Pops in space*, en el que la Boston Pops Orchestra toca temas de películas recientes: *Guerra de las galaxias*, *Encuentros cercanos*, etc. Y poca música mexicana: Quintanar, Lavista, Enríquez, Gutiérrez Heras, Muench. Hay también algunas cosas de Mahler y Schoenberg, y no podían faltar tampoco las versiones electrónicas de Walter Carlos. Termina finalmente mi encuentro con el señor

Sánchez Vazquez, y después de abandonar la cabina permanezco un largo rato en el audiorama, escuchando a Vivaldi. Y confirmo que, en efecto, considerando la clase de vida que llevamos los habitantes de esta desdichada ciudad, un audiorama es como una isla que puede proporcionar momentos de ver-

dadero reposo y buena música, en medio de un ámbito menos agresivo y desolador que el gris e inhóspito paisaje urbano cotidiano. Abandono el audiorama recordando una de las últimas frases pronunciadas por el señor Sánchez Vázquez: "Qué bueno sería que cada delegación tuviera un audiorama, si no es que más".

## II

Durante algunas semanas, el panorama musical de la capital ha sido bastante parco. Sin embargo, tanto la Orquesta Sinfónica Nacional como la Filarmónica de la UNAM han anunciado ya sus respectivas programaciones para sus temporadas de otoño. Como siempre, hay un poco de todo: algunas repeticiones de material ya muy escuchado, algunas reposiciones interesantes, y algunos estrenos.

En el caso de la Sinfónica Nacional, se antojan interesantes los *Salmos de Chichester*, de Bernstein; la *Sinfonía concertante* de Szymanowski; *La historia del soldado*, de Stravinsky, cuya puesta en escena tuvo cierto éxito la

temporada pasada. Respecto a música mexicana, la Sinfónica Nacional ha programado obras de Mariscal, Catán, Cárdenas, Enríquez, Revueltas, Lavista, Alcázar y de Elías.

En cuanto a los programas de la Filarmónica de la UNAM, destacan entre ellos el *Concierto para violín* de Conus; el *Concierto para flauta* de Nielsen; *Edipo rey*, de Stravinsky; la *Sinfonía de salmos* y los *Fuegos de artificio*, también de Stravinsky; *amériques*, de Varése; y algunas obras de Britten y de Szymanowski, este último un compositor poco conocido cuyo centenario natal se conmemora este año. En cuanto a la música mexicana, la OFUNAM interpretará obras de Cosío, Alvarez, González, Ponce, Delgado, Chávez, Revueltas, Moncayo, Ladrón de Guevara y Villaseñor. En general, las programaciones de ambas orquestas son interesantes; sólo falta conocer los próximos programas de la Filarmónica de la Ciudad para saber bajo qué signo se dará la última temporada de música sinfónica del sexenio.

Juan Arturo Brennan

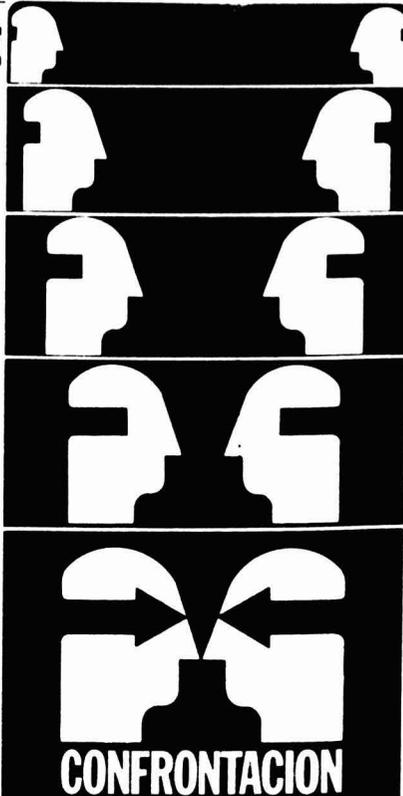
**b. traven:** en el estado más libre del mundo •  
narrativa de **margo glantz** y **arturo**  
**azueta** • **león olivé:** contra la sociología  
del error • **murray bookchin:** el marxismo como una sociología burguesa •  
entrevista a **enrique lihn** • poemas  
de **roger loewig**, **adrienne**  
**rich** y **alberto blanco-bes-**  
**tiario** y **babel** (reseña de libros y crítica de arte) • ilustra:  
**josé luis cuevas** •  
revista de la dirección de difusión cultural • publicación mensual • vol. III, septiembre 1982 • medellín 28, col. roma, méxico 7, d.f. c.p. 06700  
tels. 5 11 61 92 y 5 11 08 09, ext. 17 •

**del po 25**

**casa del tiempo 25**

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

**TV ONCE**



PRESENTA TODOS  
LOS MARTES  
A LAS 22:00 HRS.

CONDUCTOR:  
GUILLERMO  
MENDIZABAL

**CONFRONTACION**

**LA GUERRA DE LAS GALIAS**

*Libros I y II*  
*C. Julio César*

*libro I \$ 95.00*  
*libro II \$ 95.00*

**LOS UNIVERSALES LINGÜÍSTICOS (y los otros)**

*Eugenio Coseriu*  
*Traducción: Claudia Parodi*

*\$ 100.00*

**LA AUTORIDAD DEL DERECHO**

*Ensayos sobre derecho y moral*  
*Joseph Raz*  
*Traducción: Rolando Tamayo y Salmorán*

*\$ 350.00*

**LA INDIVIDUALIZACION DE LA LEY CIVIL**

*Antonio Vilalta y Vidal*

*\$ 150.00*

**PANORAMA DEL DERECHO ROMANO**

*Sara Bialostosky*

*\$ 250.00*

**TEXTOS PARALELOS**

*(nueve ensayos)*  
*Roberto Vallarino*

*\$ 100.00*

**ENTRADA EN MATERIA**

*Juan García Ponce*

*\$ 120.00*

**AGUSTIN HERNANDEZ**

*Louise Noelle*

*tela \$ 600.00*

**MATIAS GOERITZ**

*Federico Morais*

*tela \$ 800.00*

**FERNANDO CHUECA GOITIA**

*Su obra teórica entre 1947 y 1960*  
*Juan de la Encina*

*rústica \$ 200.00*  
*tela \$ 250.00*



**DISTRIBUIDORA  
DE LIBROS  
DE LA UNAM**

LIBRERIAS UNAM:

Insurgentes Sur 299, Palacio de Minería,  
Zona Comercial C.U.

ALMACEN CENTRAL

Porto Alegre 260 Col. San Andrés Tetepilco  
Ventas 674-20-31

EXTENSION UNIVERSITARIA