(4)

20433

JOSE EMILIO PACHECO:
LA CORRESPONDENCIA ENTRE BORGES Y REYES

PAUL TERATOUT:
REYES, PROUST Y LA ARISTOCRACIA FRANCESA

FEDERICO ARANA: AMPÚTELE EL RATÓN A ESA COLA

JOSÉ KOZER: EL NIHILISTA

BRYCE ECHENIQUE: LA DEMOCRACIA DESESPERADA

EL FUSILAMIENTO DE MAXIMILIANO SEGÚN
FERNANDO DEL PASO

HECTOR AZAR: DIÁLOGOS DE LA CLASE MEDIUM

CRÍTICA SOBRE: DORFMAN, KOHOUT, BRECHT, *SAN-EV-ANK*,
SANTIAGO RAMÍREZ, SERGIO FERNÁNDEZ, ETC.

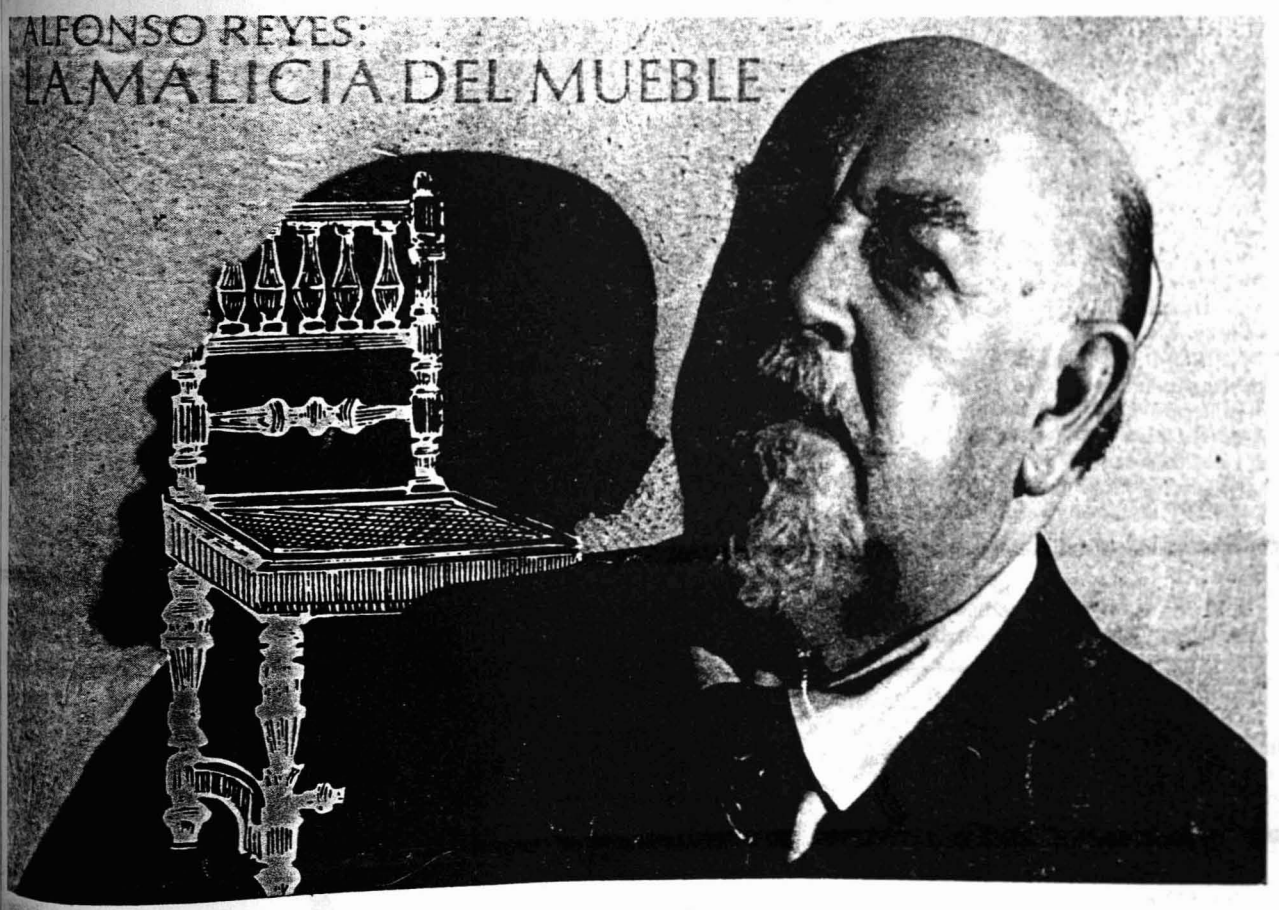
BIBLIOTECA
CENTRO DE INFORMACIÓN
HEMEROGRAFICA

REVISTA DE LA

UNIVERSIDAD DE MEXICO

14 FEB

ALFONSO REYES:
LA MALICIA DEL MUEBLE



V. 34

SUMARIO Volumen XXXIV, número 4, diciembre de 1979

Borges y Reyes: una correspondencia (notas y transcripciones de José Emilio Pacheco), 1

Alfonso Reyes
La malicia del mueble, 17
Aldolfo Castañón
Presentacion: paseo por un índice, 19
Paulette Patout
Alfonso Reyes, Marcel Proust y la aristocracia francesa, 22

Héctor Azar
Diálogos de la clase medium, I

Federico Arana
Ampútele el ratón a esa cola (Homenaje a Lamarck), 29
Alfredo Bryce Echenique
Desde París, 34
Fernando del Paso
Desde Londres, 36

Lya Cardoza
La vuelta al mundo, 37
José Luis González
Delito de opinión, 39
Gustavo García
Cine, 41
Héctor Valdés.
Teatro, 42
Guillermo Sheridan
Lecturas: San-Ev-Ank, 44
Verónica Volkow
Lecturas: Sergio Fernández, 45

Libros

Picon Garfield: artífice del tedio, 47 / España entre Eros y Ares, 48/ Crónica de un desnudo, 49/ Garrido Canabal, 51/ La producción simbólica, 52.
Tercera de forros:
José Kozer *El Nihilista*

Héctor Azar (Puebla, 1930), poeta y dramaturgo, cumple este año cinco lustros de intensa y fructífera labor teatral. La *Revista de la Universidad* se une a la celebración y presenta una breve obra a sus lectores (páginas centrales)

Universidad Nacional Autónoma de México
Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo / Secretario General Académico: Dr. Fernando Pérez Correa
Coordinador de Extensión Universitaria: Arq. Jorge Fernández Varela
Revista de la Universidad de México
Organo de la Dirección General de Difusión Cultural / Dirección General: Lic. Gerardo Estrada

Director: Arturo Azuela
Jefe editorial: Cristina Pacheco
Jefe de redacción: Guillermo Sheridan / Asistente: Rafael Vargas / Editores: Armida de la Vara y Eduardo Enríquez
Dirección artística: Vicente Rojo, Bernardo Recamier
Administración: Lic. Roberto Damián Arriaga

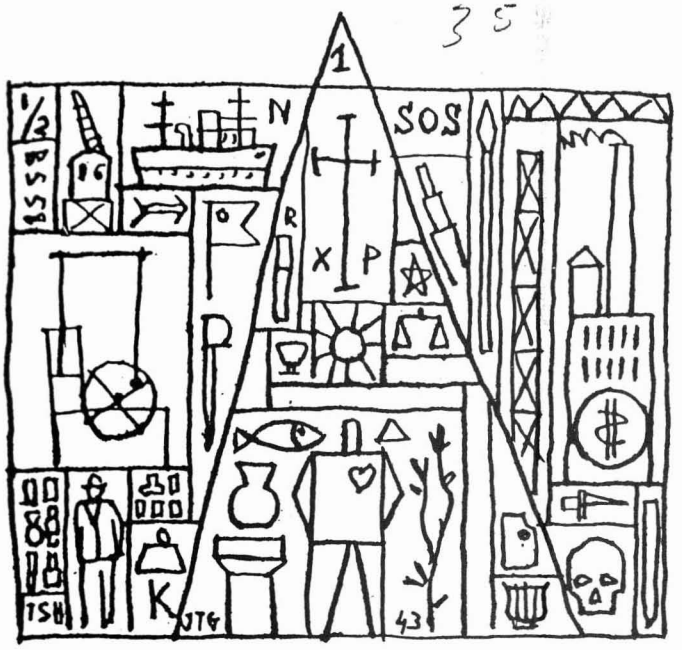
Edificio de Diseño Industrial, 2o. Piso.
Ciudad Universitaria, México, 20, D. F. Tel. 548-43-52
Todo asunto relacionado con suscripciones y ventas deberá tratarse en la oficina de Distribución de Publicaciones de Difusión Cultural:
Adolfo Prieto No. 133, Col. del Valle, México, 12, D. F.
Tel. 523 46 40 y 523 61 77 ext. 28

Los pagos a los colaboradores de la Revista se realizan en el Piso 10 de la Torre de la Rectoría, de lunes a viernes entre las 9 y las 15 horas.
Franquicia postal por acuerdo presidencial de 10 de octubre de 1945, publicado en el D. Of. del 28 de octubre del mismo año.
Precio del ejemplar sencillo: $ 20.00
Precio del ejemplar doble: $ 40.00
Suscripción anual: $ 200.00 (12.00 Dlls. en el extranjero).

Patrocinadores:
Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.
Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.
Ingenieros Civiles Asociados (ICA)
Nacional Financiera, S. A.
Instituto Mexicano del Seguro Social
INFONAVIT

BORGES Y REYES:
UNA CORRESPONDENCIA
CONTRIBUCIÓN A LA HISTORIA DE UNA AMISTAD LITERARIA

BIBLIOTECA CENTRAL DE INFORMACIÓN CIENTÍFICA Y HUMANÍSTICA U.N.A.M.



Emir Rodríguez Monegal en su gran biografía literaria de Borges que pronto podremos leer en castellano*; James Willis Robb en dos trabajos: "Borges y Reyes: una relación epistolar" (*Humanitas*, viii, Monterrey, 1967), "Borges y Reyes: algunas simpatías y diferencias" en *Estudios sobre Alfonso Reyes* (Bogotá: Ediciones del Dorado, 1976) y Donald A. Yates en "Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: una amistad literaria" (*Boletín de la Capilla Alfonsina*, 33, 1978), han subrayado la influencia amistosa que Reyes ejerció sobre Borges.

Yates considera que Reyes le brindó su amistad al joven Borges y lo aconsejó en un momento crítico de su carrera, cuando el escritor de 28 años buscaba la salida de una prosa excesivamente elaborada. "En cierto modo, Reyes le señaló a Borges el camino que, una década después, y tras experimentos vacilantes, le llevaría a la composición de los extraordinarios cuentos que iban a integrar su obra fundamental, *Ficciones*".

Para fundamentar el juicio de Yates están las líneas de Borges en "An Autobiographical Essay" (1970), publicado primero en *The New Yorker* y luego como apéndice a *The Aleph and other stories: 1933-1969*:

> At this time, I also met Alfonso Reyes. He was the Mexican ambassador to Argentina, and used to invite me to dinner every sunday at the embassy. I think of Reyes as the finest spanish prose stylist of this century, and in my writing I learned a great deal about simplicity and directness from him.

* Véase un adelanto aparecido en octubre en esta misma revista: "Muerte y resurrección de Borges" (N. del E.)

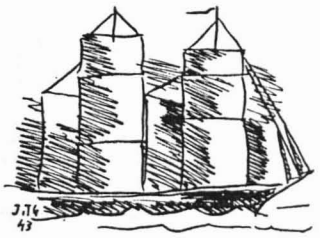
1 Notas y transcripciones de José Emilio Pacheco

El 16 de julio de 1963 Manuelita Reyes me permitió, con su invariable amabilidad, sentarme al escritorio de don Alfonso y copiar en su máquina Hermes Baby de cinta azul la correspondencia con Borges. La publiqué anónimamente en el número 77 de *La Cultura en México* (agosto 7, 1963), precedida de una nota, anónima también, de Gastón García Cantú, entonces director en funciones del suplemento de *Siempre!*:

> Reyes fue, sin duda alguna, el escritor mexicano que mantuvo una comunicación íntima, constante, con los mejores escritores de su tiempo. Revisando sus cartas parece que retrocedemos a los días en que novelistas y poetas escribían para confiar a sus amigos lo que no podía constar en su obra misma. Azorín, Fousché-Delbosc, Unamuno, Ortega... la lista sería abrumadora, escribieron a Reyes valiosas cartas y Reyes contestó apuntando, a uno, algún hallazgo; previniendo a otro; anticipando la ayuda al escritor en desgracia consigo mismo. La correspondencia de don Alfonso es parte de su legado literario. No son, las suyas, cartas escritas para la posteridad. Revelan su grata compañía, su incomparable sagacidad para desenredar malas ideas; su estilo, tierno, sencillo, escrito en voz baja.
>
> Publicamos un legajo de cartas de Reyes y Borges; es decir, de dos escritores a quienes deben nuestros países una nueva conciencia literaria y un medio más digno de expresión. Borges —el lector lo confirmará— consideraba a Reyes el mejor de su tiempo. Sus razones son las nuestras.

En los veinte años de la muerte de Reyes me pareció oportuno transcribir de nuevo aquellas cartas, ahora con notas que no estaban en *Siempre!* y con algunos textos de Borges sobre Reyes y de Reyes sobre Borges, muchos de los cuales tampoco son fáciles de conseguir. No se recogen exhaustivamente las menciones al uno en la obra del otro. El propósito de este artículo es modesto: contribuir al estudio de una amistad literaria, estudio que no podrá hacerse sin que en él intervengan Ernesto Mejía Sánchez, Rodríguez Monegal, Robb, Barbara Bockus Aponte y Yates. Una verdadera "correspondencia" y un examen de sus relaciones literarias sólo será posible mediante un esfuerzo colectivo. Lo que sigue son apenas materiales para este trabajo. Agradezco a Jorge Luis Borges y a Alicia Reyes su autorización verbal para reproducir las

José Emilio Pacheco fue secretario de redacción de esta *Revista* entre 1959 y 1965 y escribió en estas páginas la sección "Simpatías y diferencias". El Fondo de Cultura Económica publicará en 1980 sus poemas 1958-1978 con el título de *Tarde o temprano*.



páginas que se leerán a continuación.

Gracias a Alicia Reyes, el 11 de diciembre de 1973 tuve oportunidad de hablar a solas con Borges durante media hora. Subimos al escritorio de Reyes y le dije que allí estaba su fotografía. Le expliqué la función que en "Los rostros aleccionadores" Reyes daba a esa foto. Borges no conocía el texto de *Las burlas veras* que se copia más adelante. Le dije que años atrás me había atrevido a publicar sin permiso sus cartas, por razones tan obvias que me apenaba mencionarlas. Añadí que en mi opinión faltaban muchas cartas de uno y otro en el fólder que se conserva en el Archivo de Reyes. Borges respondió que, en efecto, tenía en Buenos Aires algunas cartas manuscritas y agregó que no objetaba la publicación pero que a su juicio carecía de interés, ya que él jamás ha escrito cartas literarias. En ese momento llegaron reporteros y fotógrafos. La conversación se interrumpió y no siento deseos de proseguirla mientras dure el actual estado de cosas en Argentina. En este momento, y desde México, esto es lo que ha podido reconstruir de la amistad literaria alguien que es un lector atento de ambos escritores pero en modo alguno pretende figurar como especialista en sus obras.

3

Borges y Reyes no se conocieron en España. Según Yates, en 1924 Borges le envió un ejemplar de *Fervor de Buenos Aires* y Reyes le contestó "alabando los versos de *Fervor*, manifestándole que los poemas sobre los antepasados militares de Borges le habían conmovido, porque él también era de estirpe militar."

La primera mención que encuentro en la obra de Reyes es un "Apéndice de 1926" a *Cuestiones gongorinas* (1927 y en *Obras completas*, vii, 1958). Reyes cita dos ensayos del joven Borges, "Examen de un soneto de Góngora" en *El tamaño de mi esperanza* y "Para el centenario de Góngora" en *El idioma de los argentinos* (1928). Este último se anota en el artículo "Góngora y América", incorporado después al libro y escrito en 1929.

En junio de 1927 Reyes, entonces de 38 años recién cumplidos, llegó como embajador en la Argentina. Borges, que aún no cumplía los 28, publicó en *Síntesis* un artículo recogido en *El idioma de los argentinos* —uno de los "innombrables" cuya reedición no ha autorizado— y en las *Páginas sobre Alfonso Reyes* (Monterrey, dos volúmenes, 1955-57), que no tuvieron distribución comercial:

Gratísimo libro conversado es este de Reyes, sin una palabra más alta que otra y cuyo beneficio más claro es el espectáculo de bien repartida amistad que hay en su cuarentena de apuntes. Reyes es practicador venturoso de esa virtud de virtudes: la cortesía, y su libro está gobernado por ese mérito. Reyes es fino catador de almas, es observador benévolo de las distinciones insustituibles de cada yo. De tan bien conversarnos de sus amigos, nos amiga con ellos. Desde luego, más prudente es frecuentar las noticias que Reyes nos transmite sobre Valle-Inclán, que los orondos y pendulares párrafos de éste.

Reloj de sol empieza por una apología de las anécdotas: página emocionada y precisa, que transcribo para que el lector se enamore de ella; y también ¡oh, menesteres dialogísticos del oficio! para comentarla. Aquí está:

"Hay que interesarse por las anécdotas. Lo menos que hacen es divertirnos. Nos ayudan a vivir, a olvidar, por unos instantes: ¿hay mayor piedad? Pero, además, suelen ser, como la flor en la planta: la combinación cálida, visible, armoniosa que puede cortarse con las manos y llevarse en el pecho, de una virtud vital.

"Hay que interesarse por los recuerdos, harina que da nuestro molino." (*Reloj de Sol*, página once.)

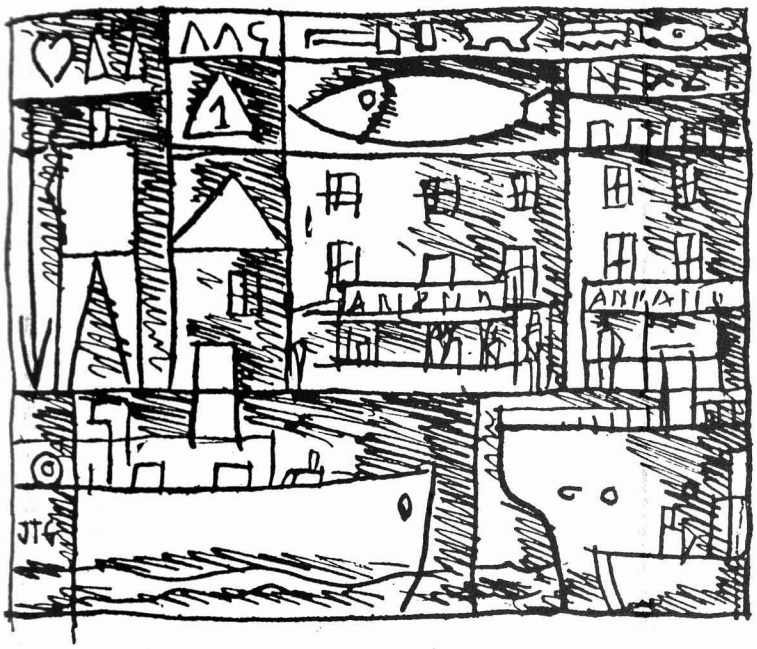
Hay un semblante falso de contradicción en ese encarecimiento de los recuerdos y del olvido: falso, puesto que recordar una sola cosa cualquiera, es olvidarse de lo demás del mundo. No insistiré sobre esa angostura lineal de nuestra conciencia, ya denunciada por Arturo Schopenhauer; quiero pasar derecho a la anécdota y a su tasación.

En estos días se finge menospreciarla. Sin embargo, la anécdota —no en su primordial acepción de historia secreta, sino en la usual de incidente escrito o narrado, de sección breve operada sobre el destino de un hombre— es la realidad de cualquier poesía y lo que nos gusta. Lo abstraído, lo general, es cosa impoética. El ser, el incondicionado ser (esto Schopenhauer también lo premeditó) no es sino la cópula que une el sujeto con el predicado. Es decir, el ser no es categoría poética ni metafísica, es gramatical. Dicho sea con palabras de la lingüística: el depuradísimo verbo *ser*, tan servicial que lo mismo sirve para ser hombre que para ser perro, es un morfema, signo conjuntivo de relación; no un semantema, signo de representación. Pensar *Alguien hizo algo*, no es poético; pensar *En uno de los días del tiempo y en uno de los sitios del espacio, un hombre escribió*, ya casi lo es; pensar *En una casa de la calle del Parque (esquina Suipacha) un señor alsinista se puso a escribir con letra perfilada estas cosas: En un overo rosao, flete nuevo y parejito...* lo es con intensidad. Y es que lo último es anecdótico.

A las anécdotas es costumbre contraponer las imágenes y metáforas: enemistad fabulosa, pues éstas no son más que anécdotas chicas. En ensayo anterior sobre la metáfora, he procurado razonar este parecer.

Reyes ha reformado la anécdota. Su prudente revolución corresponde a la solicitada por Ben Jonson para el epigrama. En vez de sujetar la ente

2 DIBUJOS DE JOAQUÍN TORRES-GARCIA

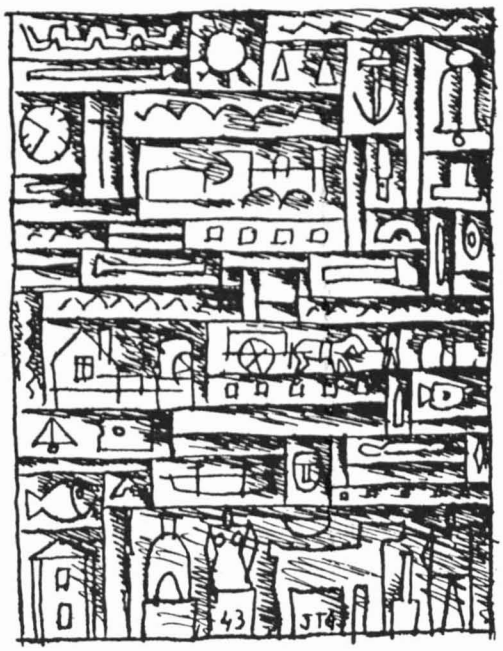


ra composición a la última línea, al desenlace armado, al rasgo (de antemano) asombroso, Reyes quiere que el agrado de sus anécdotas sea perpetuo. Nunca procedieron así los anecdotistas. Siempre nos propusieron su página, no de gustativa lectura, sino de desconfianza o de impaciencia o de suspensión, para recién justificarse en la última línea y callar. Leerlos tenía más de tarea que de placer. Uno se fatigaba, esperándolos. Reyes, no; Reyes nos presenta un mundito y hace como si lo dejara vivir. El riesgo de esta suerte de anécdotas desmochadas, de anécdotas sin asombro pero con encanto, sería la insipidez; Reyes ni siquiera ha tenido que precaverse de tal peligro. Alguna —*El Gimnasio de la Revista Nueva*— es incomparable.

Un recuerdo de Año Nuevo —página de una tan discreta efusión — es otra de las bondades del libro. Su eficacia novelística es mucha. Cinco, seis renglones, y la definición de los personajes está lograda. A don Ramón Menéndez Pidal nos lo persuade así, como quien no quiere la cosa: "A sus estancias en la sierra, que alterna con el sol de la marítima Zumaya, debe D. Ramón, seguramente, ese salutífero color de barro cocido que ha heredado de él su hija Jimena. D. Ramón es hombre que escribe con las ventanas abiertas, en pleno invierno, envueltas las piernas en la manta española." (*Reloj de Sol*, página 67)

La consideración *De microbiología literaria* también me está llamando a la crítica. En ella, el escritor se conduele de las palabras venidas a menos o aplebeyadas; de la palabra "gracia" que ahora significa chiste o chocarrería, de la palabra "habilidad" que hoy es equivalente de astucia. Esa denigración la operan las malas artes de la plebeyez, que todo lo acomoda a su imagen. Otra, no registrada allí, es la motivada por el abaratamiento de los elogios. Hablo de los elogios gruesos, atropellados, sin valoración, de los que pueden ser tan incómodos y tan zafios como una injuria. ¿Qué decir de la intemporalidad terrible de Dios, si la piedra que perdura muchos años ya es cosa *eterna*? ¿Qué adjetivación será propia de la divinidad, si un jarrón de barro es *divino*? Para el gacetillero español, no hay sacerdote sin su "virtuoso", no hay comerciante sin su "probo", no hay señorita sin su "bellísima", no hay auditorio sin su "numeroso y selecto". Esa constancia casi homérica de los epítetos no es tampoco una seña de exaltación; es alargamiento inútil de las palabras. No es ni conceptual ni emotiva: escribir *la bellísima señorita de Tal* no es emocionarse con ella ni formular un juicio estético o seudo estético; es —únicamente— nombrarla. En tales casos, la ya inseparable adjetivación hace de prefijo, pero de prefijo haragán. El vocablo *señorita* se pierde y es desbancado por un neologismo cargoso: *bellísima señorita*. (A la simulación de las alabanzas corresponde —signo también de mezquindad— la de las injurias. Hay fórmulas, universalmente aplicables de injuria, y tan bochornosa perfección hemos alcanzado que todo marinero borracho, con sólo chapurrear una de esas fórmulas, puede manosear nuestra paz y obligarnos a la pelea, al bastonazo o a la cobardía. ¡Tan convencional es la cosa! Hay literato en Groenlandia que cuando dice *Fulano de Tal es un degenerado y plagiario*, lo que quiere decir, es: *Fulano de Tal no frecuenta la misma cofradía que yo*, y así se lo entienden).

Releo este afabilísimo *Reloj de Sol*, y una curiosidad clandestina —la misma que ha desordenado más de una vez mis lecturas de Unamuno, de Tomás de Quincey, de Hazlitt me hace preguntar: ¿Este hombre tan sagaz, tan inteligente de los delicados errores y de los delicados aciertos de todo escrito, creerá de veras en la venerabilidad de las letras, en la perfección durante dos horas? La interrogación es íntima, ya lo sé; voceada en la mitad del día, sin un declive propiciatorio de dudas, parece lastimar el más secreto pudor de la inteligencia. Quizá fuera más posible de noche, en esas horas anónimas y alargadas que son los arrabales del alba y en que el atrevimiento de trasnochar se hace discutidor, y en las que razona el desgano físico... Indecible o no, mi indiscreción es demasiado íntima para ser satisfecha por otro que Alfonso Reyes, y ése, quién sabe. A lo mejor, él mismo lo ignora.



(Hay negocios demasiado íntimos y definitivos para ser tarea de nuestro pecho). Hay quien descree del arte —Quevedo, barrunto, fue uno de sus mayores incrédulos— y quien aparenta negarlo, y sin embargo firma libros y corrige pruebas y reivindica para sí una prioridad, como los dadaístas. Reyes bien puede asemejarse a Quevedo. Esos miramientos con Góngora, esa su piadosa tertulia de *Los amigos de Lope*, ¿no están insinuándonos que le interesa más la pregustada (posgustada) realidad de esos escritores que la de su tan laureada escritura?

4

En 1969 Alicia Reyes publicó la primera parte del *Diario (1911-1930)* de Alfonso Reyes. Se trata de apuntes que Reyes seguramente destinaba para una elaboración posterior y en sus páginas abundan las lagunas. No podemos saber por el *Diario* dónde ni cuándo se conocieron Reyes y Borges. Parece probable que haya sido en casa de Victoria Ocampo, aunque pienso que el vínculo más inmediato entre ambos era Pedro Henríquez Ureña, amigo y maestro de Reyes desde 1908.

Borges aparece inicialmente en el *Diario* el 5 de diciembre de 1928, como parte de los "chicos escritores argentinos, la muchachada como aquí dicen". En vez de hacer la revista que ellos le piden, Reyes propone la edición de los Cuadernos del Plata. Entre los nombres que Reyes "sueña" para esta colección figura en tercer lugar el de Borges, después de Pedro Henríquez Ureña y Victoria Ocampo.

El 26 de enero de 1929 Reyes anota: "Caso de telepatía con Borges. Yo necesitaba un libro de Matthew Arnold y uno de Tytler. Le pedí a Borges por carta este último. ¡Y me ha enviado los dos!"

Al día siguiente: "Tarde, Borges en casa. Planeamos cuadernos posibles que den a mi colección más tono argentino." Entre ellos el *Fausto* de Estanislao del Campo, *El matadero*, antología de milongas viejas, versos de truco.

"Otro caso de telepatía", anota Reyes el 28 de enero en estilo telegráfico: "recibo carta de Pedro Henríquez Ureña hablándome de que debo interesarme por el juego del truco y hablar de eso con Borges." En "Las jitanjáforas", publicado en el número único de la revista *Libra* (invierno de 1929) y recogido en *La experiencia literaria* (1942 y *O.C.* xiv, 1962), escribe Reyes: "Jorge Luis Borges pensó en recoger algún día las coplas del truco, de cuya locura puede dar idea la siguiente copla que se dice para tirar la flor:

> Por el río Paraná
> viene navegando un piojo,
> con un lunar en el ojo
> y una flor en el ojal."

Entre las actividades del 30 de enero figura una "Junta de los *Cuadernos del Plata*: Evar Méndez, Xul Solar, Borges, Molinari. Definimos varios puntos de materia y espíritu de la colección." El 1 de febrero fue un "Domingo. Vinieron Bernárdez y Borges y Rinaldini." El 11 de abril Reyes ennumera las cartas escritas en esa fecha: "A Borges: felicitolo su *Cuaderno San Martín* que ya me trajo para *Cuadernos del Plata* y pídole active colección de Macedonio Fernández."

La anotación del 27 de mayo informa que "Borges se retira de *Libra* (de la redacción nominal), aunque seguirá colaborando, por ciertos leves choques con Marechal, pero, a la vez, porque tiene compromisos amistosos con muchos literatos 'impuros' que Bernárdez no quiere aceptar."

El 12 de septiembre hay cuatro palabras: "Proyecto teatral con Borges" que no se desarrollarán hasta 1952 ("Sófocles y la posada del mundo" en *Marginalia*, segunda serie, 1954):

> Solía yo decir a Jorge Luis Borges, allá en mis días de Buenos Aires:
>
> —¿Qué efecto podría causar una obra escénica cuyos personajes, en vez de dialogar como suelen, simplemente monologaran uno junto a otro? Cada Juan Pirulero atiende a su juego, cada uno habla de lo que le interesa o fascina, cada uno sigue su sueño y no da oídos al interlocutor, por mucho que lo tenga delante. En el fondo, y si pudiéramos arrancar el disfraz a muchas conversaciones, esto es lo que realmente sucede.
>
> Y por aquí llegué a concebir una pieza teatral que podría llamarse, simbólicamente, y según el estilo de aquellos autos del Seiscientos, *La posada del*

mundo.

Sea, en efecto, una posada. En torno a la mesa común, a la hora de las comidas, se juntan los personajes dos o tres veces al día y conversan. ¿Conversan? Hacen que conversan. Habla cada uno para sí delante de los demás, y acaso ellos creen que cambian ideas y se engañan solos.

Pero sobreviene, de pronto, algún peligro de muerte, tal vez comienzan a caer bombas sobre la ciudad. Tiembla el escenario. Y entonces un hombre y una mujer, que ocupan los extremos de la mesa, acuden uno hacia otro y, sin hablar, se abrazan para esperar juntos el desastre. Estos personajes son los únicos que deveras están o han estado en comunicación, trato y comercio humanos, aunque no a la vista del público.

¿Sería el efecto demasiado paradójico o demasiado duro? Como siempre que se trata de arte, dejémonos de discutir sobre el tema abstracto. El valor está en la ejecución. Todo dependería de la mayor o menor felicidad en el desarrollo de la obra. ("No está todo en la guitarra, / sino en cómo se la tañe".) La empresa no nos parece imposible, y tal vez un día la intentemos...

Después de anticiparse a una obra que Harold Pinter iba a escribir cuarenta años después (*Landscape*, 1969) Reyes y Borges proyectan el 21 de octubre un libro acerca de las regiones de Buenos Aires en que Borges se ocuparía de La Chacarita (ver en *Cuaderno San Martín* "Muertes de Buenos Aires", dos poemas sobre dos cementerios bonaerenses: La Chacarita y La Recoleta), Olivari de Villa Crespo, Bernárdez de Almagro (el Retiro), Mallea del Barrio Norte, Erro de Palermo Chico, Petit de Murat de Belgrano y Martínez Estrada del Sur.

El 28 de octubre, en el Golf Club Argentino de Palermo, Reyes da una fiesta para los colaboradores de los Cuadernos del Plata ("bellos ejemplares, impresos en papel bretaña, dirigidos por el propio autor, fuera de comercio", a la usanza de una época literaria que en Colombia han llamado la era de los "cuadernícolas"). Hay quince comensales, entre ellos Borges y las hermanas Ocampo.

Comienza el nuevo año y el 8 de enero de 1930 Reyes, que antes se ha quejado de su puesto ("No hago más que servir mi cargo oficial, en mil sandeces obligatorias, llevando a la espalda el fondo de una inmensa melancolía"), lamenta:

> Peores cada vez mis impresiones del ambiente literario argentino, donde a nadie le importa la literatura, sino la politiquilla literaria de los grupos o *patotas*, y donde los individuos o los grupos se traicionan entre sí constantemente. A la realidad sustituyen un fantasma de murmuraciones. Muy raro todo. Quédense solos y arréglense solos. Yo, para mi coleto, he decidido alejarme prácticamente y vivir con la mente en otra parte. Y no es queja contra "personas": sería ingrato.

5

El 10 de enero renuncia a los Cuadernos del Plata y a la revista *Libra*. El 3 de abril Reyes sale hacia Río de Janeiro como embajador de México en Brasil. La parte de la correspondencia que se guarda en el Archivo de Reyes comienza cuando le envía a Borges su revista personal *Monterrey* y lo invita a colaborar.

I. De JLB para AR
(Buenos Aires, *circa* julio de 1930)

Siempre leído amigo:

Le agradezco de veras su *Monterrey*[1], carta hermosa en que me parece sentir una soledad. Aquí, *todo está como era entonces*, con alguna más aspereza y rencor en el ambiente literario. Nuestros domingos a la tarde ya no tienen destino... Nora Lange[2] tiene un libro de versos en prensa y, Rossi[3] persiste en su campaña tan hermosa y peleadora como insensata pro idioma rioplatense, yo entregaré a Gleizer[4] mi *Carriego* dentro de una semana. Creo que es todo.

Le envío, para divertir unos minutos suyos, unos insospechables endecasílabos de Raquel Adler[5], geniales de acento oficial y de chatura. Deben ser dichos con vivacidad y con énfasis:

Luego, por circunstancias económicas,
tuvimos que mudar de domicilio
y abandonar la casa que mis padres
habían adquirido en calle Oruro.

Mis respetos a su señora. Un abrazo de

Borges

II. De JLB para AR
(Buenos Aires, *circa* octubre de 1930)

¡Salve! Quiero, en primer término, agradecer la invitación de *Monterrey*, a quien remitiré unos borradores apenas los desdibuje un poco. No me tengo confianza; ya sabe usted que el borrador —como el anacronismo, el anatropismo y la errata— es también un género literario.

Quiere usted mi versión sobre *los sucesos gloriosos*[5]. Juro que desde aquella tarde victoriana no he vuelto a ver a la señora Saint, y sólo en contadísimas ocasiones, a la resplandeciente Haydée Lange[6]. En cuanto a la eliminación del Doctor[7], puedo

asegurarle que, descontada su necesidad, su bondad final, su justicia, nos vale ahora un desagradabilísimo ambiente. La revolución (o cuartelazo con el apoyo del público) es una victoria del buen sentido sobre la inepcia, la frecuente deshonestidad y la ofuscación, pero esas malas cosas vencidas correspondían a una mitología, a un cariño, a una felicidad —a la imagen estrafalaria del *Doctor*, conspirador y tácito en la misma Casa Rosada. Buenos Aires, ahora, ha tenido que repudiar su mitología casera, y frangollar motivos de entusiasmo con heroísmos en los que nadie cree y con el tema —insignificante para el espíritu— de que estos militares no roban. Sacrificar el Mito a la lucidez ¿qué le parece? Shaw, indudablemente, lo aprobaría. No sé si escribo con precisión; antes (repito) poseíamos idiotez, pero con barulleros diarios opositores, con sus *vivas* y *mueras*, con una idolatría cómoda que florecía en las paredes, en las milongas y en las letras de tango; ahora, tenemos independencia con ley marcial, una prensa adulona, la *tuñonada*[8] con escarapela perpetua y la ficción de que el régimen tilingo anterior era *cruel y tiránico*.

Espectáculos, pocos. Un tiroteo no letal de rifles en la plaza Once, una ametralladora a media cuadra en la calle Junín, dos armerías saqueadas por un malevaje inseguro en la calle Rivadavia: esas visiones debo a la revolución, y se las agradezco.

Carriego, dentro de unos diez días lo irá a ver.

De aquí muchísimos afectos. Suyo, en la espera,

Jorge Luis Borges

III. De JLB para AR
(Buenos Aires, *circa* enero de 1932)

Don Alfonso:

Releo en la página 40 del *Calendario*: "Un solo estornudo sublime conozco en la literatura: el de Zaratustra."

¿Puedo proponerle otro? Es uno de los tormentosos presagios de la *Odisea* y está en el libro diecisiete, al final. La reina, fastidiada, hace votos por la terrible vuelta del héroe y entonces (sigo la versión de Andrew Lang) "Telémaco estornudó con vigor y en torno el techo resonó maravillosamente."

El ominoso carácter de la efusión es reconocido enseguida, y Penélope exclama: "Eumeo, ¿no adviertes que mi hijo ha estornudado una bendición sobre mis palabras? Ya sé de cierto que ningún destino a medio forjar caerá sobre los pretendientes y que ninguno de ellos conseguirá eludir la muerte y los hados."

Sería entretenido rastrear los escamoteos y las deformaciones de este estornudo a través de los púdicos traductores. ¿Lo estornudó Madame Dacier o lo falsificó? Chapman, en su versión de 1614, no lo silencia:

...in echoes round
Her son's strange neesings made a horrid sound

(*Neesing*, me informa el diccionario, es una antigua forma de *sneezing*.) Don Alfonso, perdone estas fruslerías. Desde que Norah se fue estamos solos. Muy cordialmente. "Con los saludos de casa a casa",

Jorge Luis Borges

Postdata: También, en una revista americana, este epíteto homérico: "The not to be sneezed at sum of two thousand dollars." El estornudo, ahí, es despectivo.

Reyes publicó esta carta con leves retoques en *Monterrey*, número 8, abril de 1932, como arranque de un breve ensayo sobre los "Estornudos literarios" y añadió esta respuesta:

Amigo Jorge Luis: No tengo a mano a Mme. Dacier, ni tampoco la *Ulixea*, de Pérez, el padre del célebre secretario de Felipe II, libros ambos que se han quedado en mi tierra. Usted puede consultar allá a don Leopoldo Lugones, experto en materia de *Odisea*. En la traducción castellana de Segalá y Estalella, la página 453 se abre con el alegre estornudo. También lo encuentro en la versión de Bérard, iii, página 45.

"Estornudos literarios" se recoge en *A lápiz* (1947), tomo viii de las *Obras completas*. Complacería a Borges y Reyes saber que mientras se transcriben sus cartas, en México Pilar Urreta ofreció un concierto de danza con el tema del estornudo (octubre 11 de 1979).

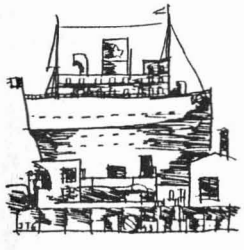
6

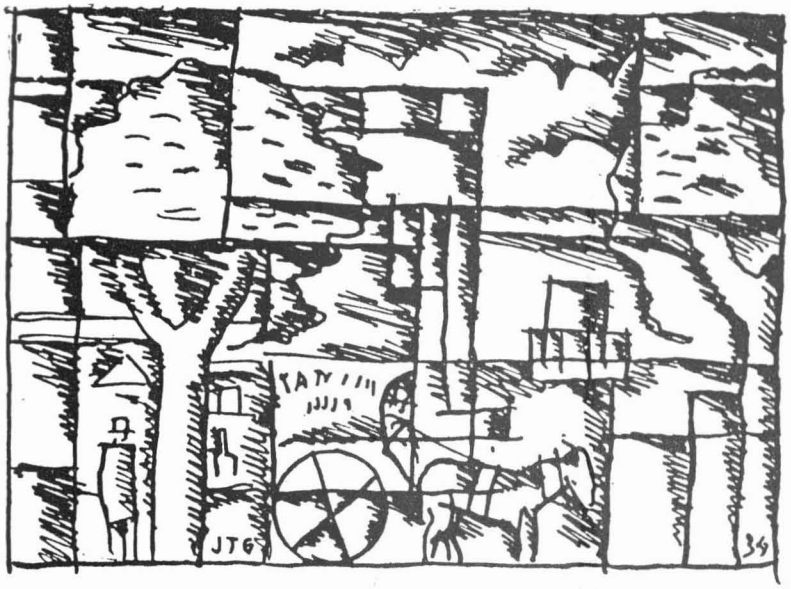
La correspondencia se interrumpe por seis años. Reyes vuelve como embajador en la Argentina de julio de 1936 a diciembre de 1937. Así pues, se encuentra en Buenos Aires cuando Borges publica su primer libro narrativo, *Historia universal de la infamia*. Regresa a México en enero de 1938, y escribe la primera carta de que guarda copia:

IV. De AR a JLB
Sr. Don Jorge Luis Borges
Pueyderrón 2190
Buenos Aires, Argentina.

Mi querido Jorge Luis:

Espero que el librito que dejé para la editorial "Destiempo"[9] no le causará a usted muchos enojos. Entre usted, Pedro[10] y Amado Alonso[11] tal vez podrán encargarse de que salga, en lo posible sin





erratas. Mil gracias por lo que hagan y mil perdones.

Deseo ardientemente sus noticias, las de los suyos, de Norah y Guillermo[12] y, en general, de todos los inolvidables amigos. Ahora descubro que yo les pertenezco a ustedes mucho más de lo que suponía, que ya era mucho. No me olviden, por favor.

Siempre suyo,

Alfonso Reyes

En febrero de 1939 Reyes se establece en México para organizar la Casa de España que en octubre de 1940 se transforma en El Colegio de México. En un artículo, "La historia y la mente" (*El Nacional*, mayo 6, 1941. Recogido en *Los trabajos y los días*, 1944, O.C. ix) cita el cuento "La lotería en Babilonia" (*Sur*, enero de 1941). Al año siguiente acusa recibo:

V. De AR a JLB
México, D.F., a 19 de agosto de 1942

Mi querido y siempre recordado Jorge Luis:

No podría en breves líneas decirle con cuánto agrado he leído sus *Caminos que se bifurcan*[13] y con cuánto interés busco todo lo que usted publica. ¿Sería posible que me consiguiera usted un volumen de *Línea* de Gilberto Owen[14] que publicamos en Cuadernos del Plata?

Saludos a todos. Gracias y un abrazo.

Alfonso Reyes

Ante la importancia del libro y la proverbial cortesía de Reyes su laconismo sorprende tanto como que no haya en sus líneas la menor alusión al hecho de que Borges, en la corriente inaugurada por los relatos de Lugones, haya convertido a Reyes en personaje de "Tlön, Ugbar, Orbis Tertius", al mismo título que Adolfo Bioy Casares, Néstor Ibarra, Carlos Mastronardi, Drieu La Rochelle, Xul Solar, Martínez Estrada, Enrique Amorim, así como en otros cuentos aparecerán Henríquez Ureña, Sábato, Rodríguez Monegal:

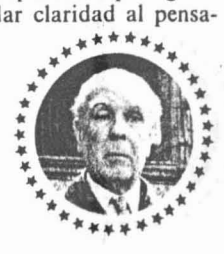
> En vano hemos desordenado las bibliotecas de las dos Américas y de Europa. Alfonso Reyes, harto de esas fatigas subalternas de índole policial, propone que entre todos acometamos la obra de reconstruir los muchos y macizos tomos que faltan: *ex ungue leonem*. Calcula, entre veras y burlas, que una generación de *tlönistas* puede bastar.

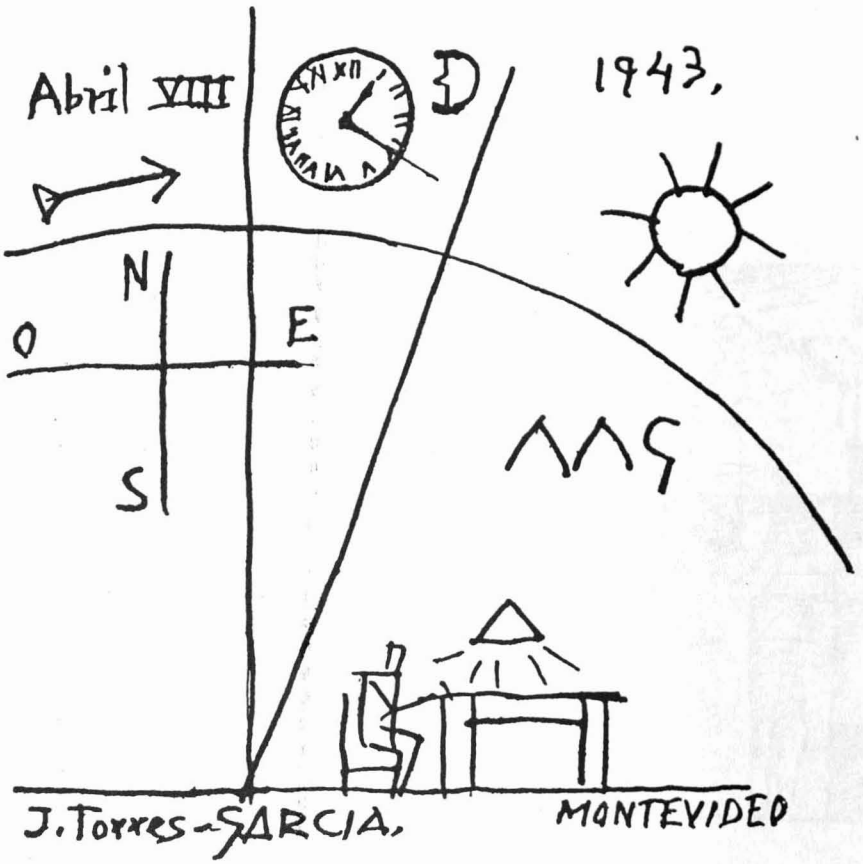
El 30 de julio de 1943 Reyes publica en *Tiempo* el único artículo que dedicó íntegramente a Borges. Lo recoge en *Los trabajos y los días*, 1944, y *O.C.*, ix, 1959). Al final reseña *El jardín de senderos que se bifurcan*. Sin embargo, no menciona el título y la significación de esta obra capital (que Reyes no podía ver como la vemos después de tantos años de exégesis borgeana) le parece obviamente menor que la de *Seis problemas para don Isidro Parodi*:

EL ARGENTINO JORGE LUIS BORGES

Orígenes y tradición. El gran viejo argentino Macedonio Fernández, cuya atildada cortesía y cuyas facciones recuerdan un poco a Paul Valéry, pertenece a la tradición hispánica de los "raros", que puede trazarse por las extravagancias de Quevedo, Torres Villarroel, Ros de Olano, Silverio Lanza y Gómez de la Serna. Sin ser maestro de capilla, ha ejercido cierta influencia en un grupo juvenil argentino, al menos poniéndolo en guardia contra los lugares comunes del pensamiento y de la expresión.

La obra y la persona. Jorge Luis Borges, uno de los escritores más originales y profundos de Hispanoamérica, detesta, en Góngora, las metáforas grecolatinas ya tan sobadas y las palabras que significan objetos brillantes sin dar claridad al pensa-





miento, así como desconfía del falso laconismo de Gracián, que acumula, aunque en frases cortas, más palabras de las necesarias. Borges ha escrito ya una buena docena de libros entre verso y prosa. En el verso huye de lo que él llama la manía exclamativa o la poesía de la interjección, y en la prosa, cuando opera con su propio estilo, sin caricatura costumbrista, huye de la frase hecha. Su obra no tiene una página perdida. Aun en sus más rápidas notas bibliográficas hay una perspectiva original. Fácilmente transporta la crítica a una temperatura de filosofía científica. Sus fantasías tienen algo de utopías lógicas con estremecimientos a lo Edgar Allan Poe. Su cultura en letras alemanas e inglesas es caso único en nuestro mundo literario. En sus venas hay sangre escocesa. Su hermana, Norah, es la fina dibujante, esposa de Guillermo de Torre. Tiene una parienta anciana a quien visitan los duendes y los espíritus pero con tanta familiaridad, que ya ella no les hace caso cuando dan en tumbar sillas o descolgar cuadros de las paredes. Borges es algo miope, y su andar parece el de un hombre medio naufragado en el mundo físico. Con todas las condiciones para ser un exquisito, se orienta de modo singular, cuando quiere, por entre los bajos fondos de la vida porteña y el lenguaje del arrabal, en el que ha logrado unas páginas de factura admirable y verdaderamente quevediana, dando dignidad al dialecto. ¡Lástima que estas páginas —de extraordinario valor— resulten inaccesibles al que no ha practicado aquellos ambientes de Buenos Aires!

La novela detectivesca. Así acontece con un libro publicado bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq, *Seis problemas para don Isidro Parodi* (Buenos Aires, *Sur*, 1942).

Borges y su colaborador Adolfo Bioy Casares —de una generación más nueva y autor de la encantadora fantasía científica *La invención de Morel*— habían publicado no hace mucho cierta capricho sa *Antología de la literatura fantástica*, donde seguramente hay varios cuentos firmados con nombres supuestos y escritos por los recopiladores del volumen. Con un método semejante, *Seis problemas* crean la personalidad de los prologuistas y del fingido autor de Bustos Domecq antes de crear los cuentos mismos. Con este libro, la literatura detectivesca irrumpe definitivamente en Hispanoamérica, y se presenta ataviada en el dialecto porteño. No se trata de problemas policiales ni de investigaciones de laboratorio. Parodi, el personaje que descubre la trama de los casos y la identidad de los culpables, no cuenta más que con su cerebro, como que es un presidiario recluido en su celda para varios años. Este desasimiento del "mundanal ruido" le da la concentración mental para sus aciertos y la nitidez, el despejo, para captar las líneas esenciales de los problemas. Todos los casos se desenvuelven en dos tiempos: en el primero, el visitante —generalmente un inocente de quien se sospecha— relata su enigma al presidiario como quien cuenta su enfermedad al médico; en el segundo, y con ocasión de una segunda visita, el médico dicta el diagnóstico, el presidiario da la recta solución del enigma.

Testimonio social. De paso, nos vemos transportados a los escenarios más abigarrados y curiosos, recorremos los más ocultos rincones de la vida porte-

ña, y desfila a nuestros ojos una galería de tipos de todas las escalas y todas las razas mezcladas en aquel hervidero de inmigraciones, hablando cada uno su lenguaje apropiado. A tal punto que, amén de su interés de enigma, el libro adquiere un valor de testimonio social, aunque iluminado fuertemente por las luces poéticas. Entiéndase bien: poéticas, no sentimentales. No hay un toque sentimental aquí, que sería contrario a la firme estética de Borges.

Mago de las ideas. Borges es un mago de las ideas. Transforma todos los motivos que toca y los lleva a otro registro mental. Los solos títulos de sus libros hacen reflexionar sobre una nueva dimensión de las cosas y parece que nos lanzan a un paseo por la estratósfera: *El tamaño de mi esperanza*, *Historia de la eternidad*, *Historia universal de la infamia*, etc. Ya inventa una región inédita y olvidada del mundo, donde se pensaba de otro modo: Tlön, Uqbar, Orbis Tertius; ya inventa a un escritor francés que se propone reescribir íntegro el texto del *Quijote*, usando las mismas palabras de Cervantes, y simplemente pensando por su cuenta y al modo de hoy, con la fertilización del anacronismo, cada uno de los conceptos del libro clásico; ya imagina una biblioteca de todos los libros existentes y todos los libros posibles; ya una Babilonia gobernada, no por leyes sino por una especie de Lotería Nacional. Lo cual, bien mirado...

No sabemos si Borges llegó a leer esta nota. En la siguiente carta que se conserva en el archivo de Reyes no aparece mencionada:

VI. De JLB y ABC para AR
Buenos Aires, 23 de octubre, 1943

Querido amigo:

¿Podemos incurrir en la mera historia? Cierta editorial nos encargó una antología de cuentos policiales; en ella incluimos *Los tres jinetes del Apocalipsis* de Chesterton; el valeroso temor de ofender a ciertos países aconsejó a nuestros editores la eliminación de ese cuento; a última hora tuvimos que reemplazarlo: optamos por *La honradez de Israel Gow*, en la excelente versión que usted conoce[15]. Esperamos ahora en su indulgencia.

Saludamos a nuestros lejanos amigos Xavier Villaurrutia y José Luis Martínez[16]. Para usted, nuestra viva nostalgia, toda nuestra amistad.

Jorge Luis Borges
Adolfo Bioy Casares

VII. De AR a JLB y ABC
México, D.F., a 17 de noviembre de 1943.

Queridos Jorge Luis y Adolfo:

Gracias por su carta del 23 de octubre. Villaurrutia y Martínez saludan a ustedes por mi conducto. *Israel Gow* está muy honrado. Esperemos que los sucesores de Calleja no reclamen, pues de ellos era la propiedad. No olviden enviarme la antología policial. Los sigo cuanto puedo. Los recuerdo siempre y los quiero de veras.

Alfonso Reyes

VIII. De AR a JLB
México, D.F., a 24 de noviembre de 1943

Querido Jorge Luis:

Yo soy el primero y el último, pero no el único que lo admira y quiere en México. *Cuadernos Americanos*[17] desea vivamente alguna colaboración de usted, lo que le dé la gana. Nos honraría y complacería mucho. La administración es correcta y sabe bien que el trabajo literario se paga.
Un abrazo cordial.

Alfonso Reyes

IX. De AR a JLB
México, D.F., a 24 de mayo de 1944

Mi querido Jorge Luis:

Bástele saber que he estado enfermo y no pregunte de qué[18]. Descanso, campo, alejamiento de toda tarea, etc. En estos tristes tiempos la antología poética de usted[19] ha sido una de mis más ciertas alegrías. Volví a pasar por las avenidas conocidas y entré por las nuevas, fascinado. Gracias de todas veras.

Ahora, para usted y para Adolfo Bioy: acaban de llegarme los cuentos policiales[20]. Encantado, me prometo unas horas de encanto. Me ha gustado mucho ver el cuento de Chesterton convertido ya en un ente estético independiente de los casuales traductores, y he apreciado como buen gusto los finos retoques. Gracias otra vez.

Pronto llegará un libro espantoso que estoy por sacar: *El deslinde, prolegómenos a la teoría literaria*. Por favor, considérenlo con piedad. El hijo monstruoso es el que se lleva nuestra ternura.
Saludos y abrazos

Alfonso Reyes

En *El deslinde* hay seis referencias al "admirable Borges". La más amplia está en el apartado 56, "Supuestos fantásticos":

3º Tipos filosófico-psicológicos. El escritor argentino Jorge Luis Borges ha acertado con algunas narraciones trascendentales que, aunque sin trama novelística, crean mundos ficticios: en "Tlön, Uqbar, Orbis tertius", inventa un pueblo que concibe el universo bajo normas muy diferentes de las nuestras; en "La lotería de Babilonia", un pueblo gobernado por el juego de azar. Estas fantasías van mucho más allá del humorismo y tienen valor de verdaderas investigaciones sobre las posibilidades epistemológicas.

8

Según el testimonio del archivo, Borges no se da por enterado de *El deslinde* ni de otras menciones como el precursor artículo "Sobre la novela policial" (*Todo*, enero 4, 1945, *O.C.* ix,): "...hay mil notas y luminosos atisbos en Jorge Luis Borges, que, en colaboración con Adolfo Bioy, está dando carta de naturalización al género en la literatura hispanoamericana y, podemos decir, en la hispana."

Pero siguen intercambiando libros, como lo demuestran estas líneas que interrumpen otros cinco años de silencio:

X. De AR a JLB
Septiembre 27 de 1949

Mi querido Jorge Luis: BORGES

Estoy deleitado con *El Aleph*. Acaso por culpa de mis obligaciones didácticas, me siento harto de los libros. Usted me ha reconciliado con las letras. ¡Qué lástima no tenerlo a mi lado para que me devolviera una poca de fe!
Un estrecho abrazo.

Alfonso Reyes

XI. De AR a JLB
México, D.F., a 25 de abril de 1950

Querido Jorge Luis:

Si puede, le ruego que me envíe sus artículos sobre los filósofos presocráticos[21]. Me interesan por usted y por ellos. ¡Qué rabia de tenerlo tan lejos!

Saludos.

Alfonso Reyes

Cuatro años después aparece la primera carta ya dictada por Borges a su madre:

XII. De JLB para AR
Buenos Aires, diciembre 1954

Amigo mío:

No quiero acabar el año sin enviarle con mis votos felices para 1955 a usted y los suyos, mi agradecimiento por el placer que me dieron sus envíos, en especial la *Trayectoria de Goethe*. No me olvide en sus trabajos, los saboreo y me hacen pensar en los días que fueron. Mi vista mal —le imponen un reposo de varios meses—, dicto a mi madre que se une a mis buenos deseos. Lo abraza siempre,

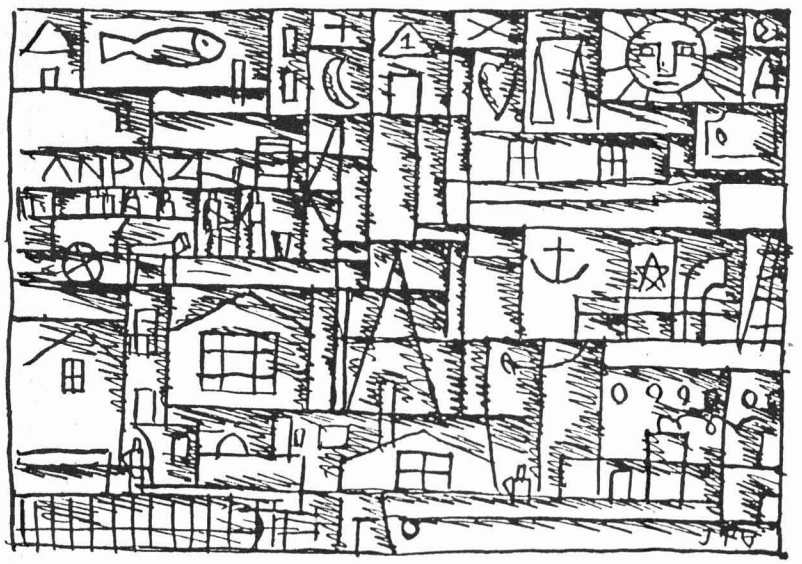
Jorge Luis

XIII. De AR a JLB
México, D.F., 4 de enero de 1955

Mi queridísimo Jorge Luis:

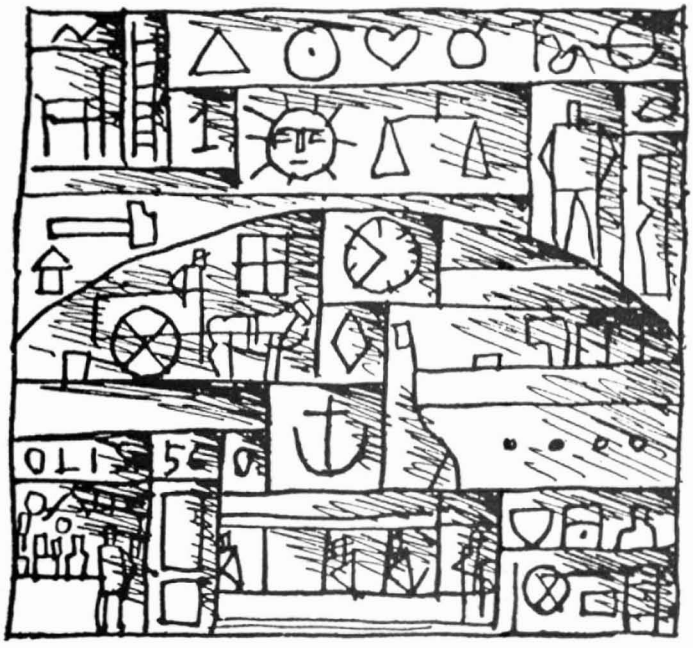
Correspondo a su señora madre y a usted, en nombre de todos los míos, sus amables votos para 1955. Son ustedes muy queridos en esta casa, independientemente de la admiración y justificada lealtad con que sigo todas y cada una de sus líneas. No puedo evocar sin emoción los días de nuestra frecuentación y compañía, tan placenteros. Espero que su vista mejore y que, al recibir estas líneas, le haya aprovechado a usted el obligatorio reposo que le imponen.
Un abrazo.

Alfonso Reyes



9

En la correspondencia no queda huella de que en 1955, al conmemorarse los cincuenta años de escritor de Reyes, Borges y Bioy Casares trataron de obtener para su amigo mexicano el premio Nobel. Tampoco de la página que Borges publicó en *México en la Cultura*(Buenos Aires) y se reprodujo en



el número 6 de *Revista Mexicana de Literatura*. Es imposible que Reyes dejara sin agradecer el texto de Borges. Seguramente le envió una carta manuscrita, y no dictada como las anteriores, de la que no guardó copia en su archivo.

ALFONSO REYES

Rechacemos la tentación de pensar que todo le fue dado. Todo, porque como en la fábula de Mazeppa los aparentes disfavores son favores secretos y el hombre amarrado a un caballo que lo perderá en la estepa sin fin, va realmente a su reino. Fue así un favor para Alfonso Reyes haber nacido un poco de trasmano, en América, tierra que hereda las culturas occidentales, pero que no ha jurado devoción a ninguna de ellas. Otro favor fue que le tocara en suerte el español como lengua materna, ya que nadie, ni siquiera un nacionalista argentino, puede imaginar que esta lengua basta, y así Reyes debió adquirir el hábito de otras. También le fue dado el exilio, una de las armas de Joyce, que enseña que la patria es preciosa, como lo son las personas de nuestra familia, para nosotros, pero no tal vez para el universo. También a no dudarlo, la desventura, porque nadie es tan pobre que no la tenga y Reyes no iba a prescindir de este medio esencial.

Es evidente, sin embargo, que he enumerado condiciones, no causas; generaciones de hombres las recibieron y no supieron convertirlas en dones. Reyes es hoy el primer hombre de letras de nuestra América. No digo el primer ensayista, el primer narrador, el primer poeta; digo el primer hombre de letras, que es decir el primer escritor y el primer lector. Menos que un individuo, es ya un arquetipo. Amigo de Montaigne y de Goethe, de Stevenson y de Homero, nada hay que pueda equipararse a la delicada hospitalidad de su espíritu. Dos virtudes de México, el valor y la cortesía, están en su obra, esas virtudes cuya perdición en Florencia deploró Dante.

He conocido la dicha de conversar con Alfonso Reyes; hoy me consuela de la privación de ese diálogo el trato de sus libros.

XIV. De AR a JLB
México, D.F., 2 de junio de 1955

Querido Jorge Luis:

Ni decirle necesito que he leído con verdadero entusiasmo la versión taquigráfica de su conferencia sobre el escritor argentino y la tradición[22]. Desde lejos siempre acordes como dos violoncellos.

¿Cómo va esa salud? Un abrazo de su

Alfonso Reyes

XV. De JLB para AR
Buenos Aires, agosto 28 de 1955

Querido Reyes:

Gracias por sus *Quince presencias*, que mi madre me lee (yo no puedo aún ni leer ni escribir, ¿se imagina lo que es esto para mí?) y escucho con especial agrado también su *Historia documental*[23]. Nunca lo olvido, ni nuestras charlas con Henríquez Ureña, ni lo que he gozado y aprendido en sus libros. ¡Saludades y un gran abrazo bien apretado de su invariable amigo!

Jorge Luis Borges

JLB

También en 1955 Borges y Bioy Casares publicaron *Cuentos breves y extraordinarios*. No he visto la primera edición de Raigal e ignoro si en ella aparece el texto de Reyes incluido en la segunda (Colección Mundial Rueda, 1967) y tomado de *El deslinde*:

Dicen que en el riñón de Andalucía hubo una escuela de médicos. El maestro preguntaba:
—¿Qué hay con este enfermo, Pepillo?
—Para mí —respondía el discípulo— que se trae una cefalalgia entre pecho y espalda que lo tiene frito.
—¿Y por qué lo dices, salado?
—Señor maestro: porque me sale del alma.

Es la única página de Reyes incluida en una antología de Borges y Bioy Casares.

En abril de 1956 Reyes hace un breve homenaje a Borges en su ensayo "Los rostros aleccionadores", recogido en el segundo ciento de *Las burlas veras* (1959):

Las conferencias del Port-Royal nacían al fuego de los ojos del público, dice más o menos Saint-Beuve. Así veo yo, a veces, cuando escribo, la imagen de mis amigos vivos o muertos. Y, al modo como Marco Aurelio empieza el libro de sus pensamientos reconociendo lo que debe a éste y al otro en el orden de la virtud, yo puedo decir lo que debo a esas etéreas imágenes, aunque no siempre acierte a aprovechar sus consejos.

Cuando temo haberme documentado imperfectamente y con demasiada ligereza, se me aparece como un reproche la cara de don Ramón Menendez Pidal, mi inolvidable maestro. Cuando no logro expresarme con diafanidad y precisión, creo ver el rostro de Pedro Henríquez Ureña, que me reconviene. Cuando me pongo algo pedante, se me aparece como en protesta ese gran maestro de sencillez que fue Enrique Díez-Canedo. Cuando deseo más sensibilidad y gracia ¿a quién invocar sino a "Azorín"? Cuando me pongo algo "cursi", aparece Jorge Luis Borges y me lo reprocha en silencio. ¡Cuánto les debo a todos!

Y lo más singular del caso: hace poco he averiguado que, a su vez, dos escritores sudamericanos leen en voz alta las frases o trozos que les parecen mal construidos, imitando mi voz y el ritmo de mi lectura, como quien se somete a prueba. De modo que habemos varios que nos ayudamos desde lejos. Con razón los siento a pesar de todo tan cerca de mí que, en ocasiones, me entra la tentación de hablarles.

XVI. De JLB para AR
Marzo de 1957

Querido maestro y amigo:

Le envío un ejemplar del primer número de *La Biblioteca*,[24] inferior, como todas las obras humanas, a nuestras esperanzas, pero que anhela mejorarse y salvarse con una colaboración suya, de cualquier extensión y carácter. En estos días le mandaré un ejemplar del trabajo didáctico sobre Lugones[25] que hice con Bettina Edelberg.

El país y yo lo extrañamos minuciosamente. Mis ojos no me dejan escribir y tengo que dictar esta carta y borrajear, acaso ilegiblemente, esta firma.

Jorge Luis Borges

Postdata: La lectura de su obra es una de mis grandes alegrías.

XVII. De JLB para AR
Buenos Aires, Dic. 1959

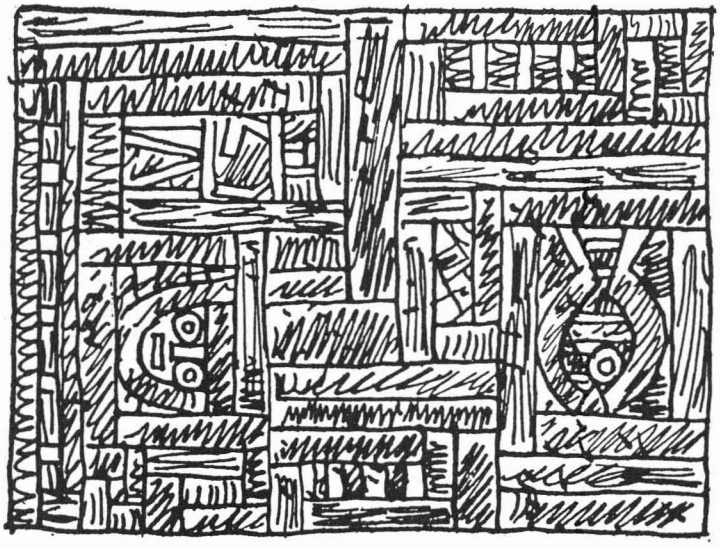
Querido Reyes:

No quiero concluir el año sin decirle el placer que me han dado sus libros y su querida amistad. Habrá recibido la invitación para recibir el premio de *La Prensa*[26], ¿será posible? ¡Qué honor para Buenos Aires y para sus tantos amigos tenerlo entre nosotros! Como yo no puedo hacerlo, me leen *La filosofía helenística*. Gracias, amigo. Van en un abrazo mis votos felices para Navidad y Año Nuevo.

Jorge Luis Borges

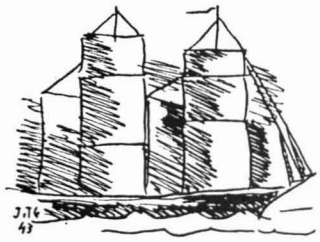
La amanuense los desea muy felices.

Leonor[27]



10

Alfonso Reyes murió el 27 de diciembre de 1959. A su muerte Borges dictó el poema recogido en *El hacedor* (1960) y un segundo texto en prosa (*Sur*, marzo-abril de 1960) que no ha alcanzado la difusión del primero.



IN MEMORIAM A.R.

El vago azar o las precisas leyes
Que rigen este sueño, el universo,
Me permitieron compartir un terso
Trecho del curso con Alfonso Reyes.

Supo bien aquel arte que ninguno
Supo del todo, ni Simbad ni Ulises,
Que es pasar de un país a otros países
Y estar íntegramente en cada uno.

Si la memoria le clavó su flecha
Alguna vez, labró con el violento
Metal del alma el numeroso y lento
Alejandrino o la afligida endecha.

En los trabajos lo asistió la humana
Esperanza y fue lumbre de su vida
Dar con el verso que ya no se olvida
Y renovar la prosa castellana.

Más allá del Myo Cid de paso tardo
Y de la grey que aspira a ser oscura,
Rastreaba la fugaz literatura
Hasta los arrabales del lunfardo.

En los cinco jardines del Marino
Se demoró, pero algo en él había
Inmortal y esencial que prefería
El arduo estudio y el deber divino.

Prefirió, mejor dicho, los jardines
De la meditación, donde Porfirio
Erigió ante las sombras y el delirio
El Arbol del Principio y de los Fines.

Reyes, la minuciosa providencia
Que administra lo pródigo y lo parco
Nos dio a los unos el sector o el arco,
Pero a ti la total circunferencia.

Lo dichoso buscabas o lo triste
Que ocultan frontispicios y renombres:
Como el Dios del Erígena, quisiste
Ser nadie para ser todos los hombres.

Vastos y delicados esplendores
Logró tu estilo, esa precisa rosa,
Y a las guerras de Dios tornó gozosa
La sangre militar de tus mayores.

¿Dónde estará (pregunto) el mexicano?
¿Contemplará con el horror de Edipo
Ante la extraña Esfinge, el Arquetipo
Inmóvil de la Cara o de la mano?

¿O errará, como Swedenborg quería,
Por un orbe más vívido y complejo
Que el terrenal, que apenas es reflejo
De aquella alta y celeste algarabía?

Si (como los imperios de la laca
Y del ébano enseñan) la memoria
Labra su íntimo Edén, ya hay en la gloria
Otro México y otra Cuernavaca.

Sabe Dios los colores que la suerte
Propone al hombre más allá del día;
Yo ando por estas calles. Todavía
Muy poco se me alcanza de la muerte.

Sólo una cosa sé. Que Alfonso Reyes
(Dondequiera que el mar lo haya arrojado)
Se aplicará dichoso y desvelado
Al otro enigma y a las otras leyes.

Al impar tributemos y al diverso
Las palmas y el clamor de una victoria;
No profanen las lágrimas el verso
Que nuestro amor inscribe a su memoria.

ALFONSO REYES

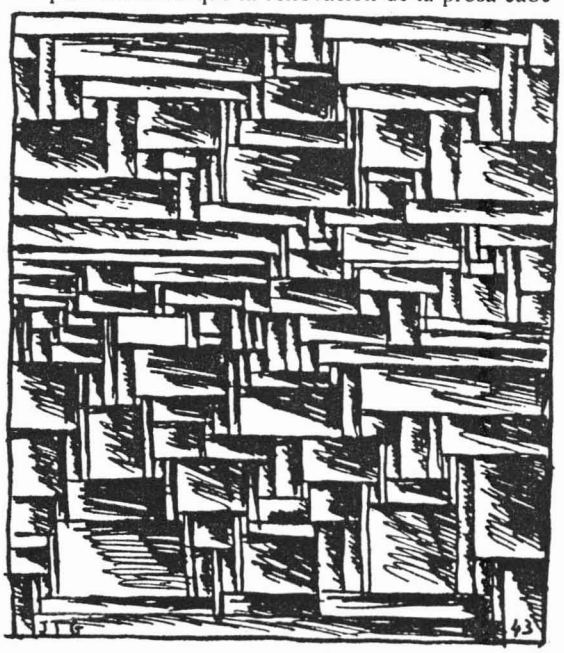
Hacia 1919, Thorstein Veblen se preguntó por qué los judíos, pese a los muchos notorios obstáculos que deben superar, sobresalen intelectualmente en Europa. Si no me engaña la memoria, acabó por atribuir esa primacía a las paradójicas circunstancias de que el judío, en tierras occidentales, maneja una cultura que le es ajena y en la que no le cuesta innovar, con buen escepticismo y sin supersticioso temor. Es posible que mi resumen mutile o simplifique su tesis; tal como la dejo enunciada, se aplicaría singularmente bien a todos los irlandeses en el orbe sajón o a nosotros, americanos del Norte o del Sur. Este último caso es el que me importa; en él descubro, o quiero descubrir, la clave de la obra de Reyes.

El inglés, el portugués y el español son las lenguas de América, y la contingencia de que estas formen otras, más adecuadas a la expresión de nuestro continente, puede ser un temor o una esperanza, pero no el tema de un proyecto inmediato. El uso de aquellas lenguas no significa que nos sintamos ingleses, portugueses o españoles; la historia atestigua nuestra voluntad de dejar de serlo. Esa voluntad no es una renuncia; quiere decir que somos herederos de todo el pasado y no de los hábitos o pasiones de tal o cual estirpe. Como el judío de la tesis de Veblen, manejamos la cultura de Europa sin exceso de reverencia. (En cuanto a las culturas indígenas imaginar que las continuamos es

una afectación arbitraria o un alarde romántico).

Los astros fueron generosos con Reyes. En la República Argentina hemos pasado del francés al inglés y del inglés a la incomunicada ignorancia; a Reyes le tocó una zona sensible a la gravitación del inglés y una época que no había perdido aún la costumbre de las letras francesas. Años de España lo acercaron al ayer de su sangre y una noble curiosidad lo hizo ahondar en el ayer latino y helénico. Sabiamente usó las tres armas que se permitió Stephen Dedalus: silencio, destierro y destreza. Otro favor fue ser contemporáneo de la más diversa y afortunada revolución de las letras hispánicas; hablo, naturalmente, del modernismo. Más allá de su nombre un tanto ridículo (el presente es la única forma en que se da lo real y nadie vivió en el pasado o vivirá en el porvenir), el modernismo sintió que su heredad era cuanto habían soñado los siglos y así Ricardo Jaime Freyre pudo versificar los mitos escandinavos, como Leconte de L'Isle; y Leopoldo Lugones en *El payador*, se desvió del tema pampeano para alabar a Góngora, proscrito por los académicos españoles. Una de las paradojas de aquel debate fue que los individuos de la Academia negaban e ignoraban el mejor pasado español y reducían el arte de escribir a la repetición de los refranes de Sancho o a la juiciosa variación de sinónimos. Quevedo escribió irónicamente que remudar vocablos es limpieza y la Gramática de la Academia alega esa broma para recomendar su criterio estadístico del lenguaje.

Cifrar en unos pocos nombres un complejo y vasto proceso es correr el albur de que se noten menos las inclusiones que las inevitables omisiones, pero entiendo que la renovación de la prosa cabe en el nombre de Groussac y la renovación del verso en el de Darío. Ambas iniciativas culminan en la obra de Reyes, singularmente la primera. De todos modos podemos considerarla: en sí misma, en sus inquietudes y encantos, y en su carácter de instrumento forjado para quienes manejamos hoy el idioma. Si los dioses lo quieren, ensayaré algún día ese doble análisis; básteme hoy declarar con felicidad lo mucho que debo a su ejemplo.

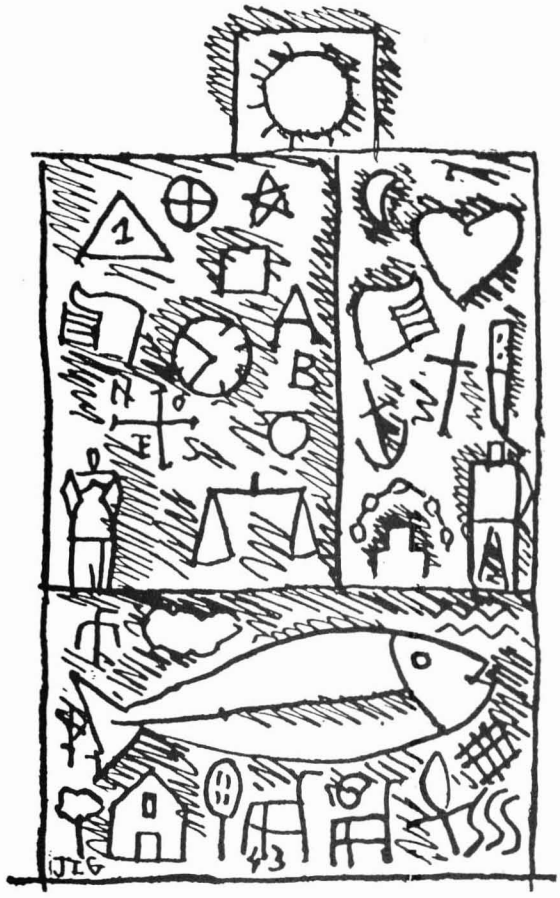


La vasta biblioteca que Alfonso Reyes ha legado a su patria no es otra cosa que un símbolo imperfecto y visible. No sé si recorrió tantos volúmenes como Saintsbury o Menéndez y Pelayo, pero no será inútil recordar una diferencia que escapa al cómputo de páginas o de líneas. El campo visual de los referidos maestros no excede, en cada caso particular, el área del sujeto que trata; la memoria de Alfonso Reyes, en cambio, era virtualmente infinita y le permitía el descubrimiento de secretos y remotas afinidades, como si todo lo escuchado o leído estuviera presente, en una suerte de mágica eternidad. Esta se advertía, asimismo, en el diálogo.

En 1962 y en las páginas de esta *Revista* James E. Irby inició para Borges un género que iba a ser el más fecundo de su última etapa. La entrevista de Irby se reunió con otras de Napoleón Murat y Carlos Peralta en el libro *Encuentro con Borges* (Buenos Aires: Galerna, 1968).

—¿Me podría decir algo de su amistad con Alfonso Reyes y de lo que significa su obra para usted?

—A Reyes lo traté mucho en esos años en que vivió en Buenos Aires. Era un hombre ingenioso y cortés; tuve gran afecto por él. Es probable que haya influido en mi manera de escribir. Para mí, él y Groussac han sido los principales renovadores de la prosa moderna en lengua española; le quitaron el color local y las pesadas circunlocuciones del *fine writing* a la española, y la convirtieron en un instrumento elegante y preciso. Reyes era un conversador brillante, pero de pocas palabras; no se apoderaba de la conversación, no era orador. Estaba lleno de *apt quotations;* alguna vez he pensado que no se olvidaba de nada de lo que había leído. En nuestras reuniones solíamos contar anécdotas, arte que dominaba Reyes a la perfección, y también hablar del cine, que nos apasionaba a los dos. Una vez nos divertimos mucho proyectando un trabajo que nunca llegó a hacerse, sobre la literatura de las dos Américas. Pensábamos definirla en función de lo que llamamos en Argentina el "guarango", cuyo espíritu podría tomarse como la espina dorsal de esa literatura y que florece en dos direcciones: por el lado de la cursilería y del mal gusto, y por el del compadre —esa figura que Vicente Rossi calificó de "duelista estoico"—, es



decir por el lado de la dureza, de la fuerza viril. Nos gustaba clasificar a los escritores según ese esquema. Por ejemplo, Larreta y Amado Nervo eran unos cursis; Whitman, Almafuerte y Hemingway, compadres, Otros podían ser, según les daba, lo uno o lo otro: Poe, Darío, Lugones.

—¿Cuáles de las obras de Reyes le gustan más?

—Admiro su prosa, pero no su poesía. Sus libros de poemas están llenos de curiosidades: sonetos de ocasión, cartas en verso, poemas acrósticos, etcétera.

—En México se alaba mucho Ifigenia cruel.

—Sí, ése es mejor, pero también me costó trabajo acabarlo. Me gustan mucho más sus ensayos: *Reloj de sol, Simpatías y diferencias, El deslinde.* Sé que mucha gente lo censura por no haber escrito libros orgánicos, *but I don't hold that against him.* En él, no importan tanto los libros, sino la impresión de conjunto que dan, esa sustancia que se llama Reyes. Todo lo que hacía era en realidad, obra de conversador; es un tipo de literatura perfectamente justificable. Esos libros son admirables en el mejor sentido de la palabra. Como prosista, me parece infinitamente superior a cualquier otro en América. La generosidad y la hospitalidad del hombre están plenamente en sus obras. Tenía una vasta cultura; no se encerró en su país. Bioy Casares y yo hicimos todo lo que pudimos por conseguirle el Premio Nobel; yo creo que lo esperaba en sus últimos años. Pensamos que el apoyo de otro país ayudaría mucho, pero vimos con asombro que en la Sociedad Argentina de Escritores no había quien compartiera nuestra opinión; nadie quería apoyar la candidatura de un escritor "extranjero". Y hay que ver la gente que se está proponiendo ahora: Juana de Ibarbourou, Rómulo Gallegos. Hasta se llegó alguna vez a proponer a Ricardo Rojas, un hombre que para mí ha sido siempre el epítome del falso escritor...

La opinión sobre la poesía de Reyes se encuentra contrarrestada en una serie de conversaciones que Borges sostuvo en Columbia University (1971) y fueron editadas por Norman Thomas di Giovanni, Daniel Halpern y Frank MacShane con el título de *Borges on Writing* (1973). Allí aparece Reyes como "the Great Mexican prose writer, and sometimes the gratest Mexican poet." Borges añade un testimonio de gratitud:

"He mencionado a Alfonso Reyes porque fue uno de mis mejores amigos. Cuando en mi juventud yo no era en Buenos Aires sino el hijo de Leonorcita Acevedo, el nieto del coronel Borges, Reyes adivinó de algún modo que yo iba a ser poeta. Recuerden, él era muy famoso, había renovado la prosa española y era un excelente escritor. Me acuerdo que le enviaba mis manuscritos y él no leía lo que estaba en ellos sino lo que yo intentaba hacer. Después le decía a la gente: "Qué buen poema ha escrito este muchacho Borges." Pero al leer el poema, sin los poderes mágicos de Reyes, la gente no veía en él sino mis torpes intentos de versificación. Reyes, no sé cómo, leía lo que yo intentaba hacer y mi torpeza literaria me impedía realizar."

Son innumerables las entrevistas en que Borges se ha referido a Alfonso Reyes. Quizá en ninguna de manera tan nítida como en la que sostuvo con Rita Guibert *Life en Español,* 1968; *Seven voices,* 1971), donde Reyes obtiene el mayor elogio que se le ha hecho jamás:

...Para mí el mejor prosista de la lengua española de éste y del otro lado del Atlántico sigue siendo el mexicano Alfonso Reyes. Tengo recuerdos muy gratos de su amistad, de su bondad, y no sé si se le recuerde como debería recordársele. Para mí fue un escritor ejemplar, y su obra, una gran obra. Suponiendo lo más triste, que no perdurara nada de ella, cosa que no creo, siempre perduraría el ejercicio de la prosa. Si tuviera que decir quién ha manejado mejor la prosa española, en cualquier época, sin excluir a los clásicos, yo diría inmediatamente: Alfonso Reyes. La obra de Reyes es importante, no sólo para México sino para América, y debería serlo para España también. Su prosa es elegante, económica, y al mismo tiempo llena de matices, de ironías y de sentimiento. Hay como una especie de

understatement en el sentimiento de Reyes. Es decir, al leer una página, que parece fría, se nota de pronto que debajo hay algo muy sensible, que el autor siente, y quizás sufre, pero que no quiere mostrarlo. No sé qué se piensa de eso. Creo que le han echado en cara el hecho de que no se ocupara exclusivamente o continuamente de temas mexicanos, aunque escribió mucho sobre México; y hay gente que no le ha perdonado que haya sido traductor de *La Ilíada* y de *La Odisea*. Lo cierto es que después de Reyes uno tiene que escribir el español de un modo distinto. Reyes era un escritor muy cosmopolita que había profundizado en varias culturas."

Con estas palabras, pronunciadas en Cambridge cuarenta años después del primer encuentro entre los dos grandes escritores, queda cerrado el ciclo de una amistad literaria.

Notas

(Para no alargar aun más este artículo las notas se refieren exclusivamente al texto de las cartas.)

[1] *Monterrey:* "Correo Literario de Alfonso Reyes". Aparecieron catorce números de 1930 a 1937.

[2] *Norah Lange* (1906) formó parte del grupo ultraísta y colaboró en *Prisma, Proa* y *Martín Fierro*. Publicó libros de poemas como *Los días y las noches* (1926) que prologó Borges (el texto es el único escrito de juventud recogido en *Prólogos*, 1975). Más tarde Norah Lange se concentró en la prosa: *Cuadernos de infancia* (1937), *Personas en la sala* (1950), *Los dos retratos* (1957).

[3] *Rossi:* Vicente Rossi (1871-1945), uruguayo: residente en Argentina, autor de un clásico de la cultura popular rioplatense: *Cosas de negros* y de 3 *Folletos lenguaraces* (1927-45). Su nombre no figura en las historias literarias pero acerca de él escribió Borges en 1929: "Este, ahora inaudito y solitario Vicente Rossi, va a ser descubierto algún día con desprestigio de nosotros sus contemporáneos y escandalizada comprobación de nuestra ceguera".

[4] *Gleizer:* el célebre editor e impresor con quien publicó Borges *El idioma de los argentinos*, *Evaristo Carriego*, *Discusión*.

[5] *Raquel Adler* (1901), autora de libros como *Buenos Aires: ciudad y poesía* (1936) y *La divina tortura* (1927).

[6] Los sucesos gloriosos: El 6 de septiembre de 1930 el ejército, encabezado por el general José F. Uriburu, derrocó al presidente Yrigoyen, estableció un gobierno derechista e inauguró la llamada "década infame" de latrocinios con amparo estatal.

[7] *Haydée Lange*: hermana de Norah. En su casa de Belgrano se reunían los jóvenes ultraístas. Borges le dedicó "Llaneza" en *Fervor de Buenos Aires*.

[8] *El Doctor:* Hipolito Yrigoyen (1850?-1933), típico caudillo popular anterior al peronismo, fundó y dirigió el Partido Radical, integrado por la burguesía reformista para luchar contra la oligarquía terrateniente. Ocupó la presidencia de 1916 a 1922 y de 1928 al golpe de 1930.

[9] *La tuñonada:* alusión al poeta Raúl González Tuñón (1905-1974) y a los que con él intentaban una poesía popular bonaerense. Militante, corresponsal de guerra, amigo de Lorca, Neruda y Miguel Hernández. González Tuñón fue autor de *Miércoles de ceniza* (1928), *La calle del agujero en la media* (1930), *La rosa blindada* (1936), *La muerte en Madrid* (1939), entre otros libros.

[10] *El librito... Mallarmé entre nosotros* (1938).

[11] *Pedro:* Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) acababa de publicar en aquel 1938 el primer tomo de su *Gramática castellana* en colaboración con Amado Alonso. Director técnico de la nueva editorial Losada, acababa de iniciar la serie de "Las cien obras maestras". En 1937 había publicado con Borges *Antología clásica de la literatura argentina*.

[12] *Amado Alonso* (1896-1952), director del Instituto de Filología de Buenos Aires y de la *Revista de Filología Hispánica*. Autor de *Poesía y estilo de Pablo Neruda, Castellano, español, idioma nacional* y muchos otros libros.

[13] *Norah y Guillermo:* La pintora y dibujante Norah Borges fue esposa de Guillermo de Torre (1900-1975), poeta y teórico del movimiento ultraísta. De Torre fundó con Giménez Caballero *La Gaceta Literaria*. En 1938 se estableció en Buenos Aires donde fue director literario de Losada. Entre sus libros: *Literaturas europeas de vanguardia*, *Tríptico del sacrificio*, *Historia de las literaturas de vanguardia*, *Nuevas direcciones de la crítica literaria*.

[14] *Caminos que se bifurcan:* Evidente lapsus por *El jardín de senderos que se bifurcan* (Editorial Sur, 1941), libro que al fundirse en 1944 con *Artificios*, desapareció como tal para integrar *Ficciones*.

[15] *Línea:* poemas en prosa y verso de Gilberto Owen. En las *Obras* (1979) ocupa las páginas 51-67. Allí se publica también la carta a Reyes que acompañó al manuscrito (p. 273-274).

[16] *La excelente versión:* En 1921 Reyes tradujo para la Editorial Cervantes *The Innocence of Father Brown* (1913) de Gilbert Keith Chesterton (1874-1936). Reyes tituló su versión *El candor del padre Brown*.

[17] *Xavier Villaurrutia y José Luis Martínez*, hasta donde llega mi conocimiento, fueron junto con Reyes los primeros que hablaron en México de Borges. Villaurrutia reseñó *Poemas, Ficciones y Seis problemas para don Isidro Pardoi*. ("Tres notas sobre Jorge Luis Borges" en *Obras*, 1966, pp. 885-889.)

[18] *Cuadernos Americanos* había sido fundada en enero de 1942 por Jesús Silva Herzog, quien la sigue publicando por su propio esfuerzo en 1979.

[19] *He estado enfermo...:* En Reyes acababa de manifestarse su enfermedad cardíaca.

[20] *La antología poética:* No la *Antología poética argentina* (1941) de Borges, Bioy y Silvina Ocampo sino los *Poemas 1922-1943* que Borges publicó en Losada.

[21] *Los mejores cuentos policiales*, selección y traducción de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (1943). En 1951 apareció una segunda serie. Ambas se fundieron en 1962 (Colección Piragua). No cabe en este artículo una comparación entre el texto de Reyes y las revisiones de Borges y Bioy Casares, quienes omiten el crédito al traductor original.

[22] *Filósofos presocráticos:* Probablemente conferencias de Borges en el Colegio de Estudios Superiores.

[23] *Su conferencia...:* "El escritor argentino y la tradición". *Sur*, 232, enero-febrero de 1955. Recogida en la segunda edición de *Discusión* (1957). Según Rodríguez Monegal, es la respuesta de Borges al libro de H. A. Murena *El pecado original de América*.

[24] *Historia documental:* como acompañamiento de sus *Obras completas* que por iniciativa de Arnaldo Orfila Reynal del Fondo de Cultura Económica empezó a publicar en 1955, Reyes inició ese mismo año la publicación de la "Historia documental de mis libros" en las páginas de esta *Revista*. Luego la continuó en *La Gaceta* del FCE. Llega en su narración hasta el año 1925.

[25] *La Biblioteca:* Con el mismo nombre de la revista de Paul Groussac (1848-1929), publicada de 1896 a 1898, Borges editó *La Biblioteca* entre 1957 y 1960.

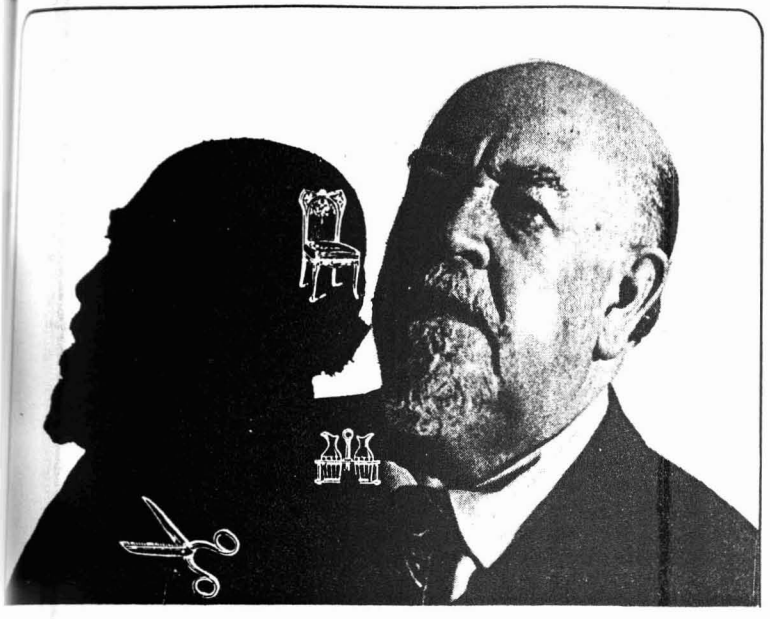
[26] *El trabajo didáctico...: Leopoldo Lugones* (Troquel, 1955). Y en *Obras completas en colaboración*, 1978).

[27] *El premio...:* Al parecer uno de los artículos que la American Literary Agency (ALA) distribuía en periódicos hispanoamericanos y aquí publicaba *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, obtuvo para Reyes el premio de *La Prensa* de Buenos aires al mejor artículo de 1959.

[28] *Leonor* Acevedo de Borges (1876-1975).

LA MALICIA DEL MUEBLE

EL ULTIMO ENSAYO DE ALFONSO REYES



Unos días antes de su muerte Alfonso Reyes envió a Excélsior *una nota sobre Genaro Fernández MacGregor que acababa de fallecer. "La malicia del mueble" no fue pues su último texto pero si su último ensayo, seguramente destinado a formar parte de la tercera serie, aún hoy no publicada, de* Las burlas veras. *Siempre generoso con los jóvenes, Reyes mandó y dedicó esta página a Juan Vicente Melo que en 1959 había iniciado un suplemento, "La Semana Cultural", en* El Dictamen *de Veracruz (JEP).*

A Juan Vicente Melo

¡Oh gustosa continuidad! Cuando se vive en trato constante con la pluma, la sola armonía de la vida comunica al trabajo del escritor una coherencia más legítima que la de los sistemas artificiales buscados y —sin remedio— siempre algo "traídos de los cabellos". Hace muchos años yo hablaba de la insistencia con que ciertos humildes objetos —los cuellos viejos, las navajitas de afeitar— parecen pegarse a nuestra vida. Les llamé los objetos moscas.

He aquí: ahora se me ofrece delatar otro mal de las materialidades que nos rodean. He aquí que los muebles, testigos mudos de nuestro existir que adquieren poco a poco a fuerza de vernos y de palparnos o de sentirse palpados por nosotros, una manera de muda y sigilosa conciencia. Animales estáticos y, al parecer, enteramente pasivos, nos acechan y nos van envolviendo en una baba invisible de intenciones. Como al fin son nuestros esclavos las intenciones son vengativas: hay en los muebles una rebeldía expectante, una paz armada, una actitud de guerra fría, para decirlo en la lengua de nuestro tiempo. Y en ocasiones, allá cada vez que se atreven y confían en no ser descubiertos, nos lanzan un zarpazo oscuro.

Si se cae el lápiz, ya se sabe es inevitable: la comodita se las arregla para hacerlo rodar, atraerlo, metérselo atrás o debajo, (guardárselo en el seno, al modo de las cortesanas), de forma que no podamos encontrarlo. Los plúteos dejan caer los papeles hasta el fondo del escritorio. Al Fulgencio Tapiro de Anatole France se le derraman las papeletas por toda la estancia como una cascada de primavera. El libro que nos está haciendo falta se esconde, subrepticio, entre sus semejantes, que "juegan de codos" para disimularlo. Cuando la señora busca una aguja, pide al destino un alfiler, y al contrario, porque el destino nunca de exactamente lo que de él se espera.

No hay pata de la mesa que pueda atreverse a decir (o es una descarada embustera): "Nunca te he pegado en las espinillas". ¡Qué pocos sillones podrán jactarse de no habernos estorbado el paso! ¡Qué pocos cajones, qué pocos agarraderos, de no habérsenos enganchado en el bolsillo cada vez que les es posible, con el manifiesto propósito de rasgarnos la prenda! Y ya he contado (*Los siete sobre Deva*) de las butacas que se tragan las tijeritas y los dedales y los aprisionan en los forros.

La tinta de la estilográfica se agota presisamente a la hora de la inspiración. O sobreviene el corto circuito al tiempo de hundir el bisturí. La portezuela del auto nos agarra los dedos. El velo prendido al vehículo y que estranguló a Isadora Duncan lo hizo de propósito, según las últimas investigaciones. Al Conde Esteban Collantes se le saltó la botonadura de los pantalones —y fue de intento—, cuando pronunciaba un ardoroso discurso en la Cámara de los Diputados de Madrid, de donde la gente dio en llamarlo "estaban colgantes" (así como a sus hijas que vestían a la moda vieja, "estaban como antes").

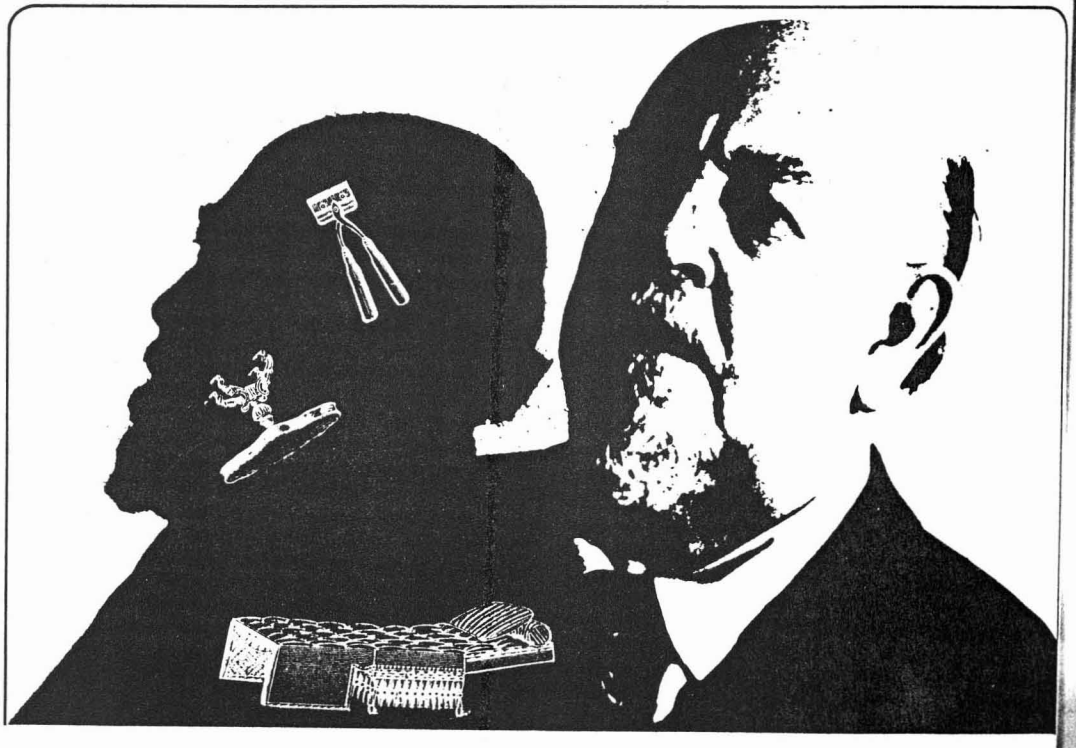
La tetera se desfonda de pronto, y siempre a la hora crítica de servir el te a los amigos. El estoque salta en el descabello, y clava de arriba a abajo al más inocente de los espectadores.

Don Quijote —sabio entre todos— prefirió la fe a la comprobación y, advertido por el ensayo anterior, no quiso pulsar por segunda vez la resistencia de la celada que tan trabajosamente se fabricó, así como el que cierra los ojos a los posibles desmanes de su amada y sigue entregándole su confianza. Y no hace otra cosa el que compra una vajilla irrompible y, conocedor de la armonía de estos enseres, prefiere recomendar que nadie los toque. El cilindrero se queda con el manubrio en la mano a la hora más sentimental de Agustín Lara; y al galanteador le suena el teléfono a deshora. El ratero tal vez se dejó la protectora alpargata —el pie de gato del ladrón que decía el inmortal don Benito—, y sucede que los zapatos le rechinan, porque tampoco se acordó de pagarlos.

El ascensor (vulgo "elevador") se desploma cuando lo acaban de aceitar. La máquina de escribir se atranca como mula en lo más florido del cuento. Aquella mecedora nos tiene locos: ha dado en balancearse sola...

Y así, en inacabable desfile, la imperceptible rechifla, la quieta burla, la malicia de los muebles que fingen —sin embargo— ser nuestros más fieles amigos.

13 de diciembre de 1959



ADOLFO CASTAÑÓN

PASEO POR UN INDICE

PRESENTACION

Alfonso Reyes et la France es el monumento biográfico que la estudiosa Paulette Patout ha consagrado a las relaciones de este "escritor y diplomático" con los autores y notables de aquel país durante sus dos residencias francesas, sus estancias en España, Argentina, Brasil y sus años primeros y terminales en México. Obra de acopio, información, erudición, memoria, cotejo, búsqueda de fuentes. Echa piadosa mano de la totalidad disponible de la obra alfonsina y aun de aquella presunta vasta porción, personal y autobiográfica, que ha permanecido inédita por absurdas razones. Más que obra de crítica, es un libro juntado por el cariño. Sus seiscientas páginas siguen palmo a palmo los transcursos mundanos de Alfonso Reyes. Y lo siguen tánto y tan bien, que terminan por sugerir no sé qué imagen chocante y ganosa de la idea alfonsina de la fama y de las celebridades por contagio. A veces, Paulette Patout encuentra precedentes, hormas preliminares de algún texto de Alfonso Reyes, otras, quiere forzar un paralelo dando por sentado que todos los autores funcionan como ella piensa lo hacía Reyes. El hecho, en sí mismo, no es nuevo: el ayuno crítico, la voluntad prestigiosa, cierta femenina complacencia ya habían rendido su fruto sentimental en el *Genio y Figura* que suspiró la consanguínea Tikis. Pero Alfonso Reyes tiene más juegos de los que pueden tolerar la papila gustativa. Y no sólo hay efusión y amor, buena voluntad de forastero, en la magna biografía de Paulette Patout. Trabajo de muchos años y por muchos motivos digno de la gratitud mexicana, la obra de Paulette Patout es ejemplo de laboriosa simpatía, de paciencia, industria e irrestricta devoción por un tema —aquí, sujeto— por demás amplio y poblado de referencias. Porque, efectivamente, Alfonso Reyes tenía muchos amigos y, en algún sentido, parte de su obra es como la elegida memoria de esa tan múltiple amistad. Amigos, relaciones, afinidades y conocencias que traducían o se traducían en libros, artículos, obras de investigación, versiones, relatos y reuniones líricas. La gigante monografía de Paulette Patout calca, sin interpretarla, esa oscilación por entre las personas, que eran letra ambulante, y por entre las obras, que funcionaban como carta de presentación de las personas. El poeta, el escritor, el diplomático, el amigo Alfonso Reyes es seguido en sus relaciones con los franceses mexicanos de su infancia, los libros y revistas francesas que leyó de joven, los autores, eruditos, snobs, funcionarios, y profesores y libreros de aquel país. Semejante discontinuidad parece la responsable de que en *Alfonso Reyes et la France* se nos entregue un retrato exaustivo aunque fragmentado de la persona-obra en cuestión. Y, más que fragmentado, sesgado, pues sale de la biografía la harto peligrosa imagen de un Alfonso Reyes mundano. Ignoro si la autora se propuso una suerte de colosal *par lui même*, voz viva de Alfonso Reyes a través de los textos por ella ubicados y desentrañados. Con todo, la tácita objetividad del documento preparado por Paulette Patout más bien podría definirse como un cierto ausentismo de la interpretación, una eliminación de las diferencias en beneficio de la inercia doméstica y nacionalista. De otra parte, la ausencia de un sesgo crítico constituiría uno de los atractivos que para el imaginativo tiene esta anécdota *Summa* alfonsina. Como la autora no siempre se atiene al tema bilateral, abarcando campos algo alejados del perímetro francés. *Alfonso Reyes et la France* cuenta algo más de lo que los títulos prometen sin llegar a ser la vida total de Alfonso Reyes, aunque poco le falte para abarcar su duración toda. Su duración, no su integridad: ya he sugerido arriba que Paulette Patout ha elegido uno entre los varios Reyes que convivían bajo la piel de Don Alfonso el más sociable y deseoso de contacto con el mundo. Por eso la obra de Paulette Patout debe ser leída sobre todo como un llamado a interpretar a Alfonso Reyes.

Calar la intimidad de un libro, es asomarse a su índice, como bien sabían Alfonso Reyes y ese habitante de la unánime confluencia de las lenguas europeas que fue Valery Larbaud. Seis partes comprende la obra de Paulette Patout, además de una introducción y de tres índices que no por consabidos resultan menos esenciales. Historia de un infante (sin habla) que ya antes de dejar de serlo hablaba francés y de los años adolescentes en que se fue formando a medida que traducía a realidad nacional la savia cultural francesa que por aquel entonces aquí era levantada contra el escueto cientificismo positivista desde una afirmación del humanismo y sus valores. "Años de aprendizaje" sonriente, pero, luego, cruel, "días de desgracia" en los que el joven Alfonso aprende la letra de la historia patria en la carne viva de su padre. "Drama" familiar gracias al cual Don Alfonso se verá ligado de manera entrañablemente literal a la historia mexicana. No sólo eso. La sangre en el nombre de la patria derramada iniciará a Reyes en aquel misterio tan antiguo que vincula el ejercicio de las armas con la no menos desapacible práctica de las letras. Cuán embebido estaba Reyes y, con él, la generación toda del Ateneo, en la literatura finisecular francesa, es algo que queda plenamente ex-

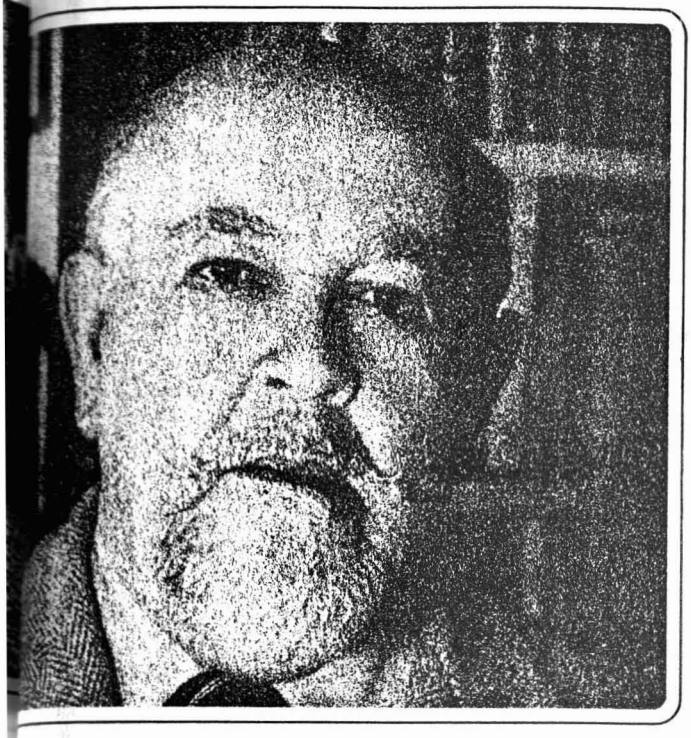
Adolfo Castañón es autor de *Fuera del aire* (ediciones de *La Máquina de escribir*). Actualmente realiza una investigación sobre la revista *El hijo pródigo*, para el Centro de Estudios Literarios de la UNAM.

puesto en las páginas que Paulette Patout dedica a "la cultura francesa de Reyes antes de su primera residencia en Francia". *La Revue de Deux Mondes* y *Le Mercure de France* —ambas publicaciones decandentes aunque por muy opuestas razones— darán a aquellos jóvenes el ambiente de referencias que seguirá siendo el suyo mucho después. Cultura excéntrica y crítica, con anchos ribetes mundanos, a veces glamorosa, también dueña de un perverso retintín y de una aguda conciencia de las potencialidades y límites del Verbo. De aquel Verbo que, como diría Mallarmé, es creación y es recuerdo, producción y memoria. Clave ésta de los ejercicios de re-escritura, traducción entretejida que llevará a cabo Alfonso Reyes en algunos de sus textos. Como lo muestra Paulette Patout cuando dibuja algunos de los entretextos en *El plano oblicuo de Don Alfonso*: el diálogo Odiseo y Eneas tejido en *Nouvelles Promenades Archeologiques* de Gaston Boissier; "La cena", bordada sobre un tramo de *Aurelia* de Gérard de Nerval; "El diálogo de Aquiles y Elena" escrito bajo el signo de una de las *Moralités légéndaires* de Jules Laforgue.

La primera residencia francesa es una suerte de anagnórisis, un descubrir lo que ya se conocía, un reconocer lo que aún no se había visto. Una mezcla de familiaridad y de extrañeza define sus primeros días en la luminosa y tentacular európolis; hay algo de la sensación de estorbo que produce la consabida y excesiva cortesía mexicana. Tapizada de pormenores como no podía menos de ser, la circunstancia de recreación de Paulette Patout muestra a Reyes atareado en explorar los fondos mexicanos de las bibliotecas francesas, ocupado en atender los negocios de la legación mexicana, deseoso de asociarse a los esfuerzos de los hispanistas que por aquel entonces había en Francia, generosamente acogido por algunos hispanoamericanos residentes en París: entre otros, los hermanos peruanos García Calderón, los eruditos Ernest Martinenche y Raymond Foulché-Delbosc. Es el mundo de las letras y las artes en el París de la inminente primera Guerra. Los meses dorados en que conviven la vanguardia y la vieja guardia: Juarès y Gide, France y Valéry, Apollinaire y Paul Bourget, Charles-Louis Philippe... La época de los eclipses y de las primicias, del nacimiento del cine y del cubismo. La época del tránsito de Amado Nervo por París y de su gran amistad con Reyes. Por esos días, los hermanos García Calderón presentan a Reyes con Charles Maurras, admirado director del "periódico francés mejor escrito", cuyo nombre era también el de una conocida tendencia política: L'Action Francaise. También por aquellos días Reyes conoce a J.H. Fabre, patriarca de la entomología francesa, heredero del clásico Réaumur y maestro de ese etnólogo ignorado, para quienes las palabras son como los insectos del lenguaje, Ernst Jünger.

Gracias a José Emilio Pacheco conocemos ahora el impacto que causó en Reyes el advenimiento de la primera conflagración mundial, la indiferencia de los franceses, y las actitudes ejemplares de algunos dirigentes aislados como, por ejemplo, Clemenceau. Excluido como estaba de la diplomacia mexicana, obligado a ganarse la vida —una actividad que en este caso excepcional sí contribuye a mejorar la prosa del escritor—, Alfonso Reyes no tiene otro remedio que partir a Francia. Tiene cierta confianza en sus relaciones y contactos. Pero los primeros tiempos en aquella *España invertebrada* como insistían en llamarla José Ortega y Gasset, no fueron los más fáciles, aunque sí probablemente unos de los más fecundos. "Los años sombríos", en que se ve obligado a ganarse la vida escribiendo y traduciendo a destajo, tienen una parte ciertamente luminosa: la amistad con Azorín, la colaboración en *España*, la revista de las grandes firmas españolas de entonces: Pérez de Ayala, Unamuno, Gregorio Martínez Sierra, Ramiro de Maeztu, José Moreno Villa, Enrique Díez-Canedo y José Ortega y Gasset. En los inviernos madrileños, Reyes hace una amistad que se revelará fecundísima para la cultura americana y española: conoce al en aquel entonces doctor precoz, Marcel Bataillon, el discípulo de Paul Hazard. Hay un distancamiento entre los grandes Prolíficos de las letras españolas del siglo XX: Alfonso Reyes y Ramón Gómez de la Serna. Todavía inmerso en *La visión de Anáhuac*, enfrascado en *Ifigenia cruel*, lleva al estado escrito su condición excéntrica en *El descastado*. En plena guerra, Francia quisiera explicar al mundo por boca de sus notables su posición en el conflicto. Esta es una de las razones que explican el viaje de Henri Bergson a España. Reyes toma la pluma para saludar a Bergson y afirma una posición sin política y cultural que no sólo habría de mantener a lo largo de su vida, sino que llegaría a heredarnos: *el verdadero secreto de la cultura es la continuidad.* La cuestion no dejaba de ser hermana de una clave que habrían de plantearle muchos, de sus amigos extranjeros, entre otros, el siempre perspicaz Valery Larbaud: ¿La nueva literatura mexicana era fruto de la tradición o de la ruptura de su tradición? Por otra parte, al parecer no sólo Héctor Pérez Martínez pedía cuentas a Reyes de su presunto alejamiento de la realidad nacional. Rafael Altamira, el gran historiador español no se encontraba a Reyes sin exclamar: "Usted aquí, Reyes, pero es en México donde se necesita a hombres como usted." No podía haber reproche más amargo para Reyes, él, hijo pródigo, Hamlet ambulante con la X en la frente.

Alfonso Reyes se preocuparía por su identidad cultural de una quizá oblicua, pero no menos concreta, pues él es uno de los grandes actualizadores de la lengua española. Fuerza es examinar dentro de ese contexto sus trabajos filológicos con el Centro de Estudios de sus ediciones de los clásicos, su colaboración en la magna empresa de sacar a la luz



la primera edición de Don Luis Góngora, El nombre de éste, la textura y el sesgo de su obra no podían casar mejor con la admiración que Reyes profesaba por Stéphane Mallarmé. Hacia 1924 da término a *Ifigenia cruel* y también ese mismo año organiza aquel célebre homenaje a Mallarmé en el Jardín Botánico de Madrid, del que José Ortega y Gasset diría: sólo pudo haber sido organizado por un americano. Hay una momentánea vuelta a México, el encargo de una misión diplomática absurda y secreta ante Alfonso XIII. Es el mismo año de uno de los grandes acontecimientos de la vida de Alfonso Reyes y de las letras mexicanas: el nombramiento de Alfonso Reyes como embajador en París. Como es de esperarse, los primeros meses de Reyes en París como representante oficial del Estado prosrevolucionario mexicano son veinticuatro horas de mundo y administración. Reyes se ve agradablemente sorprendido por la generalizada, entusiasta bienvenida de los medios culturales y periodísticos franceses. Es impresionante el rastreo que hace Paulette Patout por las fuentes hemerográficas francęsas de prácticamente todas las apariciones de Reyes en aquella prensa. Otro aspecto digno de mención y poco conocido de la obra en persona de Reyes es el de las intervenciones del propio Reyes en los medios periodísticos franceses. La infatigable energía con que Reyes se consagraba al servicio de su patria puede ser vista en la formidable labor administrativa que desempeña para reorganizar la legión mexicana y normalizar el comercio franco-mexicano.

Son los primeros días de esta segunda estancia en París lo que ocupan la selección que para los lectores de *La Revista de la Universidad de México* hemos preparado con motivo del vigésimo aniversario de la muerte de Alfoso Reyes. Pero, siguiendo el recorrido por el indice de la monumental obra de Paulette Patout, llegamos de nuevo con los hermanos García Calderón, nos detenemos por un momento en el encuentro con Paul Morand y en los desencuentros sistemáticos con ese hombre alérgico a los medios literarios que fue Saint-John Perse; nos damos una idea de las cálidas relaciones que sostuvo Reyes con los medios literarios y artísticos franceses y americanos residentes en París: Kikí de Montparnasse, Modigliani, Soutine, Kisling, Man Ray, Angel Zárraga, Léger, Toño Salazar, Jean Cocteau, el inolvidable Foujita, Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos, Angelina Beloff, *Querida Quiela* de *Diego en Montparnasse*. Entre los escritores que Alfonso Reyes frecuentó en mayor o menor grado, con mayor o menor intimidad contamos a Jules Supervielle, León-Paul Fargue, Paul Valéry, Paul Morand y sobre todo Valery Larbaud. En uno de los capítulos más importantes de su obra, Paulette Patout muestra la importancia de la parte más oscura por desconocida de la obra de Alfonso Reyes: me refiero a la obra diplomática de Reyes durante la guerra cristera y sus relaciones con Airistide Brian. La despedida de Reyes de aquel luminoso París de la entreguerra no podía ser sonriente. La siguiente etapa que cubre el itinerario de Paulette Patout fue sin duda muy importante desde el punto de vista de la consolidación de una unidad y continuidad de la cultura española en el plano continental: es la época de Reyes en la América Austral y de sus contactos con los más legítimos representantes de las letras argentinas y brasileñas. Al empezar la Segunda Guerra Mundial, tocará a Reyes hacer por sus amigos españoles y franceses lo que éstos hicieron y ya habían hecho antes con él: poner en práctica la hospitalidad. Paulette Patout sigue la vida de Reyes hasta el momento de su muerte. De sus últimos años, retendremos su amistad con Jules Romains y su preocupación por el derrumbe de los valores continuidades culturales de Occidente.

NOTA SOBRE LA TRADUCCION

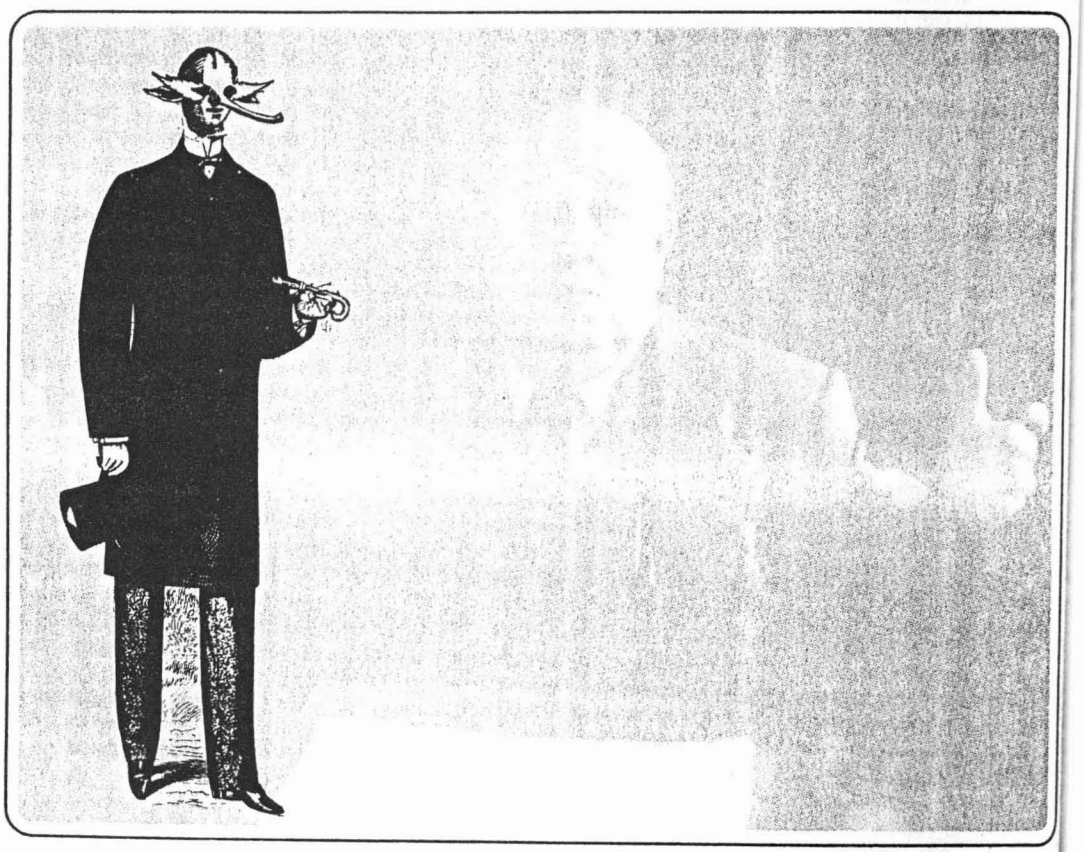
A lo largo de la biografía de Paulette Patout, el motivo de la "re-escritura" y la concomitante intertextualidad hará una reiterada, si bien intermitente aparición desentrañando una modernidad poco reconocida de nuestro autor: la de la palabra intertextual, la de la palabra que contiene otras palabras que a su vez la contienen. Fuerza es decir que la obra misma de Paulette Patout es también, en cierto sentido, una obra de reformulación, un libro que desentraña a Reyes desdoblándolo, un volver manifiestos el entorno, el fílo y el espectro de muchos de los textos alfonsinos. Vaya en muestra esta versión donde el traductor en ocasiones se desplaza por atrás del texto de la estudiosa con el solo objeto de mejor alcanzar a Alfonso Reyes: traducción de un texto sobre Alfonso Reyes que resulta una recreación paralela de Reyes, un recuerdo que es recuerdo de otros recuerdos.

PAULETTE PATOUT

ALFONSO REYES, MARCEL PROUST Y LA ARISTOCRACIA FRANCESA

En un artículo de 1923 ( ), Alfonso Reyes había dado pruebas del preciso conocimiento que tenía de la obra de Marcel Proust, de su admiración por su infinita habilidad en la técnica de la novela, de su simpatía por la sensibilidad poética que allí se manifestaba. A su alrededor, en Madrid, se leía cada vez más *A la recherche de temps perdu*. Unamuno, en su exilio parisino de 1924 y 1925, tenía siempre un libro de Proust sobre su mesa. Por una increíble coincidencia, antes de instalarse en el edificio de la calle Cortambert, Alfonso Reyes ocuparía el mismo apartamento en el que el novelista francés había pasado los últimos tres años de su vida, sito en el quinto piso del número 44 de la calle Hamelin. Don Alfonso se presentó allí, otra extraña coincidencia, el 18 de noviembre de 1924, exactamente dos años después del deceso del novelista. Desde el día siguiente, supo cómo ganarse las simpatías del portero, quien miraba con emoción a "este hombre que viene del otro lado del mundo a pedirle recuerdos de Marcel Proust", y de sus labios recibió un caudal de memorias, impresiones y documentos de primera mano, que resultaban inestimables en aquella época en que el personaje de Proust aún no era bien conocido, y que esa misma noche consignó como pudo en su *Diario*.

En Francia, con mayor lentitud que en el extranjero, la gloria de Proust se iba afirmando, y si bien cuando se instaló en París Reyes se topó todavía con algunas reticencias de Paul Valéry y de Jules Romains, le tocó vivir en un medio literario donde la memoria del autor de *Jeunes filles en fleur* estaba rodeado de un gran respeto, y su valor como novelista ya estaba bien asentado. Valery Larbaud conservaba como recuerdo de su tacto y de su bondad el recado extremamente gentil y alentador con que Proust le había agradecido el envío de una de sus *Enfatines*, "La Couperet". Larbaud mismo se inscribía en la línea de Proust, y el ascendiente de éste último sobre obras como *Amants, hereux amants* está fuera de toda duda. Marcel Proust, cuya desparación a los 51 años y en plena actividad literaria era todavía reciente, estuvo pues en el centro de las conversaciones que Alfonso Reyes tuvo con el autor de *Fermina Marquez* y su grupo. Benjamin Crémieux, el amigo de Larbaud, no tardó en convertirse en un asiduo de las cenas amistosas que Reyes ofrecía en la calle Cortambert. Crémieux había sido uno de los últimos corresponsales de Proust, y las ochenta magistrales páginas con que se abre su *XXe siécle*, que acababa de aparecer en París en diciembre de 1924, mostraban bastante hasta qué



Paulette Patout publicó este año *Alfonso Reyes et la France* en París. Con su autorización reproducimos este fragmento en traducción de Adolfo Castañón.

punto había entendido los métodos del novelista, el alcance y la estructura de su obra, y la atención que dispensaba al desarrollo de su forma. Ya se adivina el interés de las conversaciones que Alfonso Reyes pudo tener con Crémieux sobre Proust, en quien veía unos de los tres o cuatro grandes escritores franceses de nuestro tiempo, junto con Paul Claudel y Paul Valéry. Pronto encontró en Paul Morand otro testigo de la vida de Proust, uno de sus confidentes a pesar de la diferencia de edades. Sus *Tendres stocks* habían tenido el raro honor de ser prologados por él. En casa de Jean Cassou, Reyes conversó con el doctor Couchoud, editor de las *Mémoires* de Montesquiou. Estos tres volúmenes, llenos de confesiones y hasta de indiscreciones, que acababan de ser publicados en 1923, tomaron lugar en la biblioteca alfonsina junto a la obra completa de Proust en sus ediciones originales y alimentaron sus reflexiones. En ese medio tan favorable, los libros póstumos de Proust que iban apareciendo poco a poco (en 1925 *Albetine disparue*) en 1927 los dos volúmenes de *Le temps retrouvé*, y su correspondencia) eran verdaderos acontecimientos por todos esperados y comentados.

Los hispanoamericanos que rodeaban a Reyes en París consideraban a las novelas de Proust obras maestras de análisis psicológico, del que eran muy aficionados, y documentos testimoniales donde la sociedad francesa desnudaba sus secretos, obras que eran de gran ayuda para captar numerosos aspectos y matices del espíritu francés. Nada complacía más a don Alfonso que oír a su distinguido y joven amigo José María González de Mendoza atraer la atención sobre un paralelo evidente entre uno de los ensayos de *Cartones de Madrid* y un paisaje célebre de *La prisonnière* de Proust. El texto de Reyes fue escrito en la capital española en 1915 o en 1916, a partir de algunos apuntes tomados en el París de 1914. Reyes evoca la algarabía callejera de París y luego de otras ciudades, recuerda los pregoneros y vendedores ambulantes que tenían sendos refranes, las siluetas, pintorescas, cuyas voces y costumbres eran familiares a los vecinos del mundo. Junto con los recuerdos personales, Reyes habría combinado ciertas reminiscencias de los poemas en prosa de Mallarmé. La comparación que se podía hacer ahora con el texto de Proust no era por ello menos inquietante. *La Prisonnière* apareció en 1923, el manuscrito fue puesto en manos del editor por Proust mismo poco antes de su muerte. Según los especialistas proustianos, la obra data de los años de guerra, pero fue profundamente remodelada y modificada por el autor ante el espectáculo de aquel conflicto y las tranformaciones que impuso a la sociedad francesa. Así pues, no es fácil saber a qué época se remontan esas páginas que el novelista consagra a los ruidos de París. No sorprende que los dos escritores, viviendo en la misma época y más o menos en los mismos barrios burgueses, hayan acordado su atención, después de Mallarmé y de muchos otros, a lo que constituía uno de los encantos familiares de aquella ciudad capital. Alfonso Reyes era una hombre atento a la poesía popular francesa; ciertos refranes pregonados por esos hombres de la calle pertenecían legítimamente al folklore francés. Este aspecto *bon enfant* de la capital de un país prestigioso la acercaba por un momento a las calles de México donde los vendedores anunciaban de viva voz, y lo siguen haciendo, sus mercancías, nueces frescas, (botellas-fierro viejo-que-venda...) En cuanto a Proust, sus amigos ya han señalado cuán sensible era a los ruidos y es lógico pensar que haya conservado en su memoria las endechas que habían alegrado su infancia. Cuando esos ruidos humanos desaparecieron, sofocados por los rechinidos y las bocinas de los automóviles, Proust hizo tapizar de corcho las paredes de su cuarto. Es verdad que, como conviene a un ensayo, el texto de Reyes es más breve. En Proust, los murmullos de la calles se desarrollan siguiendo los arabescos habituales de su gran estilo a lo largo de una veintena de páginas. Pero en ambos escritores, esas voces con las que la calle manifiesta su presencia poseen el mismo poder evocativo y contienen en potencia, toda la ciudad, sus líneas, sus colores, sus personajes. Los dos han elegido casi las mismas palabras para describir la modificación de ciertos refranes según los barrios y vendedores. De entre el gran número de esas voces, han retenido prácticamente las mismas. *"on dit, on dit... Habits, habits... Haricots verts..."* Aquellas poderosas voces aún resuenan en sus oídos, algunas tan agudas, dice Reyes, que rompen los tímpanos —y Proust habla de un "pífano menudo y grácil'. En los dos textos, la vendedora de *quatre saisons* curva su voluminosa silueta para empujar su carrito. Los cuernos hacen su aparición anunciando los tranvías. La misma nota privincial, y, más precisamente, meridional, está presente en un tamborilero en el uno, en un vendedor de leche de cabra en el otro. El oído de los dos escritores sigue con la misma atención el debilitamiento del grito, su paulatino alejamiento, su desaparición; entonces, los dos hablan de la "muerte" de "expirar al borde del infinito". Reyes ha vuelto a menudo sobre este asombroso acercamiento de los dos textos. Vaciló en señalarlo, nos dice, cuando reeditó *Cartones de Madrid* en el tomo II de sus obras completas . ¿Proust habría leído o habría oído evocar estas páginas de Reyes antes de escribir ese pasaje de *La*

prissonnière Las relaciones de Proust con los medios españoles e hispanoamericanos no eran inexistentes. Había seguido con la mayor atención la acogida que el Madrid literario diera a su obra. Muy satisfecho por la conferencia que José Ortega y Gasset había pronunciado para comentarla, se hizo cargo de que una reseña apareciera en *Le Gaulois* y *Le Figaro*.[3] Uno de los mejores amigos de Proust fue Reynaldo Hahn, el gran compositor venezolano que se había establecido desde hacía muchos años en París, pero que no había roto sus contactos con la colonia española residente en París. Hahn había puesto en relación a Proust con su hermana, cuyas ricas colecciones de pintura española, un cuadro de El Greco, algunos dibujos de Goya entre otras cosas, habían dado al escritor francés una idea muy alta del patrimonio artístico hispano. A su vez, el cuñado de Reynaldo Hahn, Federico de Madrazo había ingresado en la familia del escritor. Reyes tuvo noticia de que Proust había tenido un secretario que debía mantener ciertos vínculos con la América Hispana, puesto que en 1921 partió para establecerse en México. Al parecer, don Alfonso le hizo seguir la pista por estos lares. De otra parte, en el curso de los últimos años de la guerra y hasta su muerte, Marcel Proust recibía la visita, con alguna frecuencia según Reyes, de Ramón Fernández. Este escritor era francés, por el lado de su madre provenzal, y mexicano por el de su padre, Ramón Fernández, quien había estado a la cabeza de la legación mexicana en París en las postrimerías del siglo XIX, y cuyo padre había sido ministro de Manuel González hacía 1880. De familia muy acaudalada y aprovechando las relaciones que su padre había hecho en el curso de su misión parisina, Ramón Fernández frecuentaba la aristocracia del Fabourg Saint-Germain, y fue así como conoció a Marcel Proust. De otro lado, la madre de Ramón, al quedar viuda tomó bajo su cargo la dirección de la *Maison de France* en Madrid. Reyes la había conocido en el Café Pombo entre las personas que se encontraban alrededor de Ramón Gómez de la Serna: viene a la memoria el ensayo lleno de simpatía que Reyes escribió sobre *La Maison de France*. Es probable que haya ofrecido a su directora el libro que acababa de publicar... El hijo de ésta tenía en 1917 veintitrés años. Inteligencia activa, ¿no habría podido traducir algunos tramos de la reciente obra de Reyes en el curso de sus visitas, mientras comía en la intimidad de la recámara de enfermo de Proust, al oírlo evocar esos "ruidos de París" que cautivaban y obse-

sionaban al novelista, y que tan a menudo reaparecían en sus charlas? ¿Alfonso Reyes conoció en París a Ramón Fernández, entonces uno de los críticos más prominentes de la *Nouvelle Revue Francaise* y con el que tenía algunos amigos en común, en especial Jean Prévost? ¿Le habló a Reyes del paralelo que era posible establecer entre uno de sus ensayos y ciertas páginas de *La Prisonnière*? Cada vez que Ramón Fernández volvía a esta comparación, Reyes decía que, si bien todo era posible, nada era seguro, pero que, como quiera, se encontraba "extraordinariamente halagado por ese acercamiento".

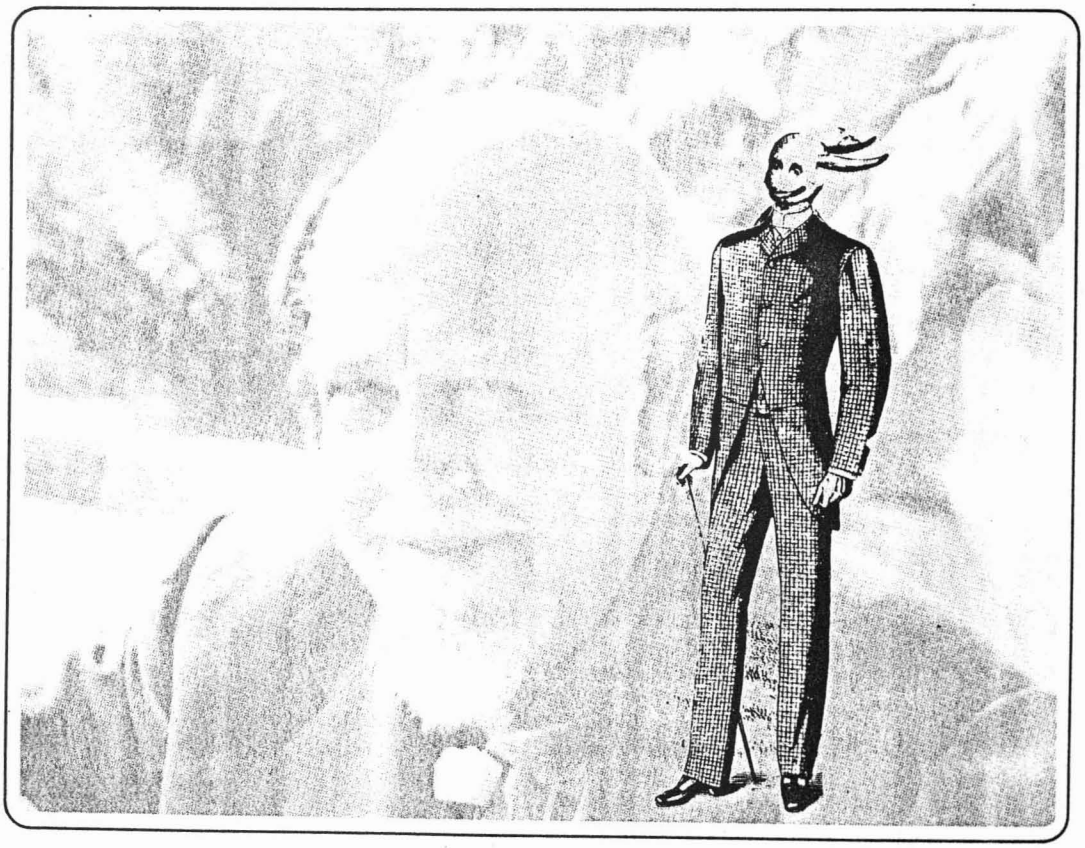
Llevado por la lectura de Proust, una vez instalado en Francia, Reyes sintió la curiosidad de frecuentar a los representantes de la nobleza con el objeto de verificar si esas extensas y poéticas novelas, bajo cuya seducción se encontraba, eran también documentos psicológicos dignos de fe. Conocer a sus descendientes era de algún modo entrar en contacto con aquellos que habían tejido la prestigiosa historia de Francia en el *Ancien Régime*. El americano que había en Reyes ardía en deseos de acceder a esos misteriosos medios, quería apreciar por sí mismo esa delicadeza, tan famosa, ese refinamiento que la aristocracia francesa traía en la sangre, esa soltura infalible en los actos y las palabras que, se decía, eran perceptibles en los más menudos gestos de la vida diaria, así como en las fastuosas recepciones de esos franceses de gran raza. La espontánea sencillez que se suponía podían permitirse esos nobles de verdad, sin perder por ello su *chic*, era un enigma para los mexicanos, cuyas buenas maneras se sentían siempre un poco alambicadas. ¿Tal superioridad hereditaria era posible en el seno de una familia, de una clase social, de una casta, de una raza? Alfonso Reyes, según se ha visto, nunca perdía de vista los problemas de México surgidos a resultas del mestizaje. El Faubourg Saint-Germain —tema literario por excelencia y que había inspirado a Balzac y a Jules Barbey D'Aurevilly antes que a Proust— tenía para los curiosos ojos de don Alfonso numerosos atractivos que se mezclaban con recuerdos familiares de la alta sociedad mexicana, que los suyos habían frecuentado en los tiempos en que el General Reyes se había desempeñado como ministro de Guerra. Las familias patricias de América, ¿no estaban ligadas a esa sangre azul por múltiples amistades y numerosos matrimonios? Por otro lado, desde que Proust había escrito sus libros la guerra había rasado fortunas y mentalidades. En virtud de su candor y de su riqueza a los nobles amigos de Swann se les había ahorrado en otros tiempos la preocupación de conocer el valor del dinero. En la holgada afluencia de la preguerra, estos adeptos del ocio sólo imaginaban a su amante adornada con las más exquisitas joyas parisinas y sólo concebían su residencia iluminada por el fulgor de los más hermosos muebles antiguos. Sus vacaciones transcurrían en un famoso castillo de Baviera, rentado a ese exlusivo efecto. Y Reyes se preguntaba cuál había sido la suerte de esa humanidad dorada en las tranformaciones que traía consigo la posguerra... ¿Esta casta podía tener esperanzas de vida en el cosmpolitismo actual de Paris? La idea de servir a su patria y de ponerse al servicio de las otras clases, ¿había siquiera rozado a estos aristócratas transformando su actitud? ¿Podían conservar su despreocupación cara a las nuevas dificultades de la vida y mantener su tren de vida con los nuevos precios de las cosas?

Fue pues con una afilada curiosidad que Reyes conoció, en las carreras, de las que, buen mexicano, era gustoso asiduo, o en los salones, a ciertos representantes de la aristocracia francesa. La rubia señora de Clermont-Tonnerre contaba entre sus ancestros al hombre que había robado su amante a Racine. Nacida en una familia que había dado mariscales de Francia y prelados, entre los que se contaba el Cardenal de Retz, ella había conocido bien a Proust y a Montesquiou, quien solía visitarla en la calle Reynouard, le gustaba hablar de ellos, y precisamente en 1925 acababa de publicar con el sello editorial de Cres su acopio de recuerdos *Robert de Montesquiou et Marcel Proust*. Reyes se topó con ella en las reuniones literarias y, convertido prácticamente en su vecino, pronto se hizo su amigo. Otros más pudieron hablar a Reyes de esa comedia mundana: Jacques de Lecretelle, quien había sido uno de los mejores amigos de Proust y al que el novelista dedicó esas páginas admirables donde explica las "claves" de su novela. Robert Pellevé de la Motte-Ango, marqués de Flers, quien fue compañero de banca de Proust, y luego su amigo, en los tiempos del Liceo Condorcet, volvió a presidir algunos banquetes en reuniones franco-americanas. Advertido del valor de su público, preparó desde entonces sus discursos, y Reyes pudo caer bajo el encanto del ingenio y de la conversación de quien, desde *L'habit vert* (1912), *Ciboulette*, *Les Vignes du Seigneur* (1923), y *Les Nouveaux Riches* (1925) representaba el chispeante *Esprit* parisino. El ministro de México también fue recibido en casa del Conde y de la Condesa de Fontenay, a quienes había conocido en la embajada de Francia en España. Acompañado de doña Manuela, los visitó varias veces en Versalles, y juntos frecuentaron a la nobleza negra de Francia y España. El importante movimiento diplomático de 1924 que costó al conde su puesto en París no estuvo exento de motivaciones políticas, y la condesa no dejaba de estar un

poco resentida por ese prematuro cambio de situación. Citaba nombres de quienes habían podido empedrar el camino de su marido. El retrato de la señora Fontenay que confía Reyes a su *Diario* es el esbozo y quizá el plan de una pintura de la nobleza francesa de la posguerra, de un texto "a la manera de Proust". La señora de Fontenay debió haber sido mujer de gran belleza, pero traía a las mientes a aquella duquesa descrita por Marcel Proust. Lejos de hurtar el cuerpo a sus deberes durante la guerra, la nobleza francesa volvió a encontrar una de sus tareas tradicionales, y supo pagar con generosidad los aranceles de la sangre. Los dos hijos del matrimonio Fontenay habían caído en el campo de batalla, pero a Reyes le molestaba profundamente oír hablar de esos muertos de una manera "mecánica y profesional". ¿Era eso una falta de sensibilidad? Quizá en un salón no era de buen tono expresar sentimientos demasiado personales o aflicciones excesivamente profundas. Así, el personaje de marras era verdaderamente "proustiano", y Reyes le hizo un retrato despiadado, afortunadamente mitigado por un procedimiento caro a Proust, la evocación poética del paisaje que se admiraba en el camino de vuelta a París.

Si Alfonso Reyes no comentó *in extenso* la seducción de algunas descripciones de Proust, al menos se puede estar seguro por la delicadeza de su *pastiche* de que era plenamente sensible a ellas.

El Conde Boniface de Castellane, nieto del mariscal de Francia, sobrino nieto de Talleyrand, además de llevar un gran nombre fue un varón deslumbrante durante su juventud. Extraordinariamente dotado, lleno de aplomo, podía aspirar a numerosas carteras diplomáticas y políticas. Al contraer nupcias con Anna Gould hija del rey norteamericano de los ferrocarriles, había pasado a ser uno de los hombres más acaudalados de Francia. Las fiestas que entonces ofreció fueron por demás suntuosas, cubrieron las calles de París de costosas alfombras y envolvieron durante algunas horas a los invitados en un escenario digno de las mil y una noches. Pero, según las palabras de Reyes, "se había desperdiciado". Al día siguiente de la guerra, Boniface de Castellane se convirtió en uno de los adornos de las famosas veladas del modisto Paul Poiret. Su extravagancia no conoció límites. Se contaba a Alfonso Reyes que durante un baile de disfraces apareció Boní enfundado en una escafandra leyendo *L'Intran* a la luz de una esponja. Su fantasía, su buen humor hicieron del Conde una silueta familiar de París en los tiempos del *Boeuf sur*



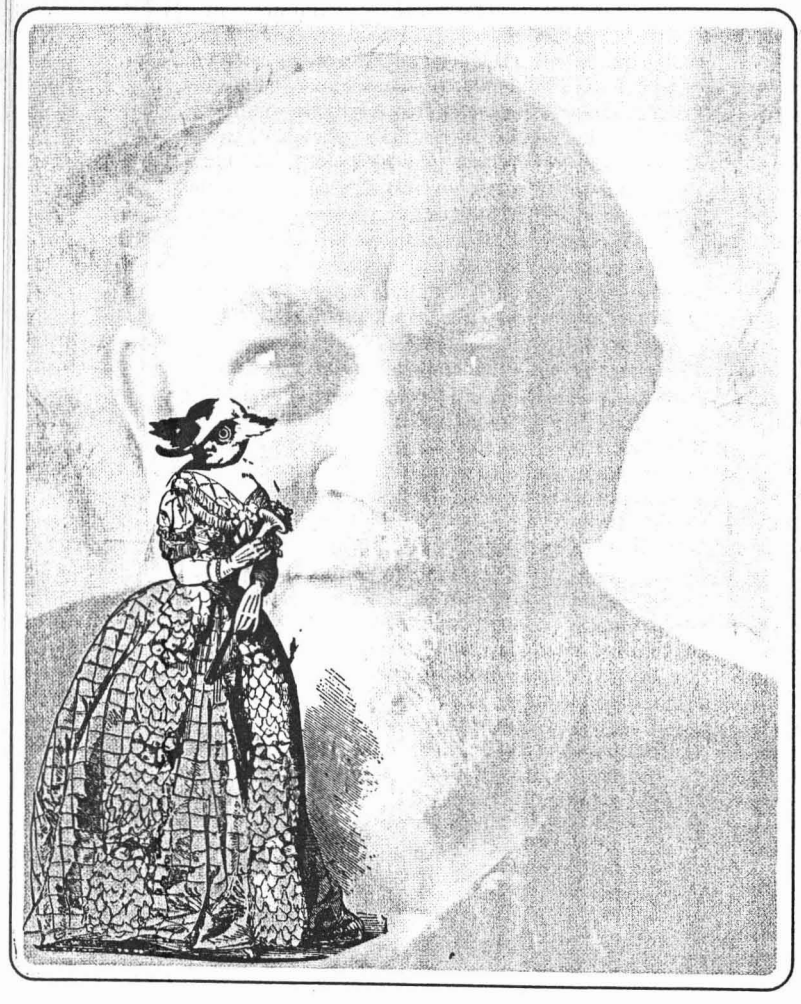
le tout. Su generosidad lo había vuelto popular en todos los medios. Reyes conoció a Boní cuando abandonado por la rica heredera, vivía ya desde hacía años sin fortuna. Con ánimo resuelto, daba la cara a la pobreza, y se había descubierto vocación de decorador y de anticuario sacándole tanto partido a los tesoros de su fantasía como a sus conocimientos artísticos. Boniface había recubierto de sedas de color su minúsculo apartamento de la calle de Lille y había revestido de espejos el comedor para crear la ilusión de espacio. Gajo de la leyenda parisina, continuaba compartiendo su mesa con los grandes de este mundo, escritores, actores, príncipes y diplomáticos. Gabriele D'Anunzio fue su invitado por aquella época, y Reyes tomó parte, por lo menos dos veces, el 15 de enero y el 19 de marzo de 1926, en esas cenas con velas en compañía de huéspedes ilustres y de *intérlopes* curiosamente mezclados, como Becq de Fouquières, Rodolfo Valentino en tiempos de *Monsieur Beaucaire* y Reachie. En una atmósfera de bombonera de lujo, Boní recibía a sus invitados con la cabeza vuelta hacia atrás y el talle erguido, sin que nadie pudiese decir si esa rigidez era una reminiscencia de *Monsieur de Phocas* y de Swannn o una secuela del ataque cerebro-espinal que acababa de atacar al buen septuagenario. En su delgado bigote brillaban hilos de plata, sus ojos eran fríos, y a Reyes le venía a la memoria Monsieur de Charlus, aquel personaje de Proust para el que, se decía, Boniface de Castillane había servido de modelo... La conversación en esas cenas era para Reyes una delicia. Le encantaba el gusto de su anfitrión, quien gustaba de lo antiguo y aceptaba lo moderno. Apareció como un hombre de gusto y discernimiento. Eran implacables su puntería y precisión. En las preferencias de Boniface de Castillane, en sus juicios y críticas, Alfonso Reyes distinguía esa lógica y ese arte del *décor* que sólo pertenecían a Francia. Boniface era dueño del sentido más íntimo de los estilos, de un sentido de la línea y del dibujo fundado en dos o tres ideas que por sí mismas daban la ley de la simetría y del equilibrio.

Su elección y rigor daban justa cuenta de la seguridad de su eclecticismo. De este modo, Boniface de Castellane, gran amante de París, cautivado espectador de sus amplias perspectivas, criticaba sin cortapisas la abertura de los Inválidos que era a sus ojos una equivocación, una desviación inopurtuna en el gran desfile de París que rompía la línea ascendente de los Campos Elíseos... Nadie se equiparaba a Boní cuando de disponer jardín a la francesa se trataba, cuando era cosa de planear un sarao a la francesa o de arreglar el interior de un castillo. "Entonces todo el oro del mundo es poco para realizar el prodigio." Reyes admiraba su inimitable tacto para armonizar los tonos y proporciones de un conjunto. En el jardín, le habría gustado dar otro acomodo a los contornos del paisaje y aun al color que flota en el aire.En política, Boní no era menos clarividente. Al igual que Reyes, dábase cuenta de las consecuencias del tratado de Versalles y veía que la nueva Europa estaba "llena de guerras".

El libro que publicó Boniface de Castellane y que don Alfonso leería con tanta mayor precipitación cuanto que el título le era particularmente atractivo, vino a disipar, como una varita mágica, todas sus ilusiones y a cubrir con una oscura pátina el resplandor que a sus ojos tenía el personaje. Para Reyes, el título del libro *Comment j'ai découvert l'Amérique* significaba en realidad cómo abusé de América. Allí Boní juzgaba con ojos de superioridad a los americanos, incapaces, según él, de distinguir el matiz, de juzgar la calidad, apenas aptos para evaluar números y cuántos. Deploraba que su norteamericana cónyuge no hubiese sabido apreciar el lujo de que la había rodeado, las fiestas celebradas en su honor. Era así como el placer neroniano de iluminar París durante algunas horas podía subrogar, entre los franceses excesivamente cerebrales y estetas, la lágrima de una mujer caída en cárcel de seda y plumas. ... Reyes no dudaba que Boni hubiese sabido envolver a aquellos hombros con las telas más hermosas. Pero rodearla de cabezas tocadas por coronas, ¿era eso la felicidad? Esos príncipes quizá sólo eran bobos, y ese cúmulo de bailes, conciertos, pirotecnias y fuentes no había podido remplazar en su corazón la intimidad del alma, la sensibilidad del corazón que él había olvidado. Boní, quien había sido amigo de Marcel Proust, era "en verdad un personaje de Proust", pues no tenía ni corazón ni alma. Esta sequedad, esta insensibilidad representaban entre los franceses una insensibilidad tan grave como la vacilación de las norteamericanas ante un color o una forma. "Oh, Europa incorregible, ¿eres tú la que acusas a América de no saber distinguir los matices?" Inspirado por su desilusión, Reyes consagró entonces a este gran señor un ensayo-poema donde cada estrofa abre con "Boní", ese diminutivo familiar que corría en labios de todo París. No sin algo de cálculo y malicia, Reyes puso esta pequeña obra maestra, mezcla de admiración y severa clarividencia y que durante mucho tiempo guardó en sus cajones, cerca de las páginas dedicadas al autor de *Du cote de Chez Swann*. ( ) A partir de ese momento, el prestigio de Boní y el de los de su casta resultó sospechoso para Reyes. Como muchos otros, había desposado a la sajona movido por el interés y sin ningún amor. Era así como en esta élite de corazón

tan duro el dinero justificaba todos los matrimonios. ¿El Fabourg Saint-Germain no había comenzado a interesarse en Gilberte Swann a partir del momento que se la había reconocido heredera absoluta de los 80 millones de una vieja pariente? Entonces esos cínicos habían olvidado que era hija de un snob. Hasta Odette de Crécy, que se había enriquecido, se puso de moda en el gran mundo que la consideraba "inteligente". La nobleza tenía costumbres vulgares, "llenas de engañifas" (pleines de trompages). Entre los nobles la moral era inexistente.

Proust tenía razón y la aventura de Boní probaba la veracidad de sus caricaturas. En realidad, nada distinguía a los auténticos aristocrátas de los arribistas y nuevos ricos. Un detective pagado por Ana Gould había podido vivir en casa de los Castellane haciéndose pasar ante Boní por un aristócrata: jugaba con la misma facilidad que éste al bridge y al polo y se comportaba con la misma desenvultura en los salones. Ahora Reyes consideraba a Boní un ser absolutamente despreciable que iba vendiendo por las librerías la historia de su vida conyugal para "rebañar hasta el fondo la cazuela". Servía de intérprete y de guía en París a las viejas norteamericanas "para darles gato por liebre en las casas de antigüedades". Su cultura sufría las clásicas limitaciones francesas: no entendía nada de Italia y de España. Era difícil, decía Reyes, acumular tantos errores y vaciedades en tan pocas páginas, sobre todo cuando se ponía a hablar de las artes en los países meridionales. A don Alfonso se le revolvía la sangre cuando lo oía denunciar, a propósito de las corridas de toros, "la crueldad catalana". Las actitudes de Boní no podían ilustrar mejor esa insensibilidad relativa, esa "indiferencia francesa" que no deja de asombrar a los americanos y que probablemente también Reyes tuvo que sufrir. *Comment j'ai découvert l'Amérique* había matado en don Alfonso "las últimas esperanzas que fundaba todavía mi respeto histórico en eso que todavía llamamos la aristocracia"; lo ayudó a deshacerse de la falaz seducción que ejerce nuestro gran mundo, de la hipotética superioridad de la aristocracia francesa y de la existencia de otra especie. En un áspera frase que evoca las amargas imágenes de Proust y que trae a la memoria el estilo de Montaigne —¿pero no es éste maestro de aquél?— Alfonso Reyes expresa sus conclusiones sobre "la aristocracia más rancia de la tierra (que) puede llevar de la rienda y servir de palafrenero, en el paddock a su jockey triunfante: el caballo estima con razón que arriba y abajo de la silla dos animales de la misma casta lo acompañan". En virtud de una tentadora extrapolación, dudar de la aristocracia equivalía a cuestionar la supremacía de Europa, "esa aristocracia del mundo" que extraía su prestigio de su pasado y de su historia. La vergüenza de una guerra primitiva, las dificultades económicas de la posguerra, la crisis de los valores morales revelaban a todos los espíritus alertas la debilidad del Viejo Continente. La superioridad europea ya no era más que una "ilusión perdida". Era ese un saldo que solía ser objeto de comentarios en el entorno parisino de Reyes, que fue también el de Paul Valéry de *Regars sur le monde actual*. El abuso del ingenio (l'esprit) había alterado la especie embotando la precisión de los sentidos o menguando la sensibilidad del corazón. El porvenir parecía pertenecer a pueblos intactos, como los de América o en Europa, quizá, a nuevos tipos de hombre, hombres de acción o de audacia, como los aviadores, o bien hombres de "buena voluntad" es decir animados por el deseo de dedicarse en cuerpo y alma a la comunidad y de mejorar su suerte. Ahí también Reyes coincidía con Proust, a quien le encantaba visitar los aeródromos, pues él también veía en el piloto aviador la imagen moderna de la libertad y en el ejercicio físico el símbolo de una nueva emancipación. ¿No había sembrado en su bien amada Albertine la pasión de todos los deportes? □



HÉCTOR AZAR

DIÁLOGOS DE LA CLASE MEDIUM

JUEGOS DE ESCARNIO

1979

DIÁLOGO I

LA CAUSA DE LA CAUSA

Para Todos Ustedes.

personajes

ÉL
ELLA
3 POLICÍAS

Es la noche en su primer capítulo. La luna, anclada entre bajeles de bruma, indica que la luz —las luces; luz de luces— viene en camino con el propósito de iluminar tenuemente la escena. Es, también, una pareja en la calle de siempre que trata de partir en dos el escenario, cubrir de telones la cabeza torpe de la soledad escénica. Un Policía lleva en su mano derecha una porra / ¡a la porra con él, con todos ellos!, ¡¡con todas las policías de este perro mundo policíaco!! /, enguantada de blanco su mano de carne, mano de tierra estéril, de apagadas estrellas, mano de meteoritos oscuros e inmóviles. Después de que este Policía observa con cuidado a la pareja, advierte que sus actitudes no son normales [*las del policía*], que su manera de conducirse es por demás sospechosa [*la de la pareja, claro está*], ¡vamos, que no son ni un policía ni una pareja normales, precisamente!, sino que su conducta, como la de todas las parejas policiacas, es nada menos que la de una pareja decididamente psicótica, incluso con manchas de Roschard en el rostro de los personajes / una cierta especie de paño psicológico, de natural alérgico; probablemente causado por la ecología del escenario donde esta obra se presente / y una inmensa variedad de tics nerviosos entrambos. En el escenario, además de todo esto que se ha dicho, debe permanecer una silla de madera dorada, un vaso con agua bajo de la silla y un florero de aparente cristal cortado con dos o tres crisantemos blancos; entre ellos una tarjeta con las iniciales H. A. Es la noche de 197... Al fondo, una casa; mi casa, ... la de todos ustedes.

EL POLICÍA I: [*Se acerca cautelosamente a la pareja*] ¿Qué hacen ustedes?
ÉL: [*Justificándose y con manifiesto desgano*] Paseamos.
EL POLICÍA I: [*Acaso incrédulo*] ¿A estas horas?
LA PAREJA: [*Desafiantes*] Sí, a estas horas...
EL POLICÍA I: [*Por decirles algo*] ¿Son amigos?
LA PAREJA: [*Aún más desafiantes*] No. Amantes.
EL POLICÍA I: [*Por decirles algo más fuerte*] Entonces, ¡atentan al pudor!
ÉL: [*Quizá un poco asustado*] No, señor.
EL POLICÍA I: [*Por seguir el interrogatorio*] Y... ¿esa ropa?
ÉL: Mezclilla.
EL POLICÍA: Son obreros...
ÉL: No.
EL POLICÍA I: [*Para prenderlos in fraganti*] ¿Entonces...?
ÉL: Andamos a la moda.
EL POLICÍA I: [*A la mujer, con gran respeto*] Y usted, ¿esa camisa?
ELLA: [*Acostumbrada a la buena tela*] Manta. Es de manta.
ÉL: [*Muy entusiasmado*] ¡Sí!, ... ¡¡manta campesina!!
EL POLICÍA I: [*Muy inteligente*] Pero, ... ¡ella no es campesina! [*Pausa grave*] ¿Entonces...?
ÉL: Es la moda, ya dijimos.
EL POLICÍA I: [*Sin que lo abandone la inteligencia*] Ella... ¿también?
ÉL: Sí, ella también.
ELLA: Sí, ... yo también...
ÉL: [*Interviniendo oportuno*] ¡Pero no vive de eso!
EL POLICÍA I: [*Desconcertado*] ¿De qué?
ÉL: Ella no vive de la moda.
EL POLICÍA I: ¿No? ¿De qué vive?
ÉL: [*Evasivo*] Vive de otra cosa.
ELLA: [*Advirtiendo que el* POLICÍA I *no entiende nada*] ¡YO VIVO A LA MODA, NO VIVO DE LA MODA!
EL POLICÍA I: [*Muy próximo a la mujer y refiriéndose a su blusa*] ¿Rabanne? ¿Paco Rabanne?
ELLA: [*Se da cuenta que el policía le está tendiendo una trampa*] No. Courèges.

EL POLICÍA I: [*Relacionándolo tardíamente a él con ella*] Entonces, . . . amantes . . .
ÉL: [*Tratando de darles seguridad a su amiga y al policía.*] Ella vive conmigo.
ÉL: [*Recogiendo la coartada*] Sí, . . . vivimos juntos.
EL POLICÍA I: Y me dicen que son . . .
ÉL: ¡¡AMANTES!!
ELLA: ¡Sí, y estamos en la misma causa!
EL POLICÍA I: Y no atentan al pudor.
ÉL: No, no atentamos al pudor de manera alguna.
EL POLICÍA I: ¿Y en qué causa están?
ÉL: En la causa de la causa que es causa de lo causado.
ELLA: [*En discreta actitud filosófica*] Somos tomistas.
EL POLICÍA I: Bebedores . . . alcohólicos . . . dipsómanos . . .
ÉL: No. Tomistas; de tomo, volumen, rollo. De Tomás de Aquino. Santo Tomás.
EL POLICÍA I: [*Con certeza absoluta y enfurecido*] ¡Curas disfrazados!
ÉL: [*Rechazando la agresión*] ¡¡No!! ¡¡Nunca!!
EL POLICÍA I: [*Dándole al clavo*] ¡Trasvestistas!
ÉL: [*Igual*] ¡No! ¡Nunca!
ELLA: [*Malintencionada y poniendo en entredicho a su compañero*] El es homosexual, en ocasiones . . .
ÉL: [*Aclarando la situación y ciertamente molesto con* ELLA] Homosexual, aunque no trasvestista.
EL POLICÍA I: [*Complacido*] Eso es bueno.
ÉL: [*Motivando su conducta sexual*] Lo hago porque es parte de la causa.
EL POLICÍA I: ¿Qué causa?
ÉL: La causa de la causa que es causa de lo causado.
EL POLICÍA I: Ah, sí, . . . ya lo sé.
ELLA: La causa de nuestra liga, de nuestra unión.
EL POLICÍA I: La causa de lo causado.
ÉL: ¡Precisamente!
EL POLICÍA I: *Sorpresivamente*] ¡¡HABLEN!!

Por la vidriera de la casa del fondo —telón de fondo— se advierte una brizna de hierba: es la mofletuda cara de Mickey Rooney que se asoma a ver la representación, en actitud análoga a la que tenía cuando era el hijo del Juez Harry: mejillas de cerdo, ¡Pum!, piel de asno moreno, ¡Pum, pum!, ímpetus de búfalo y unos ínfulos de cid, ¡Pum, pum, pum! Saca un peine de carey y silva entre los dientes de su peine de carey improvisando la melodía que servirá de fondo musical para la escena que sigue. M. R. sabe que Ava Gardner —su vieja Ava— es un hombre leal de barba entrecana, de cabellera ríspida y de senos chorreando como velas de sebo en la Basílica de Santa Sofía. El joven de la vidriera —como también el público de esta noche— es un joyero que seguramente permanecerá ciego; ciego sin remedio como los héroes garbanzos, como los galanes galanazos del hogar dulce hogar.

ÉL: ¡¿Cómo?!
EL POLICÍA I: [*Desesperadamente, ya que éste es un extraño policía que se exalta con facilidad*] ¡¡HABLEN!! ¡¡DECLAREN!! ¡¡CONFIESEN!! ¡¡HAGAN ALGO!!
ELLA: [*Contagiada*] ¡¡HABLA!! ¡¡DECLARA!! ¡CONFIESA!! ¡¡HAZ ALGO!!
ÉL: [*Dándose cuenta de todo*] Lo he dicho todo . . .
EL POLICÍA I: [*Muy hábilmente lo conduce a declararse culpable*] ¿Sí, eh? ¡¡Usted lo ha dicho todo pero no ha declarado nada!!
ELLA: [*Tratando de acabar de una vez por todas con esta situación escénica atroz*] ¡¡Sí . . . ¡Siempre que nos sorprenden en acción, hablas, declaras, lo dices todo, pero no confiesas nada!
ÉL: ¿Qué quieres que haga?
ELLA: Algo, simplemente . . . No lo sé con precisión, pero necesito que hagas algo, . . . Si no . . .

[*Cuidado, director de escena*]

ÉL: Si no ¿qué?
ELLA: Si no . . .
ÉL: ¡Dilo de una vez!
ELLA: ¿Delante de él? [*Se refiere al policía*]
ÉL: Sí. No importa.
EL POLICÍA I: [*Más hábil que la última vez*] Si él no confiesa, hágalo usted por él, señorita.
ELLA: Está bien. Si no . . . [*Intempestiva*] Confieso que ¡te abandonaré!
ÉL: ¿Ahora?
ELLA: ¡Ahora mismo!
ÉL: [*Cambia de tono el personaje y la escena. Mutis de Mickey Rooney*] ¿Y . . . me dejarás solo en la lucha?
ELLA: [*Fríamente calculadora*] Podemos seguir luchando cada uno por su lado.
ÉL: [*Resignándose*] No es lo mismo. La unión hace la fuerza . . .
EL POLICÍA I: [*Entusiasmado por haber obtenido lo que quería*] ¡Ah, esa frase es buena. Repítala!
ÉL: [*Igual de resignado*] No es lo mismo. La unión hace la fuerza . . .
EL POLICÍA I: [*Triunfante*] Muy bien. Lo doy por confesado.
ELLA: ¡Yo no!
ÉL: ¿Qué pretendes entonces?
ELLA: Abandonarte.
ÉL: ¿Y luchar sola? ¿Aislada?
ELLA: [*Ahora ella es una mujer fatal*] No, sola jamás. En cada calle me espera un agente de la causa.
ÉL: Yo soy el que te corresponde en esta calle.
ELLA: [*Se inicia el primer instante poético de la obra*] Caminaré por las avenidas . . .
ÉL: [*Suplicante*] Nuestra acción se ubica en esta calle.
ELLA: Me perderé entre los árboles de los jardines. Me contemplaré en las fuentes . . .
ÉL: ¡En esta casa se ubica nuestra acción. Junto a este hombre!
ELLA: . . . llegaré a los suburbios y me internaré en la guarida de los lobos.
ÉL: ¡Te matarán! ¡Te mutilarán y dejarán tu cadáver . . .!
ELLA: ¿Quiénes?
ÉL: ¡Los dueños de la causa!, ¿no lo sabes?
ELLA: [*Terminantemente*] ¡Ya no me importa la causa!
ÉL: [*En un postrero y desesperado recurso para detenerla*] ¡Policía, aprenda usted a esta mujer!
EL POLICÍA I: No puedo.
ÉL: ¡Apréndala! ¡Cumpla usted con su deber, policía!
EL POLICÍA I: No puedo . . . Me he enamorado de ella.
ÉL: [*En un brusco arrebato*] Entonces, los mataré a los dos bang, . . . bang, . . .

Los cuerpos caen mortalmente heridos. Gran pausa en la que mueren y el hombre advierte que se ha convertido en homicida. EL POLICÍA I y ELLA han caído muertos como tantas otras naciones de la tierra: sin dignidad ni previo aviso. La última expresión de ella puede ser: *¡Nooo . . .!* y la del POLICÍA I: *¡Cuaaaaajo . . .!* Después ambos permanecerán muertos el resto de la representación; si es posible sin respirar ELLA deberá dejar la impresión de ser una tentadora flor marchita del verano; él, un joven solitario y turbulento como todos los jóvenes solitarios que trabajan en los cuerpos policiacos . . .

Aparece en escena el POLICÍA II: ojos pequeños, opacos y galantes. Acaba de recibir veinticinco dólares de propina de parte de Henry the IV Ford, por hacerle una llamada telefónica y salvarle la vida; además está recomendado para un ascenso po

sus acciones en la sierra. En la boca lleva un silbato, pero no lo hace sonar; de hacerlo, podrían llegar otros policías al lugar de los hechos. Su silbato es, entonces, una especie de caramillo sibilante en los labios de un pastorcillo enamorado. Llega, además, con ganas de hacer de las aguas, pero sabe que está ante la comisión de un crimen —balazos hubo en las arcadas del Lar Gallego de la calle de Lerma— y deja esas ganas para otra ocasión.

EL POLICÍA II: ¿Qué pasa aquí? Escuché detonaciones.
ÉL: [*Serenamente.*] Soy un homicida convicto y confeso.
EL POLICÍA II: ¿Por qué?
ÉL: He matado a estos dos seres amados, en la puerta del Jefatorio de Policía.
EL POLICÍA II: [*Sorprendido y retirando el silbato de su boca*] ¡¿Usted?!
ÉL: Sí.
EL POLICÍA II: Y, . . . ¿el móvil?
ÉL: Pasional. [*Pausa*] Adulterio.
EL POLICÍA II: ¡Ah! ¿Él le quitó la mujer o ella le birló el amigo?
ÉL: Él me quitó la mujer.
EL POLICÍA II: ¿ Qué razones tuvo?
ÉL: Simplemente se enamoró de ella.
EL POLICÍA II: ¿Desde cuándo?
ÉL: En el momento preciso en que la investigaba. Quedó seducido por su capacidad de abandono.
EL POLICÍA II: Él es policía . . .
ÉL: Usted también.
EL POLICÍA II: Sí. [*Mueve el cadáver para verle la cara y reconoce que es su hermano: policías los dos hermanos*] ¡¡Ernesto!!

Aquí advertimos que el POLICÍA I, muerto a la sazón, se llamaba Ernesto —el público, supremo juez, debe asociar la imagen soñadora de Óscar Ibilis Púbilis Míbilis Tíbilis Wilde entrando al Magdalen College. Debe acordarse de S. N. y su gran moco verdoso y debe [*el público*] adquirir la idea precisa de cómo se derrumba la gente que tiene el poder. Ernesto lo tenía; ¡él era policía! Ahora solamente es un arbolillo seco, cerúleo y sin altanería. Pero su hermano, el POLICÍA II . . .

ÉL: [*Escuetamente*] ¿Lo conocía usted?
EL POLICÍA II: Era mi hermano. ¡Mi hermano mayor!
ÉL: Pues yo lo he matado. Lo siento.
EL POLICÍA II: Gracias.
ÉL: Debo entregarme.
EL POLICÍA II: Pase ahí adentro.
ÉL: ¿Hay alguien? . . . Me apenaría molestar . . . sin anunciarme . . . para entregarme . . .
EL POLICÍA II: Sí . . . pero duermen . . . No importa. Ahora sin Ernesto no importa nada. Pase.

[*Acotación en verso*:

En otra área del escenario
se coloca un escritorio,
atrás está un armario
y entreambos
uno de cuero sillón giratorio.
Es de la Policía el Jefatorio.]

Corderos, gansos y búfalos se reúnen a comer en el Jefatorio [*luz de seguidor con mica magenta*]: desfilan cestas llenas de espinacas, colinabo y coliflores moradas; incalculables granos de maíz deben ser vaciados en una platea, produciendo música de aliento; canastas desbordadas con lingotes de plata, cuentas de oro, pescado blanco de Pátzcuaro, carpas de Israel, charales de Xochimilco; ferrocarriles rebozantes de petróleo y albahaca, de uranio y orégano, de manganeso, zinc, tomillo, mejorana; y a los postres: anonas, chirimoyas, pepitorias, goyerías, parsimonias, *as you like*; marineros mordiendo lúbricas manzanas de California; paquebotes desbordantes de petrobonos marinados; síndicos cínicos, herederos de nabos, nueces y libaneses; bandejas llenas de perlas japonesas, iridiscentes ostiones ahumados; jamaicas ferruginosas, grosellas libidinosas; enfermos voladores de Papantla, chacmoles fornicantes, alacranes de vainilla, . . . y durante todo esto, el respetable público repetirá —noble y

espléndido— como en un ritornelo inacabable: ¡Tripas, tripas, tripas, tripas, tripas, . . .

[ÉL *se sorprende ante la Justicia*]

ÉL: Buenas noches, señor.
EL POLICÍA III: Buenas noches.
ÉL: ¿Está el Jefe de la Policía?
EL POLICÍA III: Sí, como no. Pero en estos momentos se encuentra reposando. Yo quedé en su lugar. ¿En qué puedo servirle?
ÉL: Vengo a entregarme a la Policía.
EL POLICÍA III: Sí, como no. ¿Con qué objeto?
ÉL: Quiero decir: vengo a declararme convicto y confeso.
EL POLICÍA III: Le agradezco su sinceridad. ¿Gusta usted tomar asiento? [*No debe haber silla ni mueble alguno, aparte del escritorio, el armario, el de cuero sillón giratorio / en este triste Jefatorio*]
ÉL: Gracias.
EL POLICÍA III: De nada. Voy a tomarle sus generales.
ÉL: He venido a rendir mi declaración. Quiero decir: a declararme convicto y confeso.
EL POLICÍA III: Lo he entendido así, señor; y me he permitido felicitarlo por su sinceridad.
ÉL: Acabo de matar a mi amante.
EL POLICÍA III: [*Escribiendo con gran dificultad*] . . . matar a mi amante . . .
ÉL: Y acabo de matar al Teniente Ernesto.
EL POLICÍA III: [*Sigue escribiendo las dos últimas palabras con dificultad menor. Las conoce de sobra*] . . . Teniente Ernesto.
ÉL: [*Desea sacar plática*] ¿Lo conocía usted?
EL POLICÍA III: ¿A quién?
ÉL: Al Teniente Ernesto.
EL POLICÍA III: Su amante, . . . ¡Claro que sí! Uno de nuestros mejores elementos, hermano del Subteniente Raúl.
ÉL: Ahora yace a las puertas de este Jefatorio de Policía.
EL POLICÍA III: ¿Quién? ¿El Subteniente Raúl?
ÉL: Junto a su hermano el Teniente Ernesto.
EL POLICÍA III: Quiere usted decir que ¿cometió un doble asesinato?
ÉL: Así es.
EL POLICÍA III: Debo entender que usted es doblemente convicto y doblemente confeso. Su declaración es doble; su sinceridad es doble, por lo tanto . . .
ÉL: Quizá eso me sirva de atenuante . . .
EL POLICÍA III: De mi parte, ¡le agradezco la sinceridad!
ÉL: ¿Usted ha matado a alguien?
EL POLICÍA III: No. Yo soy Policía. Nos lo impide el Reglamento de este Jefatorio.
ÉL: ¿Ha encubierto a alguien?
EL POLICÍA III: ¿Antes de muerto?
ÉL: [*Molesto por la evasión e imperativo*] ¡No me responda con otra interrogación!
EL POLICÍA III: [*Con cierta dignidad, digo yo*] Prefiero no responder.
ÉL: ¿Ha chantajeado a alguien? ¡¡¡ Conteste!!!!
EL POLICÍA III: ¡¡Nunca!!
ÉL: ¿Cometido extorsión?
EL POLICÍA III: Bueno . . . Muy contadas ocasiones.
ÉL: ¿Por qué?
EL POLICÍA III: Pues, . . . no sabría la razón exacta. Quizá alguna preocupación fundamental.

La noche ha avanzado al parejo que la representación; abrumadoras yeguas inundan de gasas el escenario frío de muerte y de dolor. Una frambuesa se desprende y va a dar a la boca de algún niño que se encuentre jugando al teatro. Los jóvenes del público son novillos desatados con la seguridad de la manipulación a su ternura, por los hilos sinuosos que mueven esta escena.

¿Cómo está ese viejo e inútil cerebro, Mr. Barrymore?, el resto de su cuerpo se lo entregamos al león de la Metro para que diera cuenta de usted; mejor cuenta de la que nosotros dimos. Aquí estamos con estos dos cadáveres semejantes a aquellos que producía Claude Rains trepado en el árbol mortal, aquel al que usted, Lionel, le mandó construir una cerca de madera para atrapar al mensajero de Orfeo y detener un instante siquiera, la empresa segadora de la muerte. Esa escena inmortal Mr. Barrymore, se la agradezco y la llevo en el alma. Usted con esa cara y en su silla de ruedas, fue el único que pudo detener la muerte.

EL POLICÍA III: ¿A usted, qué le preocupa?
ÉL: Me preocupa mucho la sociedad.
EL POLICÍA III: A mí también.
ÉL: Para que vea.
EL POLICÍA III: Deme su mano.
ÉL: Aquí está. [*Los personajes continúa el diálogo con sus manos bien trabadas*]
EL POLICÍA III: Esto es mejor. Tomados ambos de la mano podremos platicar a gusto.
ÉL: Usted también es Policía.
EL POLICÍA III: ¿Cómo lo sabe?
ÉL: Es afectivo; afectuoso. Me inspira una gran confianza.
EL POLICÍA III: Gracias. Igualmente.
ÉL: En México, la gente que empieza a tomar . . . Usted sabe . . .
EL POLICÍA III: Sí, tequila . . . Lo conozco.
ÉL: Sí, . . . Dice: *Yo soy tu amigo* . . .
EL POLICÍA III: Eso es bueno.
ÉL: Y sigue tomando . . .
EL POLICÍA III: . . . tequila . . .
ÉL: Sí, . . . dice: *Yo soy tu hermano* . . .
EL POLICÍA III: ¡Mejor aún!
ÉL: Y . . . al final . . . dice: *¡Yo soy tu padre!*
EL POLICÍA III: ¡¡Magnífico!!

[*Se inicia el tuteo*]

ÉL: Tú, . . . ¿puedes ser mi amigo, mi hermano, mi padre . . .?
EL POLICÍA III: Debo esperar a que despierte el Jefe de Policía. Estoy aquí para cuidar sus sueños.
ÉL: Y . . .
EL POLICÍA III: Sus sueños son hermosos. [*Ligeramente amanerado*] ¿Los tuyos cómo son?
ÉL: Yo no puedo dormir. No puedo conciliar el sueño.
EL POLICÍA III: ¿Por qué?
ÉL: ¡Porque soy un doble homicida!, te lo he dicho mil veces.
EL POLICÍA III: ¿Por qué los mataste?
ÉL: Quería abandonarme.
EL POLICÍA III: ¿A ti?

[*En ese momento dejan de tutearse*]

ÉL: Estuvo a punto de dejarme y quedarse con él.
EL POLICÍA III: Bueno; . . . él era hermano del Subteniente Raúl . . .
ÉL: ¡¡Pero el plan era mío!! ¡¡Teníamos una misión que cumplir . . . juntos . . .!!
EL POLICÍA III: ¿Para siempre?
ÉL: [*No comprende la pregunta.*] ¿Cómo?
EL POLICÍA III: ¿Por toda la eternidad?
ÉL: Sí, . . . ¡el plan!, ¡la causa!, ¡la eternidad!
EL POLICÍA III: [*Sin dejo alguno de tristeza*] Y ahora todo quedará pendiente . . .

ÉL: Sí, ahora todo quedará como al principio. Sólo dos cadáveres tendidos en el frío mármol negro de la noche.
EL POLICÍA III: ¡Qué pena! ¿Dónde pasa eso que usted me cuenta?
ÉL: Aquí afuera.
EL POLICÍA III: ¡Cómo! ¡Aquí afuera! ¡Mandaré por ellos!
ÉL: No, . . . por favor, déjeme ir a mí; verlos por última vez.
EL POLICÍA III: ¿Volverá?
ÉL: Se lo prometo.
EL POLICÍA III: Me será difícil seguir velando el sueño del Jefe de la Policía sin su cercanía.
ÉL: Ya estoy de vuelta . . . [*Sale pero volverá*]

Bajo de los cadáveres ha empezado a crearse involuntariamente un poco de moho portentoso, el que, al final de la obra, se habrá desarrollado al punto de haberse transformado en criptógamas, en fanerógamas, en líquenes resistentes indicadores de que esto sucede, invariablemente, con todos los que mueren.

Es el moho público, el moho axilar embutido lo mismo en elegantes y harapientos moarés franceses que en borceguíes ingleses. Cuero salado de cabra y de cabrón / del griego: *tragón* / cubriendo piadosamente al culto público mexica, para que aprenda —¡bolas!—, de una vez por todas, que los griegos tuvieron que sufrir mucho, muchísimo, para haber sido tan bellos. Cien, mil, un millón de estéticas batallas hubieron de sufrir los griegos para llegar a ser tan bellos. ¡Descansen en paz! Por lo tanto: ¿Sois bellos?, luego sufriréis.

ÉL: Disculpe, señor policía, ¿qué hace usted entre esos cuerpos inermes?
EL POLICÍA II: Rezo, . . . Simplemente rezo por sus almas, . . .
ÉL: Pero es que, . . . esos cadáveres me pertenecen. Maté a sus dueños hace unos minutos.
EL POLICÍA II: Le suplico me deje permanecer al lado de éste. Era mi hermano, el Teniente Ernesto.
ÉL: Entonces usted es el Subteniente Raúl, ¿no es cierto?
EL POLICÍA II: Así es.
ÉL: Tanto gusto. Yo soy el homicida.
EL POLICÍA II: Deme su mano.
ÉL: Con todo gusto.

[*Se saludan, se saludan, se saludan, ret cet ce*]

ÉL: ¿Puedo darle un abrazo? Pésame.
EL POLICÍA II: ¡Claro! [*Se lo dan*]
ÉL: ¡No! ¡No se separe! Se está mejor así.
EL POLICÍA II: Si usted lo dice.

Este es un momento escénico semejante en su composición al de "El abrazo de Acatempan": los mismos cuerpos, los mismos brazos anhelantes ligados a las carnes endurecidas por la calidad heróica del vestuario; aún la misma escenografía —un pedazo del estado de Guerrero [*De Vicente Guerrero*], del de Oaxaca o bien de la huasteca potosina. Los actores permanecerán abrazados diciendo sus parlamentos con la misma naturalidad con que se saludan y se abrazan un par de amigos que se encuentran casualmente en la calle, para preguntarse cómo van. Puede tenerse cuidado de que esta escena [*escena fuerte sin temor a dudas*] no resulte de mal gusto para los propios actores, —tan propensos a abrazos, besos y golfeteos— a tal punto que pongan en riesgo crítico la autocracia del director autócrata, su impresionante capacidad marionetista. ¡Que los actores obedezcan siempre, . . . es la consigna, aunque los haga polvo de estrellas su director! No olvidemos que su *principal encanto es la memoria.*

ÉL: ¿No le parece?
EL POLICÍA II: Sí, si me lo parece. Se está mejor así.
ÉL: Permanezcamos así. [*Transición*] ¿Quería usted mucho a su hermano, Subteniente?
EL POLICÍA II: A mi hermano el Teniente, sí; a los otros, no tanto.
ÉL: ¿Lo amaba usted entrañablemente?
EL POLICÍA II: Entrañablemente. Esa es la palabra justa.
ÉL: ¿Por qué?

EL POLICÍA II: No sé, . . . En fin, . . . Ernesto supo ser amigo, hermano, incluso padre conmigo.
ÉL: Eso es difícil verlo en las familias.
EL POLICÍA II: En casa siempre fuimos todos para uno y uno para todos en casa.
ÉL: ¿En casa de quién . . .?
EL POLICÍA II: En casa de papá y mamá, . . . El principio de autoridad . . .
ÉL: Cuénteme de ellos.
EL POLICÍA II: No podría.
ÉL: ¿Por qué? Aunque . . . prefiero no parecer indiscreto . . .
EL POLICÍA II: No . . . sólo que siempre fui tratado como el más sensible del grupo . . .
ÉL: Lo felicito.
EL POLICÍA II: Eso me ha ayudado bastante en la vida, como autoridad, como policía.
ÉL: Por lo tanto, no veo el problema para que no me hable un poco de ellos.
EL POLICÍA II: Lo haré con todo gusto. Pero antes quisiera pedirle un favor.
ÉL: Estoy absolutamente a sus órdenes.
EL POLICÍA II: No deseo que vaya a sentirse rechazado.
ÉL: De ninguna manera.
EL POLICÍA II: Quisiera desprenderme un poco de esta posición, pues siento un cosquilleo en el segundo espacio intercostal y debo rascarme inmediatamente.
ÉL: Pierda cuidado, lo haré yo por usted. [*Empieza a palparlo para localizar el cosquilleo*] Usted me dice dónde. ¿Por aquí?
EL POLICÍA II: Tibio.
ÉL: A la izquierda o a la derecha.
EL POLICÍA II: Un poco más al centro. ¡Ahí!

[*Lo hace y provoca la risa nerviosa del Subteniente Raúl, dando lugar con ello a la inevitable separación*]

ÉL: [*Midiendo sus palabras*] Usted ha inventado lo del cosquilleo para separarse de mí . . .
EL POLICÍA II: [*Midiendo sus fuerzas*] No, por favor.
ÉL: [*Midiendo la calle*] Y aún más: para reirse de mí.
EL POLICÍA II: [*Dejando de medir y bruscamente*] ¡Estoy dispuesto a demostrarle lo contrario!
ÉL: ¿Cómo?
EL POLICÍA II: ¿Gusta usted que vivamos juntos?
ÉL: No. Yo no podría. No podría vivir al lado de un policía.
EL POLICÍA II: ¿Por qué? ¿Qué tiene eso de extraordinario?
ÉL: Me lo impedirían mis sentimientos de culpa.
EL POLICÍA II: Eso no existe. ¡Pamplinas!
ÉL: No se olvide que esas dos muertes me pertenecen.
EL POLICÍA II: Bueno, habría que analizar las agravantes con que . . .
ÉL: ¡Me hundirían! Esas dos muertes son únicas y plenamente mías, de nadie más! Están incorporadas a mi vida, . . . a mi muerte, . . .
EL POLICÍA II: Usted exagera; debe calmarse. Aquí en el Jefatorio sabemos entender las circunstancias . . .
ÉL: Yo soy yo y mis circunstancias.
EL POLICÍA II: Lo sabemos perfectamente en el Jefatorio. No se ahogue en un vaso de agua.
ÉL: ¿Cohecho?
EL POLICÍA II: Ahá, . . .
ÉL: ¿Chantaje?
EL POLICÍA II: No será necesario.
ÉL: Y . . . ¿los riesgos?
EL POLICÍA II: Mínimos. Los jefes comprenden.
ÉL: Pero ahí dentro hay un hombre velando los sueños . . .
EL POLICÍA II: Lo eliminaremos. Los jefes comprenden . . .
ÉL: ¿Por qué tiene esto que ser así?
EL POLICÍA II: El poder corrompe, usted lo sabe. Además . . .
ÉL: ¿¡Qué!?
EL POLICÍA II: No, . . . nada. El sostén del poder . . .
ÉL: ¡Explíqueme usted las cosas, por favor! ¿Se olvida tan fácilmente que he matado a su hermano?
EL POLICÍA II: No, eso jamás podré olvidarlo, esa muerte ha quedado incrustada en mi hoja de servicios.
ÉL: Entonces, ¿cómo pudo usted proponerme que vivamos juntos?
EL POLICÍA II: Me es usted simpático. Difícilmente podría entender la vida sin su cercanía.
ÉL: [*Aparte*] Eso es parte del plan.
EL POLICÍA II: [*Lo ha escuchado*] ¿Qué plan?
ÉL: La causa de la causa.
EL POLICÍA II: ¿La causa de la causa que es causa de lo causado?
ÉL: ¡Sí! ¿Usted lo conoce?
EL POLICÍA II: Trabajo en él.
ÉL: ¡¡Compañero!!

[*Ahora los personajes son dos hermosos ejemplares del reino de Tauros: Pílades y Orestes no pudieron encontrar mejores medisa lunas para el sol de los rayos de sus pelos*]

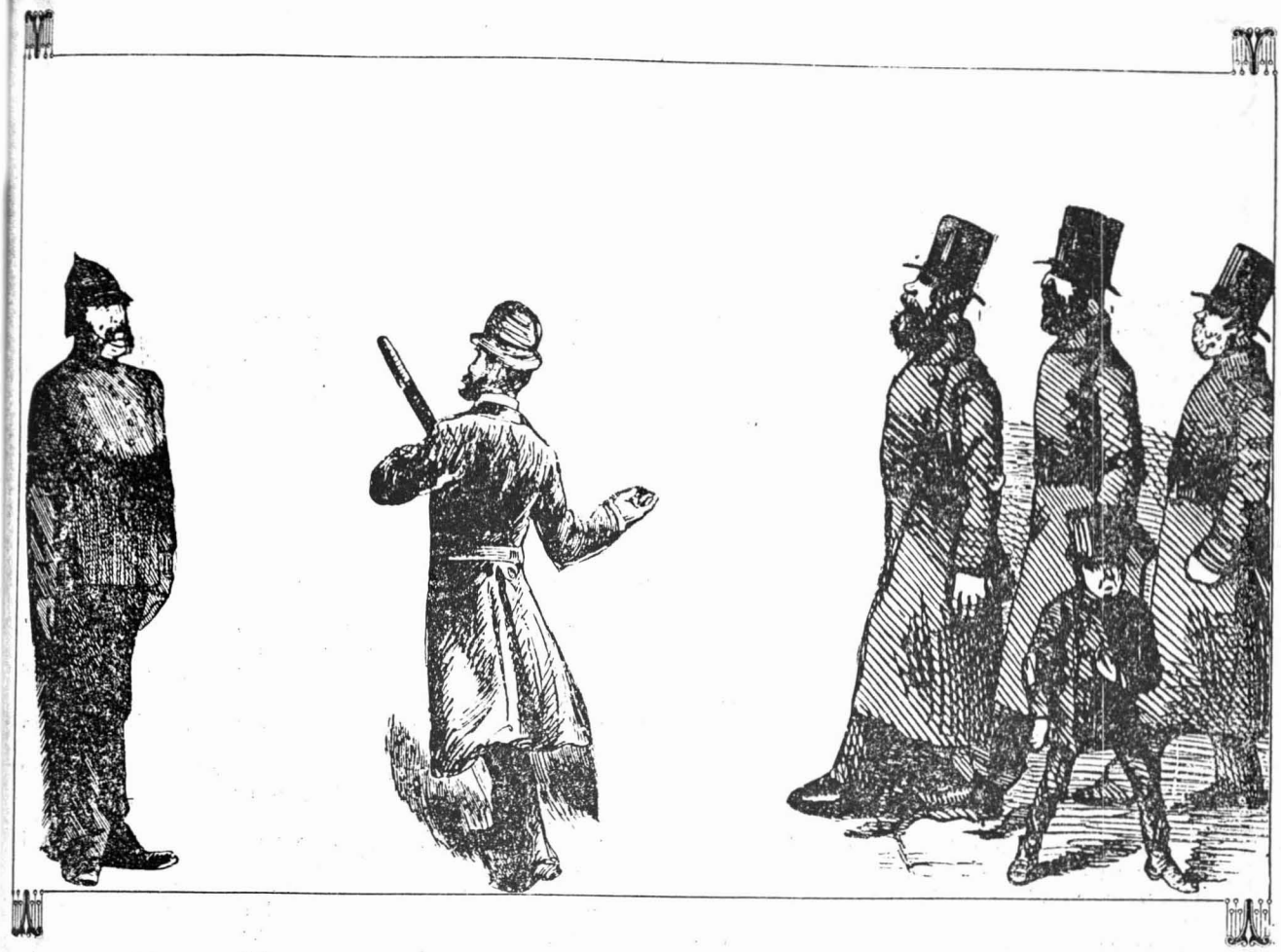
ÉL: ¡Santo Tomás!
EL POLICÍA II: ¡San Agustín!
ÉL: ¡Los lugares sagrados de la Escolástica!
EL POLICÍA II: ¡Los lugares comunes de la Patrística!
ÉL: ¡La alegoría de las cavernas!
EL POLICÍA II: ¡El banquete!
ÉL: ¡Parménides de Helea!
EL POLICÍA II: ¡Aristóteles de Estagira!
ÉL: ¡Heráclito de Efeso!
EL POLICÍA II: ¡Erasmo de Rotterdam!
ÉL: ¡Catalina la Grande!
EL POLICÍA II: ¡¡Venga un abrazo!!

[*Se abrazan y permanecen así, semejantes a dos hojas tiernas de una fresca lechuga*]

ÉL: Me agrada estar en los brazos de un policía que habla de filosofía.
EL POLICÍA II: Nos dan un curso de capacitación, ¿sabes?
ÉL: Conque, . . . ¿también en la causa?
EL POLICÍA II: ¡Ahá!
ÉL: Me proporcionas una gran alegría.
EL POLICÍA II: Lo mismo. ¡La unión hace la fuerza!
ÉL: Estoy pensando en algo.
EL POLICÍA II: Imposible.
ÉL: ¿Por qué?
EL POLICÍA II: Porque cuando uno está unido fraternalmente a alguien, no se piensa.
ÉL: Correcto; pero ahora pienso en algo.
EL POLICÍA II: . . .
ÉL: Mi amante tenía en su bolso objetos que nos comprometerían . . . a todos . . .
EL POLICÍA II: Y mi hermano en su chaquetín debe conservar sus identificaciones. También nos comprometerían . . . a todos . . .
ÉL: ¿Vemos? [*Se separan y van con los cadáveres*]

[*En esta parte pueden tutearse o no, de acuerdo al estado de ánimo que el contacto con los artefactos les provoquen*]

EL POLICÍA II: Veamos. [*Tras de pausa*] ¿Qué es eso?
ÉL: Una granada. Mía. Únicamente se la di a guardar un momento, entre sus grandes senos.
EL POLICÍA II: Bien . . . Y ¿eso?
ÉL: Petardos.
EL POLICÍA II: ¿Bengalas?
ÉL: No. *Dynamite*. [*Pronunciarlo en inglés*]



EL POLICÍA II: ¡Cuidado con eso, es Napalm!
ÉL: Sí. Sustancia gelatinosa.
EL POLICÍA II: Posée grenetina.
ÉL: Esto también es mío. Un rollo de alambre.
EL POLICÍA II: Para cercas.
ÉL: No, para la *dynamite*. No tiene púas, no sirve para cercas.
EL POLICÍA II: Tienes razón.
ÉL: Bolsa de polietileno con dos kilogramos de pólvora.
EL POLICÍA II: Muy bien.
ÉL: Botellas de gaseosas.
EL POLICÍA II: ¡Molotovs!
ÉL: No, refrescos. A veces la sed desgarra. También sandwiches.
EL POLICÍA II: ¿Frutas?
ÉL: También. Los postres. *Fromage.*
EL POLICÍA II: Por la marca del fromage podremos determinar la nacionalidad de estos terroristas.
ÉL: No es necesario. Ella era alemana.
EL POLICÍA II: La conocías a fondo, por lo tanto.
ÉL: [*Francamente sereno*] Le he dicho a usted que era mi amante.
EL POLICÍA II: Perdón. Su pluma fuente . . .
ÉL: No, el detonador del dispositivo. Al destapar el estilógrafo, todo volará con ella.
EL POLICÍA II: Entonces ella no podía escribir . . . [*Con un dejo de tristeza*] nunca . . .
ÉL: Ella *no sabía* escribir. No era necesario.
EL POLICÍA II: Disculpa, pero una mujer que no sabe escribir, no puedo comprender cómo puede tener hijos.
ÉL: ¿Por qué?
EL POLICÍA II: No sé, . . . En fin, . . . qué va a enseñarles a sus hijos . . .
ÉL: Ella no sabía escribir y tampoco tenía hijos. Únicamente era mi amante y estaba en la causa.
EL POLICÍA II: El cerebro de la operación.
ÉL: Fabricaba por sí sola los mejores hombres.
EL POLICÍA II: Su libreta de direcciones.
ÉL: Es su polvera. [*Localizando algo y tratando de recordar*] ¿Qué es esto?
EL POLICÍA II: Su lápiz de labios.
ÉL: ¡Nada de lápices! Un micrófono inalámbrico.
EL POLICÍA II: ¿Japonés?
ÉL: Naturalmente. [*Transición*] Los retratos de sus hijos.
EL POLICÍA II: Usted me había dicho . . .
ÉL: . . . conmigo. No tuvo hijos conmigo; ¿comprende usted?
EL POLICÍA II: Perfectamente.
ÉL: Su mapa.
EL POLICÍA II: El mapa de la causa.
ÉL: No, de sus vacaciones. Verano y humo.

Aquí la obra manifiesta cualidades de mensaje social; múltiples oportunidades de enviar al público señales de paz; el momento de hacerle entender, definitivamente, que ésta es una obra de condición conciliatoria entre los humanos y que si el público ofrece planos heterogéneos de lucha de clases, hacerle ver y oír que esa lucha también se presenta del teatro hacia él. Y todo ello con el ánimo de que "la bestia fiera" como le llamó Ruiz de Alarcón, aprenda a servirse del hecho teatral para recuperar su condición humana [*sic*].

Entra el Comandonte en persona, ¿qué pasa con él pues su semblante indica tedio y desazón? Seguramente llegó al teatro como público, como uno más del público de esta noche, y, seguramente también, esperaba algo más de la obra.

EL POLICÍA III: Disculpen ustedes, ¿tienen la bondad de decirme qué hacen junto a esos cuerpos yertos?
ÉL: Estamos revisando los objetos de la causa.
EL POLICÍA III: ¡Rapiña, Subteniente Raúl!
EL POLICÍA II: De ninguna manera, Comandonte mi Comandonte.
EL POLICÍA III: ¿Cómo debo interpretar entonces su actitud misteriosa y su equívoca cercanía con un presunto homicida?
ÉL: Yo he sido el que ha dado muerte a estos dos seres. Hace un rato entré a delatarme a mí mismo; usted se encontraba velando el sueño . . .
EL POLICÍA III: ¡Del Jofe de la Policía!, ya lo sé y lo tengo presente. Tan lo recuerdo que traté de comprenderlo. En fin de brindarle afecto. Pero usted . . .
ÉL: . . . Me sentí acompañado en mis sentimientos de culpa, así fue; pero usted velaba el sueño . . .
EL POLICÍA III: ¡¡¡Del Jofe de la Policía . . .!!!, ¡no lo repita

más! ¡El deshacerse de su amante y de la amante de su amante no le concede derecho . . . [*Transición*] ¡Subteniente Raúl!

EL POLICÍA II: ¡Comandonte mi Comandonte!

EL POLICÍA III: Dígale usted a su cómplice cuál es mi trabajo durante las 48 horas del día . . .

EL POLICÍA II: Velar el sueño del Jofe de la Policía, Comandonte mi Comandonte.

EL POLICÍA III: ¿Lo ha entendido usted?

ÉL: Absolutamente.

EL POLICÍA III: Retírese, Subteniente Raúl.

ÉL: No, . . . por favor . . .

EL POLICÍA III: ¿Cómo?

ÉL: No, . . . que no se vaya, . . . Se lo ruego.

EL POLICÍA III: ¿Por qué no?

ÉL: No sé, . . . me costaría trabajo explicarlo, pero no, . . . que no se vaya, . . . se lo ruego . . .

EL POLICÍA III: ¿Alguna liga emocional?

ÉL: Quizá, . . . aunque muy leve . . . transitoria, . . . efímera, . . .

EL POLICÍA III: [*Muy penetrante*] Sin duda una pasión; ¿no es así?

ÉL: Sí, . . . Una fuerte dependencia, . . . Sus conceptos filosóficos, . . . su manifiesta disposición para el abrazo, . . .

EL POLICÍA III: ¿Qué tiene?

ÉL: No, nada; absolutamente nada. Es un muchacho como todos este Subteniente Raúl.

EL POLICÍA III: [*Evitando ser hiriente*] Háblame claro; se lo suplico.

ÉL: Le he confiado hasta lo inconfiable. Hasta lo más desconfiado.

EL POLICÍA III: Es verdad, usted me ha hablado de su propensión al abrazo; pero ¿por qué le asombra? Esa propensión la tiene todo el Cuerpo de Policía. Hemos sido entrenados para adquirirla y ponerla en juego.

ÉL: Pero con el Subteniente Raúl es distinto . . .

EL POLICÍA III: ¡Subteniente Raúl!

EL POLICÍA II: ¡A sus órdenes, Comandonte mi Comandonte!

EL POLICÍA III: ¿Es cierto lo que dice este hombre?

EL POLICÍA II: Es cierto, Comandonte mi Comandonte.

EL POLICÍA III: A ver, . . . Déme un abrazo. [*Se lo da*] Es cierto. [*Así permanece*] Quédese.

EL POLICÍA II: Gracias, Comandonte mi Comandonte.

EL POLICÍA III: Alguna otra relación con los occisos.

EL POLICÍA II: Sólo con el occiso, Comandonte mi Comandonte.

ÉL: Eran hermanos, Comandonte su Comandonte.

EL POLICÍA III: También ya lo sabía. Lo olvidé por un momento. [*Se separa consternado del Subteniente*] ¿Qué piensan hacer ahora?

EL POLICÍA II: Seguir trabajando por la causa, juntos.

EL POLICÍA III: Me parece bien. ¿En qué parte del mundo?

ÉL: No lo sabemos aún. Esperaremos instrucciones.

EL POLICÍA III: Como yo.

ÉL: Usted también trabaja por la causa, ¿verdad?

EL POLICÍA III: ¿Ustedes qué creen?

EL POLICÍA II y ÉL: Que sí.

EL POLICÍA III: Pues sí, . . . Yo también.

EL POLICÍA II: ¿Podemos retirarnos?

EL POLICÍA III: ¿A dónde?

ÉL: No lo sabemos. Quizá a . . . , o tal vez a . . .

EL POLICÍA III: ¿Y estos muertos? ¿Qué voy a hacer yo con ellos? [*Sorprende al Subteniente Raúl postrado de hinojos*] ¡Subteniente Raúl, ¿qué hace usted?

EL POLICÍA II: Rezo, . . . rezo un poco, . . . a nombre de la familia . . .

ÉL: Me pregunta el Comandonte qué haremos con los muertos.

EL POLICÍA II: No sé, . . . enterrarlos, quizá. ¿Tiene usted otra opción, Comandonte mi Comandonte?

EL POLICÍA III: Ninguna otra. Yo no.

EL POLICÍA II: ¿Dónde?

ÉL: ¿Dónde qué?

EL POLICÍA II: Dónde los enterramos.

EL POLICÍA III: Enterrarlos. Enterrarlos simplemente.

ÉL: ¿Al pie de un árbol? ¿Junto al lago? ¿De pie? ¿Decúbito dorsal? ¿De pecho? ¿De dorso? ¿Crowl? ¡¿Cómo?! Imaginación, digo yo . . .

EL POLICÍA II: Mi Comandonte, mi Comandonte tiene la última palabra.

EL POLICÍA III: [*Después de pensarlo un poco*] Pueden dejarlos un rato en el refrigerador del Jefatorio de Policía. Una temporada.

ÉL: Invierno y humo.

EL POLICÍA II: Gracias, Comandonte mi Comandonte, nos ahorra usted mucho tiempo.

EL POLICÍA III: Es mi deber. [*El Subteniente empieza a trasladar a los muertos*] ¿Volverán por aquí . . .?

ÉL: Yo no sabría decirle. Ahora me debo íntegramente al Subteniente Raúl.

EL POLICÍA III: Ojalá regresen, . . . en otoño, . . . las hojas empiezan a perder su color . . .

ÉL: [*Al Subteniente Raúl que regresa por el otro cadáver*] ¿Crees que podremos volver en otoño?

EL POLICÍA II: Probablemente.

EL POLICÍA III: La luna se aproxima más al valle y, desde el Jefatorio de Policía, se diría que casi podemos tocarla . . .

ÉL: Estupendo. ¿Y durante la primavera?

EL POLICÍA III: La luna se aleja. Los árboles se oscurecen, se endurecen, entristecen de ausencia.

ÉL: ¿Tienen postales del Jefatorio en primavera . . .

EL POLICÍA III: [*Abatido*] No . . . ¡Que no!

ÉL: Tampoco en otoño . . .

EL POLICÍA III: Tampoco.

ÉL: ¡Qué lástima! Este valle me evoca el precipicio de mi niñez. Es tan semejante . . . sólo que vertical. ¡Sí! ¡Como un valle puesto en pie! ¡Parado!

EL POLICÍA III: Gracias, . . . por los que aquí nacimos corresponde . . .

ÉL: Le agradó la imagen.

EL POLICÍA III: ¿Cuál?

ÉL: La que mi voz fraguó.

EL POLICÍA III: [*No comprende de qué se trata, pero al fin amable*] Sí, cómo no, muy bella.

ÉL: Ahí se la encargo. Muéstresela al Jofe de Policía cuando despierte.

EL POLICÍA III: Lo haré encantado en cuanto despierte.

EL POLICÍA II: Listos los cadáveres en el refrigerador del Jefatorio junto al Jofe.

[*Como música de fondo entra Mercedes Simone cantando:* Ya no tengo la dulzura de tus ojos / vago sola por el mundo sin amor / otra boca más feliz será la dueña / de esos besos que eran toda mi pasión / . . .]

ÉL: Nos despedimos.

EL POLICÍA III: [*Sin punticos ni primorcicos*] ¡Adiós, vuelvan pronto!

EL POLICÍA II: [*Orgullo y viril*] Comandonte mi Comandonte . . .

EL POLICÍA III: Lo voy a extrañar, Subteniente Raúl. Buena suerte.

EL POLICÍA II y ÉL: Adiós.

. . .hay momentos que no sé lo que me pasa / tengo ganas de reír y de llorar . . .

TELÓN RÁPIDO

FEDERICO ARANA

AMPÚTELE EL RATÓN A ESA COLA

(HOMENAJE A LAMARCK)

Por estos días se cumple el 150 aniversario de la muerte de Lamarck. A caso resulte oportuno compaginar una breve biografía de tan ilustre evolucionista con algunas notas sobre el desarrollo reciente del pensamiento lamarquiano.

Juan Bautista Pedro Antonio de Monet, caballero de Lamarck nació en Bazentin el Chico, pueblo de la dulce Francia el 1o. de agosto de 1744 en el seno de una numerosa, rancia y aristocrática familia venida a menos.

Después de haberse dedicado por un tiempo a seminarista y luego a la carrera militar, encontró que el estudio de las plantas era su vocación. A duras penas pudo colocarse en el jardín del Rey con un modesto empleo como "Guardián de los herbarios del gabinete del Rey" y escribir algunos libros de Botánica que le otorgaron, además de cierta fama, el calificativo de "Linneo Francés".

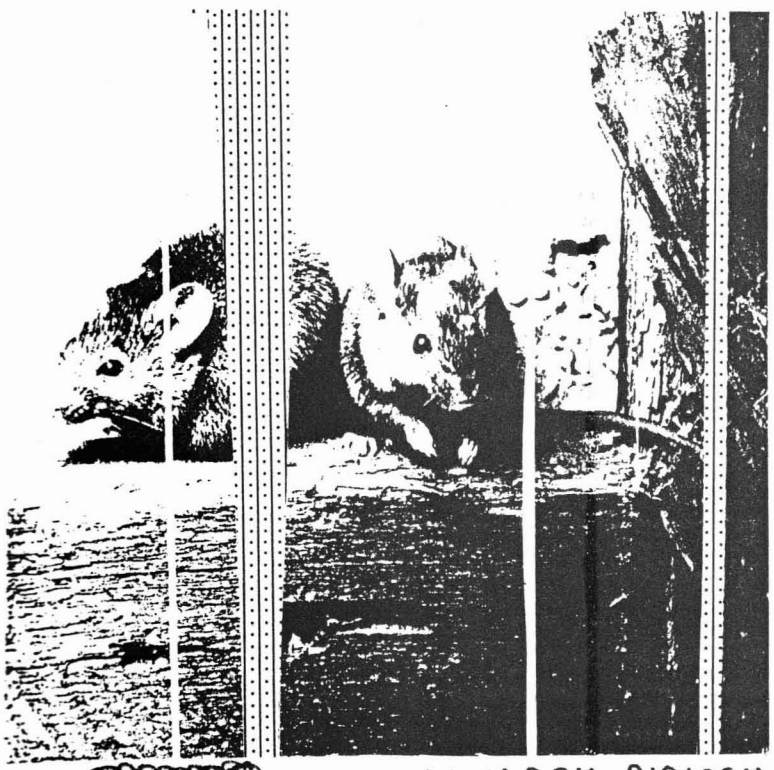
Después de la Revolución Francesa fue nombrado profesor en el Museo Nacional de Ciencias Naturales y ahí pudo desarrollarse como zoólogo y escribir su obra capital: la *Filosofía Zoológica*.

Lamarck tenía una visión lineal del proceso evolutivo, es decir que para él los organismos han surgido en la Naturaleza, desde los más simples hasta los más complejos, de una manera sucesiva y gradual. Hoy sabemos que plantas y animales han evolucionado en forma ramificada con varias líneas de evolución independientes. Sin embargo, aún en nuestros días sorprende la gran intuición que tuvo Lamarck para vislumbrar las relaciones evolutivas de algunos grupos animales. Pero lo más importante de la obra de Lamarck fueron sus especulaciones sobre las causas que producen la evolución.

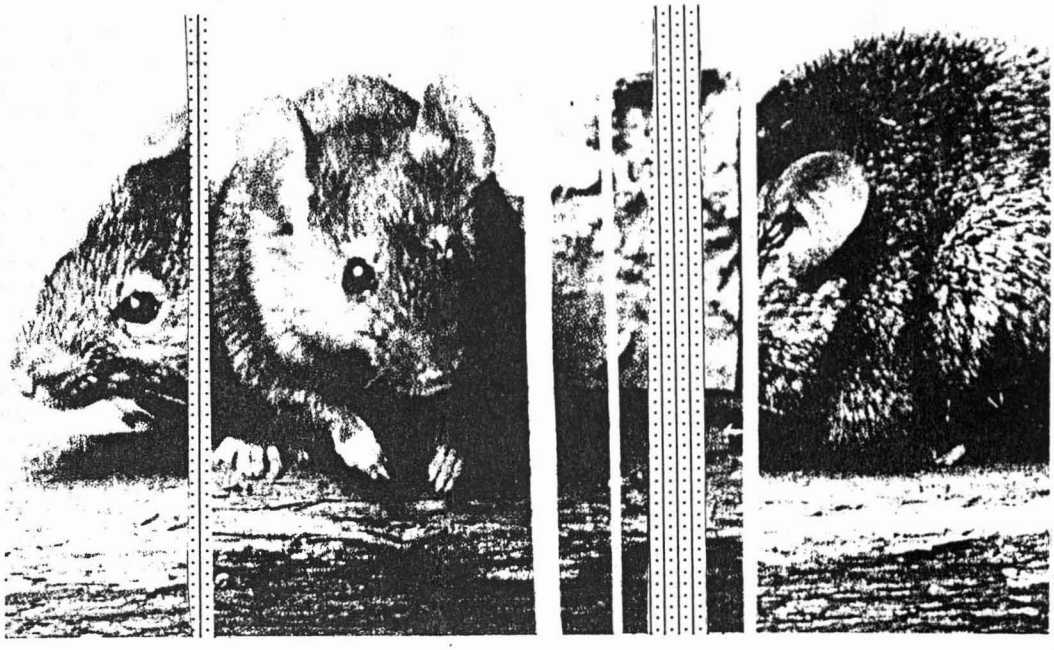
Lamarck sostiene que los organismos inferiores sufren trasformaciones por la influencia directa del medio. Para los organismos superiores, en cambio, las variaciones del medio ambiente originarían nuevas necesidades biológicas que determinarían una voluntad de cambio y, por tanto, la evolución. Según tales planteamientos, la evolución de la jirafa —ejemplo predilecto de casi todos los evolucionistas que han citado a Lamarck— se inició cuando los antepasados de este animal se encontraron viviendo en "lugares en que la tierra, casi siempre árida y sin hierbas" (variación del medio ambiente) les ocasionó la necesidad biológica de estirarse lo más posible para alcanzar las hojas de los árboles. De esta suerte, la voluntad y el esfuerzo para estirarse determinó la aparición de nuevas características (cuello y patas largas) adquiridas gradualmente por el uso y que irían transmitiéndose a la descendencia hasta llegar a las jirafas actuales. Cuando, por el contrario, una necesidad biológica desaparece se produce la regresión. El desuso según Lamarck, produce la atrofia o desaparición de un órgano. El topo, de acuerdo con este punto de vista, sería un animal que, por vivir en galerías subterráneas totalmente oscuras, tiene los ojos atrofiados.

Lamarck, quien por cierto acuñó el término "Biología", realizó incursiones en el campo de la Química, la Física, la Geología y la Meteología que resultaron bastante desafortunadas y le desacreditaron como científico. Es curioso que un hombre cuyas tesis transformistas eran revolucionarias se aferrara, en cuestiones de Química y Física, a ideas anticuadas y obsoletas. Además, parece ser que mientras más extravagantes eran sus puntos de vista más se obstinaba en defenderlos, de manera que se pasaba la vida en reyertas de tipo intelectual que le llenaban de enemigos y le obligaban continuamente a tomar tisanas diversas para combatir la bilis y el mal sabor de boca.

Las interpretaciones de la Naturaleza que emprendió Lamarck fueron criticadas, ridiculizadas y ninguneadas por sus contemporáneos, muy especialmente por Jorge Cuvier. Entre éste y Lamarck existió una rivalidad bastante acusada. Complaciente con los poderosos, sociable y existoso en la vida, Cuvier había propuesto que en la Tierra no ha habido una sola flora y fauna sino muchas, cada una de las cuales fue producto de una creación independiente y desapareció totalmente después de un cataclismo. Para Lamarck, en cambio, las especies derivaban unas de otras, y se iban transformando paulatinamente, lo cual suponía una auténtica "herejía" que, aunada a su espíritu agrio y poco dado a la vida social, le ocasionó múltiples problemas.



Federico Arana (Hidalgo, 1942) ha publicado varios libros de relatos, ensayo y novela. Músico y biólogo, es profesor del Colegio de Ciencias y Humanidades de la UNAM.



En cierta ocasión Napoleón Bonaparte expresó su desprecio hacia los trabajos de Lamarck, y él, lejos de guardar prudente silencio, respondió manifestando su disgusto hacia quienes tienen el poder y no lo emplean para hacer el bien. Muchos años antes había sido instado a dedicar su *Flora Francesa* al Rey, cosa que no había aceptado por "...la inclinación particular que desde entonces tenía de no inclinarme delante de nadie". Lamarck era pues un rebelde, un hombre orgulloso, un científico visionario y no muy riguroso y un deísta.

Lamarck, que había abusado de las lecturas y del empleo de la lupa, perdió la vista y al final de su vida se encontró sumido en la pobreza y en el olvido. Para colmo de males, Cuvier se burló de su desgracia y de sus teorías arguyendo que la mejor prueba de que el uso constante de un órgano no conduce a su desarrollo y al aumento de sus facultades la tenía en sus ojos. Las críticas de Cuvier llegaron al colmo del mal gusto y la falta de decoro cuando censuró la obra del gran evolucionista francés nada menos que en su discurso fúnebre.

Resumiendo, las ideas de Lamarck pueden reducirse a seis puntos fundamentales:

1. El medio ambiente sufre cambios continuos que determinan en los organismos nuevas necesidades biológicas.
2. Las necesidades producen en los animales superiores una especie de voluntad inconsciente de cambio, que se traduce en la evolución.
3. El medio actúa directamente en el caso de los organismos inferiores y las plantas.
4. La evolución es un proceso lento y gradual.
5. Las características adquiridas por una necesidad biológica son heredables.
6. El uso y desuso de los órganos origina su desarrollo progresivo o su atrofia.

A pesar de que con la muerte del gran evolucionista todas estas ideas caerían en el olvido, no tardarían mucho en ser rescatadas por Darwin y algunos de los filósofos y biólogos evolucionistas (Spencer, Haeckel, etc.) y con el correr de los años determinarían el surgimiento de la corriente llamada neolamarquismo que, según veremos, sigue teniendo vigencia en nuestros días.

Además de estos méritos, puede adjudicársele a Lamarck el de haber sido uno de los primeros naturalistas que sugirieron el parentesco del hombre con los demás animales:

"Aunque el hombre sea un verdadero mamífero por las generalidades de la organización, y aunque entre los mamíferos los cuadrumanos sean los que más se le acercan, cosa que no podría negarse, no solamente el hombre se distingue de los cuadrumanos por una gran superioridad de inteligencia, sino también, considerablemente, por distintos rasgos de organización que lo caracterizan".

Pero, si bien es cierto que a Lamarck se le ha dado el lugar que merece en la historia de la ciencia, hay que insistir, por principios de elemental justicia, que aún en nuestros días el pensamiento de tan gran evolucionista se ve frecuentemente torcido, incomprendido y falsificado. Ejemplo sumamente generalizado de tal actitud puede encontrarse en libros de Biología como el de Smallwood y Green que a la letra dice: "*Lamarck es refutado expe-*

rimentalmente. Un experimento famoso para tratar de comprobar la hipótesis de Lamarck, se llevó a cabo en ratones. Al nacer se les amputó la cola a veinte generaciones consecutivas de ratones. Este fue uno de los muchos experimientos que desacreditaron a Lamarck, ya que sabemos que los ratones de la generación 21, tuvieron colas tan largas como las del primer par que usaron para el experimento."

El que escribe se pregunta ¿cómo es posible considerar que las no muy recomendables inclinaciones mutiladoras de Weismann (que fue el autor del experimento aludido) pueden confundirse con los cambios del entorno? ¿De dónde sale la idea de que una rata de laboratorio va a experimentar la renovada necesidad biológica de que aparezca un fanático y le corte la cola? ¿A cuento de qué se generaría esa voluntad de cambio que, según Lamarck, se manifiesta inconscientemente? ¿Cómo es posible soslayar que Lamarck preconizaba la estabilidad perpetua de las formas que ya se han adaptado al medio?

Pero este asunto resulta especialmente irónico por el hecho de que este tipo de falsificaciones son actividad predilecta de ciertos neodarwinistas y resulta que fue Darwin quien hizo referencia a una gata que, después de haber sufrido la mutilación de la cola, tuvo gatitos de cola corta. Además, es bien sabido que el tal "experimento" fue ideado por Weismann con la idea expresa de anular la teoría de la "pangénesis" de Darwin.

Por último quisiera añadir que, si como dice el Sr. Smallwood, las mutilaciones de Weismann demuestran que los caracteres adquiridos no se heredan, sería lícito preguntarse qué ocurriría si a alguien le diera por tirarle los dientes y darle una patada en el trasero a uno de estos divulgadores del evolucionismo. ¿Acudiría el agredido a la policía para denunciar que le habían tirado los dientes o se limitaría a manifestar que había adquirido alveolos vacíos y un hematoma en donde el cuero se arremolina? Que los caracteres adquiridos sean o no sean heredables es un problema bastante peliagudo. Por lo pronto, he querido manifestar en primer lugar que, más que al mundo de la ciencia, el "experimento" de Weismann pertenece al de la magia negra o al de humor involuntario, y, por último, que abundan los biólogos que, careciendo de la mínima información sobre algunos de los temas que tratan, se atreven a divulgar actitudes complacientes, superficiales y dogmáticas.

Neolamarquismo

La idea central de los neolamarquianos es la de que los diferentes niveles de organización, el comportamiento o la alimentación de los organismos pueden influir sobre el genoma. Es importante aclarar, sin embargo, que los científicos que han optado por estas ideas no niegan el valor de la teoría de la "mutación-selección", sino que consideran que los cambios al azar y la adaptación *a posteriori* no bastan para explicar el proceso evolutivo.

No son raros los biólogos que se consideran neodarwinistas y que, por el hecho de ser "disidentes" han sido catalogados como lamarquianos. Lysenko, por ejemplo, ha sido etiquetado como lamarquiano a pesar de que sus ideas no coincidian en muchos aspectos con las de Lamarck, y a pesar de que él se definía como el auténtico seguidor de Darwin y clamaba que la genética de Mendel y Morgan era antidarwiniana.

C. H. Waddington, por su parte, considera que los organismos están dotados hereditariamente de varias posibilidades adaptativas y que "seleccionan" las más adecuadas de acuerdo a las nuevas circunstancias.

Está claro que semejante postura resulta conciliatoria entre neodarwinistas y lamarquianos. Pero he aquí que, mientras Waddington se considera neodarwinista, los neodarwinistas ortodoxos le juzgan lamarquiano.

Por otra parte, el hecho de que exista una amplísima gama de posturas que van desde los neodarwinistas heterodoxos y los neolamarquianos hasta los finalistas y los vitalistas, determina que la tarea de encasillar las diferentes opiniones dentro de una u otra tendencia resulte excesivamente complicada. Lo que es indudable es que abunda el caso de biólogos que temen que el fantasma de Lamarck sea reconocido en sus opiniones. Tenía razón Darwin al decir que "los naturalistas aparecen tímidos como doncellas en cuanto a su reputación científica."

El caso Lysenko

En rigor, el primer neolamarquiano fue Darwin. Sin embargo, los biólogos que han recibido la etiqueta de neolamarquianos pertenecen todos, por el tiempo en el que fructificó su labor, al siglo XX. Al hablar de Lamarck se aludió a una especie de "mala estrella" que acompañó al gran evolucionista francés durante toda su vida y que, aparentemente, no ha dejado de alumbrar a sus seguidores. Buen ejemplo del infortunio de los neolamarquianos es el hecho de que a todos ellos se les haya relacionado con una de las páginas más negras de la biología moderna: el caso Lysenko.

Trofim Denissovitch Lysenko es el nombre de un agrónomo ruso que, habiendo tenido algunos éxitos considerables en el terreno de su profesión, fue apoyado y encumbrado por José Stalin hasta tal punto que la biología y la agricultura soviética estuvieron sometidas a sus directrices durante varios años.

La circunstancia política y la extremada audacia de Lysenko determinaron que éste inventara una serie de chifladuras seudocientíficas que derivaron en verdaderas catástrofes para la agricultura sovié-

tica y que a la larga condujeron a la revisión y al desprestigio de sus ideas.

La aventura de Lysenko, que alcanzó a todos los comunistas del mundo, estalló en 1948, año en que se anunció el nacimiento de una ciencia nueva que desafiaba a la genética, una ciencia proletaria que se oponía a la ciencia burguesa y al nazismo.

Para los lisenquianos, que utilizaban las opiniones de Marx y Engels como argumentos científicos, la genética de Mendel y Morgan no era más que un invento de la ciencia burguesa para ocultar la verdad al proletariado y para favorecer al racismo. Pero esta "falsificación" había llegado a su fin porque, según decían, la clase proletaria era la única que estaba en condiciones de explicarse la realidad con verdades objetivas.

Mediante un proceso que llamaba "vernalización" (que consiste en someter a la planta a ciertos cambios de temperatura), Lysenko pretendía "educar" a las plantas para cambiar sus ciclos reproductores.

Debido a que el agrónomo ruso había obtenido algunos resultados positivos con la "vernalización", Stalin lanzó en 1949 el "Gran plan para la transformación de la naturaleza". El plan, que por cierto fracasó rotundamente, estaba basado en absurdas estrategias lisenquianas como la de convertir trigo en centeno y col en rábanos o como la de transformar las interminables estepas rusas en dilatados vergeles.

Ambicioso e inclinado a hacer especulaciones delirantes, Lysenko pensaba que se podía forzar a plantas y animales para que evolucionaran con rapidez y de acuerdo a los requerimientos del hombre. Una de las más curiosas ideas de tan disparatado agrónomo fue la de que las plantas podían sacrificarse por el bien de su propia especie.

El caso es que, como Lysenko sostenía que la genética era incompatible con el materialismo dialéctico, los genetistas fueron acusados de haber dado la espalda a los campesinos para dedicarse a especulaciones teóricas que tocan peligrosamente el campo de la metafísica. Las investigaciones y la enseñanza de la genética se prohibieron en la URSS durante quince años y los genetistas fueron destituidos de sus puestos, perseguidos y, en algunos casos, encarcelados o deportados a Siberia.

Y aunque Lysenko desapareció de la escena en 1965, su caso ha sido estudiado con insistencia porque demuestra que la ciencia corre gravísimos peligros al estar expuesta a manipulaciones de tipo político o ideológico y, sobre todo, al perderse de vista que su finalidad primordial es el conocimiento de la verdad.

El caso Kammerer

Paul Kammerer fue un biólogo austriaco que, a pesar de tener una formación académica neodarwinista, encontró evidencias experimentales que le transformaron en un connotado lamarquiano.

Uno de los experimentos más famosos de Kammerer —que, a su modo de ver, no era el más importante— fue realizado con el sapo partero (*Alytes obstetricians*). Especie que carece de unas estructuras llamadas almohadillas nupciales. Tales almohadillas son unas protuberancias dotadas de espículas que sirven para que los anuros que copulan en el agua puedan montar a la hembra sin que se les resbale.

Kammerer crió a los *Alytes* en cautividad (lo cual es ya una hazaña) y fue aumentando gradualmente la temperatura del *vivarium* de manera que los sapos se veían obligados a meterse al agua y cada vez permanecían más tiempo sumergidos. Tan necesaria llegó a ser para esos sapos la vida acuática que, contrariamente a los hábitos de la especie, se vieron obligados a copular en el agua. Los primeros intentos fueron vanos porque la resbaladiza piel de las hembras no encontraba manera de sujetarse en los amorosos brazos del macho.

Finalmente, después de varios intentos penosísimos e infructuosos, los machos empezaron a desarrollar unas almohadillas nupciales dotadas de espículas que les permitieron realizar su función reproductora con toda tranquilidad y que eran heredadas por los machos de las siguientes generaciones a pesar de que se desarrollaran en condiciones normales y resultaran, por tanto, innecesarias.

A pesar de que alcanzó gran notoriedad en el mundo científico de su época, el fin de Paul Kammerer fue trágico: el laboratorio donde realizó sus trabajos y sus preciosos especímenes fueron destruidos al estallar la Primera Guerra Mundial. Además fue atacado duramente por los biólogos neodarwinistas y se descubrió que las supuestas almohadillas nupciales del último y muy maltrecho de sus ejemplares habían sido falsificadas inyectando tinta china debajo de la piel. El escándalo que se produjo fue mayúsculo y Kammerer se suicidó.

En 1971 el eminente escritor Arthur Koestler publicó una notable biografía de Paul Kammerer donde aporta numerosos datos que hacen pensar que es altamente improbable que éste incurriera en una falta tan ingenua como falsificar sus ejemplares y ofrecerlos a la comunidad científica.

Lo más probable, según las hipótesis de Koestler, es que se tratara de un acto de sabotaje o bien de una "ayuda" perpetrada por alguno de los ayudantes de Kammerer.

Actualmente podrían explicarse los experimentos descritos a partir de las teorías de Waddington (que como se ha dicho, se considera neodarwinista). De este autor es la siguiente cita: "Existen, sin duda (caracteres adquiridos) del tipo de los que Lamarck creía hereditarios y hoy pensamos que no se continúan en la descendencia. Pero, aunque los cambios mismos no se hereden, cabría esperar que la capacidad de experimentar tales modificaciones apropiadas del sistema de desarrollo posea carác

ter hereditario. Si así fuera, la selección natural favorecería a los organismos que poseyeran una mayor capacidad de adaptarse a una situación anormal, y actuarían en contra de los que no se dejaran modificar o lo hicieran de un modo extraño y perjudicial".

El libro de Koestler (que ha sido bastante criticado por los neodarwinistas) no es un acontecimiento aislado sino que forma parte de una insatisfacción en aumento respecto al neodarwinismo y al llamado "dogma central de la Biología". El gran biólogo y pedagogo suizo Jean Piaget opina que "si volvemos a las soluciones positivas del problema de las relaciones entre el organismo y el medio, el lamarquismo sigue teniendo mucho interés, aun cuando no sea admisible en su forma histórica, pues se asiste hoy, en los países anglosajones, a un retorno innegable a las influencias lamarquianas".

El caso del dogma central de la Biología

Antes de concluir este artículo quisiera referirme a las consideraciones que determinaron la aparición de lo que dio en llamarse "dogma central de la Biología" y que no es otra cosa que la traducción del neodarwinismo a nivel molecular. El dogma central de la biología postula que los genes (el plasma germinativo) sufren cambios al azar que determinan cambios en el cuerpo (el plasma somático, las proteínas) por que el DNA (o sea, la sustancia que forma a los genes) envía información al RNA citoplásmico y éste, a su vez, manda la información a las proteínas. De tal suerte, el flujo de la información puede representarse como sigue:

DNA ⟶ RNA ⟶ PROTEINAS

La mayoría de los biólogos neodarwinistas han caído en la tentación de aplicar el tal "dogma" a rajatabla para explicar la continuidad y evolución de la vida. No se necesita ser muy perspicaz para advertir que una simplificación tan grosera no encaja con la abrumadora complejidad de los fenómenos que nos ocupan. Cada día son más los biólogos que reconocen que los genes no son los únicos programadores del desarrollo y que el gene no puede soportar por mucho tiempo el peso de un "dogma". El notable evolucionista español Faustino Cordón dice respecto al gene que "tomar un artefacto como meta final del conocimiento científico (creer que un artefacto puede dar la 'clave' del ser vivo) constituye una desviación anticientífica (idealista, sustantivista) del pensamiento". "Incurre en este extravío epistemológico notoriamente la genética contemporánea que desde un principio busca afanosamente la 'clave' del ser vivo en meros artefactos de él, en la célula general, en el aparato cromosómico, en los ácidos nucleicos, en la 'clave genética'. Esta dirección de la pesquisa experimental ha descubierto datos de valor inestimable pero a condición de que lleguen a ser enfocados con una estrategia científica correcta."

Pero las críticas al "dogma central de la Biología" no provienen únicamente de consideraciones como la anterior, sino también de trabajos experimentales emprendidos con las mismas reglas de juego que utilizan los genetistas.

En efecto, cada día aumentan los descubrimientos que indican que el RNA puede mandar información genética al DNA y recibirla de las proteínas de acuerdo al siguiente esquema:

PROTEINAS ⟶ RNA ⟶ DNA

En un lenguaje muy simplificado podría decirse que los cambios experimentados por las proteínas a causa de influencias del medio, necesidades biológicas, etc. podrían ser registrados primero en el RNA y finalmente en el DNA.

De tal suerte, la nueva información habría quedado lista para ser transmitida a la descendencia. ¿No serviría este esquema para legitimar la evolución lamarquiana a nivel molecular?

Puede darse por hecho que los hallazgos experimentales dentro de la pauta señalada terminarán con el famoso "dogma central". Ojalá que los nuevos descubrimientos no den lugar a nuevos dogmas porque, como dice el gran Voltaire: "Menos dogmas, menos disputas; menos disputas, menos desgracias: si no es verdad estoy equivocado". □

Desde París

ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

NOTAS SOBRE UNAS VACACIONES CRÍTICAS

Ha llegado el otoño a Francia, y se empiezan ya a conocer cifras que son el resultado de mil y una encuestas destinadas a averiguar cuál fue el comportamiento de los franceses durante el último verano. Se empiezan también a poner en práctica las medidas destinadas a corregir o a hacer más soportable el duro invierno que deberá soportar el consumidor. Por su parte, los sindicatos tratan de concertar acciones con miras a defender el poder adquisitivo de trabajadores y empleados. Las primeras huelgas han tenido ya lugar.

Todo esto se podía prever desde antes del verano, pero nada impidió que veintiocho millones de franceses partieran de vacaciones durante este período. Un millón y medio más que el año pasado, a pesar de la crisis, y a pesar de que España, lugar preferido por una gran parte de los *vaccanciers*, no se presentaba tan hospitalaria como en años anteriores. La ETA militar había anunciado un "verano caliente", es decir, atentados y bombas en estaciones de ferrocarril, en aeropuertos, en puntos altamente turísticos de la Costa Brava o de la Costa del Sol. Algunos de estos atentados tuvieron, en efecto, lugar, obligando en un primer momento a los turistas a alterar proyectos establecidos con meses de anticipación. De España llegaban quejas: los hoteleros comprobaban, sin saber muy bien qué hacer, que las reservaciones iban siendo canceladas y que sus hoteles alcanzaban a llenarse a duras penas hasta la mitad. Algo no muy diferente ocurría en Italia y, además, los precios, sobre todo en España, estaban por las nubes; ciudades como Barcelona o San Sebastián le resultaban al angustiado turista francés casi tan caras como su propio país.

Muchos optaron pues, por no atravesar fronteras. Muchos cambiaron el tan ansiado descanso en la playa, por simples excursiones al campo, donde siempre hay algún familiar o amigo. Otros optaron por las playas del norte del país, o por las grandes playas del oeste. Pero aquel mes largo que solía tomarse la mayor parte de los franceses para sus vacaciones, se vio reducido en muchos casos a tres semanas, e incluso a dos.

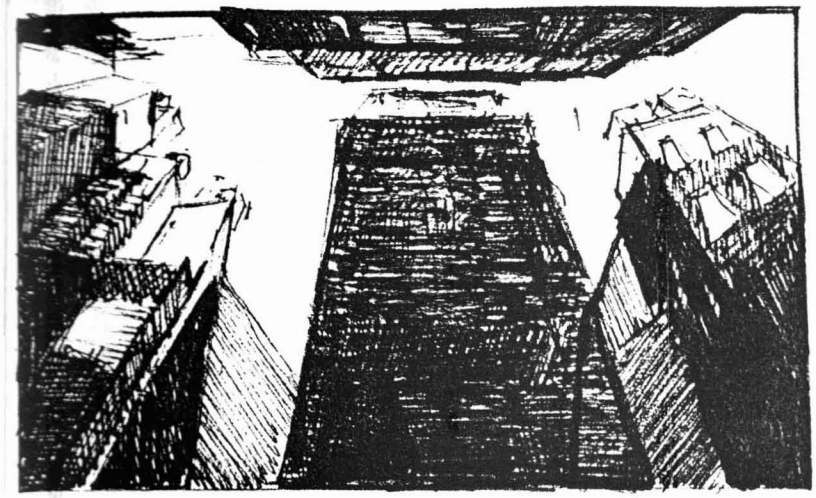
El francés, aun cuando está de vacaciones, escucha puntualmente las informaciones que le proporciona la radio. Y lee atentamente sus periódicos favoritos. Día a día las noticias iban presentándole un panorama poco alentador para el día de su retorno a casa. Vertiginosas alzas en los precios de algunos productos alimenticios, nuevas alzas en los precios de la gasolina, de las bebidas alcohólicas, de los cigarrillos. Nuevos impuestos, alza de la cotización por seguridad social. Nada de esto era tan nuevo, en realidad, y todos sabían a qué atribuirlo, por lo menos en buena parte: al precio nuevamente encarecido del petróleo. Sin embargo, el Ministro de Economía, Raymond Barré, tuvo que acudir con espíritu especialmente deportivo a las cámaras de televisión, ante la andanada de críticas recibidas de casi todos los sectores, al cumplir tres años en sus funciones. Según las encuestas realizadas, la mayoría de los franceses consideraba que había fracasado en su lucha contra la inflación y el desempleo.

Esas eran las cosas que, diariamente, afirmaban la prensa, y la radio y la televisión. Y todo ello parecía ir repercutiendo nuevamente sobre el comportamiento del francés en vacaciones, verdadera e intocable institución nacional, desde los años de León Blum. Ya no había la seguridad que trae una billetera llena, y aun cuando ésta estuviese bastante llena, los precios eran tales que había que arreglárselas para gastar menos. Las primeras víctimas fueron los propietarios de restaurantes. La gente simplemente se salteaba el almuerzo. Y de noche, a menudo, se limitaba a comer una pizza. Y lo que es peor, una pizza para dos. La gente que antes iba a hoteles de tres estrellas, iba ahora a hoteles de dos. Y los de dos a los de una. Y los de una terminaban incomodísimos en campings repletos como nunca, a los que acudían en camionetas vendedores ambulantes de sandwichs y bebidas de todo tipo, a menudo sin garantía alguna de higiene. Increíblemente, el verano, época en la que antes se gastaba a manos llenas, es hoy una oportunidad incluso para ahorrar, pues al regresar a París, Burdeos, a Lyon, etc., todo habrá subido de precio. Y todo ello a pesar de que, como señaláramos antes, muchos acortaron sus vacaciones.

En esto, los franceses no sólo estaban cambiando de comportamiento, sino que además se estaban alejando de sus deseos. En efecto, cuando estuvo en el tapete la discusión sobre la semana laboral de treinta y cinco horas (en vez de cuarenta), los líderes sindicales, en una primera reunión preparatoria realizada en Alemania occidental, constataron con pavor que la gente prefería acumular esas horas a lo largo de un año, para poder luego tomarse vacaciones más largas lejos de casa. Preferían eso a regresar cada día una hora más temprano a casa. Triste constatación del aburrimiento que predomina en las sociedades altamente industrializadas, y de la incapacidad a la que ha sido reducido el hombre para organizar por cuenta propia sus horas de ocio.

Incendios y magnates árabes en la Costa Azul

Mis andanzas veraniegas por la Costa Azul me permitieron comprobar que, si dejáramos de lado los frecuentes incendios de bosques y la frecuente presencia de los inenarrables magnates provenientes de los emiratos árabes, poco es lo que ha cambiado. Nada en Montecarlo, en todo caso, donde si uno tiene menos de setenta años, poco o nada tiene que hacer. Igual en Mónaco, donde si uno no tiene setenta millones de dólares, poco o nada tiene que hacer, tampoco. En Saint Tropez sí hay cambios. Y no me refiero a los que introdujeron hace unos veinte años personajes como Françoise Sagan o Brigitte Bardot y la andanada de actores o actrices de cine que, siguiendo su ejemplo, empezaron a instalarse en lo que hasta entonces había sido un pacífico puerto de pescadores. No; ahora de lo que se trata es de una invasión de gente de todas las edades, fortunas, y orígenes. A lo largo de un par de meses, Saint Tropez se convierte en una especie de *democracia desesperada*. A ella llega gente que quiere ver gente, que quiere ser vista por la gente, y que necesita darse la ilusión de ser como la gente que le dio su reputación actual al lugar. Comer o pasar hambre ya no es el



problema. El problema para muchos es simplemente estar en ese exparaíso inventado por unos cuantos afortunados que, a su vez, atrajeron a más afortunados. Y que ahora, juntos, atraen a cualquiera.

Los grandes restaurantes ya no se llenan como antes y ha decaído además la calidad de su cocina. El famoso *Papagayo* anda medio de capa caída. Qué importa. La gente acude y se mezcla tanto y se *aplica* a sí misma tanto la moda, que resulta prácticamente imposible distinguir a un millonario, con yate anclado en el puerto, de un estudiante que, para poder sobrevivir, vende todo tipo de baratijas. Las boutiques abren, prosperan, o quiebran. Vuelven siempre a abrir, con otro nombre. A un lado del puerto, mil pintores le ofrecen a uno hacerle un cuadro o tratan de venderle uno ya listo. Exactamente igual que en la Place du Tertre, en Montmartre, justo antes de que empiece el verano de Saint Tropez.

Nadie parece ser realmente feliz en la *democracia desesperada* de Saint Tropez, donde una frivolidad bastante imbécil y angustiosa parece ser el común denominador entre personas con medios económicos muy diferentes. Sí, puede resultar divertido autoengañarse confundiéndose y dejándose confundir con el millonario del yate que preferimos, pero tanta y tan imbécil frivolidad debe resultar muy entristecedora al comprobar que todo acceso a ese yate está vedado. Y también puede parecer fantástico eso de poseer su propio yate y de haber llegado en él al mundano Saint Tropez. No lo es así, sin embargo, porque los propietarios no parecen conformarse con su buena suerte. Necesitan exhibirse, exhibir su buena suerte, exhibirse con su buena suerte. Necesitan todos, por ejemplo, encontrar el mejor lugar posible para anclar su embarcación. Un lugar en el puerto donde pueda vérseles desde las terrazas de los cafes y restaurantes de moda. La mesa se instala en la parte posterior del yate. Aquí estamos. Mírennos, por favor. Y observen que el ramo de azáleas que adorna nuestra mesa es más bello que el del yate vecino. Este verano, estaban de moda las azáleas. Es sabido que el hombre más empropinado de la Costa Azul, desde hace algunos años, es el encargado de ubicar los yates en el puerto de Saint Tropez. Hace unos veinte años, aquel hombre jamás habría soñado lo rentable que iba a resultarle su humilde cargo.

Por Saint Tropez, por el puerto, nadie ve a Françoise Sagan, nadie ve a Brigitte Bardot, y a tantos otros personajes que años atrás fabricaron el mito de Saint Tropez. Esa gente prácticamente no acude al puerto. Permanece encerrada con sus amistades en las maravillosas villas de los alrededores. De ello se entera la gente por las revistas que se ocupan de aquella gente. Pero en los estúpidos sueños de los veraneantes siempre cabe la posibilidad de encontrarla en las callejuelas del puerto, realizando sus compras cotidianas. Y si no, si no se le logra ver, pues se sabe que ahí está, que ha venido como siempre (como "nosotros") a Saint Tropez. Uno se parece a aquella gente. Bastante triste el asunto, en el fondo. Y no dejaba de tener razón un buen amigo francés, gran conocedor de los secretos de la Costa Azul, cuando me decía: "Hace unos quince años que nadie se divierte en Saint Tropez."

Playas superpobladas contrastan indudablemente con el aislamiento lujoso que representan las grandes villas de la Costa Azul, escondidas a menudo entre bosques o acantilados. En alguna de ellas está el Presidente de la República, en otra tal Ministro de Estado, en otra algún gran señor de las finanzas. No se les ve. Se sabe de ellos por los periódicos, pero todo el mundo respeta la vida privada de estos hombres públicos en vacaciones.

Claro, no dejan de faltarle a uno oportunidades para ver a los "niños reales" en sus lúdicas y extenuantes excursiones nocturnas. Caroline de Mónaco y su Philippe esposo, por ejemplo, que con sus festejos, que terminaron con la tradicional volada en pedazos de toda la vajilla, alteran la tranquilidad de nuestra mesa en aquel sensacional restaurant-night club "acuático" que es *La Siesta*. Ida ya "la parejita real" con sus amigotes de turno, tornamos a nuestra conversación, y una vez más me doy cuenta de que los franceses, este verano, no andaban tan tranquilos. Demasiados incendios. Accidentales algunos, criminales otros, de origen no establecido muchos. Pero en toda conversación, en toda elocubración sobre el problema, surge el fantasma de poderosas inmobiliarias. En efecto, cuando no se trata de un loco o de un delincuente, a quién más le va a interesar que un hermoso bosque de la Costa Azul sea devorado por las llamas. El Fantasma de las inmobiliarias se hace presente no bien empieza a comentarse el último incendio.

Bueno, terminemos nuestro paseo por la Costa Azul tomando un aperitivo en el Carlton de Cannes, símbolo de una época que la crisis se ha llevado en muchos casos directamente a los bolsillos de los inenarrables emires del Golfo Pérsico. No cesan de hablar los periódicos de grandes ventas en las que grandes hoteles y cafés de toda Francia (Carlton, Ritz, George V, Café de la Paix), pasan directamente a manos de estos magnates, o son adquiridos por compañías inglesas tras cuya fachada apenas se esconden los mismos magnates, muchas veces. El fin del mundo, para algunos. Sí, el fin del mundo, efectivamente: ya estaba estacionado el automóvil de la amiga que me llevaba a gozar de las delicias del bar del Carlton, y al atravesar la calle, vimos abrirse de par en par una de las grandes ventanas blancas del hermoso edificio blanco. Por ella aparecían al aire algo así como unas enormes sábanas blancas, que de pronto dejaron entrever los rasgos de un magnate árabe cuyos ojos se ocultaban como siempre tras enormes anteojos oscurísimos.

—¡No puede ser! —exclamó mi amiga—. Bueno, creo que puedo morirme ya. Lo he visto ya todo.

DIBUJOS DE CARMEN RIVADENEYRA

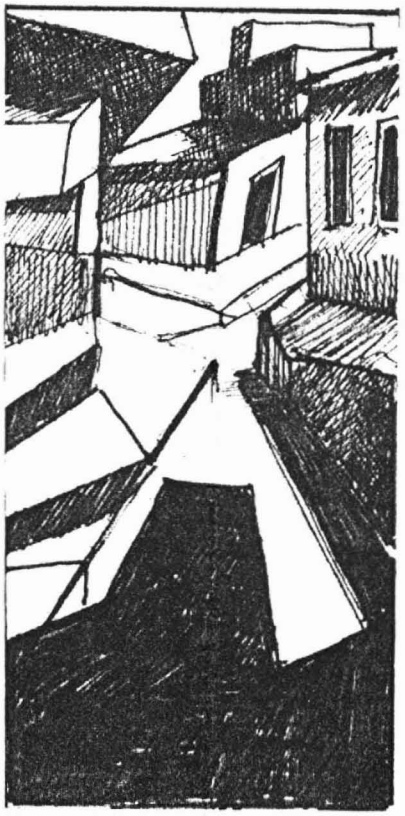
Desde Londres

FERNANDO DEL PASO

FRAGMENTOS DE UNA TRAGEDIA

La mañana en que Napoleón Tercero se preparaba a entregar los premios de la Exposición Internacional de París de 1867 en la que por supuesto hubo de todo: desde tubos neumáticos para hacer sombreros de piel de conejo, cañones Krupp, lociones a base de glándulas de cocodrilo y una gran maqueta del templo de Xochicalco, se recibió en el Palacio de las Tullerías un cable que anunciaba la ejecución de Maximiliano en el Cerro de las Campanas. Este acontecimiento, que conmovió a la opinión pública de Francia y el mundo entero, impresionó especialmente a numerosos intelectuales y artistas, y entre ellos a un pintor que acostumbraba pasear por los bulevares parisienses provisto de un ocular, un bastón y guantes amarillos, y que ya en dos ocasiones había escandalizado a Europa: primero en 1863 con *Le Bain* –pintura expuesta en el famoso *Salon des Refusés* y a la que el público rebautizó con el nombre de *Le Déjeuner sur l'herbe*–, y dos años más tarde con *Olympia*: Edouard Manet. De las varias versiones que del fusilamiento de Maximiliano hizo el pintor francés –y de las cuales la más conocida se encuentra en Mannheim–, una de ellas, por razones diversas sufrió el destino del Imperio y de todo aquello que rodeó a los desdichados monarcas, que fue volverse, literalmente, pedazos. Tres de esos fragmentos fueron a dar a manos de Degas, y en 1918, ya muerto éste, la Galería Nacional de Arte de Londres los adquirió.

El ojo del artista. Durante varios meses, los londinenses que emplean el metro –y con ellos millones de turistas–, han tenido oportunidad de contemplar un cartel que reproduce la fotografía de los fragmentos reunidos por primera vez en una sola tela, desde que lo hiciera el propio Degas, y cuyo resultado no es el fusilamiento de Maximiliano sino el de Miramón, puesto que nunca aparecieron los fragmentos correspondientes al Emperador y a Mejía. El cartel anuncia la que quizás sea hasta el momento la más discutida de las exposiciones anuales *The Artist's Eye* –El Ojo del Artista– organizadas por la Galería Nacional. El propósito de esta serie ha sido el de dar la oportunidad a un artista de elegir varios cuadros del acervo de la galería, y presentarlos al público con un "contexto" nuevo. En esta ocasión, la tarea le fue asignada al pintor inglés Howard Hodgkin, quien seleccionó entre otros dos cuadros de Renoir, uno de Velázquez, un Tiépolo, un Mantegna, un Vuillard, dos cuadros de él mismo, una pintura hindú anónima de la escuela Moghul, y convenció a la galería a reunir los fragmentos del cuadro de Manet. La exposición ha sido elogiada por la crítica, pero uno se pregunta hasta qué punto el cuadro principal –que sirvió también de portada para el catálogo– puede enriquecer, o modificar el criterio o el conocimiento de la mayor parte del público. Primero, porque lo que se ha expuesto, no es un cuadro ya conocido en un 'contexto' distinto, sino algo totalmente nuevo. Y segundo, porque las razones que de su selección proporciona Hodgkin en la introducción del catálogo, sólo pueden calificarse como evasivas: según él, esos cuadros no representan en lo absoluto sus preferencias o sus gustos –de hecho varios de sus pintores favoritos están ausentes–, y tampoco posibles influencias en su propia obra. A esto puede agregarse que en el catálogo se cuenta en tres renglones la vida y muerte de Maximiliano. Si se considera que la información relativa al melodrama mexicano no influyó en el criterio de Hodgkin y que por otra parte no le agregaba nada al cuadro, entonces no debió incluirse. Pero, si se supone que su conocimiento y el de las diferentes versiones del cuadro tenían algo que ver con la selección o podían contribuir en cierta medida a su apreciación, entonces el catálogo tendría que haber sido más explícito y debió incluir la ilustración de la pintura de Mannheim, conocida sin duda por Hodgkin, pero no por el público de la galería.



Arte y fotografía. Ante una información tan incompleta como la propia pintura, uno no puede menos que recordar que *El fusilamiento de Maximiliano* de Manet fue objeto de un ensayo que forma parte del libro *Arte y fotografía*, de Aaron Scharf, cuya primera edición – The Penguin Press– apareció en 1968. En él, Scharf reproduce varias fotografías: de Maximiliano, Miramón, Mejía, el pelotón que se supone ejecutó al emperador, y una más, del fusilamiento, que sin duda es una especie de "composición", ya que a pesar de que la ejecución no fue pública, se ve en primer término a una nutrida muchedumbre. Scharf, señala en el prólogo que la aparición de la fotografía –1839 – y su desarrollo posterior no causaron como algunos temían la decadencia y muerte de la pintura, sino que por el contrario, la revolución, gracias a aquellos pintores –entre ellos Manet–, que, con los daguerrotipos o sin ellos sabían que es privilegio del artista no imitar en forma servil a la realidad, sino recrearla, revelar su profundidad, descubrir lo que está al otro lado del espejo y en quienes la fotografía ejerció una influencia liberadora al asumir la tarea de registrar la naturaleza con una precisión óptica que, al menos en un principio y en la mayor parte de los casos poco o nada tenía que ver con el arte. Por ello no deja de extrañar la insistencia de Scharf no tanto en la posibilidad de que Manet se haya servido de fotografías de

la época como documentación para el cuadro, además de basarse en las primeras informaciones —inexactas—, publicadas por la prensa europea, sino en lo que él considera como el notable parecido que hay entre los personajes reales y los que aparecen en el cuadro. Para ilustrar esto, aparecen las fotografías de Maximiliano, Miramón y Mejía junto a los rostros pintados por Manet. De los tres, el único que tiene un vago parecido, es el de Miramón. El de Maximiliano recuerda al emperador casi nada más que por sus barbas rubias, y el de Mejía lo único que tiene del famoso general indio es el color de la piel. Scharf llega incluso a afirmar que la cara del sargento que según dice se prepara para dar el tiro de gracia, es "indudablemente" la del general Porfirio Díaz, y que con toda probabilidad Manet lo incluyó en el cuadro —aun cuando desde luego no estuvo presente en la ejecución—, como una alusión a la negativa de Díaz a pactar con Maximiliano. Scharf atribuye a la precipitación de Manet otras inexactitudes, ya que sólo después de un tiempo, se supo que Maximiliano había cedido su lugar a Miramón, quien así pasó a ocupar el centro; que había cuatro soldados por cada uno de los tres ejecutados; que el emperador se quitó el sombrero antes de la ejecución, etc. Casi sobra decir que si la intención de Manet hubiera sido la de documentar lo más fielmente posible el drama de Querétaro, y no la de recrear lo que para él y muchos otros fue la culminación de una pesadilla que ensombreció la conciencia de Europa —no se sabía entonces, claro, que Carlota habría aún de vivir, loca, otros sesenta años— nada más fácil para él que hacer "más parecidos" los rostros de los tres ejecutados, cuyas fotografías —para no hablar de las numerosas pinturas que ya existían de Maximiliano— se podían conseguir en París desde varios años antes del fusilamiento. Por fortuna, tampoco la falta de información del Catálogo de la Galería Nacional, ni la excesiva y a la vez precaria elaboración del ensayo de *Art and Photography* le quitan o le agregan nada a la grandeza del cuadro y a la grandeza de la tragedia. Porque en *El fusilamiento de Maximiliano* —en todas sus versiones y en cada fragmento—, más que el ojo del artista están su espíritu creador y su veredicto como republicano que condenó la Intervención y el Imperio.

la vuelta al mundo

POR
LYA CARDOZA

EN DONDE SE TRATA DE POR QUE COMPRÉ *SELECCIONES* Y EL EFECTO QUE ME CAUSÓ

Si usted gusta dar la vuelta al Ombligo del Mundo, sígame: Ariel Dorfman afirma: "Es un manual turístico para la geografía de la ignorancia". Yo agregaría: es la Coca-Cola (fundada en 1886 en Atlanta). Este manual o Coca-Cola, que encontramos por todos lados, (supermercados, puestos de periódicos, tiendas "elegantes") es el *Selecciones del Reader's Digest*, quizá la revista más antigua que nos endilgó, *quizá* la transnacional

más antigua. El chileno Dorfman famoso autor de *Para leer al Pato Donald*, examina la recurrencia de revistas y formas utilitarias de los medios de comunicación masiva, que nos presentan un modo de vida ajeno a la realidad nuestra.

La revista trata todos los temas habidos y por haber, por medio de ella nos enteramos de la vida y los gustos de Julio César y Jacqueline Kennedy, pero está dirigida al "hombre común". Partiendo del hecho de que el hombre tiene que informarse de todo, pero sin perder su condición de "hombre común". Acumula conocimientos, pero lo hace de manera tan particular que no permuta su ser, eso irreductible que es su práctica cotidiana, sacrosanta perspectiva que lo confirma en su regularidad. El conocimiento no transforma al lector; por el contrario, mientras más lee el *Reader's*, menos necesita cambiarse a sí mismo".

En el extenso chequeo de Dorfman aparece este diagnóstico: que el *Reader's* es un estómago que digiere sin tener que evacuar. Milagrosamente desaparecen los conocimientos cuando amenazan pasar al intestino, dando muestras de descomposición o crecimiento. "Digest". Digerir. Digestión. Puede masticar de todo y en cualquier cantidad, sin sufrir calambres ni harturas.

Y la felicidad futura de los pueblos será su norteamericanización. ¡Qué *way of life* más padre! Compren, compren, compren, compren, subdesarrollados. Léanme. La ciencia que divulga la revista podrá ayudarnos. "La ciencia podrá salvar a esos subdesarrollados, siempre que ellos intuyan antes que la ciencia se destina sólo a aquellos que han decidido la división del mundo entre buenos y malos, en los términos que propone "Selecciones", dice Dorfman. Así, la técnica podrá ayudar a esos países, con la condición de que sus habitantes se eduquen, tengan los conocimientos imprescindibles, la pureza moral, para que el progreso pueda fructificar. Y ¿quién puede entregar masivamente y en forma económica y científica esos conocimientos con el fundamento para la fertilidad de la aplicación tecnológica? *Reader's Digest, of course.*"

Y explica también que la causa del subdesarrollo (tema preferido de esa publicación en español) es culpa de las ideas que oscurecen la cabeza de los pobres y atrasados, y no producto de una situación material. La solución es alimentarlos con las ideas correctas. "Digerir" nociones, para que lleguen por sí solas las comidas. Y "seleccionar" bien sus amistades, y la

casa y demás. "Leer" lo que se debe, y esperar que ocurra la materialización. "Al venderse a sí mismo, el *Reader's* vende todo un sistema", nos dice Dorfman.

En esa maravilla de país se realizan los sueños más acalambrantes. Los "self made man" se dan como en maceta. Igualmente las "self made" mujeres: autoras de best-sellers, estrellas de cine, multimillonarias, etc.

¿Quién se ocupa de norteamericanos que han logrado hacer algo por medio de estudios y trabajo, que han sido perseguidos, rehabilitados y vueltos a perseguir por su valiente actitud ante la infamia? —Me recuerdo de Lillian Hellman, Albert Maltz, Dalton Trumbo, Walter Lowenfels, Jules Dassin, Paul Robeson y ...tantos otros.— Triunfadores unos, en el anonimato otros, todos en el largo camino de la creación. Los últimos ¿será porque no leen el *Reader's Digest*?

"¿Para qué hacer esfuerzos? ¿Para qué sufrir las consecuencias? El futuro, el mundo, le pertenecen, porque las incógnitas no son tales. Se consolida al hombre común en su mitología y su representación colectiva: el universo, convenientemente segmentado, ya no es un misterio".

Recomienda el autor que no olvidemos que el *Reader's* cobra sentido en un sistema donde se ha acentuado el hecho de que son los conocimientos (unidos a una conducta intachable) —*remember* el lío del lago de nombre impronunciable e indescribible de un famoso político— los que permiten avanzar y donde es inevitable propiciar la fraternidad en el campo del saber. Que los personajes que circulan dentro de sus páginas siempre tienen éxito, y esto se supone como consecuencia de su feliz descubrimiento y aplicación del conocimiento. El ensayo de Dorfman se titula: *La teología del Reader's Digest*.

La revista tiene una sección, "Mi personaje inolvidable", que aparece, si no me equivoco, una vez al año. Uno de los títulos de ésta haría que Dostoyevsky, Kafka y demás compañeros, bailaran —de risa— en su tumba: "A mi hija el día en que se compró su primer automóvil". (Es como cuando al bebé le salió su primer diente). Para Dorfman, esta colaboración espontánea equivale a la estructura total de la revista.

Ustedes dirán que descubrí América a través de Dorfman y que todo el mundo sabe que el famoso "Reader's Digest" es un bodrio. Lo que me llama la atención es que el bodrio tiene imitadores entre nosotros. Es la Coca-Cola de una clase social. Y, a propósito, el no. 35 de *Horizontes USA* tiene en la portada, a colores, una corcholata de Coca-Cola y abajo, la siguiente leyenda: "La pericia administrativa y la tecnología compartida son parte de la fórmula de Coca-Cola para el éxito internacional". De la página 14 a la 21, un sensacional reportaje de Leonard Ray Treel sobre las maravillas de la Coca-Cola en el mundo y, sobre todo, en América Latina, con fotos a color. Y no les doy más datos porque la revista lleva la siguiente advertencia:

"*Horizontes USA* es una revista bimestral donde se refleja la sociedad de los Estados Unidos, dentro del ámbito del mundo interdependiente de hoy. Las opiniones expresadas son las de los autores y no representan necesariamente la política oficial del gobierno estadounidense. El material tomado de otras fuentes no puede usarse sin autorización. Toda consulta debe dirigirse a la Agencia de Comunicación Internacional de la Embajada de los Estados Unidos de América. Publicada por la International Communication Agency, United States of America, 1776 Pennsylvania Avenue N. W. Washington D. C. 20547, USA."

Y si quieren enterarse de "Libertad de prensa y responsabilidad" escriban a la dirección que puse arriba, y se enterarán de qué hay que hacer para tener una prensa libre, responsable, y etcétera.

Después de haberlos leído, me doy cuenta que el *Reader's* y *Horizontes USA* son la misma cosa.

Nota final: En cuanto terminé de leer el ensayo de Ariel Dorfman, corrí a buscar *Selecciones*. Había ejemplares en inglés (que tratan de asuntos diferentes que los que hay en español) y me pasé un buen rato, leyendo a ojo de pájaro los contenidos, hasta que el empleado de Sanborn's, *of course*, me preguntó qué quería llevarme. Me llevé el último número en español. Al llegar a casa, mi señor —que estaba leyendo los ensayos de Montaigne— me preguntó qué le había comprado. Respondí: *Selecciones, of course*. Decidió que había enloquecido y, desde entonces, me trata con mucho cuidado. Cuando lea esto, se dará cuenta que Dorfman tuvo la culpa de este devaneo.

Nota recontrafinal: *Selecciones* cuesta 30 pesos. *Horizontes USA* lo mandan gratis. A quien le interese. "To whom it may concern".

SOBRE LA IMAGINACION DE FEDERICO

México, noviembre 4 de 1979

Dr. Arturo Azuela
Director
Revista de la Universidad de México

Querido Arturo:

Lamento desmentir la anécdota que cuenta mi amigo Federico Alvarez en su sección "Desde España" (*RUM*, octubre 1979, p. 38). Durante el Primer Congreso de Escritores de Lengua Española (no "Escritores Iberoamericanos" como dice Alvarez) Juan Carlos Onetti jamás me preguntó: "Y bién, mi querido José Emilio, ¿qué le pareció mi ponencia?"; ni yo le respondí: "Muy bien, maestro"; ni mucho menos Onetti añadió "triunfante", según Alvarez; "Pues qué raro, porque no he presentado ninguna."

Como sabes, Onetti, Presidente del Congreso, no se hallaba en condiciones de hacerle bromas a nadie. Tampoco tenía por qué llamar "querido José Emilio" a quien sólo había visto una noche en México, doce años atrás, el 27 de marzo de 1967, cuando le mostró el prólogo escrito para su disco de "Voz Viva de América Latina."

En el transcurso del Congreso al que tú y yo asistimos con otros autores mexicanos, me reuní con el gran escritor uruguayo en dos brevísimas ocasiones: la primera en la Casa de Colón, el domingo 3 de junio, en compañía de Carlos Martínez Moreno. La segunda, el jueves 6 en el hotel Iberia, en presencia tuya, de Alfredo Bryce Echenique y Marco Antonio Montes de Oca. Tanto ustedes tres como Martínez Moreno son testigos de que el diálogo "transcrito" en "Desde España" sólo existió en la imaginación de Federico Alvarez. Muchos años de amistad con él me hacen absolverlo de toda malevolencia: dio crédito a un chiste y sin pensarlo dos veces lo puso por escrito.

Federico se imagina también que me quejé de la comida. Nuestros amigos españoles hicieron un gasto excesivo llevándonos a Las Palmas: hubiera sido una ingratitud y una descortesía formular esta queja. Un abrazo de

José Emilio Pacheco

Delito de opinión

POR JOSÉ LUIS GONZÁLEZ

PAVEL KOHOUT, LA PRIMAVERA DE PRAGA Y EL SOCIALISMO

El poeta y dramaturgo Pavel Kohout pertenece al notable grupo de escritores checos y eslovacos —Milan Kundera, Josef Skvorecky, Ludvík Vaculík, Ivan Klíma, Václav Havel y tantos otros cuyas obras dieron expresión al gran movimiento de recuperación social, política y cultural que el mundo conoce desde 1968 como la "Primavera de Praga". En lenguaje igualmente metafórico, pero más cargado de realidad histórica, Jean-Paul Sartre lo definió como la lucha contra "el socialismo que vino del frío".

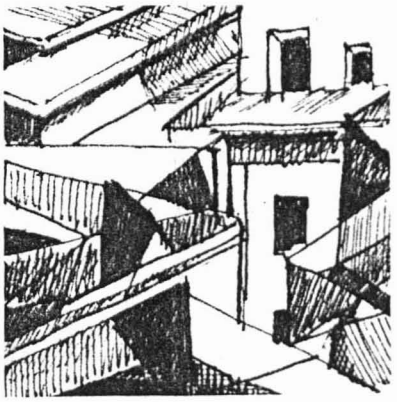
Si hoy escribimos sobre Pavel Kohout es porque el atropello que las actuales autoridades de Praga acaban de cometer en su persona al impedirle regresar a su país después de haberlo autorizado a permanecer durante un mes en Viena, constituye un lamentable episodio más del regreso del socialismo checoslovaco al "frío" de que hablaba Sartre. Ese "frío", como nadie ignora, fueron los veinte años de régimen prefabricado, burocrático y totalitario que el stalinismo les infligió a los pueblos de Checoslovaquia en nombre de la democracia popular primero y del socialismo después. Por ello conviene mucho precisar, para no sumarnos desaprensivamente al coro de "defensores" reaccionarios de la Primavera de Praga, la verdadera naturaleza de la tragedia del socialismo checoslovaco durante los últimos treinta años y la lección que esa tragedia encarna para quienes seguimos viendo en el verdadero socialismo la más alta aspiración de la humanidad en nuestro tiempo.

Digan lo que digan los sedicentes defensores de un socialismo en el que por principio no creen, febrero de 1948 representó una victoria histórica de la clase obrera checoslovaca en su larga lucha contra una burguesía "nacionalista" que en 1918, a raíz de la derrota del Imperio Austro-húngaro en la primera guerra mundial, instauró una república auspiciada por el capitalismo inglés, francés y norteamericano, y que en 1938, abandonada por sus protectores y aliados "democráticos" en Munich, capituló ignominiosamente frente al fascismo alemán. El triunfo electoral del Partido Comunista en 1946 y el colapso de los partidos burgueses en 1948, cuando no quedaba un solo soldado extranjero en Checoslovaquia, no se debieron, como en parte al menos fue el caso en otros países de Europa oriental, a la presencia del ejército soviético en el territorio nacional. Se debieron —y sólo por ignorancia o por mala fe puede afirmarse lo contrario— a que la clase obrera y la mayor y mejor parte de la intelectualidad checoslovacas vieron en los comunistas la única alternativa válida frente a las fuerzas políticas de una burguesía irremediablemente desprestigiada por su pasado capitulador y por su indisimulada oposición a las transformaciones sociales que la nueva situación histórica hacía impostergables. No advirtieron las masas y los intelectuales progresistas checoslovacos en aquel momento —porque era más que difícil advertirlo inmediatamente después del heroico comportamiento de los comunistas frente al invasor alemán y de la liberación del país por el ejército soviético— que el Partido Comunista Checoslovaco, como los del resto del mundo, era incapaz de actuar con un mínimo de autonomía respecto del Estado soviético brutalmente deformado por el stalinismo. La insurgencia yugoslava en el mismo año en que los comunistas checoslovacos desplazaron definitivamente a la burguesía del poder, no alcanzó a despertar en el pueblo checoslovaco la conciencia de su propia situación de dependencia absoluta en relación con la burocracia estatal soviética. Pero la dinámica misma del proceso histórico, muy señaladamente en su aspecto económico, determinó que la disidencia "titoísta" (que por otra parte tampoco significó una verdadera ruptura con el modelo stalinista porque mantuvo el poder político en manos de un grupo privilegiado que se apoya en una organización centralizada) se reprodujera en el seno de la dirección comunista checoslovaca. La sangrienta purga de 1951, dictada desde Moscú, eliminó físicamente al sector autonomista del comité central, encabezado por su secretario general Rudolf Slánsky; pero al mismo tiempo logró lo que no había logrado directamente el ejemplo yugosla-

vo: el comienzo de la erosión de la confianza de las masas en el equipo gobernante. Cinco años más tarde, el "informe secreto" de Nikita Jruschov al XX Congreso del PCUS y la insurrección húngara acabaron de disipar las últimas dudas sobre la verdadera naturaleza del régimen instaurado en 1948.

Pero aquí se impone una precisión importantísima a fin de no deformar la significación real de esos acontecimientos y sus consecuencias. Con más claridad aún que en el caso de Hungría, el repudio popular a la arbitrariedad staliniana *no* se expresó en una toma de posición contrarrevolucionaria por parte de ningún sector considerable de la población, sino, muy por el contrario, en un poderoso movimiento de oposición dentro del propio Partido Comunista y las organizaciones de masas: sindicales, estudiantiles, etc. La Unión de Escritores, al igual que en Hungría y por las mismas razones, se convirtió en el portavoz más consecuente y franco de la oposición democrática. Así, mientras *Rudé Právo*, el esclerotizado órgano oficial del comité central del partido, veía decaer sin pausa su circulación, la revista de los escritores, *Literarní Noviny*, agotaba sus ediciones en unas cuantas horas. Lo mismo sucedía con las obras de los escritores conocidos por su posición antiburocrática. No había en ello, realmente, nada de inusitado: las literaturas checa y eslovaca han sido desde siempre el vehículo más elocuente e insobornable de las aspiraciones nacionales y populares frente a toda opresión e injusticia. No tuvo el despotismo austrohúngaro adversario más escuchado y reconocido por su propio pueblo que el cuentista y novelista Jaroslav Hasëk, autor del clásico popular por excelencia de la literatura checa: *El buen soldado Schweik*; no conoció la explotación capitalista bajo la república burguesa crítico más elocuente que Ivan Olbracht, autor de esa conmovedora y bella novela social que es *Ana la proletaria*; no existe mejor testimonio de la resistencia checoslovaca contra el fascismo que el Reportaje *al pie del patíbulo* del escritor Julius Fucík. Y no es accidental ni mucho menos que Hasek haya sido socialista ácrata y Olbracht y Fucík comunistas.

Cuando en mayo de 1968 el pueblo checoslovaco, encabezado por la clase obrera y la indiscutible mayoría de los militantes comunistas, dio al traste con el régimen stalinista e



inauguró la democracia proletaria por la que había votado veinte años antes, todo ello sin que se derramara una gota de sangre ni se efectuara un solo arresto, fueron los escritores, de nueva cuenta, los exponentes más persuasivos de la aspiración general a un "socialismo con rostro humano". Mi solidaridad política y moral con esa aspiración es demasiado conocida —sobre todo por cierta izquierda latinoamericana que no acaba de entender que su lucha contra el capitalismo y el imperialismo no tiene por qué cegarla frente a las duras realidades de un socialismo desnaturalizado— para que pueda extrañar o sorprender a alguien. Pero tal vez convenga explicar que esa solidaridad se funda no sólo en una insoslayable cuestión de principio, sino además en un conocimiento íntimo del proceso histórico checoslovaco de las tres últimas décadas. Los tres años que viví en ese país, de 1950 a 1952 y de 1961 a 1963, y mi sostenido interés en la historia y la cultura de los pueblos que lo integran, me autorizan supongo, a pensar y opinar sobre Checoslovaquia desde dentro.

Desde adentro, en efecto, viví las esperanzas y las frustraciones, los triunfos y las derrotas del primer período de un experimento revolucionario sobre el cual pueden y deben decirse muchas cosas, pero en modo alguno despacharlo como el resultado intrínsecamente malsano de un "golpe", un "putsch" o una "usurpación" ejecutada por una pandilla de conspiradores desalmados. Desde adentro viví la purga staliniana que envió a la horca a un contingente de comunistas abnegados y leales; pero también desde adentro viví la determinación y el esfuerzo de una clase obrera ejemplarmente decidida a liquidar la injusticia esencial e irreformable del capitalismo. Desde adentro volví a vivir, durante mi segunda estancia en el país, las vicisitudes del gran proceso rectificador que había de desembocar en la Primavera de Praga. Desde afuera, físicamente al menos, viví con dolor y cólera el aplastamiento injustificable y brutal de esa primaver proletaria y democrática.

Pero ni el dolor ni la cólera, por legítimos e irrenunciables que sean, pueden orillarme a la irreflexión ni al escepticismo estériles. La lucha por el socialismo nunca se concibió sin derrotas,pero durante mucho tiempo los socialistas sólo concibieron las derrotas como descalabros infligidos desde el exterior por el enemigo de clase. Lo que hemos descubierto ahora es que las derrotas pueden provenir también, y con consecuencias tal vez más devastadoras y difíciles de superar, del seno mismo de la lucha por el socialismo, como resultado históricamente inevitable de nuevas contradicciones que ponen a prueba una vez más la capacidad del hombre para labrarse un destino que conjugue auténticamente la libertad con la justicia. Fuera del hombre mismo, vale decir fuera de la sociedad humana, no existe ninguna garantía de triunfo "final" que nos permita renunicar a la lucha permanente contra los obstáculos previstos e imprevistos que nunca dejarán de desafiarnos en el reino de este mundo.

Por eso y por todo lo que eso implica como compromiso irrevocable con la realidad, cuando levanto mi voz en defensa del derecho de Pavel Kohout a vivir y escribir con libertad en su país, lo que defiendo en primera y última instancia es el derecho a luchar en todas partes por el verdadero socialismo, el de rostro y entraña cabalmente humanos.

Post scriptum: En el momento de entregar estas líneas a la imprenta, nos llega la noticia de que el escritor Václav Havel y otros cinco ciudadanos checolovacos han sido sentenciados a varios años de cárcel por su actividad en favor de la democratización del régimen político de su país. Los partidos comunistas más importantes de Europa occidental —el italiano, el francés, el español y el belga,

entre otros– han condenado este nuevo proceso de Praga como "una aberración que ofende y hiere al socialismo". Era lo menos que podían decir, pero lo han dicho. Quienes callen ahora tendrán que responder algún día por su silencio.

Cine

POR GUSTAVO GARCIA

ENSAYO DE UN CRIMEN

Sólo de un modo ingenuo y, en gran medida, irresponsable, se puede aislar a Hollywood del resto del quehacer político y cultural norteamericano; si bien se ha desarrollado como una entidad autónoma con su mitología, métodos de promoción y eliminación de personas y esquemas, cualquier análisis serio demuestra su obvia relación con grupos de poder e instituciones claros y avasalladores. Industria política, ideológica, ha permitido, en sus mejores épocas, ciertos grados de crítica y disentimiento, siempre que no rebasen los límites impuestos por la moral pública (tanto sexual como política).

Quienes transgreden el código y mantienen su actitud, son destruídos de diversas maneras, pero sólo en la actriz Frances Farmer (1914-1970) la represión incluyó a los estudios de Hollywood, las organizaciones fascistas de Estados Unidos y a los más importantes miembros de los aparatos judicial y psiquiátrico del país.

Es inútil buscar datos sobre Frances Farmer en las enciclopedias de cine; actriz de diecisiete films, la mayor parte de ellos para la Paramount, su nombre ni siquiera consta en los archivos de ese estudio, de donde

fue borrado cuidadosamente. De hecho, fue hasta 1978 cuando se dio a conocer la magnitud de la tragedia de Francis Farmer, gracias a una espléndida investigación hecha por William Arnold y que se publicó bajo el título de *Frances Farmer Shadowland* (Jove, 1978, Nueva York).

Nacida en la ciudad de Seattle, Washington, el mismo día en que la policía reprimió, ahí mismo, a cientos de "wobblies" (obreros afiliados a la Industrial Workers of the World), vivió desde la infancia en un ambiente conflictivo. Seattle era el centro de la agitación proletaria estadounidense, fomentada por la IWW; muchas grandes batallas del movimiento obrero de esa década (tan bien caracterizada, en ese sentido, en la biografía de John Reed hecha por Robert A. Rosenstone) se dieron en Seattle y sus alrededores: en noviembre de 1916, un grupo de wobblies fueron expulsados de la ciudad en una lancha fluvial, y al intentar desembarcar en Everett fueron recibidos a balazos (eso se conoce, desde entonces, como "la masacre de Everett"). Dos años después, la IWW realizó ahí la primera y última huelga general en Estados Unidos. En el bando opuesto estaban agrupaciones fascistas como los Vigilantes Americanos de Washington y la Legión Americana, que en 1919 colgaron y castraron el líder obrero Wesley Everest.

De modo semejante estaba dividido el hogar de Frances: su padre era un tímido abogado liberal, simpatizante de la IWW, y su madre era una Vigilante, rebiosa anticomunista y patriota hasta el extremo de querer cruzar tres razas de gallinas y gallo (una roja, uno blanco y una "andaluza azul") para obtener un pollo tricolor que llamaría "Ave americana". Frances era una niña solitaria, concentrada en la lectura de poemas y textos filosóficos; a los diecisiete años escribe un ensayo escolar, "Dios muere", influida por Nietzche, con el que gana un concurso estatal y provoca un escándalo que alerta a los grupos de derecha contra "la destrucción de valores en nuestras escuelas". Al ingresar a la universidad, participa en los grupos teatrales escolares, donde la influencia de las experiencias teatrales soviéticas era inmensa. Los Vigilantes desataron una campaña contra la "comunistización" de la cultura, asaltando librerías, quemando libros y demandando al FBI que arrestara a cualquier izquierdista.

Frances participa pública y destacadamente en actos antifascistas y, para terror de su madre, gana un concurso organizado por un periódico comunista de Seattle. El premio es un viaje a Moscú. La madre declara que los comunistas han lavado el cerebro de Frances, mientras ésta es recibida como huésped de honor por las autoridades rusas; se maravilla del vigoroso movimiento teatral del país y opta por ser actriz seriamente. De vuelta en Estados Unidos, un amigo la lleva a las oficinas de la Paramount en Nueva York, le hacen una prueba y es enviada inmediatamente a Hollywood.

Su carrera cinematográfica fue convencional: tras filmar algunas comedias baratas y mediocres, recibió su gran oportunidad en 1936 como la heroína de *Rhythm on the Range*, de Norman Taurog, con Fred Astaire; al año siguiente estelarizó *Toast of New York* con Cary Grant y *Come and Get It* de Howard Hawks; los comunistas la calificaron como "la respuesta norteamericana a Greta Garbo y Marlene Dietrich". Hace dos films más por compromiso y vuelve a Seattle. Cuando salió, en 1934, era casi una apestada social; ahora se le homenajeaba como una "estrella" y era recibida por las autoridades políticas.

En Nueva York ingresa al Group Theatre, para el cual actúa en *At Mrs. Beans*, *El bosque petrificado* y *Golden Boy*, mientras inicia un romance con el autor de ésta última,

Clifford Odets. Intenta romper sus lazos con Hollywood y dedicarse al teatro político, pero *Golden boy* y la realción con Odets fracasan al mismo tiempo y la Paramount la castiga destinándola a una película insignificante. A partir de ese momento, sus actividades se dividirán entre cintas para distintas compañías, obras de teatro poco exitosas, una intensa actividad política y una creciente afición por las anfetaminas y el licor.

A finales de 1942, filma para la 20ht Century Fox su película más importante, *El hijo de la furia*, de John Cromwell, con Tyrone Power y Gene Terney. Al terminarla, es detenida por conducir ebria y con excesiva velocidad, insulta a cuanto policía se le enfrenta (no los baja de "fascistas") y, al firmar su acta de aprehensión, declara que su ocupación es "chupa vergas". Los abogados del estudio la liberan y sofocan un poco el escándalo. Alguien la convence de que estelarice, en México, una película pro-chicanos, *Hostages*, que resulta una estafa enorme, sin argumento, con técnicos y actores improvisados. En la ciudad de México sufre una infección intestinal que la lleva al hospital. La embajada norteamericana damanda que se le deporte y, custodiada por dos policías, hace el viaje en automóvil enferma, hasta la frontera, donde la espera la prensa para lograr más detalles de su expulsión.

Los estudios ya no quieren tener nada que ver con ella, las autoridades y la prensa de derecha buscan siempre el modo de molestarla y Frances huye en su auto constantemente, buscando soledad y calma. Para colmo, se otorga a su madre su custodia legal; la señora, furiosa por la rebeldía y la "rara" conducta de su hija (quien ha declarado que no quiere saber ya nada de la vida de "star" de Hollywood), la confina en sanatorios psiquátricos de los que Frances escapa sistemáticamente. Sometida a tratamientos cada vez más brutales y rebelándose con furia creciente, es entregada justamente a su peor enemigo, el tribunal de Seattle, que la declara loca y ordena que se le envíe, en marzo de 1944, al hospital de Steilacom, Washington.

Steilacom es una de las grandes vergüenzas de la terapia psiquiátrica norteamericana: era un grupo de galeras donde se amontonaban, rapados, desnudos y en medio de sus excrementos, cientos de enfermos, sin distinción de sexo, edad o grado de locura. Era también el burdel de un cuartel cercano, de donde llegaban todas las noches los soldados a violar masivamente a las enfermas jóvenes; Frances fue pronto la más atacada. Con su condición humana perdida irremisiblemente, embrutecida y rabiosa, aun conservaba restos de su rebeldía, resistiendo a electro shocks y drogas, mientras su madre alegaba que los comunistas la habían enloquecido.

En 1949, en plena histeria nacional anticomunista, llegó a Steilacom el doctor Walter Freeman para probar un nuevo método de lobotomía que perfeccionaba el del doctor portugués Edgar Moniz (premio Nobel de Medicina de ese año), que consistía en introducir una aguja larga y delgada entre el párpado y el globo del ojo hasta el cerebro, donde afectaba sólo aquellos tejidos que propiciaban "conducta antisociales"; era el método perfecto para terminar con la homosexualidad, el comunismo "y otras esquizofrenias". Freeman, una de las grandes personalidades psiquiáticas de su momento, solicitó veinte enfermos para experimentar: se puso feliz cuando supo que entre ellos iba el paciente más célebre del hospital, Frances Farmer.

II

El resto de la vida de Frances se desarrolló en libertad, convertida ya en una mujer dócil, con grandes sentimientos de culpa e inclinaciones místicas, vagando de ciudad en ciudad, bebiendo y acostándose con desconocidos. Se casó dos veces y su segundo esposo le arregló un regreso al cine en 1958, con *The Party Crashers*, pero se mostró incapaz de memorizar sus parlamentos o, en ocasiones, de hablar fluidamente.

Al resurgir el "caso Frances Farmer" en estos meses y a la sombra de Watergate y el descubrimiento de conjuras y prácticas psiquiátricas criminales por parte de la CIA (como las que se revelan en otro magnífico testimonio biográfico, *La manipulación de Candy Jones*, de Donald Bain), se consideró la posibilidad de que la tragedia de Frances fuera realmente una conspiración anticomunista perfectamente orquestada. No hay que ir tan lejos; basta con reconocer el conjunto de condiciones sociopolíticas propicias a la represión legal de todo disidente, que dio su poder inmenso al macartismo y llevó a la muerte a John Garfield y Marilyn Monroe, al fin de la carrera artística de Gale Sondegard y al encarcelamiento de Alvan Bessie y Dalton Trumbo, por no mencionar a los cientos de obreros, estudiantes, artistas y profesores que han hecho del vivir marginados, repudiados y perseguidos, una forma de vida. Frances Farmer encarna el heroico enfrentamiento del individuo contra el estado, magnificado en su caso por los alcances de la represión. Seguramente su caso no fue el único, pero es el primero que se rescata del anonimato, aunque su complejidad exige más rigor que el desarrollado por su biógrafo, Arnold, y más espacio que el de esta nota.

TEATRO

POR HECTOR VALDÉS

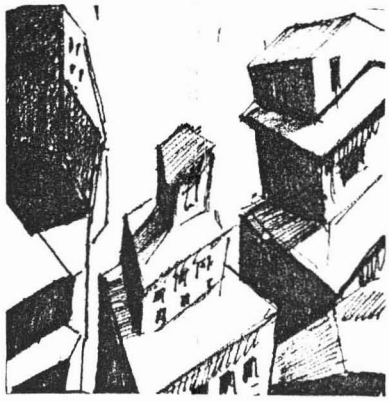
LA HONESTA PERSONA DE SECHUAN

Bertolt Brecht (1898-1956) es considerado no sólo el más importante de los autores dramáticos alemanes en lo que va del siglo, sino también el ideólogo que a través de la literatura ha difundido en el pueblo (por lo menos en aquel "pueblo" que tiene el privilegio de ver sus obras o escuchar sus canciones) dos o tres posturas políticas que pueden fácilmente ser una sola: la lucha entre el capitalismo y su forma ideológica más nefasta, el fascismo, y la exaltación de los valores del socialismo. Si en la época en que se estrenaron las piezas de Brecht tuvieron en el público un impacto directo e inmediato dadas las circunstancias históricas que vive el mundo occidental: el período de entreguerras, la adopción del socialismo en muchos países europeos, el surgimiento del fascismo, la segunda guerra mundial y el fracaso hoy más que nunca patente de los valores liberales y burgueses, con el tiempo esas mismas obras han adquirido cualidades que rebasan la crítica de las circunstancias que el escritor vivió y padeció y se extienden a un campo vastísimo del mundo actual. Todos los países, cuál más, cuál menos, pa-

decen las lacras que Brecht combatió; en la vida diaria están los gérmenes del deterioro y la descomposición, y a la mayor complicidad con ellos corresponderá inevitablemente el debilitamiento de la moral social: tarde o temprano la sociedad no podrá hacer frente a esas circunstancias adversas, monstruosas, que acabarán por devorar a sus mejores miembros. Esta es, en el terreno de las generalizaciones, la idea sobre la que se construye "La honesta persona de Sechuán" (1942); Shen-te, la bondadosa prostituta, es la víctima de su propia bondad. En el hecho de ser prostituta, y pobre además, y caritativa, está su ruina: no se puede ser paria y redentor a al vez; la caridad es una virtud que o bien, tranquiliza la conciencia, o bien como en el caso de la buena persona de Sechuán, nace de una actitud acrítica frente a la vida.

El teatro de Brecht es en apariencia esquemático, y en ello reside su eficacia ideológica. Muchas de las historias que cuenta en el escenario están a punto de ser melodrama, están a punto de ser panfleto. Se libran de ambas cosas gracias a su calidad artística y a la nobleza de la ideas en que están cimentadas. Se apartan de lo discursivo y optan por lo anecdótico, pero cargado de intención, y es éste el secreto de su repercución en el público.

El asunto de "La honesta persona de Sechuán" podría parecerse al de "La camisa del hombre feliz" en el planteamiento inicial. Tres dioses bajan a la Tierra. Les cuesta trabajo encontrar aquí un ser bondadoso; finalmente aparece Shent-te como la excepción entre el egoísmo de los habitantes de una ciudad que es "el arrabal más grande del mundo". Los dioses recompensan a la mujer con dinero, mismo que le sirve para abrir una tabaquería, y ahí comienzan sus problemas. Los pobres acudirán a ella en busca de caridad, los ricos para explotarla, el novio para abusar de ella en todos sentidos. Está a punto de perderlo todo y perderse ella misma en un mundo que desconocía mientras vivía en la pobreza, entonces recurre a un truco salvador: se inventa un primo y se convierte en él: se trata del pragmático Shui-ta. La mujer, en el papel del hombre, adquiere carácter firme, pone las cosas en un sitio, se hace de dinero, instala una fábrica de tabacos, explota a los obreros. Pero también está esperando un hijo. Este es el punto climático de la obra. Shen-te no sabe qué ha-



cer y Brecht no va a resolverle el problema. La trama queda sin desenlace. La estructura dramática no concluida crea la obra abierta; el público reacciona perplejo ante el caso sin solución pero también indignado con la vida, que ha sido tan injusta con un ser bueno. A Shen-te le llega el dinero junto con la necesidad de poner orden a su alrededor. La vida se le presenta como un conjunto de problemas no aislados que evidentemente no serán resueltos por una sola persona ya que son problemas de la colectividad. Por otra parte, Shen-te es un personaje múltiple: pobre, prostituta, bondadosa, enamorada, futura madre soltera, y para colmo, un hombre inflexible y ambicioso. Es decir que ya no es madre; al querer arreglar el mundo se perdió en su propia falta de identidad, no sin antes sufrir en cada uno de los papeles que tiene que representar: la prostituta, cuya inútil bondad en un mundo de pobres no le traerá sino la necesidad de despersonalizarse; la mujer medianamente enriquecida de la noche a la mañana por favores divinos ignorará siempre la corrupción inherente a los negocios; el primo, el ordenador del mundo necesariamente entrará en el engranaje de las transas sociales y las conveniencias que hacen marchar las finanzas; la mujer enamorada-engañada-preñada-abandonada que no puede sino disculpar al macho en nombre, no del amor, sino del hijo que va a llegar. Cuando tiene que convertirse en juez y señalar al culpable no recurre al destino; concretamente lanza su ataque contra la miseria de todo tipo que padecen los marginados. La tragedia que no se pinta como tal en la obra, sino como algo que vive entre la comedia y algún otro género teatral divertido—recrea el lado trágico de lo cómico y el cómico de la tragedia; divierte e irrita, hace reír y deprime. Chaplin fue también maestro para despertar esta ambigüedad de sentimientos en el espectador.

Hay que agregar que casi todos los personajes de Brecht son tipos, no personas, pero su semejanza con hombres verdaderos es asombrosa . Y es que el escritor, en tanto que ideólogo, toma de los seres humanos los rasgos más significativos, aquellas manifestaciones de carácter que verdaderamente crean los conflictos entre la gente. Brecht expone ante nosotros verdades contundentes; en el caso de la obra que comentamos sólo por medio del arte escénico transforma el dramatismo de la miseria real en un dramatismo que puede ser teatral. El hombre como representante de la colectividad,es el protagonista del teatro de Brecht, pero el hombre que es objeto y sujeto de injusticias. En los delincuentes, los pobres y los mendigos que pinta ha desaparecido todo pintoresquismo y aparece en cambio el resultado de los sistemas de gobierno y organización social injustos. El público reconoce en esos personajes su propia indiferencia, su egoísmo; ve la imagen de sus culpas sociales. Cuando la buena mujer de Sechuán nos conmueve no es tanto por ella misma sino porque encarna a todas las mujeres pobres que pueden sufrir la misma pena. Su tragedia no es individual, tampoco vulgar, es una tragedia social. Por ello mismo Brecht propone en su teatro la solución a estos problemas y no a los personales.

Luis de Tavira quiso adaptar la obra de Brecht a la realidad nacional y el resultado es plausible. Evidentemente no se trata de una realidad identificable a simple vista. La adaptación va más allá de lo conocido como "realidad nacional"; no se trata de algo realista como podría ser una puesta de escena ortodoxa que reprodujera una ciudad china, con personajes y escenografía evidente. Tampoco es una realidad mexicana al pie de la letra. Están presentes los elementos del arrabal, de la ciudad perdida, las casas de cartón casi en el centro de la gran ciudad; los edificios altos, inhumanos, son ajenos a la vida que bulle en las goteras de la población. Pero si la imagen de la ciudad es inhumana, la del barrio pobre la imita, degradándola aún más, y en la esperanza de mejorar se le va la vida. Los personajes creados por Tavira y su equipo son más significativos que la escenografía. Se los identifica por su tipicidad; son representantes de tipos sociales que no tienen derecho a ser personas. Nos recuerdan a los pepenadores, a los teporochos, al primer Cantinflas, a alguna caricatura de Abel Quezada. Otros parecen secuestradores. La máscara que llevan, de hilo, como un pasamontañas, permite sólo oír lo que dicen: pero las facciones son rígidas, caricaturescas

y no tienen posibilidad de cambiar. En todo caso enfatizan la intención del director de crear unos muñecos de trapo.

Hace Tavira otra transformación importante: los tres dioses de la pieza son en este caso tres licenciados, Lics., al servicio del gobierno. Es paradójico que busquen una alma buena y que la recompensen por serlo. Decididamente ese gesto no va con su oficio; sin embargo, caemos en el engaño cuando oímos a algún personaje llamarlos todopoderosos.

El grupo de actores, músicos, técnicos; los responsables de la expresión corporal, la música y las canciones, la escenografía; el director, pues, y todo su equipo mantienen a lo largo de las dos horas y media que dura el espectáculo un alto nivel de calidad en su trabajo. Hay un momento de gran intensidad en la puesta en escena: la fábrica de cigarros y el trabajo de los obreros. La mecanización de los trabajadores está dada con una fuerte belleza expresionista y su mensaje produce el efecto buscado. Tavira confiesa en el programa de mano haber tomado la obra de Brecht como "un punto de partida ... hacia la creación de un espectáculo sobre nuestra propia realidad". La intención queda lograda. Para terminar, diré que parece un tanto riesgoso sacar al propio Brecht al final de la representación, menos mal que sale fumando y nos guiña el ojo.

LECTURAS

SAN-EV-ANK

o "las inocentes bobadas de adolescencia"

San-Ev-Ank (1918). Primera edición facsimilar del Fondo de Cultura Económica en su colección "Revistas literarias mexicanas modernas", México, 1979.

POR GUILLERMO SHERIDAN

Bajo la continuada "conciencia de tener una misión", como dice Erro en el primer editorial, apareció la revista *San-Ev-Ank* entre julio y diciembre de 1918. El equipo era el mismo que sostuvo el año anterior el proyecto de *Gladios* durante dos números, equipo, que a decir de Octavio G. Barreda, después del fracaso de la revista "no sólo no se desintegró sino que vino a incrementarse y consolidarse" con las presencias de un subgrupo de jóvenes amigos que serían después del núcleo de la generación de *Contemporáneos* (1928-1931): Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Torres Bodet y Enrique González Rojo. Pellicer ya pertenecía, con Luis Enrique Erro y Octavio G. Barreda, al grupo original.

Barreda disminuye nostálgicamente el papel que *San-Ev-Ank* cumplió en esos años cuando, en 1963, en el ciclo de *Las revistas literarias de México*, insiste en que la revistita "era más bien un libelo", o "una travesura juvenil" o "las inocentes bobadas de la adolescencia". De conservar algún valor, dice, sería este "el hecho de haber agrupado en sus páginas a los futuros Contemporáneos y de iniciarlos en sus espléndidos destinos literarios", y no otro alguno. Los años parecen privar a Barreda de la falta asombrosa de solemnidad que necesariamente tuvo entonces, y lo hacen reducir la labor sostenida de la ironía a la simple "tomadura de pelo", y de la sátira (violenta a veces) a la "burla y sarcasmo de todo el mundo". Los años, quizá, fueron también los que lo llevan a asociar de manera perentoria "lo juvenil" con "la irresponsabilidad", después de haber identificado lo juvenil siempre con la pureza y el desinterés. En el fondo, sin embargo, con todos los años que han pasado, Barreda no puede sino insinuar cierto orgullo: "Antes de nosotros nada puede hallarse semejante: jamás se había manifestado irrespetuosidad y desprecio iguales". Por desgracia, el ejercicio sistemático de la sátira y la ironía no habría de continuarse después: el tiempo haría de buena parte de la generación un grupo de individualidades solemnes y bien dispuestas a la congelación de todo atisbo humorístico, si bien ciertos miembros de la generación más joven habrían de conservarlo y acrecentarlo con el tiempo (Pellicer y Novo, por ejemplo).

En principio, *San-Ev-Ank* parece arrancar de los mismos ímpetus de su fugaz antecesora, *Gladios*. Se encuentran en ella, de entrada, la misma clase de comentarios entusiasmados sobre el papel de la juventud universitaria, si bien ahora con cierta infección ya de escepticismo. Para Erro, por ejemplo el afán redentorista del año anterior se matiza ahora con "la angustia de los que sienten tener una misión y no saben cuál es porque no tienen la seguridad absoluta de sus ideales". Si *Gladios* se amparaba bajo la seguridad serena de Ariel, *San-Ev-Ank* duda (e ironiza) cobijada por "el sufrimiento de Hamlet". La duda asumida desde el principio no nace del reto de la historia, es una duda cuyo origen es simplemente la ausencia de la fe. El escepticismo ante la revolución parecería ser el origen de esta duda que ya no fructifica en nada que no sea la discordia y el abatimiento que se resuelve en la carcajada. Somos, dice Erro, "jóvenes que han visto sin horror el suelo sangriento de su patria y que tienen en sus ojos toda la ansiedad de sus vertiginosas cumbres y sus hondos barrancos...", somos una "juventud sin fe".

"Y la juventud sin fe es un santuario sin dioses", por lo que la opción termina por ser la sátira. En el fondo no es difícil suponer en ellos, sobre todo en Erro, Barreda y los redactores de la generación de *Gladios*, una especie de decepción fundamental. Les parecía, dice Barreda, que "las luminarias de las promociones inmediatamente anteriores a la nuestra (léase "Los siete sabios") habían ido tomando derroteros un tanto presuntuosos y falsos, muy ajenos, en nuestra opinión, al aire que se respiraba no sólo en México sino que en el mundo entero", lo que convertirá a tal generación en su blanco favorito:

> Antonio: Soy un lánguido muchachito muy bueno.
> Rayo en los 20 abriles. Tengo muy buen color.
> Guardo una alma de lirio. Mi mirar es sereno
> lleno de la romántica placidez de la flor.
>
> Me dicen que soy sabio: somos siete en la escuela.
> Los 7 nos reunimos para filosofar.
> Qué amable nuestra plática ¡Cómo anima y consuela!
> A pesar del esfuerzo para tanto pensar...

como decía un supuesto "Autorretrato" de Antonio Castro Leal. Esta clase de material es abundante en la revista. Las secciones "Sociales y personales, "Por las escuelas", University Antiquities Curio's, "Buzón" y "Vaya, vaya con...", más de la mitad de la revista, estaban incondicionalmente al sevicio de la burla, la degradación, el chiste privado y la sátira. En ellas se grillaba con el "Congreso estudiantil" (en manos de Miguel Palacios Macedo), se jugaba con la supuesta indefinición sexual del ene-

migo ("PINDARO es el nombre de un rollizo niño que en días pasados dio a luz con felicidad la Sra. Doña Teófila Olea y Leyva...") —lo que por cierto es una constante en el humor sanevankiano—, se especulaba con la edad de los maestros, se narran los desmanes de los estudiantes en el tono pomposo de la columna de sociales, se levanta un censo de irrisión que incluye a todo mundo (en una supuesta entrevista, González Martínez invita al estudiantado a esto:

¡Tuércele el cuello a Porrúa, librero engañoso
que da su nota sucia, el Reloj a la calle...!

se anuncian eventos culturales como la lectura del poema "Oda al adminículo" del vate "Tores Bodega", el triunfo de "Carlos Tórtolo Pellicer bailando la subjetiva danza de Las Chinampinas", la aparición del último libro del joven poeta ,López Velarde *La sangre rebota*, del que se entresacan estos sonoros versos "A las gatas anómimas de mi pueblo":

"Usáis de la paciencia a cada paso,
gatas anónimas y es cuando el niño
con cursi desprecio pide ,un pedazo
de salchicha o un beefsteak a la parrilla
en bisoño pambazo...

Pero junto a todo ese humor que a veces no logra evadirse de esta categoría epatante y simplona de lo estudiantil, y junto a la parte seria de la revista que se dedicaba con semejante fruición a analizar los problemas de la universidad y la guerra europea. (Erro es abiertamente germanófilo entonces, como una buena parte de la "inteligencia" patria), junto a los anuncios del ESPECIFICO ZENDEJAS SALVAGUARDIA DE LAS GENERACIONES FUTURAS (un remedio contra la sífilis), y la PELUQUERIA LA HIGIENICA ESPECIAL PARA ESTUDIANTES, junto a los grabados de Herrán y Mateo Herrera, como dice Barreda años después, se observan los primeros intentos del grupo de amigos que eventualmente serán los forajidos de *La Falange*, *Ulises* y *Contemporáneos*. Así, inscritos en la moda del doble apellido instituida por Henríquez Hureña, Torres Bodet, José Gorostiza Alcalá, Pellicer Cámara y Ortiz de Montellano, no

sólo publican algunos de sus primeros intentos poéticos, sino que ya desde entonces (tienen entre 16 y 19 años) promueven a otros quizá más jóvenes con petulantes e ingenuas presentaciones. Hay veces en que algún gracioso, por supuesto, publica versos apócrifos con la firma de alguno de ellos (Pellicer, Castro Leal, López Velarde), principalmente en los primeros números. Posteriormente, existe ya una sección formal en la que se presentan mutuamente en términos como estos de Pellicer para anunciar tres poemas de González Rojo: "...indican la posesión de un espíritu delicado y pensativo... inicia apenas su ruta y la orientación (de su padre) que en él influye es grave y bella. Ya en sus más recientes poesías advierto cierta personalidad que, desenvolviéndose, nos regalará oportunamente". Un número después, González Rojo anuncia a su vez a Torres Bodet cuyo *Fervor* (1918) es "obra cerrada en un círculo de nobleza y emoción, de austeridad y sencillez y acomodada siempre a la marea indefinible del sentimiento humano". Juntos, bajo el seudónimo de SUBE Y BAJA, sostendrán irregularmente una columna en la revista. Pellicer publica una conferencia sobre Amado Nervo llena de referencias a Darío, a Felicien Rops y a Lugones en la que parece despedir al poeta cuyos poemas revelan "un soplo de juventud divina que ondula la mies dorada" de su ser. El mismo Pellicer presentará los primeros versos de Gorostiza que aparecen publicados: "poemitas bellamente rítmicos y exquisitos de emoción de un poeta que, en plena adolescencia, logra cautivar emociones que delatan un temperamento del cual, acaso muy pronto, resulte un gran poeta". Torres Bodet, por su parte, presenta a Ortiz de Montellano, poeta de "corazón juvenil y melancólico... uno de los espíritus raros actualmente entre los jóvenes de México, que aduna a un pensamiento fácil y fluido, una amabilidad sonriente. Sus emociones tienen el encanto de la lejanía y de la imprecisión...", bautizándolo desde luego con el calificativo exigente y reservado que Darío usaba en precisas ocasiones solamente.

Para una historia de las ideas sobre la Universidad, para la historia de la guerra y sus repercusiones en un país como éste, *San-Ev-Ank* es indispensable. Bajo el lema de "ascender es triunfar" la revista contiene un magnífico material para seguir el estudio de la realidad mexicana en ese momento preciso. Pero junto a ese "buen retrato del momento político" como lo ha señalado Enrique Krause, es también el espacio donde los futuros Contemporáneos luchan por hacerse ya de una identidad y, claro, de un poder dentro de la cultura mexicana.

SEGUNDO SUEÑO DE SERGIO FERNANDEZ

POR VERÓNICA VOLKOV

Uno de los rasgos que caracterizan a la novela de este siglo es indudablemente la introducción de una verticalidad temporal que va a permitir el surgimiento de un espesor simbólico riquísimo y de toda una nueva concepción de la realidad. La linealidad del engranaje causa—efecto sostenida por una anécdota atractiva se abrirá a nuevos espectros de posibilidades de enlace. El foco de interés se desplazará de la anécdota a una repercución psíquica, del hecho exterior a la iluminación de ese espacio interior de la mente donde se encuentra cifrada, como resonancia, la historia del hombre, del mismo modo que en *Segundo Sueño* no es la Colonia moderna y destruída la que interesa sino el proceso de reconstrucción imaginativa que se da a partir de ella.

Esta obra de Sergio Fernández es

una de las novelas latinoamericanas que lleva hasta sus últimas consecuencias las posibilidades narrativas abiertas por los grandes novelistas innovadores de principios de siglo. La anécdota que la sustenta es mínima, un profesor mexicano que va a Colonia a dar unos cursos de español y a escribir un libro sobre un pintor, Lucius Altner, libro cuya elaboración va a estar descrita durante toda la novela y que va a funcionar como un código metalingüístico, no excento de parodia, sobre el propio *Segundo Sueño*, su proceso de escritura y su relación con el referente directo de la realidad vivida por el escritor como persona. En Colonia, el profesor va a enfrentarse con tres relaciones amorosas: con Liza, mujer mayor que él, con Günter que lo va a amar y al que él no va a corresponder y con Karl con quien se va a dar la situación inversa.

La novela está relatada a partir de un narrador que es a la vez el personaje axial; el espacio en que se desarrolla es interior, todo ocurre dentro de la mente del narrador, los personajes y acontecimientos serán conocidos a través de su monólogo interno. El narrador, a su vez, se encuentra inmerso dentro de la mente del autor que está tratando de reconstruir la forma en que se narró a sí mismo la realidad en el momento en que la estaba viviendo. De esta forma, narrador y autor se encuentran confundidos; de hecho, se borran las barreras entre autor, narrador y personaje. De la misma forma en que un autor se inventa siempre un narrador, Sergio Fernández se inventa al autor que va a escribir la novela, el autor a su vez, se inventa el narrador y el narrador al personaje y su mundo. El tiempo real en *Segundo Sueño* no sería el de la historia pues no existe una convención de tiempo "real", sino el de la escritura que es el único tiempo presente. Todo lo demás es elaboración y recuerdo: el profesor mexicano en Colonia, que sería el tiempo de la historia; recuerdo dentro del cual se encuentran a su vez otros recuerdos: flashbacks de su pasado en México.

Lo que sorprende de *Segundo Sueño* es su sostenido intento de construir una novela sin el apoyo de importantes convenciones novelísticas; empezando por la estrategia del suspenso de la que Fernández prescinde totalmente, pues la anécdota en la que se desarrolla todo está dada desde el principio. Otra, es la de recurrir a la construcción de un escenario exterior al personaje que funcione convencionalmente como simulacro de la realidad objetiva. La realidad exterior no está representada en la novela pues es para Fernández inaprensible e irrepresentable. Su inasibilidad está simbolizada por los cuadros de Altner, perpetuamente cambiantes, sobre los cuales el profesor mexicano elabora las más absurdas especulaciones.

La novela teje varias tramas, cada una de las cuales corresponde a un distinto nivel temporal: 1. Tiempo de la escritura cuya presencia está permanentemente permeando la narración. 2. Tiempo de la vida del profesor mexicano en Colonia, que en una novela sin esta estructura tan original sería lo que se conoce generalmente como tiempo de la historia. 3. Tiempo del pasado dentro del tiempo de la historia dado a través de los recuerdos de viejas relaciones amorosas en México. 4. Tiempo del futuro dentro del tiempo de la historia inserto en las predicciones del Tarot que le hace la madre y en las expectativas y temores de su propio deseo. Al tiempo de la historia también se adelanta muchas veces el tiempo de la escritura cuando el propio autor avanza información sobre lo que pasará más tarde en la novela. 5. Existe también el tiempo hipotético de la antigua colonia dado a través de la reconstrucción imaginativa de la vida de Lucius Altner. Este último nivel temporal y narrativo funciona como el simulacro de Velázquez dentro de las Meninas.

El tejido de estos cinco hilos temporales fabrica el cuerpo de esta novela hermética. Hermética porque se desarrolla dentro de un espacio totalmente cerrado que es el de la mente del narrador, a su vez cercado por la del escritor. Novela totalmente mental, el espacio exterior, como en la poesía amorosa de Sor Juana, apenas cuenta para estos químicos destiladeros de la inteligencia. Lo que más me recuerda la estructura de *Segundo Sueño* es el funcionamiento de un espacio matemático donde al darse una serie de elementos y definirse rigidamente las relaciones entre ellos, nada puede escapar a sus combinaciones logicamente previsibles. Los personajes de *Segundo Sueño* tampoco pueden eludir la implacable dialéctica erótica de Sor Juana: "Al que ingrato me deja, busco amante;/ al que amante me sigue, dejo ingrata;" Así, los personajes al entrar en esta dialéctica caen en la inmovilidad de la imposibilidad amorosa sin tener salida dentro de la realidad: "Estar enamorado es pertenecer a un clan que no contiene sucesos aislados, sino todo un destino". El amor para Sergio Fernández otorga un destino, *Segundo Sueño* relata el cumplimiento de este destino fijado casi arquetípicamente. El destino implica necesariamente una forma prestablecida de la realidad, y así, el destino de esta dialéctica perversa es el que va a dar a la realidad una coherencia: "Da coherencia a la vida porque el amor, por la mirada de un insecto, contempla el mundo sin traicionar la vocación de sus miles de enfoques". La escisión entre la realidad y el deseo será su constitución inevitable.

La estructura de la novela obedece al mismo principio de ausencia de sorpresa, novedad y expectativas: lo que va a suceder está dado desde el principio. Como la vida del profesor mexicano irá simplemente cumpliendo las predicciones del tarot, así la novela transcurre llenando la forma de acontecimientos ya conocidos por el lector, como la tragedia griega que va llenando un destino. Novela no de crecimiento, de camino hacia lo otro, sino de superposición de variantes del mismo rostro, de asentamiento arquetípico de los mismo, de fijación del triángulo amoroso que a partir del Edipo con la madre, se reitera a través de todas las posibles relaciones. El tiempo futuro es un espejo encadenado al presente, lo mismo que el presente está encadenado al pasado, inserción de la circularidad del tiempo mítico en el tiempo interior. Espacio hermético que sólo sabe repetirse y que sólo va a encontrar su trascendencia fuera de la realidad, a través del sueño del capítulo final donde se realiza oníricamente el incesto con la madre y la relación con Karl.

Segundo Sueño es en muchos sentidos una novela barroca, barroco de la inteligencia, conceptista, a diferencia de *Los Peces* donde se da un barroco de la sensualidad, la imagen y de la connotación sonora de las palabras. Es imposible eludir la intertextualidad y dejar de pensar en el *Primero Sueño* que esta ofreciendo un cimiento a este segundo, ambos ocurren dentro de un espacio cerrado, en Sor Juana el sueño, en Fernández el monólogo interior inserto a su vez en una escritura conciente de su cerco. El ascenso climático es piramidal en ambos y muestra varios intentos distintos (el uso de diversos procedimientos epistemológicos en Sor Juana y las varias relaciones amorosas en Fernández) hasta llegar al fracaso final y el rompimiento contundente entre la realidad y el deseo. Del mismo modo, si *Primero Sueño* trasciende la imposibilidad del conocimiento perseguido en el sueño con la fe dada en el despertar, *Segundo Sueño* hallará su realización en el sueño tras el fracaso del amor vivido en la realidad.

LIBROS

PICON GARFIELD: ARTÍFICE DEL TEDIO

Evelyn Picon Garfield, *Cortázar por Cortázar*. México, Cuadernos de texto crítico, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 1978. 135 pp.

POR ARMANDO PEREIRA

No es ésta la primera vez que Evelyn Picon Garfiel se ocupa de Cortázar. Ya anteriormente había entregado un largo y tedioso estudio[1] sobre la obra del escritor argentino, en el que se dedicaba a señalar una por una las múltiples semejanzas entre Cortázar y el surrealismo francés. Libro fácil y desmañado, habitado por el lugar común y el aburrimiento, constituye un intento (fallido) de acercamiento a una obra rica y multifacética que —como ya ha ocurrido en otras ocasiones— no se dejó atrapar por el discurso que intentaba desmontarla.

Pero la ensayista norteamericana no se da por vencida. Insiste una vez más con un nuevo libro sobre alguien que, a estas alturas, parece haber comenzado a convertírsele en una obstinada obsesión. *Cortázar por Cortázar* consituye un nuevo intento de acercamiento, ahora ya no tanto a la obra escrita como al autor. Sus páginas recogen una larga entrevista efectuada en Saigón del 10 al 13 de julio de 1973. Y en ella, Garfield no sólo busca confirmar una serie de afirmaciones sostenidas en su libro anterior, sino también (y es algo que debemos agradecerle) darnos una imagen completa —vida y obra— del escritor argentino: sus gustos y disgustos, sus aficiones, sus sueños, sus recuerdos de infancia y una detallada y minuciosa y casi puntillista incursión por sus cuentos y novelas. Y es en este último rubro donde definitivamente decae el libro. Pues a veces, decía mi abuela, las ramas no dejan ver el bosque. Preguntas tales como:

—"En 'La caricia más profunda' noto una semejanza con la observación de Hélen en *62* al bajar la escalera del metro. ¿Hay una relación entre esta escena y este cuento?"

—"¿Por qué (en "Casa Tomada") tiene un nombre Irene y no el hermano?"

—"¿Cómo y por qué nombraste al personaje el que te dije?"

—"¿En tu novela, Marrast hace que los neuróticos vayan a la galería de arte a mirar un cuadro de Tilly Kettle. ¿Realmente existe aquel cuadro?"

nos hablan mucho de una muy loable curiosidad intelectual de la entrevistadora, pero de ningún modo dan lugar a que el entrevistado profundice en la visión de sus propios libros.

Además, hay otra tanda de preguntas que parecen extraídas de las páginas de *Life* o del *Reader's Digest*:

—"¿Te gusta que interpreten tus cuentos de distintas formas?"

—"¿Cómo han recibido a Cortázar en países donde se lo ha traducido?"

—"¿Se puede conocer a Cortázar a través del texto y de la textura de su prosa?"

—"¿Prefieres cierto ambiente para trabajar, algún tipo de música o alguna silla preferida, una pipa?"

Después de esto, sólo podemos esperar que se le pregunte también por los cigarrillos que fuma o la marca de sus camisas.

Las respuestas de Cortázar, sin embargo, intentan rescatar algún filón interesante por donde escaparse y hablar de lo que realmente le interesa. Pero de cualquier forma, no nos enteramos de nada que no supiéramos ya: su afición por el jazz y los cuartetos de Beethoven y de Bela Bartok, el box, la fotografía y los gatos, su inquebrantable fe en el socialismo como única solución para América Latina y la constante e inevitable presencia de su infancia y sus sueños en gran parte de lo que escribe. Esto último parece sublevar a Picon Garfield: "Tu te confías mucho en Sigmund Freud. Yo no", le reprocha la norteamericana. Como si el pensamiento de Freud, que ha revolucionado en muchos terrenos la ciencia y el arte contemporáneos, pudiera reducirse a una cuestión de "confianza". La respuesta de Cortázar es suficientemente explícita en este sentido: "Yo no me confío. Yo verifico en mí mismo la verdad de muchas afirmaciónes de Freud".

DIBUJOS DE CARLOS HERRERA

Sin embargo, muchas veces, y aunque trata de evitarlo, las respuestas del escritor argentino se precipitan ciegas por la vertiente lamentable que ha abierto la pregunta. Y entonces todo se pierde en balbuceos intrascendentes, en perogrulladas, en esos lugares comunes a los que parece ser tan adicta la norteamericana y en los que hace caer inocentemente al entrevistado. Otras veces —las menos—, la pregunta, sin próponerselo, hace decir a Cortázar cosas verdaderamente insólitas, inesperadas. Nos enteramos de pronto, por ejemplo, que Oliveira es leninista: "Yo me di cuenta muchos años después que Oliveira es un poco como Lenin... en el sentido de que los dos son optimistas, cada uno a su manera. Lenin no habría luchado todo lo que luchó si no hubiera creído en el hombre. Hay que creer en el hombre. El es profundamente optimista lo mismo que Trotsky. Así como Stalin es un pesimista, Lenin y Trotsky son optimistas. Y Oliveira a su manera pequeña y mediocre también lo es".

Es una lástima realmente que los personajes de una novela tengan que soportar impunemente todo lo que su autor quiera echar años después sobre ellos, que tengan que cargar, aun contra su voluntad, con el fardo ideológico con el que el novelista trata de retocarlos y embellecerlos para que vuelvan a estar presentables de acuerdo a las exigencias de la moda, es una lástima realmente que no puedan responder de alguna manera a esa zancadilla de la que llegan a ser objetos. Me gustaría saber, sin embargo, lo que Oliveira le habría contestado a Cortázar de haber podido hacerlo; me gustaría saber sí con esa corrosiva ironía y ese sutil descreimiento que lo caracterizó siempre (y que lo sigue caracterizando) no hubiera elegido, para responderle, las palabras que un instante antes usó el propio Cortázar para contestar una pregunta de la entrevistadora y que contradirían todo lo que vendría después: "Yo tengo la convicción profunda, y cada día que pasa la siento más profundamente, de que estamos embarcados en una vía, en un camino equivocado. Es decir, que la humanidad se equivocó de camino... Embarcados en un camino históricamente falso que nos está llevando directamente a la catástrofe definitiva, a la aniquilación por cualquier motivo —bélico, polución del aire, contaminación, cansancio, suicidio universal..."

Me gustaría, como lector, haber presenciado esa polémica imposible. Me complazco con imaginarla. Porque sobre todo últimamente hay un decidido empeño de Cortázar por señalar como optimistas a

los personajes de sus novelas, a las intenciones y resultados de sus novelas. Como si en el fondo creyera (o le hubieran hecho creer) que el pesimismo (y Stalin no fue precisamente un pesimista) es "reaccionario".

Es una lástima que esta entrevista no alcance, ni por parte de la entrevistadora ni por parte del entrevistado, los niveles a los que llegó aquella otra, ya célebre, de Luis Harss[2] a Julio Cortázar. Pero los tiempos (y las opiniones) cambian. Y con mucha frecuencia las ideologías o la fe terminan devorando y deglutiendo la capacidad crítica.

Al libro lo acompañan cuatro fotografías: la primera muestra una simpática colección de caracoles; la segunda, la mesa de trabajo del escritor; las dos últimas, a Julio Cortázar en shorts y a Evelyn Picon Garfiel en una linda bata floreada. Las fotos fueron tomadas por Lou, a quien está dedicado el libro.

Notas

[1] *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, 1975, 166 pp.

[2] *Los nuestros*, Bs. As., Ed. Sudamericana, 1966, 262 pp.

ESPAÑA ENTRE EROS Y ARES

Antonio Ferres, El gran gozo, Barcelona, Planeta, 1979, 200 pp.

POR JORGE RUFFINELLI

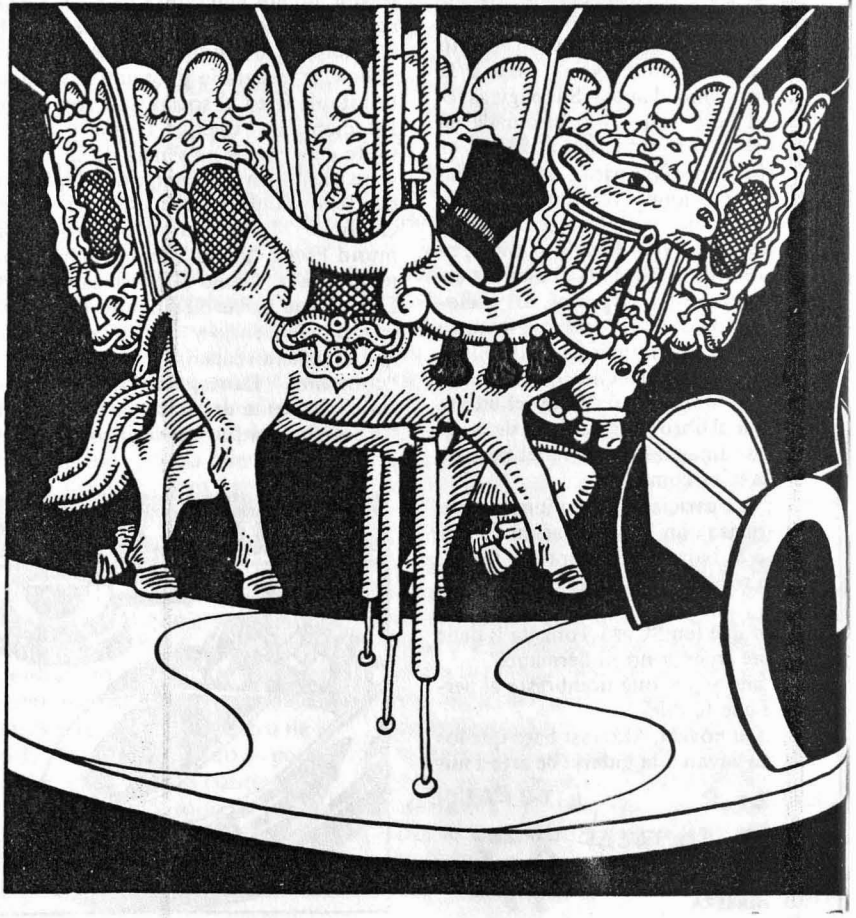
La muerte de Francisco Franco alteró la vida en España. Y alteró, entre tantas otras cosas, su literatura. La novela y las costumbres: éste es un buen tema a analizar en las épocas de crisis, cuando un país y una cultura deben reacomodarse para seguir existiendo entre la remoción y muerte de viejos valores, y la surgencia incontrolable de un mundo nuevo. Hace doce años José María Castellet utilizaba un título de Martín-Santos para marcar el rasgo de aquella literatura: "tiempo de destrucción". El mismo Martín-Santos, Juan Goytisolo o Sánchez Ferlosio sabían que el signo de la destrucción debía pesar sobre la cultura de la época, acaso como un modo de resistencia, acaso como un acto de anarquía. "Dos generaciones de escritores", señalaba Castellet, han surgido desde entonces. Una, la que es propiamente la generación 'de la posguerra', generación mutilada por la guerra misma y porque parte de sus componentes marchó al exilio, y otra, la generación que algunos hemos llamado 'del medio siglo' porque sus componentes empezaron a publicar alrededor de 1950, formada por escritores nacidos antes de la guerra, pero que no tuvieron que combatir, por razones de edad,

aunque conservan recuerdos infantiles de una guerra que, de un modo u otro, les marcó" ("Tiempo de destrucción para la novela española", 1967, incluido en su libro *Literatura, ideología y política*, 1976).

El fin del franquismo cambia el signo: la destrucción habrá de trocarse en recomposición, búsqueda de nuevas vías, superación de desconciertos y en lograr que al mismo tiempo que se ajustan cuentas con el pasado, pueda vivirse cara al futuro en vano algunos de los libros más resonantes de estos últimos años intentan cumplir este proceso, desde la *Autobiografía de Federico Sánchez* de Semprún a *La muchacha de las bragas de oro* de Marsé; si el primero entra de lleno, con furor reivindicativo, en la polémica de la lucha clandestina y de la crítica a las posiciones del PC Español, el segundo elabora una trama donde el mundo viejo y el nuevo —el político franquista que escribe sus memorias, corrigiendo la verdad histórica, y la joven sobrina cuya permisividad representa la nueva libertad sexual—, buscan convivir aún sabiendo del fracaso que les espera. Ya sea crónica o ficción, la inteligencia española parece centrarse ahora en un solo y absorbente tema: la recomposición de la identidad. Y para ello acude al venero de los antiguos motivos: la oposición de lo nuevo y lo viejo, su difícil coexistencia, su desencuentro fatal.

"Tengo serias sospechas sobre la validez de nuestro universo moral. Desde hace tiempo están en crisis los antiguos mitos, lo valores que parecían más estables, la trama de creencias dentro de las que se mueve la totalidad de la vida comunitaria". Con estas palabras significativas comienza Antonio Ferres su novela *El gran gozo* (1979), y la lectura de los dos relatos (y un epílogo) que la componen mostrarán, desde el costado de la ficción narrativa, esa misma reflexión. En un caso (la Primera Parte) se trata de un relato extraído de viejos ritos africanos y en el otro (la Segunda y el final) se interna decididamente en la vida española de hoy para contar —en un singular paralelo con el libro ya citado de Marsé— la relación de un hombre maduro, casado, y una apenas adolescente confundida por la realidad en quiebra que le toca vivir. Los dos relatos funcionan como vasos comunicantes y el rito sangriento del primero se reitera, con todas las mediaciones naturales, en el drama del segundo.

Para Ferres éste es un terreno conocido. El también vivió el exilio durante una década, él también regresó a la España postfranquista. Desde *La piqueta* (1959), pero en especial desde el doloroso *Caminando por las Hurdes* (1960, escrito en colaboración con Armando López Salinas), su obra ha venido creciendo entre los encuentros y desencuentros de España: *Tierra de olivos* (1964), *Con las manos vacías* (1964), *Mirada sobre Madrid* (1967), *En el segundo hemisferio* (1970), *Ocho, siete, seis* (1973), *Al regreso del Boiras* (1975), *En los claros ojos de John* (1975), *El colibrí con su lengua larga* (1977), *Los años triunfales* (1978) que cierra una trilogía —con *Los vencidos* (1965) y *Al regreso del Boiras*— en torno a las experiencias del país frente a la guerra civil. En un primer momento, la línea 'es-

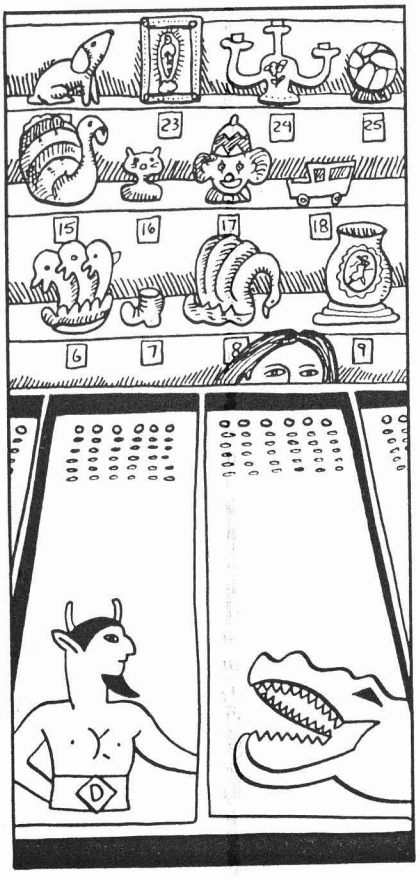


EL GRAN GOZO, FERRES A
FERRES A, EL GRAN GOZO

pañola' de *El gran gozo* parece hacerlo reencontrarse con el realismo social que marcó hondamente el estilo expresivo de la novela española y que tanto la diferencia de la hispanoamericana: el fluir de la historia, la cotidianidad de los diálogos, lo llevan hacia una prosa que pretende desaparecer de sí misma y que sólo se entona en ciertas secuencias de lirismo sensual; y sin embargo, como un reto a la propia rendición realista, *El gran gozo* ubica gran parte de su significado en una tortuosa reflexión subyacente a su historia, como si esa reflexión no encontrara salidas más que en la ambigüedad de la pesadilla (y de un clima pesadillesco está imbuido el epílogo).

La Primera Parte cuenta, en una veintena de páginas, una historia africana: "Lévy-Brühl recoge en *The 'Soul' of the Primitive* un sorprendente relato del explorador sudafricano L. Magyar": con el clima de los ritos iniciáticos (o de algunos relatos fantásticos de Bradbury), Ferres nos entrega la historia de dos indígenas, S y K (¿reminiscencia de los personajes kafkianos?) que se internan en la selva para extraer de ella el tesoro de la miel. Mientras S tiene la suerte de encontrar "cinco troncos llenos de miel... desde el corazón hasta la corteza", K sufre por haber hallado uno solo, y recae en aquello que Unamuno llamaba el espíritu "cainita" de los españoles: la envidia y el impulso homicida hacia sus congéneres. Esto último no queda claro –no debe quedarlo– en el relato de Ferres, ya que la muerte de S en las garras de un león nómada instaura el comienzo de un código mítico: ¿ese león es K transfigurado, o el pensamiento "mítico" es el que hace recaer sobre él, inocente, las sospechas y luego la convicción de la tribu? El narrador evita con habilidad traspasar la atmósfera irreal que ha creado, evita llegar a las certidumbres (y toda su novela será un ejercicio de la ambigüedad), para dejar, al contrario, un final abierto, palpitante, dispuesto a nuestra participación. Incluso el mito cristiano parece surgir de pronto, de soslayo, para superponerse fantasmalmente, en la figura de K, victimado por las lanzas vengadoras, sangrando sobre el mundo: "brillan en alto las lanzas, las caras que bajan centelleando hasta él, hasta el corazón mismo del dolor, de los gritos oscurecedores. Pero aún siente el fluir, el golpe rojo, el tacto del chorro de su propia sangre saltando, embadurnando las piernas y los cuerpos vivos de los otros hombres. Toda su sangre extendiéndose sinuosa a través del mundo común e iluminado, del mundo desde el que llega al canto unísono, el canto repetido por siglos y siglos como segundos, portador ya de algún fruto último, marchito, de compasión y de gran calma". El sacrificio inmemorial, la costumbre de matarse, entronca perfectamente con el sacrificio cristiano, con el comienzo de nuestra era. Probablemente no hay en Ferres la voluntad de unir estos dos mitos, pero lo cierto es que la presencia de la iglesia represora incide en la noción de culpa que nutre la segunda historia.

Este universo, nos dice el narrador en una pausa que separa las dos primeras partes de la novela, "no incluye el concepto de muerte por accidente". Hay siempre una intencionalidad, un designio, una participación mágica en todo lo que ocurre. Y eso, nos señala, sucede también en nuestra vida cotidiana, la que refleja el segundo relato, la historia de un adulterio inserto en un presente postfranquista al que se alude varias veces en la novela como en un propósito de ubicarlo temporalmente. Pero esa ubicación no es sólo referencial: dada su preocupación moral, la novela atiende precisamente a la pasada herencia que se arrastra desde siglos en España pero que bajo el franquismo tuvo su ápice: la represión en las costumbres. "Entre todas las cosas que andan mal en España –hace siglos– la que peor anda, no cabe duda, es el eros", decía Rosa Chacel en frase que Ferres utiliza en un epígrafe y de la que el relato se convierte en involuntaria ilustración, en prueba al canto. No importa la edad del hombre o de la muchacha, no importa siquiera la diferencia en edad, o el hecho de que él esté casado, o que sobre ella pese una figura paternal castradora, férrea, dictatorial (sea o no voluntad de Ferres, a un nivel simbólico ésa es la figura de Franco sobre España entera): lo que importa es la total ausencia de futuro para una relación libre. Dicho de otro modo: esa relación no puede ser libre sino condicionada por una sociedad que la estremece en la amenaza, la empuja hipócritamente hacia la clandestinidad y la asfixia bajo el anatema de la culpa. Y esto no es sólo el producto de la censura franquista sino de la historia hispánica, de sus valores ancestrales que la iglesia y el estado implantaron intentando eternizar y convertir en esenciales. Por eso el presente es terrible –nos dice la novela– y a la pareja le ofrece, entre muy pocas alternativas, una de rebeldía anárquica: el pacto suicida, la muerte como resolución de la vida.



La otra alternativa está bien mostrada en la novela, para cada uno de los personajes, porque precisamente de ella huyen, por causa de ella se han encontrado. Para el hombre, es el hastío: "larguísimos y tediosos años de un tiempo vacío, años y lustros en los que parecía no ocurrir nada en el país". Para la muchacha, un futuro presagiado en la figura de la madre: "Vencida simplemente. Borrada. 'Se ha estado muriendo su corazón de tanto obedecer', pensó Marta. Pensó en los ojos grises, extinguidos, amarrados por la subordinación, por el incesante gesto de asentimiento". La visión de la vida española que entrega esta novela es sin duda sombría, del mismo modo que su resolución narrativa, la que al unir su extremo con el principio, con el relato africano, nos hará preguntarnos: ¿se ha convertido la muchacha en el "león nómada"? ¿Representa ella a una nueva España, que renace de una muerte aparente, de un "pacto" mortal con que destruye a la apática y derrotada España del pasado? El narrador confiesa, en la pausa ya citada, que ese final de su novela le obsesiona: "Sobre todo de noche, después del crimen o accidente, siento mucho miedo, y hago y deshago el epílogo de esta historia interminable".

No es *El gran gozo* la mejor novela de Ferres, aunque sí una de las más inquietantes; y esa inquietud está dada por la simultaneidad de dos niveles: el de la historia pasional, llena de angustias cotidianas aunque también transida por la presencia de una muerte inútil, y el que, subyaciendo esa historia, nos entrega una reflexión no menos angustiosa, no menos atribulada: la de un escritor español ante su país actual, ante los límites de una libertad planteada pero que se ha intentado vanamente atrapar.

47
-PSICOANALISIS, RAMIREZ S
-RAMIREZ S, PSICOANALISIS
CRONICA DE
UN DESNUDO T 7 VMETO

Santiago Ramírez / Santiago Ramírez C. *Ajuste de cuentas*, Ed. Nueva Imagen, México, 1979.

POR SANTIAGO GENOVÉS
Y PACO IGNACIO TAIBO

Uno de los autores de esta breve ensayo (SG) se hallaba ausente del país al aparecer el libro de Santiago Ramírez, y ha leído de una sentada los numerosos comentarios y polémicas que ha suscitado. El

otro (PIT) estaba aquí y fue tomando conocimiento de lo que se escribía y comentaba a medida que transcurría el tiempo. Por ello, por creer que así se logra un mayor equilibrio, y por pensar que es uno de los libros más importantes del año —a pesar de sus sólo 131 páginas nos abocamos a los comentarios que siguen.

¿Por qué uno de los más importantes del año? Porque ocurre pocas veces que un hombre de verdadera estatura, de conocimientos y pensamientos tan amplios como especializados, se desnude en público . Al hacerlo, toma para sí el derecho de decir sus verdades más verdaderas: que el psicoanálisis no es ciencia, no es historia, no es técnica: es, como Medawar —Premio Nobel y gran pensador— definió a la antropología, "una forma de ver, de acercarse a las cosas". La diferencia —menor— estriba en que el antropólogo ve y el psicoanalista oye, sin que ello quiera decir para nada que el psicoanalista no ve o que el antropólogo no oye. Santiago Ramírez no "ha dado el tiro de gracia a las instituciones psicoanalíticas del país" como reza el titular de un periódico. No ha dado el tiro de gracia a nadie. Ha tenido una conversación lúcida, abierta, clara desde la ambigüedad, único ámbito posible para entender en esta y otras áreas del conocimiento.

Estamos con él —y con Freud— cuando expresa que la intuición poética antecede, casi siempre, a la explicación científica: desde San Juan a León Felipe, desde Carroll a Saint-Exupery. Nos saca Santiago Ramírez de las creencias erróneas de que el psicoanálisis cura, como cura la penicilina. Nada más falso. El psicoanálisis —es uno de los temas centrales de su conversación— constituye la forma más válida de acercamiento para conocer la personalidad: eso es todo. Eso sí es. Ante una medicina comercializada —de la que se ocupó el padre de Santiago Ramírez de manera menos cabal que, más recientemente, el gran Ignacio Chávez—, Santiago Ramírez ni siquiera protesta, sólo fija el hecho, que todos conocemos, de que pagamos por tener un interlocutor —psicoanalista— sea éste válido y eficaz o no. Y los psicoanalistas se han sentido ofendidos: puntualizan, explican, proporcionan datos acerca de sus ganancias. ¡Pero si Santiago no os ha atacado en la forma que podría fácilmente llevarse a cabo!

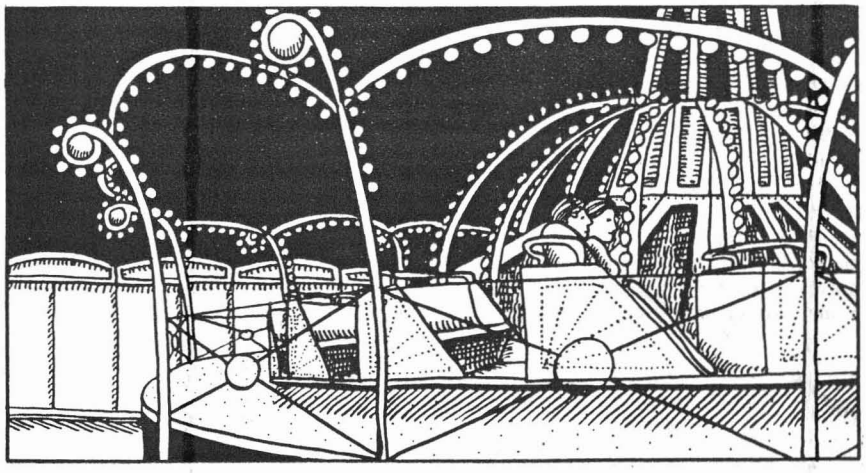
Cuando, hace ya más de un siglo, Darwin publica *El Origen de las especies* se le ataca de inmediato porque "dice que venimos de los monos". Darwin, tan cuidadoso como S.R., incluye sólo, años después, una frase más o menos críptica en el prólogo a la 6a edición, en la que dice: "esta obra podrá dar alguna luz sobre el origen y la evolución del hombre". Pero la sociedad victoriana de entonces, como la psicoanalítica de hoy, se siente agredida, insultada, ofendida. Porque en el fondo nos sentimos más o menos changos; como los psicoanalistas, en el fondo, se sienten más o menos "gurús". Esto es: que más o menos funcionan en tanto que poseen un valor, una sensibilidad, una intuición, una paciencia personal, unos conocimientos de vida —vivida o leída— que va más allá de los diplomas de universidades o de instituciones *ad hoc* que cuelgan de las paredes de sus consultorios. Nos diferenciamos de los changos —en gran parte— por razones semejantes a las que diferencian a los psicoanalistas de los "gurús". En concordancia con lo que expresa S.R. de Freud, y con lo que estamos totalmente de acuerdo, ya lo decía Machado:

> Si lográsemos reconstruir la metafísica de un chimpancé o de algún otro más elevado antropoide, ayudándole cariñosamente a formularla, nos encontraríamos con que era esto lo que le faltaba para igualar al hombre: una esencial disconformidad consigo mismo que lo impulse a desear ser otro del que es, aunque, de acuerdo con el hombre, aspire a mejorar la condición de su propia vida: alimento, habitación más o menos arbórea, etcétera. Reparad en que, como decía mi maestro, sólo el pensamiento del hombre, a juzgar por su misma conducta, ha alcanzado esa categoría supralógica del deber ser o (tener que ser lo que no se es), o esa idea del bien que el divino Platón encarama sobre la del ser mismo, y de la cual afirma, con profunda verdad, que no hay copia en este bajo mundo. En todo lo demás, no parece que haya en el hombre nada esencial que lo diferencie de los otros primates (véase Abel Martín: De la esencial heterogeidad del ser).
>
> Juan de Mairena: Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo, 1936).

Es éste un punto central en el discurso de S.R.: la ciencia es la ciencia, con su metodología, su técnica, su replicabilidad, su rigurosidad. Pero el conocimiento será siempre un concepto más amplio que el del conocimiento científico que constituye, hoy, no obstante, la mejor forma que poseemos de adquirir y de transmitir conocimiento. Dado el auge y las ventajas del conocimiento científico —que nos saca de la charlatanería tonta— estamos empecinados, así, empecinados, en que todo conocimiento tiene, *a fortiori*, que ser científico para ser válido. Pero Freud se dirige, "al viejo", a Goethe, cuando se halla ante un callejón sin salida. Como S.R. se dirige a Carroll, nosotros, con frecuencia a San Juan, los sociólogos y psicoanalistas, psicólogos, sociólogos y antropólogos, deberían dirigirse más a Cervantes, Shakespeare, Dante, Virgilio, Joyce, Proust, ect., lo que hace, (hacemos) con absurda poca frecuencia.

Ante tanto libro pomposo en el que se proponen soluciones —de ciencia o fuera de ella—; ante tanto libro lleno de convencionalismos, la duda, la sencillez, lo directo de la conversación de S.R. es un ejemplo, un ejercicio, que nos serviría a nosotros, y a los demás, si nos atreviésemos a realizarlo nosotros mismos desde la incomprensión, contradicciones y limitaciones, de las áreas de estudio que cultivamos: nos entenderíamos mejor, entenderíamos más. Pero sucede que no nos atrevemos. A nuestra edad, casi la de S. Ramírez, comenzamos a pensar que hay que seguir su camino, y exponer, abiertamente, dónde se está, dónde estamos, y no dejarlo para ociosas e inútiles conversaciones menores. Lo que ha hecho S. Ramírez es un análisis tan sencillo como profundo, de toda una gama de pensamientos. Si lo de S. Ramírez se realizase —con otros hombres o mujeres—, una vez por semana en televisión, lograríamos dos cosas: cambiar la televisión, y, a lo mejor, también cambiar al país, sin duda mejorándolo. Sin aspavientos, con elegancia, sin pesadez, con una cierta alegría, sin pomposidad, con conocimiento, y, sobre todo, sin esa definitividad con que se nos suele tratar de hacer pasar por verdades lo que a todas luces no lo es.

Santiago Ramírez realiza un "ajuste de cuentas" consigo mismo, con su vida, dentro de su actividad profesional. En un ámbito lleno de suspicacias, de no cuestionar seriamente la validez de lo aprendido en el pasado, y menos aún lo que enseñamos en el presente, viviendo de lo uno y de lo otro. En un ambiente científico en el que por seguridad de vida, por comodidad, por



edad, se olvida que Unamuno con su "dudo, luego existo" es más válido, más fundamental que el cartesiano "pienso, luego existo", y que lo de Unamuno se toma por crítica política, por crítica menor, por crítica a los demás, cuando en realidad no es sino sanísima autocrítica, sincero autoexamen.

Claro que nos hubiese agradado que S. Ramírez tocase con alguna amplitud temas como el psicoanálisis y el cine —mudo o hablado—. La relación e importancia, si la tiene, de la violencia que se exhibe en T.V. o en los cines, y la formación de la personalidad. La violencia desde el punto de vista psicoanalítico. Algo sobre violencia y personalidad; algo sobre comunicación no-verbal, personalidad y psicoanálisis, etc. A este pero, habría que contestar que cuando un profesionista conversa seriamente, y de dichas conversaciones surge un libro, no se puede complacer a todos.

Tanto desde el cine y desde el periodismo (PIT), como desde la antropología (SG), nos interesamos, desde hace años, en las relaciones entre nuestro campo de acción y trabajo directos, y psicología, psiquiatría y psicoanálisis.

Una serie de autores comienzan, hace ya tres décadas, desde ángulos tanto fisiológicos como psiquiátricos y psicoanalíticos, y aun filosóficos a cuestionar, a adentrarse, tanto en a dónde nos lleva el racionalismo como en los orígenes y naturaleza del irracionalismo (Luckas, Merleau Ponty, Bronferbrennes, Frankel, etc.). Más recientemente, hace poco más o menos una década, surge el movimiento antipsiquiátrico (Laing, Basaglia, Agel), al mismo tiempo que el de contracultura (Roszak) y el de poner en duda buena parte de la investigación sociológica que se venía realizando (Régnier, Genovés, Andreski, etc). En 1970, el propio Fromm publica *La crisis del psicoanálisis* y un año después Galdstone *La interfase entre psiquiatría y antropología*. Anzieu y colaboradores en el '72 por un lado Lagache en '73 por el otro, nos sitúan, hace apenas un lustro, en donde estamos hoy en psicoanálisis, coincidiendo en gran parte con el S. Ramírez de hoy. Y a partir de la obra de Jones (1971), para muchos el discípulo más imparcial y mejor conocedor de la obra de Freud, surgen críticas tan objetivas como válidas a la enorme obra de éste (Wortis, Steiner, etc.). Por último, hace sólo un par de años, Weiss valoriza el resurgimiento de la psiquiatría biológica.

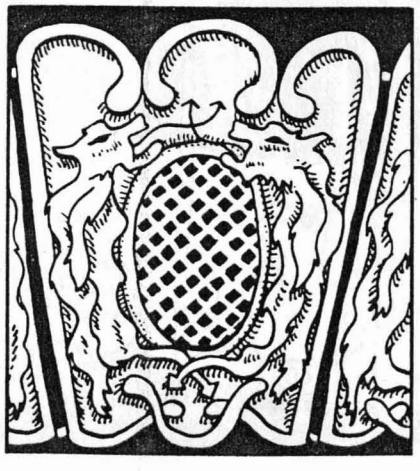
Psicología, psiquiatría y psicoanálisis son áreas de investigación y práctica distintas —lo que con frecuencia se olvida— pero íntimamente interrelacionadas —lo que, igualmente, se olvida con frecuencia—. Lo que ha realizado S. Ramírez es volvernos a situar, recapacitar hoy, desde dentro, acerca de dónde estamos hoy, sin asumir criterios de autoridad, convencionalismos científicos o pseudocientíficos

LIBROS

ayer válidos, pero sin vigencia actual. Esto no es cualquier cosa.

Freud mantenía que el motor que mueve al mundo en el sexo —elemento muy central de psicoanálisis—, Unamuno pensaba que era la envidia. Seguramente, son muchos los motores que mueven al mundo, y no uno sólo. Pero nuestro sentimiento al leer el librito de S. Ramírez es el de la sana envidia, si es que existe. Envidia porque S. Ramírez ha realizado lo que en más de una ocasión casi todos hemos elucubrado decir, algo semejante, algo en relación a nosotros mismos en nuestra profesión, pero no nos hemos atrevido.

Envidia por realizarlo con elegancia, con pulcritud, sin zaherir a nadie, sin entrar en los casi siempre inevitables detalles enojosos que marcan nuestras relaciones profesionales con los demás. Envidia —mayor— porque son contados los que tienen un hijo con el que poder conversar en la forma en la que lo hace S. Ramírez. Envidia —menor— por no ser hijos de S. Ramírez y poder conversar con un padre así. Ramírez no posee la carencia, el desbalance, que caracteriza a la familia mexicana: "exceso de madre, poco padre y exceso de chaviza". En grado mucho menor que S. Ramírez nos desnudamos aquí. Que los buenos psicoanalistas, si así lo desean, realicen el diagnóstico correspondiente, y nos ajusten las cuentas.



GARRIDO "CANIBAL", EL PRETOR

Martínez Assad, Carlos, *El laboratorio de la revolución. El Tabasco garridista*. Siglo XXI, 1979, México.

POR BERNARDO LIMA

El México prostrevolucionario de los años treinta se significó, entre otras razones, porque fue una época en la que se llevaron a cabo ciertos "experimentos" sociales propios de una etapa de reajustes, de búsquedas y definiciones. Esta posibilidad tuvo su origen (y sus limitaciones) en la estructura de poder impuesta por Obregón y Calles, ya que los dos generales sonorenses gobernaron apoyándose en una serie de alianzas con los caudillos regionales. Producto y herencia de las diferentes luchas armadas derivadas de 1910, estos jefes locales gozaban de una deteminada autonomía, que les era permitida a cambio de su probada fidelidad al jefe máximo.

En estas condiciones (o reglas del juego) se desarrolló la acción de Tomás Garrido Canabal, el gobernador de Tabasco que por sus excesos anticlericales y su política educativa puso en boga un extremismo que la historiografía oficial, seguramente, encuentra incómodo. Al deliberado silencio hay que agregar la dificultad para definir una política ecléctica, quizá intuitiva, caracterizada por un monopolio del poder que logró crear, sin embargo, organizaciones populares como las Ligas de Resistencia que reunían a obreros y campesinos, lo mismo que la agrupación juvenil de los "Camisas Rojas" de actuación claramente fascista.

Carlos Martínez Assad, autor de *El laboratorio de la revolución. El Tabasco garridista*, ubica al dirigente tabasqueño como la expresión típica de un radicalismo burgués, que en nuestro país pretende encontrar sus antecedentes ideológicos en la Guerra de Reforma y en la Constitución del 57. El autor sugiere que la formación política de Garrido se debió, parcialmente, a Carrillo Puerto y Salvador Alvarado, los socialistas yucatecos con quienes colaboró, así como al general Francisco Múgica, el promotor de los artículos constitucionales más radicales del Congreso de 1917. Sólo que en este caso el medio social donde se manifestó dicho jacobinismo fue diferente al del resto de la nación: en Tabasco los misioneros españoles no realizaron una fecunda actividad evengelizadora, pues, en esa zona la religión católica nunca llegó a tener el arraigo distintivo de los estados del centro de la república. Si a lo anterior se añade que las comunicaciones terrestres eran inexistentes, se comprende que el aislamiento favoreciera las iniciativas regionales.

La consolidación de Garrido Canabal como cacique del sureste se debió a su perspicacia política, ya que optó por permanecer al lado de Obregón y Calles cuando se declaró la rebelión de Adolfo de la Huerta. Posteriormente, con la derrota de éste, quedó asegurada su posición dentro del grupo gobernante. Martínez Assad

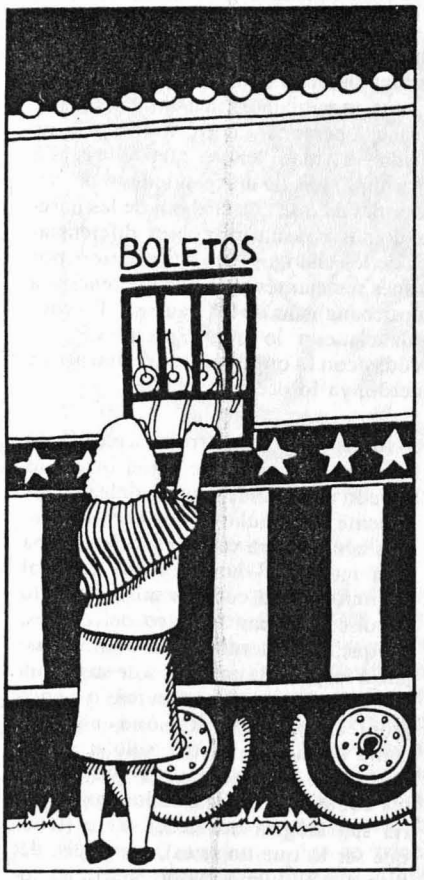
afirma que la fracasada rebelión fortaleció al estado, cuya movilización represiva demostró "...la existencia de aparatos capaces de colocarlo por encima de la sociedad y su eficacia para construir la 'Unidad Nacional'".[1]

Pero lo que en definitiva provocó la notoriedad de Garrido, su leyenda negra, fue la participación que tuvo en el conflicto religioso que enfrentó al estado mexicano con organizaciones militantes católicas. Garrido no sólo hizo cerrar iglesias, sino que en ocasiones mandaba destruirlas; intentó establecer la callista y cismática Iglesia Católica Apostólica Mexicana y expulsó a todos los sacerdotes de la entidad en medio de una intensa campaña que consideraba como cruzada antifanática. Así, en Tabasco la frase nietzscheana "Dios ha muerto" se transformó en el lema "dios no existe".

Para el cacique tabasqueño, la causa de la ignorancia y miseria padecidas por el pueblo era el fanatismo religioso; consideraba al cura como un parásito aliado de los terratenientes cuya misión consistía en mantener en el temor y obscurantismo a los campesinos. No es extraño, entonces, que su política anticlerical estuviera estrechamente vinculada a un proceso de reeducación con el que se pretendía transformar una mentalidad anacrónica. El sistema educativo que se implantó en Tabasco, inspirado en la obra del pedagogo español Francisco Ferrer Guardia, propugnaba por un racionalismo activo, es decir, que el aprendizaje fuera científico y no dogmático. Se establecieron en las escuelas grupos mixtos, se impartió un tipo de educación sexual y se realizaron actividades prácticas de capacitación agrícola. Aunque estas reformas se apegaron a lo previsto por la Constitución, su connotación antirreligiosa fue rechazada por los oposito res a la educación laica. A pesar de ello, Garrido fue más allá y pretendió la abolición del laicismo por un ateísmo; consecuentemente, inició una fallida campaña a nivel nacional para que se reformara el artículo tercero constitucional.

Si se soslaya lo anterior y se juzga la política de Garrido simplemente por su forma de ejercer el poder, ésta resultaría ser la expresión de un señor feudal que actuara obedeciendo a sus impulsos, a sus odios o preferencias. Es necesario no olvidar que con Calles comenzó la etapa de reconstrucción económica, cuando se proyectó rebasar los marcos de una sociedad fundamentalmente agraria, para crear la infraestructura que posibilitara una moderna industrialización. Ese objetivo requería de una organización obrera, de la presencia de empresarios "nacionalistas" y de un gobierno estable y fuerte. Garrido lo sabía y, como explica Martínez Assad, alentó la formación de las Ligas de Resistencia, aprobó una legislación laboral que protegiera a los trabajadores de las compañías norteamericanas exportadoras de plátano e impulsó el cooperativismo como una

LIBROS



forma de empresa colectiva. Estas medidas se complementaban con la vigencia de un puritanismo que perseguía erradicar el alcoholismo, para lo cual se prohibió el consumo de todo tipo de licores. Siguiendo el modelo estadounidense, se mostró contrario a la existencia de los ejidos y propuso la venta a plazos de la tierra para hacerla rentable y productiva. De acuerdo con esta concepción económica, no es casual que Garrido resulte ser el prototipo del político-empresario (el Artemio Cruz de Carlos Fuentes) al que la corrupción y el nepotismo no son ajenos. Por lo demás, las organizaciones laborales que él mismo promovió no funcionaban libremente, puesto que estaban sujetas a su control.[2]

Martínez Assad indica que esta labor le redituó al cacique tabasqueño una cercanía con Calles, misma que le permitió influir para la designación de Lázaro Cárdenas como candidato presidencial. Tal aseveración parece justificada si se tiene en cuenta el enojo de Vasconcelos de que "Caníbal" pudiera ser elegido para ocupar la silla presidencial.[3] Pero con el fortalecimiento del régimen cardenista y el rompimiento con Calles, terminó la hegemonía de Garrido y del caudillismo regional. La autonomía de los gobernadores fue reducida casi totalmente y la institucionalización se canalizó a través del partido único. Las grandes centrales sindicales, que se convirtieron en el principal apoyo de masas para el gobierno federal, absorbieron a sus similares regionales. Fue el predominio de un sistema que no admite discrepancias ni iniciativas por parte de sus agremiados.

Aunque en el trabajo de Martínez Assad hay una imparcialidad manifiesta, es notoria su simpatía hacia el personaje tabasqueño. Pero, ¿quién fue Garrido? ¿un frascista? ¿un liberal? ¿un demagogo? ¿un pionero de la burguesía mexicana?

Notas

[1] Martínez Assad, Carlos, *El laboratorio de la revolución. El Tabasco garridista*, Siglo XXI, p. 163.

[2] Kirshner, Alan, *Tomas Garrido Canabal y el movimiento de los camisas rojas*.- SeptSetentas, pp. 19-20. Dice el autor: "Los seguidores de Garrido se jactaban de que durante su reinado no había habido huelgas en Tabasco; ignoraban el hecho de que las huelgas no podían efectuarse a menos que fueran aprobadas por la Liga Central de Resistencia de Villahermosa y que el presidente de esta Liga era Tomás Garrido Canabal.

[3] Vasconcelos, José, *El Proconsulado*. Editorial Jus, p. 429. "En Tabasco –escribe Vasconcelos–, los católicos se metieron un domingo a la iglesia, a la misa. Bandas de rufianes dirigidas por el gobernador Caníbal rodearon el templo, acumularon paja en la puerta, rociaron gasolina, prendieron fuego; achicharraron a unos fieles y a los que salían desaforados los cazaban entre risotadas. Después de esto, en la Capital, los gobiernistas comenzaron a señalar a 'Caníbal como posibilidad presidencial...' era enérgico en la lucha contra el fanatismo'. Era el maestro de los pretorianos".

LA PRODUCCIÓN SIMBÓLICA

Néstor García Canclini, *Teoría y método en sociología del arte*, Siglo XXI, 1979

POR FABIENNE BRADU

La Editorial Siglo XXI publicó recientemente (agosto 1979) un interesante trabajo del maestro Néstor García Canclini sobre sociología del arte. La brevedad del libro confiere al análisis desarrollado en él una cualidad que no podemos dejar de loar: la claridad de su marco de exposición.

El trabajo se divide en tres partes. En la primera, N. García Canclini se dedica a exponer las dificultades teóricas y metodológicas que abundan en el estudio de la producción artística, desde una perspectiva sociológica y eso lo conduce a revisar las diferentes corrientes que, hasta la fecha, han profundizado más en la búsqueda de un esquema teórico y metodológico. Asimismo, le permite ofrecer una visión sintética de los aciertos, errores o las carencias de cada escuela. En un segundo momento, se esfuerza por plantear algunas aclaraciones sobre el muy controvertido problema de las relaciones entre infraestructura y superestructura, articulación clave que siempre aparece como foco de discusión en los trabajos que se sitúan en este campo. Finalmente, la tercera parte del libro corresponde a un estudio concreto, iniciado en la Argentina en 1975 y que se pudo terminar en México gracias a la ayuda del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Se trata de un análisis sociológico de las vanguardias artísticas que surgieron en la Argentina durante el periodo 1960-1970. En dicho análisis García Canclini pone especial énfasis en destacar la relación existente entre el desa-

rrollo económico del país y el surgimiento de estas vanguardias plásticas. La conclusión del libro procede rápidamente a una confrontación entre los enunciados teóricos de la primera parte y el marco teórico-metodológico que sirve de fundamento para el estudio concreto sobre las vanguardias argentinas. También se perfilan algunas orientaciones suceptibles de ser adoptadas para proseguir en las investigaciones sociológicas del arte. Quizá habría que señalar, como otro aspecto positivo del libro, la bibliografía incluida al final y que, por ser relativamente completa, podría constituir una buena guía para quienes quisieran revisar los textos fundamentales acerca del tema. GARCIA CANCLINI JN

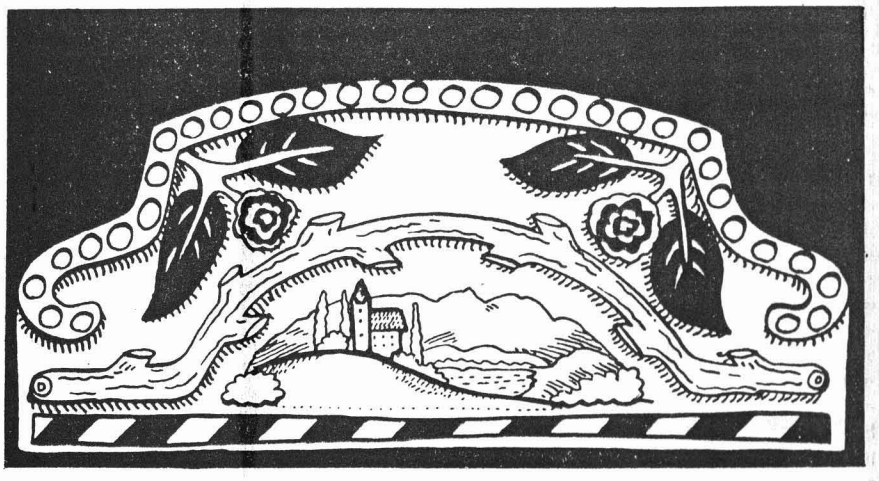
La cualidad esencial del libro no reside en su carácter novedoso, pues incluso es de lamentar que la exposición teórica recoge, casi palabra por palabra, los enunciados desarrollados en otro libro del mismo autor, publicado en 1977 *Arte popular y sociedad en América Latina*, Ed. Grijalbo. El esfuerzo consiste más bien en una voluntad de claridad en la exposición y en la tentativa de balance sobre la cuestión que, al plantear precisamente los problemas claves de la sociología del arte, no caen en una esquematización exagerada. Los límites del libro aparecen claramente por sí mismos: no existe en él la pretención de un tratado exhaustivo que resolviera con fórmulas mágicas los peliagudos problemas de tal campo metodológico, y eso lo salva de un sin fin de divagaciones tan comúnmente escritas y tan perjudiciales para la aceptación de la sociología del arte como una aproximación rigurosa y valiosa al estudio de la producción y de la creación artísticas.

Curiosamente, el libro empieza por una cita de Jean Paul Sartre, extraída de *Crítica a la razón dialéctica* y que constituye el argumento más trillado de aquellos que se empeñan en negar incansablemente el valor de la sociología del arte: "El marxismo demuestra que Valéry era un intelectual pequeño-burgués; pero no puede explicar por qué todos los intelectuales pequeño-burgueses no son Valéry". El planteamiento de esta frase quizá aparezca seductor por su habilidad retórica, pero demuestra evidentemente una gran incomprensión de lo que intenta perseguir, a un nivel conjugado de explicación y de comprensión, la sociológia del arte. A este respecto, y con toda legitimidad, N. García Canclini subraya los errores cometidos por los marxistas mecanicistas que sirvieron de blanco a las acusaciones de los que siguen llevando una lucha feroz en contra de toda interpretación sociológica y marxista del arte. El autor recalca, en la parte dedicada a la relación infraestructura-superestructra, la necesidad de un marco teórico lo suficientemente claro y flexible para poder contemplar la especificidad y la relativa autonomía del campo artístico dentro de las diversas manifestaciones de la superestructura, y, por consiguiente, en su articulación con la infraestructura de la sociedad en la cual se produce. Quizá a este respecto, se plantee un problema de ortodoxia invertida: es preciso rechazar este falso mecanicismo mal digerido, hecho de aquellos que se declaran "puros y duros marxistas", y volver a apegarse más a los escasos textos escritos por Marx y Engels sobre este tema. Con toda razón, García Canclini recuerda cartas de Engels a Joseph Bloch, Mehring y Conrad Schmidt que deberían bastar para corregir las erróneas interpretaciones de los fundamentos marxistas acerca de la determinación ejercida por la infraestructura en las diversas manifestaciones que conforman la superestructura.

La segunda dificultad seria que obstaculiza la investigación sociológica del arte reside en los niveles de análisis. El autor, desde una perspectiva marxista, delinea dos principales niveles que define de la manera siguiente: "Por una parte, examinará el arte en tanto que representación ideológica; cómo aparecen escenificados en un cuadro los conflictos sociales, qué clases se hallan representadas, cómo se usan los procedimientos formales para sugerir la perspectiva de una de ellas; en este sentido, la relación se efectúa entre la *realidad* social y su *representación* ideal. Por otro lado, se vinculará *la estructura social* con la *estructura del campo artístico*, entendiendo por campo artístico las relaciones sociales y materiales que los artistas mantienen con los demás componentes del proceso artístico: los medios de producción (materiales, procedimientos) y las relaciones sociales de producción (con el público, los marchands, los críticos, la censura, etc.)" pp . 69-70.

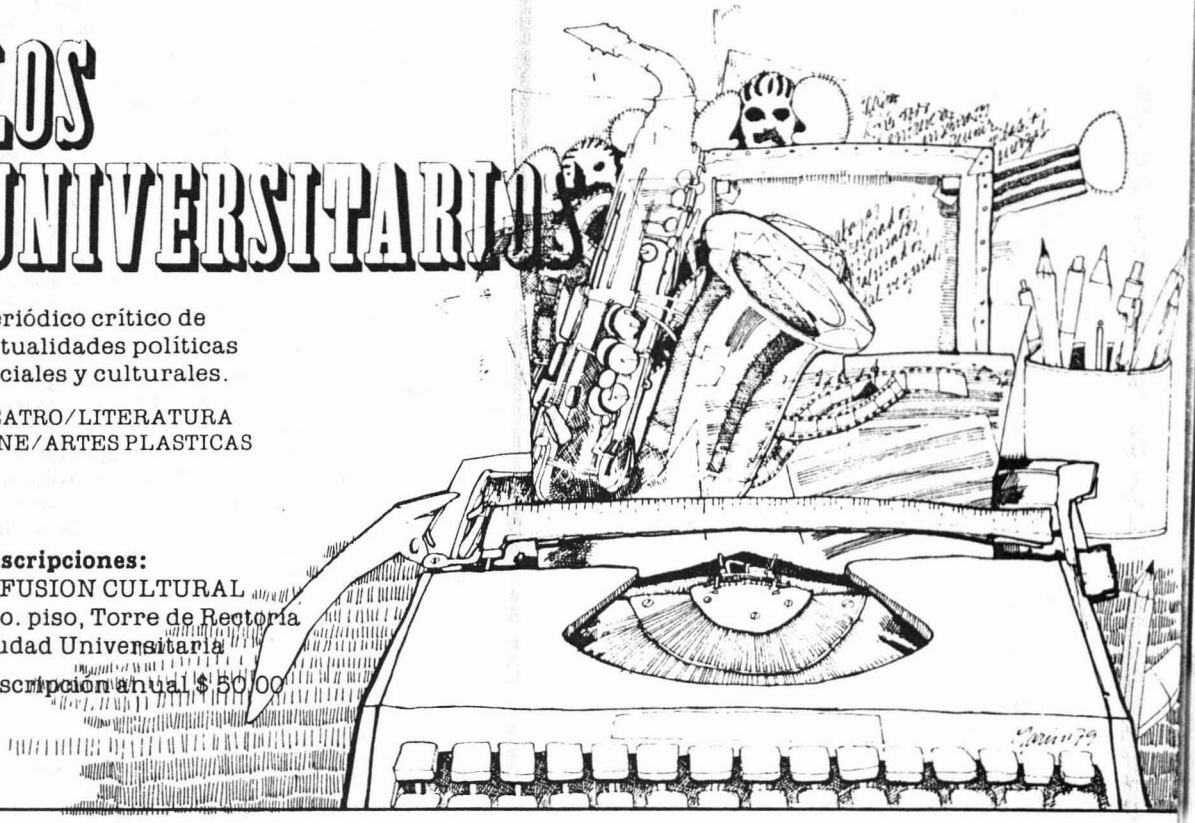
Como es de suponer, este esquema ofrece tanto ventajas como inconvenientes que trataremos de exponer muy brevemente. La ventaja principal de este esquema aparece cuando se trata de realizar estudios concretos y puntuales tales como el análisis desarrollado por el mismo autor sobre las vanguardias argentinas en el periodo 1960-70. Incluso podemos decir que a este nivel sus principios teóricos coinciden relativamente bien con sus aplicaciones concretas. Sin embargo, pueden surgir algunas dificultades y de ello resultar algunas carencias, cuando se trata de estudiar periodos más largos o de aproximarse a un nivel más general y de mayor abstracción. Diríamos que este esquema metodológico se sitúa a un nivel básico para el estudio de obras determinadas o de periodos breves. pero a veces el pecar por demasiado pragmatismo sociológico (que sobre todo se evidencia en la segunda parte del análisis) no permite confrontar una interpretación global de una evolución más amplia del proceso artístico. No obstante, estamos conscientes de que el ejercicio de muchas interpretaciones concretas conducirán a un panorama más abierto y más totalizador. De este problema quizá resulte la relativa pobreza de las conclusiones del libro que, a pesar de la propia voluntad del autor, no dejan de situarse en un "deber ser", algo frustrante para aquellos lectores que buscan orientaciones más amplias y más claras para el campo de las investigaciones.

Por su mismo rigor, el estudio de Nestor García Canclini constituye una buena defensa de la sociología del arte, demostrando así, a pesar de todas sus dificultades inherentes, que este campo presenta muchas posibilidades de conocimiento aún no agotadas. La resistencia que conoce actualmente la sociología del arte por parte de la mayoría de los críticos literarios, sobre todo en el caso de América Latina, resulta, como lo afirma Erich Koehler, del miedo de que "la libertad de la evolución creadora y el acto artístico individual se disuelvan completamente en los dedos de los sociólogos de la literatura". La explicación que da a este miedo no parece justa e imprescindible de superar: "Bajo el malestar que sienten tantos críticos ante la sociología histórica y dialéctica, se oculta el temor, muchas veces inconsciente, de que el descubrimiento del proceso histórico revele la relatividad histórica de su propia posición y, ante todo, de su propia jerarquía de valores. Al contrario, el sociólogo no debe temer señalar todo lo que existe de relativo en los llamados valores eternos de los cuales los gobernantes abusan demasiadas veces para la desgracia de los pueblos".



difusión cultural/UNAM

LOS UNIVERSITARIOS



Periódico crítico de
actualidades políticas
sociales y culturales.

TEATRO/LITERATURA
CINE/ARTES PLASTICAS

Suscripciones:
DIFUSION CULTURAL
10o. piso, Torre de Rectoría
Ciudad Universitaria
Suscripción anual $ 50.00

Librerías de Cristal

VLADIMIR NABOKOV
LA DADIVA

MAGU
MAGU TE VE

ALFREDO JUAN ALVAREZ
LA MUJER JOVEN EN MEXICO

MARTIN L. GROSS
LA FALACIA DE FREUD

ADRIANA YAÑEZ
EL MOVIMIENTO SURREALISTA

MARCO ANTONIO MONTES DE OCA
EN HONOR DE LAS PALABRAS

ALMANAQUE DE LA MUJER

GABRIEL ZAID
EL PROGRESO IMPRODUCTIVO

1939-1979 40 ANIVERSARIO
DE LIBRERIAS DE CRISTAL

DIALOGOS

Artes / Letras / Ciencias humanas

Contenido del número 86 (marzo-abril 1979)

IGNACIO CHÁVEZ: *Morir digno y decisión médica*; SOLEDAD LOAEZA: *¿Guerra fría, segunda parte?*; JOSÉ HIERRO: *La casa*; JOSÉ LUIS MARTÍNEZ: *Los estudios norteamericanos sobre México*; ALBERTO DALLAL: *Morir es pensar todo de nuevo*; JEAN-PAUL DOLLÉ: *Riamos en griego*; SALVADOR OJEDA: *Panorama del Canto Nuevo en México*; CARLOS ISLA: *Tres poemas*; CARLOS FUENTES: *La lectura épica del poder*

Artes, Lectura, Comentario

Ilustraciones: Eugenio Servín

DIALOGOS
Revista bimensual de El Colegio de México

Precio $20.00 Dls. $1.08
Suscripción anual: $10.00 Dls. $5.46

El Colegio de México. Departamento de Publicaciones. Camino al Ajusco 20, México 20, D. F. Tel. 568-60-33 Exts. 364, 365 y 367

GACETA UNAM

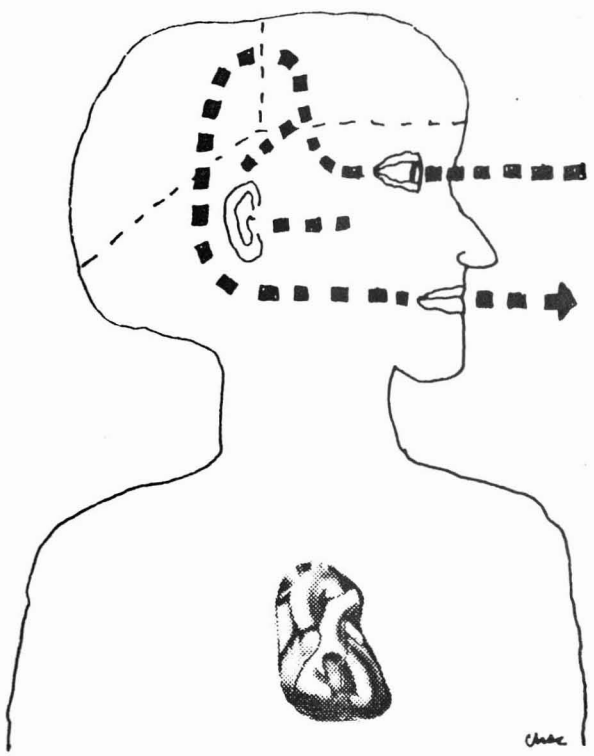
ORGANO INFORMATIVO DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

¡¡SOLICITALA LUNES Y JUEVES!!

suscripciones

nombre
domicilio
colonia
zona postal teléfono
mil doscientos pesos, por un año ☐ giro postal ☐
seiscientos pesos, por seis meses ☐ cheque ☐
fecha

CORREGIO 12 MEXICO 19, D.F. / TELEFONO 563-99-11



HACER
PENSAR

ESO ES
LO QUE
QUEREMOS
HACER
PENSAR

TVUNAM

NOVEDAD:

OBRAS COMPLETAS **JOSÉ REVUELTAS**

LOS MUROS DE AGUA	1	7 EL APANDO	
LOS DIAS TERRENALES	3	8 DIOS EN LA TIERRA	
		9 DORMIR EN TIERRA	
EN ALGUN VALLE DE LAGRIMAS	4	10 MATERIAL DE LOS SUEÑOS	
LOS MOTIVOS DE CAIN	5	15 CUESTIONAMIENTOS E INTENCIONES	
LOS ERRORES	6	18 MEXICO 68: JUVENTUD Y REVOLUCION	

Ediciones Era / Avena 102 / México 13, D. F. / 5-81-77-44
Agencia Guadalajara / Federalismo 958 Sur / Guadalajara, Jal. / 12-60-37

La edición facsimilar del

CÓDICE BORBÓNICO

un gran testimonio de las culturas prehispánicas

(36 láminas a todo color de 41 × 41 cm)

Acompañada por la obra del investigador mexicano don Francisco del Paso y Troncoso, **Descripción, historia y exposición del Códice Pictórico de los antiguos nahuas.**

siglo veintiuno editores

Apartado postal 20-626
México, D.F.

REVISTA DE LA

UNIVERSIDAD DE MEXICO

En su próximo número la Revista de la Universidad de México presentará

- Poesía de Gerardo Deniz y Enrique González Rojo
- Ensayos de Carlos Germán Belli y Martínez Nateras
- Narrativa de Jean Rhys
- Una entrevista con Jean Duvignaud
- La universidad y la difusión de la cultura, encuesta con Leopoldo Zea, Jaime García Terrés, Gerardo Estrada, Diego Valadés
- Crítica de libros, carta desde Europa, etc.

A la venta en minipuestos de C.U., principales librerías, planta baja de Rectoría, y en Adolfo Prieto 133, Colonia del Valle, México 12, D. F., donde también se reciben suscripciones.

JOSÉ KÓZER

EL NIHILISTA

Los martes, hay velada en alguna casa: Andreiev suele patear a María
Nikolaevna al ajedrez, mofitas

sobre el asunto de la emancipación, ponches

y saladitos, paseamos (hasta bien entrado el otoño) por la alameda
(hilera doble) de plátanos de India, Olga

tose, Orlov trae en los bolsillos del gabán

caramelos de menta y pastillas de eucalipto (podría abastecer un reino)
sabe que la utopía es inminente, corren

vientos nuevos, cala

su sombrero de fieltro (ala corta) se anuda la bufanda y aprieta la
muñequera, suspira (el pulgar en el bolsillo del chaleco)
y mira (leontina) la hora, habrá

que firmar hoy mismo otro libelo contra el Zar Alejandro, viene

la reacción: nos sometieron, llevan

Los granaderos reales como siempre la batuta, de qué vale el coraje
ante las armas de fuego (se trata de una retirada táctica) hay que
emboscarse en una especie de simulación reformista, radicalizar

los liberales, nada

más fácil de demostrar que el evolucionismo en política es ilusorio, pan
comido será atraerlos si les hablamos suavito y con elegancia,

luego aniquilarlos: lástima, una verdadera pena tener que recurrir

a ciertos desmanes

pues nadie nace con una vocación al terrorismo (asesinar a quemarropa
a un jefe de policía puede implicar mañana la construcción de un
centenar de comedores populares) o qué: nosotros

también preferiríamos ser enfermizos, componer

poemas y dejarnos llevar de los hipocondríacos al traspatio donde
se reúnen a jugar a la gallinita ciega (que quizás haya un beso)
y aflore en alas de los coqueteos nuestra mansedumbre, nos
enamoremos y venga

el primer hijo (estallido

y ofensa) el homenaje de la herrumbre en nuestros pistolones.

ISM Imprenta Madero, s. a.