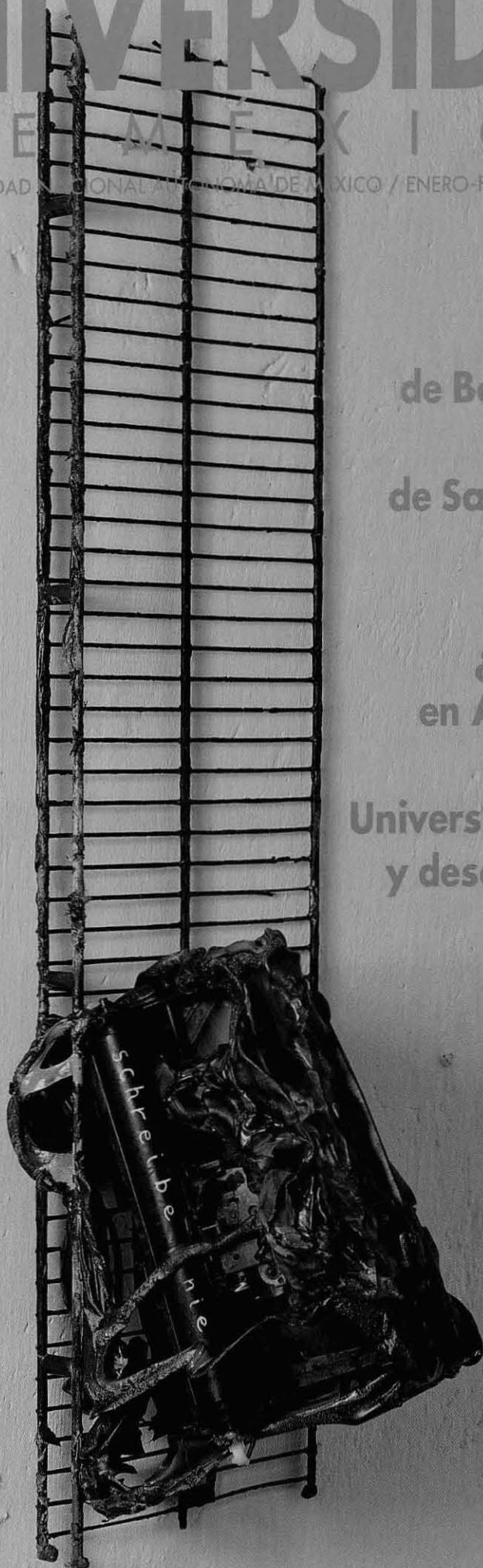


UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO / ENERO-FEBRERO 2001 NÚM. 600-601



♦ Ilustra:
Hugo Kiehle

♦ Poemas
de Boullosa y Pulido
♦ Relatos
de Samperio y Patán

♦ Kaplan:
¿Neo-cesarismo
en América Latina?
♦ Luna:
Universidades públicas
y desarrollo regional

♦ Textos sobre
Calderón,
Tablada,
Gorostiza
y Lima

Enero-Febrero 2000

Núm. 588-589

Imaginación
y conocimiento
para el nuevo milenio

Fotos: Ursula Bernarth

Abril-Mayo 2000

Núm. 591-592

Estudios
sobre el Instituto
Federal Electoral

Ilustran: Aceves Navarro,
Alamilla, Carmona, Castro Leñero,
Lara, Rippey, Venegas y otros

Octubre-Noviembre 2000

Núm. 597-598

Creatividad:
proyecto
y acción

Texto e ilustraciones:
Irma Palacios

Llame al número 56 06 69 36 o envíe un fax al 56 66 37 49
y acudiremos a tomar su suscripción dentro del D. F.



UNIVERSIDAD
DE MÉXICO
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Director: Alberto Dallal

Consejo editorial: Raúl Benítez Zenteno, Rubén Bonifaz Nuño, Alberto Dallal, Juliana González, Humberto Muñoz, Enriqueta Ochoa, Herminia Pasantes, Manuel Peimbert Sierra, Ricardo Pozas Horcasitas, Josefina Zoraida Vázquez

Coordinador editorial: Octavio Ortiz Gómez

Corrección: Carlos Valdés Ortiz

Publicidad y relaciones públicas: Rocío Fuentes Vargas

Administración: Mario Pérez Fernández

Diseño y producción editorial: Revista Universidad de México

Oficinas de la revista: Los Ángeles 1932, número 11, Colonia Olímpica, C. P. 04710, Deleg. Coyoacán, México, D. F. Apartado Postal 70288, C. P. 04510, México, D. F. Teléfonos: 56 06 13 91, 56 06 69 36 y Fax 56 66 37 49. Correspondencia de Segunda Clase. Registro IGC Núm. 061 1286. Características 2286611212. Impresión: Impresora y Editora Infagón, S.A. de C.V., Eje 5 Sur B Núm. 36, Col. Paseos de Churubusco, 09030, México, D.F. Distribución: Publicaciones Sayrols, S. A. de C. V., Mier y Pesado 126, Col. del Valle, 03100, México, D. F. y revista *Universidad de México*. Precio del ejemplar: \$30.00. Suscripción por 12 números: \$300.00 (US\$90.00 en el extranjero). Ejemplar de número atrasado: \$35.00. Revista mensual. Tiraje de tres mil ejemplares. Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto. Certificado de Licitud de Título número 2801. Certificado de Contenido número 1797. Reserva de uso exclusivo número 112-86.

Correo electrónico (E-mail): reunimex@servidor.unam.mx

Internet: <http://www.unam.mx/univmex>

Índice

	♦ 2 ♦	Presentación
ALFONSO RENÉ GUTIÉRREZ	♦ 3 ♦	Fijeza de la piedra heraclea
CARMEN BOULLOSA	♦ 7 ♦	Boca
MAURICIO CARRERA	♦ 13 ♦	El negro Zaide: la crítica del racismo en el <i>Lazarillo de Tormes</i>
MARCOS KAPLAN	♦ 20 ♦	¿Hacia un neo-cesarismo?
MARÍA ANDUEZA	♦ 24 ♦	Coctel de drogas en <i>La vida es sueño</i> de Calderón de la Barca
FEDERICO PATÁN	♦ 31 ♦	El pino en el jardín
ENRIQUE FRANCO CALVO	♦ 35 ♦	Presentación de Hugo Kiehnle
EVODIO ESCALANTE	♦ 43 ♦	José Gorostiza o los avatares de la inteligencia
MATILDE LUNA	♦ 50 ♦	Las universidades públicas estatales como factor de desarrollo regional en México
BLANCA LUZ PULIDO	♦ 55 ♦	Invocación
JOSÉ EDUARDO SERRATO CÓRDOVA	♦ 56 ♦	<i>La resurrección de los ídolos</i>, novela inédita de José Juan Tablada
GUILLERMO SAMPERIO	♦ 64 ♦	Los poetas malditos de la subsecretaría

LA EXPERIENCIA CRÍTICA

ERNESTO LUMBRERAS	♦ 66 ♦	Crítica de la conciencia impura: nociones de la poesía de Rafael Cadenas
ROBERTO GARCÍA JURADO	♦ 68 ♦	La historia del libro
DOLORES M. KOCH	♦ 70 ♦	Hacia un boom del relato brevísimo
CARLOS GARCÍA	♦ 72 ♦	Alfonso Reyes/Macedonio Fernández: correspondencia 1929-1937
	♦ 75 ♦	Colaboradores

Presentación



Días intensos —los actuales— en la historia de México. Se anuncia una gran marcha por el territorio nacional de los indígenas zapatistas, caminata que desembocará en la Ciudad de México para apoyar los necesarios cambios a la ley en torno a la existencia social e individual de buena parte de estos mexicanos. Surgen esperanzas múltiples de instituciones y ciudadanos para que al fin se equilibren y solucionen las demandas de estas presencias milenarias, parte fundamental de nuestra nación. Sin embargo, sabemos que los cambios indispensables en las leyes son sólo la primera parte de, ahora sí, una correcta y fluida incorporación al transcurrir histórico del país. El aspecto medular, básico, real de la solución —aunque ha estado siempre allí— está referido a la cotidianeidad de los mexicanos, a su cultura vital, a sus actitudes políticas, a su noción misma de mexicanidad. Durante varios siglos hemos abrevado todos en la cultura, la manera de ser, la razón esencial, la figura física y moral de nuestros indígenas. Nuestros movimientos de mestizaje étnico y cultural, nuestra misma apariencia física, mucho deben a los pueblos indígenas. Ha llegado la hora de que nos reconozcamos en ellos, descubramos en nuestros hábitos, costumbres, lenguajes, códigos morales y religiosos, alimentos, obras, reflexiones y modos de pensar y de ser esas vetas y raíces, imágenes, sonidos, fantasías, sueños y verdades que provienen de nuestra nación indígena. Sola ella, cimiento y árbol, hace acto de presencia histórica en una inusitada pero elocuente marcha que nos coloca y nos reacomoda en la historia a todos los mexicanos. ♦

Fijeza de la piedra heraclea

Rasgos de la poética lezamiana en sus orígenes

ALFONSO RENÉ GUTIÉRREZ

De los rasgos principales de la poética de José Lezama Lima aparecen desde los inicios de la misma estrechamente vinculados: por una parte, la interpretación estética del concepto del acto creador tal como éste se presenta en las culturas tradicionales, y, por otra, la reflexión sobre los problemas que la expresión artística enfrenta en el mundo moderno. De la amalgama de estos temas surge la concepción lezamiana del arte como la representación del anhelo humano de reintegración en una original unidad espiritual, concepción que acompaña al “sistema poético del mundo” del propio Lezama Lima —según él mismo llamó a su teoría poética— a lo largo de su desarrollo.

Un indicio elocuente del enfoque de esta concepción son las palabras finales de “El secreto de Garcilaso” (1937), el primer ensayo importante de Lezama: “Hay que ir por el camino del agua —nos dice Yung— que siempre va hacia abajo, si se quiere levantar de nuevo la preciosa herencia del padre.”¹ Lezama contrapone este ideal de unidad a la parcelación de la expresión artística contemporánea, problema que aborda, así, en el espíritu de la cita anterior en relación con Garcilaso, y en el que ve la manifestación de la crisis general de la cultura causada por la fragmentariedad del mundo actual.

En el ámbito de la expresión poética, Lezama reconoce esta crisis en el predominio de una configuración radicalmente subjetivista —en el “falso primitivismo”, como lo define, de una “poesía informe”—, así como en la insuficiencia de cierto formalismo manierista, que condena como

un “neoclasicismo más falso”. De tal modo, la poética lezamiana surge en gran medida como una confrontación a estas dos orientaciones de la poesía contemporánea.²

Como alternativa a “ambas falsedades”, en las que descubre la tendencia a un mismo abstraccionismo, Lezama erige una tercera posición, basada en el presupuesto que plantea como un “ánimo poético creacional que logra centrar raíz, nemósine y nominalismo”.³ La primera de las tres instancias del citado centramiento designa la trascendente realidad indicada más arriba; la segunda, el vehículo en el que el artista asciende, intuitivamente, desde el neblinoso caos de las aguas de las impresiones sensoriales, que se van almacenando en la memoria, hasta la expresión de aquel espiritual principio ordenador, operante en este plano psíquico a la vez que sociohistórico cuyo sentido se subsume, por supuesto, en el de dicha cosmovisión trascendental. La tercera instancia, finalmente, es la de la particularidad de la propia obra de arte, en tanto que imagen de la relación del individuo con la totalidad.

Lezama se refiere a este centramiento, entre otras formas, mediante el símbolo del imán —“recuérdese, escribe, el *Ion*, de Platón”—, al que los griegos llamaban piedra heraclea.⁴ Con ello evoca la noción tradicional de la acción como un “no actuar”, resultado de la raigal relación humana con el metafísico principio esencial. Así como la fuerza invisible que irradia del imán atrae en torno de éste la dispersa materia del hierro, así el poeta, por virtud de su unión

² *Ibid.*, “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”.

³ *Ibid.*, “El secreto de Garcilaso”.

¹ José Lezama Lima, *Obras completas*, t. II, Aguilar, México, 1977. Todas las citas que se hacen aquí de los textos lezamianos están tomadas de esta edición.

⁴ *Ibid.*, “Del aprovechamiento poético”. Para el origen de este nombre y la simbolización tradicional del imán, véase Helena Petrona Blavatsky, *Isis sin velo*, I, caps. V, VII, Editora y Distribuidora Mexicana, s. f.

con el centro inmóvil de su interioridad, lugar en que la realidad fundamental tiene su asiento, atrae de un modo invisible, con su sola presencia, lo que Lezama denomina “los elementos o cuerpos simples poéticos”, por transmisión del poder que fluye ininterrumpidamente de la conciencia del acto creador hasta el objeto creado. Desde este punto interior, la fuerza del ánimo poético “reúne a cada uno de los elementos irracionales —escribe Lezama— llevados a un esquema de una continuidad aladinesca, de una rapidez inmóvil”. El ideal lezamiano se caracterizará por la búsqueda de este estético “centro movable” y a la vez inmóvil, paradójico punto en el que “los materiales que la conciencia ha aportado a un ánimo poético”, indica Lezama, se agrupan en un dinamismo en que la visión “no obstante se mantiene replegada en la fijeza de una vivencia hialina”.⁵

Un comentario de todas las implicaciones de tal símbolo, de acuerdo con la interpretación de esta teoría resultaría bastante extenso, por lo que aquí nos referiremos solamente a la concreta aplicación que hace Lezama de algunas de ellas en su crítica de la poesía de Garcilaso y Góngora, dos formas ejemplares que señala este centramiento, realizadas bajo diversas situaciones histórico-sociales.

Lezama observa respecto al “equilibrio inefable” en Garcilaso, entre el ideal de unidad y “el objetivo ofrecido por el reto de la circunstancia”, que la positiva relación del poeta con el mundo, en “el cosmos integral de Carlos V”, propicia la apertura de su centro estético con un “sentido extensivo”; por el contrario, Góngora se ve obligado a una “mínima unidad”: “conocedor astuto de la nueva experiencia temporal que le corresponde”, escribe Lezama, Góngora, en un momento en que “la formación idiomática se ha ido aislando”, imponiéndole la “imposibilidad de lograr su centro participante”, se traslada a una lejana altitud desde la que todas las cosas se reabsorben en una nueva integridad. La misma imposibilidad impele a Góngora a una rapidez que hace de él un paradigma de los problemas que el fragmentario estado de la modernidad, entonces incipiente, presenta a la expresión artística: “poeta imán perfecto” como es, según observa Lezama, Góngora unifica poderosamente la individualidad de los diversos elementos en la nueva racionalidad de un “orbe poético”. Lezama señala, en él, “la firmeza de su centro de acercamiento sensible”, lograda al cabo mediante el descentramiento extremo de la propia subjetividad que supone la lejanía de la

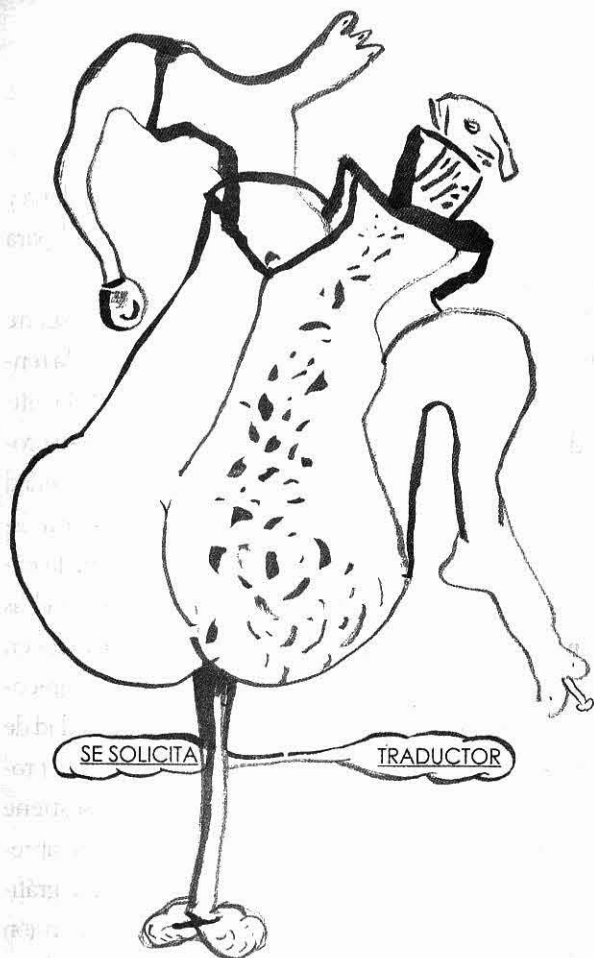
que parte tal acercamiento, en un juego en que el poeta expresa su verdad a través de la propia originalidad estética: “En el centro de un orbe poético —advierde Lezama— no tiene que estar el poeta ... Formado por el poeta el orbe poético es arrastrado por él ... Hastiado, quiere escapar y cae en pecado original, copia, es arrastrado por otros orbes poéticos, desaparece.”⁶

Tal vez podría considerarse que el ideal poético de Lezama surge, en parte, en sus escritos teóricos, de un deseo de actualización de estos rasgos que él señala del centro estético garcilasiano y el orbe poético gongorino. A este respecto, hay que hacer notar que si la apertura de Garcilaso a una extensiva “penetración del ambiente”, como observa el mismo Lezama, “pudiera parecer inmoral en nuestros días en que el afán de integración del microcosmos se encuentra con un simple medio hostil”, así también pudiera parecerlo el método creativo de Góngora, basado en el aislamiento y la superposición, dado el universal significado que la teoría lezamiana otorga al problema de la moderna creación poética en el plano histórico-social. Mas tal contradicción se descubre sólo como aparente por razón del supuesto, básico de esta teoría, de un sentido general tanto en la materia del escritor —tal como se muestra en los argumentos que Lezama opone, en su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937), a lo que llama allí la “experiencia infiel” de la escritura automática, que es lo que más arriba se ha visto condenado como una “escritura informe”— como en la determinación de su sensibilidad, así como por razón de la ya indicada subsumción final de este sentido en el designio de una realidad trascendental, desde una perspectiva estructuralmente análoga a la de la teología cristiana de la historia; se resuelve, en fin, esta apariencia de contradicción, en la expresión que el sentido del contenido sociohistórico halla en la propia particularidad, autónomo e individual de la obra literaria, que Lezama reivindica:

Orbe poética —ya en el caso de Góngora, ya en el de la mística del siglo XVI, que se va apoderando de las cosas, de las palabras, quedando detenidas por la sorpresa de esa aprehensión repentina que las va a destruir eléctricamente, para sumergirlas en un amanecer en el que ellas mismas no se reconocen. Animales, ángeles y vegetales, fines en su impenetrabilidad, en su sueño desesperante, son dentro de la red de un orbe poético, medios ciegos por la impetuosidad de la nueva unidad que los encierra.

⁵ Lezama Lima, *op. cit.*, “El secreto...”, “Del aprovechamiento...”

⁶ *Ibid.*, “El secreto...”



Así, la humana aspiración a lo absoluto se encuentra, presente, si bien de un modo profundo en la oblicuidad del universo gongorino, en la síntesis —comenta Lezama, en tácita asunción del presupuesto antes indicado— de “ese mínimo elemento reducido a mínima unidad, que incomprendiblemente llaman algunos material culto, pues toda poesía desligada lo único que hace es proceder más indirectamente”.⁷

Como condición indispensable de la representación del ideal, Lezama señala este indirecto proceder en la “atmósfera plausible” —noción conectada íntimamente con la de ingenuidad estética, que indica en Garcilaso como una “espectralización paideumática”— de la poesía garcilasiana, la que describe como un “halo desplazado”; atmósfera, observa, en que “cualquier elemento poetizable recoge lo que no puso, se encuentra con lo inesperado”, y en cuyo desplazamiento el poeta se preserva de la antiartística inmediatez. La mejor prueba de la autenticidad de este procedimiento creativo es el fortalecimiento que confiere a la visión del mundo del propio poeta, quien activamente participa, así, en el enriquecimiento y la recreación del común anhelo de totalidad. Por este potenciamiento de su propia cosmovisión, la obra de Garcilaso, afirma Lezama, “que intenta rescatarse en sus más puros momentos residuales,

resulta el prodigio de formar una teoría indivisa”. Mas la autenticidad de este intuitivo proceder no se muestra sólo en la forma en que Garcilaso expresa la tendencia humana a la unidad en un mayor grado de plenitud formal y coherencia, sino también en el carácter que propicia, en éste, de lo que Lezama llamará después “futuridad”: “siempre que adopta una postura —dice de Garcilaso— origina, en su secreta adivinación, lo mejor de los contrarios”, “adivina lo mejor de lo que iba a nacer”.

Desde esta concepción ético-estética del acto creador, la poesía de Garcilaso es elogiada, como una espiritual “fusión de amigos contrarios”, alejada como está, escribe Lezama, de una “mezquina superposición”, y ajena a la utilización de “superficies momentáneamente antagónicas sin buscarse la necesidad amiga, la adivinación o sublimación de una conducta esperada, cortedad cortés”. A lo que describe como “la brusquedad con que la poesía cubana planteó de una manera quizá desmedida, la incorporación de la sensibilidad negra”, Lezama opone la ejemplaridad que ve en el modo con que la lírica garcilasiana se inserta en el proceso histórico de armonización de las pasiones humanas, de acuerdo con el ideal que encarece el libre despliegue de las propias pasiones como realización de tal proceso; elogia, asimismo, la manera en que la ya indicada positividad garcilasiana —o paralelismo que señala, como se verá en seguida, la razón social y el contenido vital de la obra del poeta— se concreta en una dialéctica sutil: “Mientras la conducta se va a encuadrar dentro de ciertos signos habituales en el Renacimiento, la obra se va a cifrar en secretos y sigilos. Altaneros residuos de una conducta que intenta establecerse en lo establecido.”⁸

En cuanto a la dimensión propiamente estética de la crítica que hace Lezama de esta poesía, éste adivina el “posible secreto” de Garcilaso, oculto en una visión que —al contrario de la del “enigma” gongorino, donde cada uno de los poéticos “cuerpos simples”, según se ha indicado, se refunden en una distancia extrema— se sitúa en medio de las cosas, las que el poeta encuentra ya fundidas en un “estado de gracia poético”, en el que, observa Lezama,

la supresión de espacios intersticiales no [es] debida como en Góngora a la fijeza óptica y a la simultaneidad espacio-tiempo, sino al estado de gracia para excluir, para extender un hilo del discurso poético con desovillamiento plausible, convirtiendo el peligro, los ojos que miran, el antecedente

⁷ Idem.

⁸ Ibid., “Coloquio...”

desleal, los contactos atolondradores, en avisos que mantienen la vivencia del centro inmóvil y la imantación del hilo fluido.

Lezama reconoce la situación del centro estético, como ya se ha visto, determinada no sólo por la realidad psíquica del ánimo poético, sino también por la situación sociocultural del propio poeta. De esta forma, la poesía de Garcilaso, en quien “la búsqueda del destino individual”, según escribe, “marcha paralelizada con el desarrollo fáctico del destino histórico”, se contempla en esta crítica como “un desarrollo de círculos concéntricos en que todo está justificado”, lo que permite al poeta “desechar el afán de originalidad, naciendo ésta como consecuencia de la perfección ofrecida”; desde tal condición, en que la expresión poética “nace ya orgánicamente resuelta en el ánimo demoníaco creacional”, Garcilaso “traza el centro inmóvil que se va conectando sigilosamente con la materia que pasa, con el pensamiento que fluye”, observa Lezama, y conquista la lejanía del paisaje a través de una “suave voluptuosidad que se va extendiendo en la luz otorgada”. Trasladando, indica él mismo, “el fenómeno poético a la atmósfera plausible”, con un “sentimiento nórdico del paisaje”, en el que —al revés de lo que ocurre en Góngora— “la dimensión neblinosa poética es mayor que su intensidad óptica”, Garcilaso asciende como altanero “neblí neblinoso” hasta la forma de un “canon romano insuflado en el ardor castellano”, hasta una conformación que “oculta en su arquitectura domada, nieblas y fugacidades saltantes”:

Su poesía —escribe— se ha desprendido de sus palabras, cada una de ellas al avanzar se ha fijado ya en un hilo tenso de antemano, y flota alrededor de su centro inmóvil, inapresado, sigiloso, puro siempre en su secreto... cualquier relación que establezcamos con Garcilaso, consistente en fijar ese centro, rayar ese sigilo y ese secreto, nos entregará una de las faenas por las que empezar para plantear el problema poético.

Lejos, pues, de la rigidez de la imitación neoclasicista, la experiencia de la garcilasiana “vivencia hialina” es, antes bien, la de una fijeza conseguida en un “riesgo de equilibrio y confluencia”, semejante, comenta Lezama, al del “impresionismo clásico” de Debussy; de este modo, “fragmentado en un impresionismo musical”, Garcilaso “logra centrar el claroscuro musical, bajo especie de romanticismo temporal”, y desde el “centro frío inefable, el calderoniano centro frío de los peces”, leemos, “mira el curso impresionista del Rin,

y la letra y el espíritu del imperativo romano, que ordena y manda, bajo especie de eternidad, dibujando cárcel para monstruos y sugerencias”.

El ideal lezamiano apuntaría, de tal forma, a una suerte de alternancia o complementación de lo anterior con la tensión que el propio Lezama ve nacer, en Góngora, de la dificultad que este último encara en la construcción de su propio centro, tensión que en el alto “mediodía de su unidad representativa”, se traduce en la imantación de una “atmósfera cernida sobre el discurso sensible”, desde la que la expresión desciende en “superposiciones sensoriales resueltas en la homogeneidad óptica del cambio poético, nacidas en la equidistancia del ánimo poético y de la estructura grecolatina”. Y aunque a veces, estima Lezama, la intensidad de esta poesía, “no desenvuelta con apropiada dimensión, produce una estructura ósea”, el “ojo frío” gongorino, sostiene sobre él mismo, “justifica casi siempre el tiempo de aprehensión”, en la laberíntica resolución de un “secreto gráfico” en que, “sobre el campo óptico, el tiempo de aprehensión realiza su fortuna principal”. Tal capacidad de “reproducir con exactitud el tiempo de aprehensión” se considera un elemento indispensable, como puede verse, en esta teoría poética, del criterio para juzgar la originalidad de la obra literaria, dado que se trata siempre y solamente, en ésta, de la concreta aprehensión de *un* tiempo.⁹

La posible solución a la actual crisis poética radica, así, para esta teoría en la búsqueda del indicado ideal de plenitud, regida por estos principios de concreción y precisión; reside en esta aspiración que subyace en la diversidad temática y formal de las mejores obras, la cual apunta siempre a su realización. Es esto lo que otorga su clásica ejemplaridad a Góngora y a Garcilaso, y no aquel manierismo neoclasicista que Lezama rechaza como una “reacción contra el verdadero clasicismo que sustenta todas las grandes épocas poéticas”, resumiendo, de este modo, la compleja diversidad de esta crisis en el problema de un clasicismo moderno: “Insisto en que la verdadera poesía —escribe en el citado diálogo con Juan Ramón— está, para mí, en la expresión aislada, acabada, suficiente, única, del pensamiento [“del verdadero pensamiento lírico”, aclara, “no filosófico”] o el sentimiento plenos.” La constante reflexión que Lezama sostendrá sobre estos y otros temas del periodo de surgimiento de su ensayística propiciará ese otro diálogo entre ésta y su obra lírica y narrativa, que constituye uno de los momentos cimeros de la modernidad estética latinoamericana. ♦

⁹ *Ibid.*, “El secreto...”

Boca



CARMEN BOULLOSA

El héroe vestía suéter de mujer, color dignidad de obispo,
no a la derecha el ojal, no a la izquierda irracional el que penetra, el que cruza
el umbral cosido,

sino a la razón la acción, y a la izquierda, en quien recibe, la pasión, como las hembras.

El héroe vestía lo que empacó cuando confuso guardó sus cosas, preparándose
en urgencia para la campaña con que salvaría al amor de las manos limpias,
del tenedor muerto y la helada cuchara,
de la cazuela, la rutina, el olvido y la hornilla de fuego mesurado,
del poder frío del oro y del sueño y el insomnio,
y de la pereza.

Tendido sobre él, como un manto, el suéter imitaba a la toga, y el héroe hablaba
para convencer al discurso de que había llegado la hora de poner las cosas en su sitio,
los puntos arriba exacto de las íes, las miradas en donde fijarlas fuera sonreír y alterar el cauce
aturdido de la sangre.

Callaba largo rato el héroe, y practicaba el rito donde la palabra adquiere su sentido más
completo.

Así vencía para el amor.

Palabra silencio, palabra saliva, palabra músculos, palabra erección de la conciencia, ardor del
espíritu inflamado en la llama del otro.

No hacía frío, no podía hacer frío, y el héroe usaba al suéter como otro la capa,
y no necesitaba volar, ni romper, ni siquiera pelear para que el poder de su abrazo diera sentido
y ganara al amor de la batalla y del aturdido olvido:

el héroe caminaba, tomaba café, cuidaba que el pan fuera del día,
trataba de alejar a las espionas del territorio donde los cuerpos debían estar desnudos y los
papeles regados aquí o allá.

Hacía irse a los que rompen los renglones escritos, a los que obligan a correctos
procedimientos incluso a los corazones, a los que exigen un confesionario junto a cada
cuerpo

y un altavoz junto a cada confesionario.

Espantaba también a quien quería explicarlo todo,

a la tirana que fijaba una palabra para cada cosa, y una cosa para cada palabra.

A la rígida y a la exigente,
y a la patria hostil y a la ebria, al tambor marcial y al carro lleno de soldaditos vestidos de verde.
Tomaba cada lágrima con pinzas, conforme iba saliendo, y no dejaba estar a las falsas ni a las
diamantinas, por más brillo que les viera, si eran piedras, líquidas como traidoras de pacotilla.
Luego usaba a las corbatas solemnes para atar vestales en el lecho y las hacía reír,
y nada sonaba a lata aunque hablara de palabras tan usadas, moneda corriente que el dedeo ha
desgastado.
Vencía para el amor a la soberbia,
a la elegancia fúnebre y vacía.

El héroe salió a campaña con un lápiz, tras una imagen,
a combatir al gato doméstico, el que encierran el tapete y el leño apagado, como una gaviota
presa por error.
Un día fue el tigre marino, ese michito.
Ahora es como el trapo con que limpian manchones rutinarios del café.
Contra él peleará, sin soltar el suéter amarrado.

Salió a perseguir la imagen, no como el cazador, porque a ella ya la habían repetidamente
atrapado.
Salió a perseguirla, pero no debía correr tras ella, si estaba fija, atornillada.
Era peor que herir eso hecho en su ombligo,
empujando con el comal y el sacudidor,
con el sartén,
sin usar la ruda o el árnica para el dolor,
dejando ahí nomás la carne viva, sin piedad,
y sin tener siquiera fe en el poder redentor del dolor.

Salió y se encerró inmediatamente.
Con el gato terminó silbándole.
Lo hizo de modo que olvidó sus costumbres serviles
y regresó a comer carne cruda.
La lucha era entre paredes,
donde el cordero sale goteando grasa del horno.
Donde el puerco huele a zapato, lo mismo que el chivo.
Donde no pasa nada, señores,
nadie alza la voz.
Si alguien muere es tras el brillo falso de la pantalla,
en el orden confuso de la tele.

Salió y entró,
como lo hace parado y sin parar el redentor.

El purísimo.

El salvador.

El del héroe.

Salió (hacia adentro) a perseguir aquello fijo.

Era ella,

la sirena clavada por la cintura al pizarrón
que ha desplazado el sitio mullido de la cama,
donde sopla el hosco crepitar del viento,
suplantando la llama y el hogar.

Basta aguzar el oído:

ahí, donde nada suena a nada

y el olor se ha perdido, grita rota la ola de cada mar,

tronchada como el papel

rasgada como el papel viejo

del decreto

del tirano.

Ahí está ella,

adherida

por la cintura

penetrada a costas de la piel con una forma de amor perverso,

y el héroe,

ha salido

y ha entrado a

salvarla.

Miremos la situación.

Contengamos el vómito y el asco ante el cuerpo roto
repugnantemente.

El reloj no puede hacerlo y agita sus manecillas ridículas,

pero a nosotros nos lleva el héroe

y nos sostiene porque es cuerpo también,

no es la máquina y el orden,

sino el rigor del caos,

colapso en los cuentos del caballo que tira al jinete.

(Hablo desde el territorio signado
donde la gente produce sueños,
donde la palabra se hace cuerpo por la vía del puño
donde él reniega en el momento de hacerse héroe,
sabe que es tirarse al pozo
para rescatar

a
la

sirena
que él encuentra bella
cuando la toca
ciego
loco,
perdido.)

Así el héroe venció la repugnancia
y no tuvo miedo del dolor y la herida
ni huyó del placer
y soltó a la sirena clavada,
y regresó a su casa.
Cuando ella salió del clavo que la ataba, le dijo:
"Sólo busco pertenecer por la vía más imposible:
la del rojo amor tempestad
cambio
desgarramiento
arena aventada
terron por tierra o patria.
Eso es amor,
romper,
cambiar agua por fuego,
nadar en un mar fingido que revuelca y traiciona,
coser con el hilo que olvida su forma,
querer la canción que, intensa, suena sin memoria o tonada,
alimentar al perro puro de la muerte."
No dijo nada más, estaba herida y cansada.

Ahí donde las venas despeinadas salen del orden natural del bordado del cuerpo,
ahí donde Anatomía rompe sus propias líneas,
cuando el beso y la desnudez se prolongan y el aire sólido es la materia de la navaja del pulmón,
y el dolor y la muerte entran como familiares convidados a la cena,
desparpajados, sin usar la puerta principal,
ahí donde dos cuerpos se tocan,
ahí donde el héroe venció al frente unido contra el amor
chupando y quejándose como un niño,
jadeando y repitiendo un movimiento,
necio, sin cansarse, con la boca abierta, sin cuidar sus modales, babeándola, ahí,
ella pasó de ser el insecto pegado con la cera de Campeche, a un poco de beso y otra cosita,
el aire que acogen los bronquios al nacer, soplo, vida arrebatada al mundo, bautizo de la víscera,
la que recibe y es fiesta y sujeta al amante cuando éste lo permite.

Y de ser eso que fue,
cuando el pizarrón que la contenía se volvió lecho,
la cera, sábana,
las ropas, ráfagas de sol tiradas como manchas de colores sobre el piso,
pasó ella a ser el animal indefinido y pálido
de forma inestable,
que a ratos sirena, a ratos señora,
al pecho una barca ebria
y un filo sangrador donde los pulmones
rompiendo allá adentro al menor movimiento,
le dio la nueva jaula.
El guerrero héroe tomó su boleto de regreso
y la guerra de manos limpias recommenzó su camino contra el amor.

Es cierto que la sirena no tenía ya el metal cosiéndole la panza.
Pero su cuerpo cambiaba inestable:
ahora tenía piernas, ahora no,
hablando todo, pidiendo la gota y el chorro y la semilla del amor.
Ciertamente que su espalda dejó de estar pegada a la pared como el ángel a su ala.
Pero de su enteramente avaginado cuerpo salió el corazón a trote, se le fue.
Antes sangraba, pero podía moverse. La destrabaste,
pero cambió su jaula por otra.

Quitaste de su cintura la alcayata,
liberaste la imagen grotesca, diste tu labor por hecha,
pero cerraste su jaula al cambiar el suéter heróico
por el deber y el saco de trabajo,
la cota del guerrero por el gesto responsable.

El guerrero cambió gato por liebre,
abandonó el campo de batalla.
Sin su ministro, el amor sigue goteando del cuerpo mismo,
como el grifo que es la carne y alimenta al animal que no puede vivir en el encierro.
Es mar lo que del cuerpo sale —volviendo a la gaviota—,
es el chispazo que brilla un instante en el ojo del león,
es el nervio mismo de la noche-león,
la luz que perciben los ciegos,
es lo que permite al pie la armonía, la astucia, el arte de menearse y bailar,
es la cola del perro meneando la caligrafía en que se habla con perrunos dioses,
convertirse en la mano que, tocando el muslo, lleva a los dedos a las quijadas de la risa,
y entra a rozar los dientes sin que suceda la mordida,
gozando el riesgo.
Eso es la herida del cuerpo de ella.
Su cuerpo es la herida-grifo-alimento,
su cuerpo es dolor y ella está presa
porque el héroe.

Ella espera que regrese para ser cierta sin el dolor de una forma inestable.
Tiene la memoria de la herida y compara las piernas que van y vienen con los estigmas del amor.
Sangra de amor, sus venas llenan la raíz del árbol, son el menstuo de tierra y yerbas.
Sólo el trabajo forzado y repetido del héroe le regresará un cuerpo que no
sea ni tronchado ni mudable,
que no alimente a la flor sino a la risa,
no a la liebre que suplanta al gato que suplanta al tigre.
Él traerá un suéter de mujer.
Y la tocará, fijando en su cuerpo la boca donde va, y un par de piernas.

El negro Zaide: la crítica del racismo en el *Lazarillo de Tormes*

MAURICIO CARRERA

Al profesor George Shipley

Si, como propone Whitehead, en lo no cuestionado se encuentra lo fundamental de una época (Blanco, 58), o como Derrida lo ha visto: los elementos reprimidos en una situación dada esconden el cuerpo de la estructura principal (Cruz, 99), es posible preguntarse por qué, en el caso del *Lazarillo de Tormes*, la crítica especializada ha privilegiado el análisis de algunos aspectos y marginado otros.

Obvios ejemplos de esta marginación son el de la presencia femenina, así como el de la figura del negro, representada por Zaide. Sólo hasta fechas recientes se ha comenzado a paliar la ausencia de estudios en torno a las mujeres de esta obra, por largo tiempo olvidadas o consideradas moralmente reprochables. Ahora se analizan bajo una nueva luz, más benigna y positiva. La reconsideración del papel de la mujer en la sociedad, y en general el surgimiento de un feminismo que también alcanzó lo académico, han contribuido a una visión menos patriarcal del *Lazarillo*. A los estudios pioneros de Ruth El Saffar (1984) se agregan los de Marcia Welles, Janis Tomlinson (1996) y Anne Cruz (1997). El Saffar estipula que la ambigüedad de la novela se debe a la oposición de elementos patriarcales y matriarcales (Cruz, 106). Welles y Tomlinson señalan que la obra se centra en la madre y en la esposa de Lázaro, en tanto que Anne Cruz asegura que la resistencia metafórica que oponen los personajes femeninos ante el discurso patriarcal de la novela contiene "el elemento trascendental que finalmente conduce la experiencia fragmentada de Lazarillo a un discurso por escrito"¹ (101).

La marginación es todavía más notable y mínimamente paliada en el caso del negro Zaide. Con todo y ser uno de los personajes masculinos más positivos de la novela —si no es que el único— ha merecido poca o nula atención crítica. Sólo un autor, Baltazar Fra-Molinero, se ha referido al tema de una manera más concienzuda y precisa. Él mismo se pregunta la razón por la que, "frente a la montaña de estudios sobre el *Lazarillo*", hay tan pocas líneas —ni siquiera páginas— dedicadas a este personaje ("La identidad", 23).

Zaide es otro más de los silencios que rodean al *Lazarillo* (Guillén). Un silencio por partida doble: por su autor, que pocos datos ofrece con respecto a la identidad de su personaje, y por los estudiosos, que, con contadas excepciones (Herrero, Kennedy, Molinero), lo han marginado en sus análisis. No dejan de ser elocuentes ambos silencios, el primero por asociarse a los que de por sí rodean esta obra —el más importante: la transformación del pícaro Lazarillo en *homo literatus* (Guillén, Sieber, 1978); y el segundo, por la manera como este personaje ha sido marginado de los grandes temas bajo los que se ha estudiado esta novela, principalmente el del honor, el del hambre y la pobreza.

Ambos temas le son comunes a Zaide. Su marginación es mayor a la de Lazarillo/Lázaro o a la de otros personajes, en virtud de que se le ha despojado incluso de su libertad. Si la novela picaresca en general y el *Lazarillo* en particular son un "síntoma", como le llama Díaz-Plaja (xv), de la sociedad de su tiempo, en esta obra el autor anónimo, de la misma manera como hizo alusión a aspectos sociales de aquella época —la mendicidad, la hipocresía de la iglesia, como ejemplos—, también se refirió así sea de pasada a la cuestión de la esclavitud: la única forma de entender la situación del negro en la España de esa época.

¹ De aquí en adelante, las citas provenientes del inglés son traducciones mías.

La presencia de Zaide es un síntoma de esa España peninsular donde las actividades y pensamientos esclavistas proliferaron, pero de la que —acaso como una manera de mantenerla en el olvido— poco se ha estudiado. Se conoce más su versión en las colonias americanas. La esclavitud, sin embargo, fue un fenómeno que desde tiempos anteriores al descubrimiento del nuevo mundo existió en la península. Sin la existencia de la primera no se explica la segunda, en virtud de las razones económicas que la motivaron y de las justificaciones morales —filosóficas y religiosas— con las que se invistió en las mentes españolas la figura del esclavo.

Seres inferiores, como lo estipula Aristóteles, o seres carentes de razón, como se les definía en el siglo XIII (Cortés, 27), los esclavos formaron parte, de manera todavía más marginal que otros grupos raciales —los judíos, los moros, los gitanos—, del espectro social de la vida española. Permitida la esclavitud, sus víctimas eran mayormente utilizadas como servidumbre doméstica o para trabajar en el campo. No todas las personas estaban de acuerdo con la existencia del esclavismo, como por ejemplo Bodino, a quien mal le parecía “hacer esclavos a los que Dios y naturaleza hizo libres” (Cortés, 31). Pensadores como él eran la excepción en la ideología dominante de la época. Incluso la Iglesia, que en 1537 prohibió el tratamiento de los indios americanos como esclavos, permaneció callada en lo que a la esclavitud negra en la península y en América se refiere (*idem*). El tráfico se extendió sin disimulo, y siempre con la venia de las autoridades seculares o religiosas. Como José Luis Cortés lo ha hecho notar: “el comercio de esclavos, o la simple compra, se hacía al margen de consideraciones morales y esto no sólo por los traficantes, que ... no eran los más indicados para detenerse en disquisiciones espirituales, sino por los mismos eclesiásticos que adquirían negros para su servicio” (33). El propio Zaide, en el *Lazarillo*, se encuentra bajo las órdenes de una figura eclesiástica, el comendador de la Magdalena. De hecho, la compra-venta de esclavos se hallaba tan extendida en España que hasta los artesanos, comerciantes, empleados de gobierno y quienes ejercían profesiones liberales llegaban a tener “servidumbre no libre, aunque fuese tan sólo de una pieza” (Franco, 337).

Una parte de los esclavos provenían de la Berbería, al norte de África. En virtud de los Tratados de Tordesillas (1494), España se vio incapacitada de capturar esclavos provenientes de los territorios otorgados a los portugueses en el África negra. Aun así, por medio del contrabando o con la ayuda de países como Francia, un gran número de

esclavos provenientes principalmente de Guinea, Angola o Sierra Leona, fueron vendidos a los españoles (Cortés, 41 y 42). Para el siglo XVI, se calcula la existencia de alrededor de cincuenta y siete mil esclavos en España (240). Para ese mismo siglo, Sevilla, junto con Lisboa, constituían “el mercado esclavista más importante de la Península Ibérica” (Franco, 59). No era práctica común, pero en algunos lugares se les encadenaba y en otros se les marcaba con una s y un dibujo de un clavo en las mejillas —para denotar su condición de “es-clavos” (Graullera, 119)—. No tenían derechos civiles pero sí podían ofrecer testimonio en querrelas legales o ser procesados por la Santa Inquisición. Sus vestidos eran modestos: alpargatas, camisa y el calzón o *saragüells*, de color pardo (122 y 123).

Alfonso Franco, en *La esclavitud en Sevilla y su tierra a fines de la Edad Media* (1979), señala que los esclavos se compraban, además de para ofrecer un servicio, para permitir “con su posesión mantener una apariencia social lujosa” (45).

Se trata de una cuestión de honor y de apariencias, tan presentes en el *Lazarillo*. El episodio de Zaide concuerda con ese esquema. Al igual que el escudero pretende mostrar una imagen de respetabilidad e hidalguía a través de sus ropas y comportamiento, Zaide contribuye a proporcionarle una imagen de prestigio y rango social al comendador de la Magdalena. Zaide es un esclavo o un antiguo esclavo que ha alcanzado su libertad. Esto no queda claro: con todo y que es uno de los tres únicos personajes que se mencionan por su nombre, es un misterio. Lo de esclavo se desprende —además de por como lo define el propio Lázaro: “un pobre esclavo”— principalmente por tres motivos. El primero es el color de su piel. Zaide es negro (Fra-Molinero, “La identidad”, 24). Lo de “moreno” es un eufemismo más en la obra (Ricapito, cit. por Fra-Molinero, “El negro Zaide”, 21 y 22), y se utiliza para suavizar la figura de un hombre que ha sido bueno con Lazarillo. El segundo es el castigo que recibe al descubrirse sus robos. Se le azota probablemente cien veces —igual que como se castigó a su amante Antona Pérez y a quienes incurrieran en el fornicio sin considerar que era pecado (Cortés, 222-224)—. Se le pringa con aceite de tocino hirviendo en las heridas causadas por los azotes. Este castigo era comúnmente aplicado a quien no era libre (Cortés, 88). Finalmente, por su nombre, Zaide, o Cayde: un nombre que denota un origen africano musulmán (Franco, 186). Guillén, por el nombre, ha concluido que se trata de un morisco (90), pero Fra-Molinero lo refuta por completo; afirma: “el que hubiera esclavos negros musulmanes,

y Zaide por su nombre sería uno de ellos, no nos da derecho a confundirlos con el grupo de sus esclavizadores originales, los moriscos, habitantes del reino de Granada" ("La identidad", 24). En efecto, los moriscos eran conocidos por sus incursiones en otras partes del África musulmana, y entre ellas del África negra, a efecto de agenciarse esclavos para su servicio o para su venta en la península. Otra pista: Lazarillo no menciona los apellidos de Zaide —antes bien lo trata con cierto desprecio y se refiere a él como "el Zaide", como si fuera un animal o una cosa—. La omisión concuerda con la realidad de la época, en la que los esclavos eran denominados únicamente con su nombre de pila.

Si Zaide, en efecto, era negro y musulmán, quedaría por definir si se trataba de un esclavo o de un liberto. Sí hubo casos en los que los esclavos recobraban su libertad. Había varias formas de lograrlo, entre las que destacan: a) debido al consentimiento voluntario de su amo —tras salvarle la vida, o por haber hecho algún tipo de merecimiento que lo justificara o al morir aquél y dejarlo establecido en su testamento—; b) cuando el propio esclavo pagaba por su libertad, ya sea por trabajar y ahorrar lo suficiente o por intermedio de terceras personas que tenían algún interés —de índole piadoso o familiar— en liberarlo. La única condición, tras cumplir o ejecutar los anteriores requisitos, consistía en convertirse en cristiano (Franco, 250). Para tener una idea del proceso de liberación, durante los siglos XVI y XVII, algo así como dos mil esclavos alcanzaron su libertad en Sevilla, que como ya se dijo era el mercado más grande de este comercio en España (Franco, 261). En promedio, sesenta por ciento de los libertos permanecían como hombres libres bajo la tutela de su amo, pero el restante cuarenta por ciento hacía vida por su cuenta. Muchos de estos libertos se embarcaron al nuevo mundo. Los demás regresaron a sus tierras de origen o se quedaron en la península, donde se dedicaron a distintos oficios. "Podríamos decir", como señala José Luis Cortés en *La esclavitud negra en la España peninsular del siglo XVI* (1989), "que es la 'domesticidad' el marco general en el que se diluye la esclavitud negra en la península, aún cuando se realicen otro tipo de tareas artesanales o agrícolas" (240).

Zaide, en su función de esclavo o liberto, cuida los caballos del comendador de la Magdalena. Esto concuerda



Pintura

inútil

con un hecho común en la época: que esclavos durmieran junto a los animales. Cervantes, en "El celoso extremeño", pone el caso de un amo que hizo "una caballeriza para una mula y encima de ella un pajar y apartamiento donde estuviese el que había de curar de ella, que fue un viejo negro y eunuco" (cit. por Cortés 87). La cursiva es mía, para hacer énfasis en la palabra que también utiliza Lazarillo al comentar la profesión de Zaide: "de aquellos que las bestias curaban".

Antona Pérez es la que frecuenta las caballerizas, donde conoce a Zaide. Fra-Moliner, al hacer el análisis respecto a la función de ese episodio, lo ubica en el terreno de lo paródico. Si el nacimiento de Lazarillo (de Tormes) es una parodia de los libros de caballería al estilo de héroes como Amadís (de Gaula), la relación que se entabla entre Antona Pérez y Zaide es una parodia del amor cortés. El enamorado, metafóricamente preso por el amor, encuentra su contrapartida en Zaide, enamorado, pero literalmente pri-



vado de su libertad para ejercer el amor. "La historia del enamorado Zaide", apunta Fra-Molinero, "es una *desmetaforización* de la imagen literaria del enamorado cautivo, el esclavo de amor". Zaide, agrega, "se convierte así en una *antimetáfora* del amante cortés" ("La identidad", 29).

Los elementos para esa interpretación son el estrato social de donde provienen los amantes, seres por completo marginales pero uno esclavo y el otro libre; el color de sus pieles, uno negro y blanca la otra; y sus religiones, uno musulmán y la otra cristiana. "La aventura amorosa de Zaide y Antona Pérez se presenta como una historia de amor de la época al revés, con protagonistas y móviles degradados" (28).

Hay mucho de crítica en esa parodia del amor cortés. Zaide, en el marco de la ideología cristiana dominante de la época, es un musulmán y sin embargo un personaje bueno. Javier Herrero lo considera "la figura moral más sólida del libro" (cit. por Fra-Molinero, "El negro Zaide", 20). Es un infiel con valores humanos muy elevados, que incluso provoca la ternura y estimación —así sea pragmática— de Lázaro. "La religión de Zaide podría ser interpretada como

un alfilerazo más del autor contra la sociedad de su tiempo, especialmente contra las instituciones eclesiásticas" ("La identidad", 27 y 28). Si roba, lo hace por un noble fin: para procurarle alimentos y bienestar a su amada y a sus hijos. El cuestionamiento proviene precisamente del hecho de castigar a ese "padre responsable, ese esposo proveedor" (31), cuando el castigo proviene de aquellos que le han robado su libertad como ser humano (29). La crítica es rotunda en el libro: "No nos maravillemos de clérigo ni fraile, porque el uno hurta a los pobres y el otro dé casa para sus devotas y para ayuda de otro tanto, cuando a un pobre esclavo el amor le animaba esto."

Fra-Molinero, si bien por un lado acierta al considerar a Zaide desde una perspectiva más amplia y positiva, falla al pensar que el autor anónimo refleja esa visión esclavista y no, por el contrario, que ejerce una crítica al fenómeno del esclavismo de su época.

En "El negro Zaide: marginación social y textual en el *Lazarillo*" (1993), Fra-Molinero concluye que el autor anónimo no fue capaz "de sobreponerse a un poderoso sentimiento de la época, el del racismo contra los negros" (24). La utilización de Zaide, para él, tiene un efecto, más que cuestionador, acorde con la mentalidad discrimina-

toria que le tocó vivir. Alude por ejemplo a la escena del "coco", en la que el hijo de Zaide y Antona se asusta ante el color de su padre, sin darse cuenta de que él también es negro. Para Fra-Molinero en esta escena se reproduce el racismo imperante: la idea de que los blancos son los buenos, los negros los malos, los blancos los normales, los negros los anormales. "El hijo de Lázaro, nos insinúa mordazmente el autor anónimo, es un niño 'normal' en España, y lo demostrará de dos formas: una, aprendiendo a hablar, y la otra, aprendiendo a usar su recién adquirida facultad comunicativa para rechazar a los negros" (25). Para este autor, tal es la función del episodio de Zaide en la obra: reafirmar la superioridad racial de los españoles. El propio Lázaro, con todo y que Zaide ha sido bueno con él, lo rechaza, y contribuye, con su confesión, a su castigo. "Lázaro prefiere pasar como desagradecido a quien le dio de comer ... a que se le crea solidario con un miembro de una casta indeseable" (26).

Es cierto que el *Lazarillo*, como reflejo de la sociedad de su tiempo, plasmó también ese sentimiento racista hacia quienes eran considerados seres inferiores. Lázaro prefiere

arrimarse a los buenos —es la lección que se desprende desde ese episodio de Zaide—, antes que vincularse con seres racial o económicamente marginales. El autor anónimo, sin embargo, ¿reprodujo simplemente la ideología en boga o, por el contrario, la cuestiona?

Fra-Molinero acusa al autor anónimo de formar “parte de una tradición en Occidente que ignora a los negros negando su cuerpo” (26). Para él, “autor y público están de acuerdo en que ser negro es socialmente inaceptable” (24).

Ambas posturas son contradictorias con otras afirmaciones del propio Fra-Molinero, así como en particular con la esencia crítica presente en el *Lazarillo de Tormes*. En cuanto a lo primero, el crítico ha hecho patente la característica “realista” del negro en esta obra. Zaide, afirma, “es el primer negro de la Europa moderna que se aparta de los estereotipos bufonescos al uso en distintas piezas literarias de la época y que posee una aventura individual, acoplada al destino de Lázaro de Tormes” (“La identidad”, 23). En efecto, los negros como personajes no eran ajenos a la literatura europea de aquellos tiempos. Ya desde el siglo xv aparecen en obras teatrales portuguesas. Su tratamiento se limitaba a convertirlos en figuras cómicas. En España, su representación se da a través de la figura estereotípica del *bozal*, un africano capturado, llevado a la península y que hablaba un mal español. “Es posible”, como informa Lipski, “que los bozales aparecieran en el teatro y en la poesía popular de los siglos xvi y xvii, pero los textos que nos han llegado son relativamente pocos” (7). Autores como Góngora, Lope de Vega y Lope de Rueda incluyeron bozales en sus obras. En algunos casos, como en la *Comedia pródiga*, de Miranda, una obra aparecida en 1554, el mismo año que el *Lazarillo de Tormes*, el personaje negro habla un buen español, con mínimas imperfecciones (9). Lope de Vega será “el primero en inaugurar la moda de presentar negros ‘dignificados’ en escena, caracterizados precisamente por hablar en castellano ‘correcto’” (Fra-Molinero, *La imagen de los negros*, 21). Para Lipski, un ejemplo de hablar español correcto se encuentra en la figura de Zaide (9). La mayoría de los esclavos, al integrarse a la vida española, hablaban un buen español, o por lo menos no tan deformado (10). La imagen del bozal, sin embargo, era un estereotipo teatral muy en uso. A la comicidad que despertaban en escena los negros que hablaban mal se les unían otras imágenes estereotípicas que tenían que ver con su supuesto infantilismo, desbordante sexualidad y propensión al delito. El negro era un personaje cómico hecho a la medida de lo que los blancos

pensaban de los negros. Como ya lo ha visto Fra-Molinero, siguiendo a Homi K. Bhabha, en todo estereotipo hay un proceso de “fijación”, que a lo largo de los años se repite para plasmar lo que la conciencia, en este caso del público racista y esclavista, le conviene transmitir para ubicarse en una posición más elevada (19). Los negros literarios de España fueron hechos por autores blancos que les dieron determinadas características, particularmente cómicas. Dice Fra-Molinero: “la imagen que desarrolló el teatro barroco español de los negros empezaba y acababa en la risa por lo general” (191).

Para este crítico, la imagen del negro en el *Lazarillo de Tormes* cumple exactamente esta misma función. Zaide es un estereotipo del negro que provoca la risa. De ahí la inclusión de una anécdota tan en boga y tan inverosímil como la del hijo llamándole “coco” al padre. La escena está hecha para divertir, de la misma manera como su castigo está diseñado para ofrecer la misma conjetura de Lázaro: la de no arrimarse a los malos. La lección que aprende es la de la “pretendida superioridad racial de los blancos sobre los negros” (“El negro Zaide”, 26). Por eso la denuncia y, ya de adulto, la distancia que establece entre él (que pretende ser honorable) y su padrastro (que no lo era).

Fra-Molinero ve detrás de las acciones de ese Lázaro racista un autor anónimo igualmente racista (20). Lo contrario me parece más acertado. El *Lazarillo de Tormes* es una obra de denuncia. La figura del pícaro, como lo ha hecho notar Díaz-Plaja, “nos permite gozar de un punto de vista nuevo en la literatura: la sociedad vista desde abajo”. Agrega: es el punto de vista desde el “rencor” (xv). Hay, en la picaresca, una “crítica constante contra el concepto externo y superficial de la honra que regía las relaciones sociales entre los españoles del Siglo de Oro” (Rey Hazas, 24). El ejemplo del escudero es más que evidente. Sus ropas y su conducta pública aparentan una situación social que no tiene en la vida real. Es una especie de hidalgo venido a menos. En ese episodio hay una crítica a los valores tradicionales de nobleza, mismos que la novela recoge como un eco de las demandas de ascenso social de otros sectores de la población que prefigurando a la sociedad burguesa, conllevan nuevos valores y símbolos (Sieber, “Literary Continuity”). Es una España que cambia y que se cuestiona. Los episodios del clérigo de Maqueda, del fraile mercedita, del buldero y la figura del arcipreste de Sant Salvador son una denuncia contra ciertos comportamientos del sector eclesiástico. Cinco de sus amos están relacionados con lo religioso. La crítica hacia la tacañería, las prác-

licas homosexuales, las mentiras alrededor de la venta de bulas y el amancebamiento con mujeres casadas están presentes con respecto a la conducta de los representantes eclesiásticos. Acaso por ello el libro fue publicado de manera anónima, como protección ante las autoridades civiles y eclesiásticas que pudieran sentirse aludidas y ofendidas. No hay que olvidar que el libro fue prohibido por la Santa Inquisición precisamente por su carácter cuestionador, subversivo, erasmista.

Como Díaz-Plaja lo hace notar, ya desde los tres primeros tratados “se presentan al mendigo, al clérigo y al hidalgo, es decir, a las tres clases sociales que pueden simbolizar a la España de su tiempo” (xxix). En el tratamiento de esas tres clases sociales (y no hay que olvidar que ya desde el primer tratado se hace referencia precisamente a la que podría ser, si no esa cuarta clase, sí ese grupo desclasado, el de los esclavos) hay una crítica hacia las instituciones que las han originado. El escudero es una denuncia contra un orden social ya en decadencia, el clérigo (o las figuras eclesiásticas), contra los defectos señalados por la Reforma religiosa, y el mendigo (junto con el propio Lázaro), contra los factores que imponen y reproducen la pobreza. Como apunta Díaz-Plaja, “la novela picaresca es, sobre todo, un punto de vista sobre la sociedad de su tiempo, una acta de acusación o lo que hoy llamaríamos literatura de denuncia” (xxiv).

Respecto al tema de la pobreza, autores como Sánchez y Ricapito han visto en el *Lazarillo* un intento por “literaturizar” (Sánchez, 142) el debate que sobre esta cuestión protagonizaron Luis de Vives y otros pensadores de la época. Algunos de los argumentos de este debate están presentes en la novela (143), por ejemplo en la manera de presentar la pobreza como algo natural —que era el punto de vista de las autoridades civiles y eclesiásticas—, y la visión “moderna”, que buscaba encontrar una solución económica al asunto (142). Los mendigos, en este sentido, y en general los menesterosos, los pícaros incluidos, entraban en ese horizonte de la pobreza como algo dado, debido al orden de cosas que impuso la voluntad divina, misma voluntad que permitiría la existencia de algo tan “natural” como la esclavitud. Los pobres y los negros se encontraban, si no en la misma escala de valores raciales, sí emparentados en cuanto a sus penurias económicas. El hambre, los malos tratos, les son afines. Son seres sin honor.

El *Lazarillo* es una reacción a este tipo de pensamiento, un pensamiento que —como afirman Castillo y Spadaccini— se basaba en las apariencias, en la construcción

de eso que era lo “natural” y que no era otra cosa que “la fantasía de una sociedad ordenada y justa” (130).

El episodio de Zaide encaja precisamente en este tipo de reacción contra el orden establecido. La fantasía de una sociedad ordenada y justa choca con un hombre como Zaide que, no obstante ser negro y musulmán, es un buen “esposo” y un buen padre y padrastro. Con excepción de las “mujercillas”, a las que de manera muy tangencial se hace referencia en el tratado relativo al escudero, Zaide es el único personaje realmente bueno de la novela. El autor anónimo no lo trata como un personaje simple e infantil, a la usanza de los negros teatralizados de la época, o supersexualizado, o que habla un bozal estereotípico, sino como un ser humano: rompe la imagen del negro esclavo.

Fra-Molinero tiene razón cuando afirma que la escena del “coco” reproduce los estereotipos propios de la época, pero no hay que olvidar que lo anterior se remata con un tono admonitorio: “¡Cuántos debe haber en el mundo que huyen de otros porque no se ven a sí mismos!” (18). Se trata, más que de un reproche al hermanico, de una toma de conciencia, acaso racial: todos somos iguales. No hay que olvidar que, si bien Lázaro, el mismo hombre que a lo largo de su vida ha aprendido —precisamente a raíz del episodio de Zaide— a guardar silencio, en lugar de callar respecto a su padrastro, lo describe en términos que motivan nuestra simpatía. Tiene razón Fra-Molinero al decir que la honra de Lázaro, su “verdad”, “está siendo minada a cada paso ... por la actitud del autor anónimo, que le hace decir cosas que tal vez hubiera callado, como era el haber vivido en compañía de un esclavo negro enamorado de su madre” (“El negro Zaide”, 21). Ve la necesidad, marcada por la ideología dominante, de hacer mofa de lo negro. Afirma: “El personaje de Zaide forma parte de la aventura de deshonor que es la vida de Lázaro de Tormes. La elección de un esclavo negro como protector de la infancia del protagonista sirve para acentuar lo vergonzoso de los orígenes del pícaro” (26). Lo anterior es cierto, si se considera el tono paródico de la novela. Empero, el retrato que se hace de Zaide no es para nada paródico. Al contrario, se le otorga una humanidad que no concuerda con el supuesto racismo de Lázaro y su autor. Dice Fra-Molinero que Lázaro reacciona “ante Zaide, el hijo de éste y los negros en general, con distanciamiento y desprecio” (27). ¿En realidad lo hace así? *Lazarillo* juega con su hermanico —“un negrito muy bonito” (17)—, y si denuncia a Zaide lo hace más por temor y por el tono de las amenazas que por un racismo inherente a su persona. Si ha habido racismo, éste se dio a causa de

la ideología dominante pero ese miedo inicial se transformará en cariño: "fuile queriendo bien" (17). Se trata de un cariño si se quiere pragmático, puesto que Zaide satisface sus necesidades materiales. Pero, ¿no a final de cuentas la odisea de Lázaro —un pobre— es la búsqueda de la satisfacción de su hambre de ropas, dinero, comida? Es a partir de la desaparición de Zaide —el benefactor— que Lázaro inicia su peregrinaje de muchos amos y pocos panes. Zaide ha sido borrado de su vida no por una decisión personal sino institucional. El robo, que cumple con el estereotipo —los negros, seres moralmente reprochables—, funciona en la novela, más que para aplacar la conciencia de los lectores de esa época, que veían aplicada la justicia ante la osadía de un esclavo que se había atrevido a robar y a tener relaciones con una mujer blanca, para reflejar una realidad empobrecida que obligaba a los seres marginales a robar para subsistir y mantener a su familia. En este sentido, Zaide se iguala con Lazarillo. No importa que uno sea blanco y el otro negro, las necesidades son iguales. De ahí la comparación: "No nos maravillemos de clérigo ni fraile, porque el uno hurta a los pobres y el otro dé casa para sus devotas y para ayuda de otro tanto, cuando a un pobre esclavo el amor le animaba a esto" (19).

El autor anónimo, por boca de Lázaro, es obvio que no sólo iguala a Zaide con las figuras eclesiásticas —blancas—, sino que lo pone en una categoría superior: mientras los unos roban a los pobres, el negro a los ricos; además, por razones más nobles que las del clérigo o el fraile.

Si, como opina José María Valverde, "el motivo predilecto de la picaresca es el desenmascaramiento de la hipocresía y de la falsa virtud" (Díaz-Plaja, xxii), esto se observa en el *Lazarillo* en relación con lo que Zaide representa. Se subvierte la imagen del negro, no sólo humanizándola sino comparándola positivamente. El *Lazarillo* es, para usar las palabras de Fra-Molinero, una obra que se usa contra "un discurso normativo", contra un "acto de poder". Esta obra es "una excusa del autor frente al 'discurso ritual' del poder" ("El negro Zaide", 22). Lo anterior es cierto como subversión del poder inquisitorial que "obligaba a algunas de sus víctimas a escribir o dictar en primera persona los actos de su vida" (*idem*), así como en el tratamiento del tema que nos ocupa, el de los esclavos negros, presente en este libro. Una imagen positiva, liberal, antirracista, que, en efecto, se relaciona con el carácter cuestionador de la novela y que interroga, con asombro, las razones por las que Zaide no ha merecido un mayor análisis y atención crítica. ♦

Bibliografía

- Blanco, José Joaquín, *Función de medianoche*, Era, México, 1981.
- Castillo, David, y Spadaccini, Nicholas, "Lazarillo de Tormes and the Picaresque in Light of Current Political Culture", en *Crítica Hispánica*, 19, 1:2, 1997, pp. 128-139.
- Cruz, Anne J., "The Abjected Feminine in the Lazarillo de Tormes", en *Crítica Hispánica*, 19, 1:2, 1997, pp. 99-109.
- Díaz-Plaja, Guillermo, "Estudio preliminar", en *Lazarillo de Tormes. Vida del buscón don Pablos*, Porrúa, México, 1978.
- Fra-Molinero, Baltazar, "El negro Zaide: marginación social y textual en el Lazarillo", *Hispania*, 76, Marzo de 1993, pp. 20-29.
- , "La identidad de Zaide y la parodia del amor cortés en el *Lazarillo de Tormes*", en *Romance Quarterly*, invierno de 1993, 40, 1, pp. 23-34.
- , *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Siglo XXI de España, Madrid, 1995.
- Franco Silva, Alfonso, *La esclavitud en Sevilla y su tierra a fines de la Edad Media*, Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1979.
- Graullera, Sanz, Vicente, *La esclavitud en Valencia en los siglos XVI y XVII*, Instituto Valenciano de Estudios Históricos, Valencia, 1978.
- Guillén, Claudio, *El primer siglo de oro: estudios sobre géneros y modelos*, Crítica, Barcelona, 1988.
- Lazarillo de Tormes*, Edición de Francisco Rico, Cátedra, Madrid, 1997.
- Lipski, John M., "Golden Age 'Black Spanish', Existence and Coexistence", en *Afro-hispanic Review*, enero, mayo y septiembre, 1986, pp. 7-11.
- Rey Hazas, Antonio, "Introducción", en *La vida de Lazarillo de Tormes*, Castalia, Madrid, 1989.
- Ricapito, Joseph, "Commonality of Thought: Juan Luis Vives and *Lazarillo de Tormes*", *Crítica Hispánica*, 19, 1:2, 1997, pp. 24-39.
- Sánchez, Ángel, "Lázaro y su alternativa a la pobreza", en *Crítica Hispánica*, 19, 1:2, 1997, pp. 141-150.
- Sieber, Harry, *Language and Society in La vida de Lazarillo de Tormes*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1978.
- , "Literary Continuity, Social Order, and the Invention of the Picaresque", en *Cultural Authority in Golden Age Spain*, The Johns Hopkins UP, Baltimore, 1995, pp. 143-164.
- Tomlinson, Janis, y Welles, Marcia, "Picturing the Picaresque", en *The Picaresque: Tradition and Displacement*, ed. de Giancarlo Maiorino, U Minnesota P (Hispanic Issues 12), Minneapolis, 1996, pp. 66-85.

¿Hacia un neo-cesarismo?

♦ MARCOS KAPLAN

El vertiginoso ascenso de Hugo Chávez y su movimiento a la presidencia de Venezuela, su gobierno y la evolución de éste hasta hoy sugieren un posible retorno del *cesarismo* o *bonapartismo* en diversos países de la región, aunque con los antecedentes de una historia milenaria diversa. El cesarismo constituye el tipo de dominación y de régimen impuesto por el tirano griego Julio César, por Napoleón Bonaparte y por Bismarck. En el siglo XX, se encuentran gérmenes y rasgos del cesarismo en el fascismo italiano y alemán, el partido bolchevique, el régimen stalinista y el gaullismo en Francia. Al nasserismo egipcio en el Medio Oriente, se agregan en América latina los gobiernos de Getulio Vargas en Brasil y de Juan Perón en Argentina, el régimen militar-nacional-populista surgido del golpe de 1968 y presidido por el general Velasco Alvarado y, recientemente, el fujimorismo, en Perú, y Hugo Chávez, su persona, su movimiento y su gobierno, en Venezuela.

Cesarismo, bonapartismo, bismarckismo, presentados más o menos como sinónimos, han sido examinados e interpretados por representantes de una gran diversidad de campos y tendencias de las ciencias sociales, posiciones ideológicas y corrientes políticas, dentro y fuera del campo marxista. A la diversidad de enfoques teóricos, ideológicos y políticos, se ha unido la insuficiencia de su elaboración conceptual y de su investigación empírica.

Llámeselo cesarismo, bonapartismo o bismarckismo, su enfoque y su tipificación pueden usarse para analizar el caso de Hugo Chávez y el "chavismo" en Venezuela, y eventualmente otros casos latinoamericanos. Su estudio debe tener en cuenta supuestos, rasgos, tendencias y efectos como los siguientes.

Desde Julio César, quien deja una honda huella en la memoria histórica a través de los siglos, el cesarismo es un poder fuerte que, gracias a un estrecho vínculo con los instrumentos de coacción y control, puede desligarse de los intereses y fuerzas particulares de clases, grupos e instituciones, y de la sociedad en general, colocarse por encima de todos, contraponer a unos contra otros, ejercer acciones y políticas de equilibrio y arbitraje entre ellos y proclamarse representante auténtico y necesario de la sociedad y de sus principales componentes.

El cesarismo surge y se desarrolla en situaciones excepcionales, fases de crisis y estancamiento, o bien de transición y flexión en procesos de desarrollo, con fuertes y rápidos cambios en clases y grupos, así como en los respectivos conflictos de éstos.

Clases y grupos de composición heterogénea, correspondientes a una variedad de estratos y sectores, tienen distintas capacidades para orientarse y organizarse social y políticamente, y diferencias en el sentido y el ritmo de sus acciones. De esta manera, según Gramsci, la división de una fuerza dominante en facciones discordantes puede permitir que otra fuerza, de menor importancia, desafíe el poder tradicional. La lucha entre una fuerza regresiva y una progresiva puede dar lugar a la intervención de otra tercera desde el exterior, que las someta a ambas.

En especial, como factores y componentes de una *crisis orgánica*, pueden crearse, en diferentes niveles, graves contrastes y divergencias entre representantes y representados. Los grupos sociales se alejan de sus partidos tradicionales, que dejan de ser reconocidos como expresión de una clase, sector o fracción de ella. Esta crisis de representación puede

deberse a un fracaso de elites y grupos dominantes en empresas importantes, o a una imprevista movilización política de masas antes sumisas y que expresan al sistema político crecientes demandas. Los partidos políticos tienden a la rutinización y la esclerosis, al debilitamiento o la pérdida de su representatividad y de su capacidad operativa respecto a las clases, fracciones y grupos, y a la sociedad global. Las fallas momentáneas o perdurables de las clases y fracciones dominantes pueden acompañar la inmadurez y debilidad de grupos y estratos emergentes y en contradicción o conflicto con las primeras.

Los conflictos pueden desembocar en una situación de *equilibrio inestable*. Las clases y fracciones dominantes, debilitadas o en declinación, no pueden seguir imponiendo su hegemonía de modo indiscutido e irrestricto. Las clases subalternas o dominadas pueden ir de la pasividad y el sometimiento a la actividad y la rebeldía, y desafiar la dominación tradicional sin ser capaces de remplazarla por una propia. Así, en palabras de Marx, una clase pierde y la otra no gana la capacidad efectiva para regir la nación. Las fuerzas en lucha se equilibran de manera catastrófica (Gramsci).

Creada la situación de equilibrio inestable y virtualmente catastrófico de las fuerzas en conflicto, es posible, si no probable, que no se constituya o rehaga con suficiente rapidez un equilibrio sólido y perdurable, e incluso que el enfrentamiento lleve a la destrucción de las clases y grupos en confrontación, y de la sociedad misma.

El cesarismo es además coproducto o reforzado por el aumento del poder del Estado (sobre todo el Poder Ejecutivo), su centralización, un amplio aparato gubernamental, la burocratización de la sociedad y su sometimiento al poder militar-policial-administrativo, el decaimiento y la desintegración de las instituciones políticas representativas, y la pérdida de peso de los poderes intermedios entre el Estado y el individuo.

Esta constelación de circunstancias y las coyunturas específicas de desorden, agitación y conflictos sociales, de equilibrio inestable y estancamiento catastrófico de las principales fuerzas de clase, dan al brazo ejecutivo el espacio sustancial para la maniobra política: la instalación del César (individual o grupal) mediante un *golpe de Estado*. Éste puede ser abierto o encubierto, registrarse al margen y en contra del régimen constitucional y jurídico vigente, o de acuerdo con él. El cesarismo nace de una legalidad cuestionada pero vigente, o de una ilegalidad sin reservas. En ambos casos, trata de compensar sus limitaciones de origen con variados recursos de legitimación y consenso: plebiscitos y referendos,

reformas constitucionales, institucionales y jurídicas. Todo ello es posible gracias a los vastos recursos de manipulación ofrecidos por los medios masivos de comunicación y propaganda. De ello da fe la evolución, a través de la historia, de los diversos instrumentos de información y comunicación, en grados diferentes determinados por el desarrollo de la tecnología en que se basan. La crisis se abre a diferentes salidas, que pueden encarnarse en un jefe o régimen cesarista, bonapartista o bismarckiano, y resolverse por medio de una exitosa reestructuración de fuerzas que restablezca el vínculo eficaz entre representantes y representados, por vía de nuevos partidos o coaliciones y la disolución de otros.

Las distintas manifestaciones históricamente conocidas de cesarismo se diferencian en cuanto a los modos de encarnación, los medios de instrumentación, los mecanismos de funcionamiento, la naturaleza y las consecuencias de su acción, las crisis del régimen o gobierno y las formas de sucesión y superación.

El cesarismo constituye una forma *autoritaria* de organización de la política y del gobierno. Ella puede encarnarse en una personalidad representativa (Julio César, Cromwell, el gran Bonaparte y Napoleón el Pequeño, Bismarck, Perón, Nasser...). También llega a materializarse en una dirección colectiva (la Convención en la Revolución francesa) y en ciertas manifestaciones específicas de parlamentarismo a que se refiere Max Weber. Los casos más frecuentes y significativos surgen como *dirección militarista y altamente personalizada*.

Las bases e instrumentos de poder y operación del cesarismo suelen ser la burocracia civil, las fuerzas armadas regulares, los grupos irregulares (paramilitares y parapoliciales), la policía en sentido restringido (represión estatal de la delincuencia y la subversión social) o amplio (conjunto de fuerzas gubernamentales y particulares que tutelan el orden existente y las relaciones vigentes de dominación y hegemonía), las iglesias y los cleros y la captación por medio de la corrupción e intimidación de los funcionarios de partidos políticos, sindicatos obreros y organizaciones empresariales.

La incorporación a las bases y coaliciones de intereses del cesarismo incluye la de sectores considerables de intelectuales reclutados en diferentes grados, fascinados por la posibilidad de llegar a desempeñarse como variedades de eminencia gris, consejeros del príncipe o un poder detrás del trono. Otra significativa vertiente es la coalición que se consuma entre grupos del *establishment* político y policiaco-militar, sobre todo el vinculado a servicios secretos y funciones de la llamada *inteligencia*, y sectores *lumpenizados*,

instalados y operantes en los sótanos y cloacas de la sociedad, vinculados por mil nexos e interrelaciones, por una parte, con autoridades públicas y corporaciones privadas y, por la otra, con el crimen organizado.

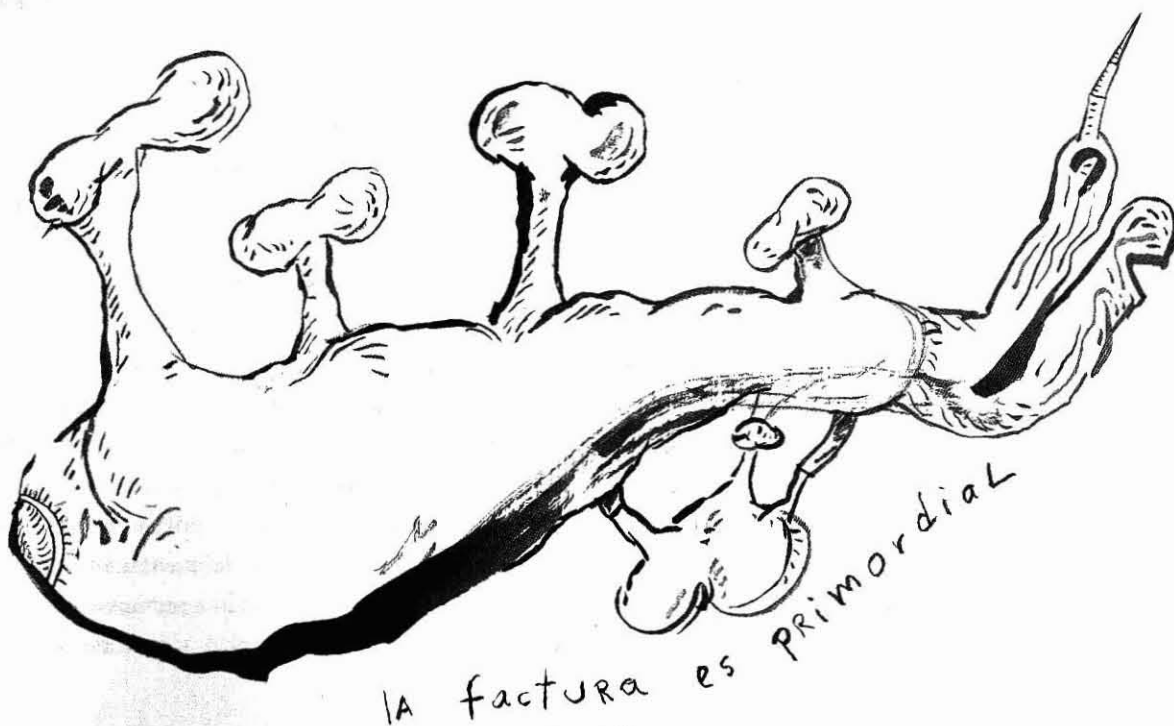
El cesarismo combina, en proporciones variables, elementos de *autoritarismo*, *populismo*, *nacionalismo*, *chovinismo* y *militarismo*, entrelazados e interdependientes.

El poder se *personaliza* en la figura de un dirigente presuntamente fuerte, providencial y heroico, dotado de aptitudes excepcionales y aceptado en mayor o menor medida como tal. La retórica populista y la propaganda apologética sirven a las operaciones de creación y refuerzo de su prestigio, de búsqueda permanente de popularidad, de invención del *carisma* (que es siempre más un producto que una esencia). El dirigente pretende encarnar y defender al pueblo en bloque contra intereses estrechos y parciales de elites o clases, se asume como expresión directa de la voluntad indivisible del pueblo soberano y se afirma como máxima expresión de los intereses y movimientos nacionales. El César quiere gozar de un poder fuerte, altamente concentrado, y necesita incrementarlo con el fin de desligarse de intereses particulares, preparar una política integrada que supuestamente aspira a responder ante todo a los intereses generales de la sociedad y garantizar la continuidad indefinida de su instalación en el gobierno (la búsqueda de la o las reelecciones se produce tarde o temprano).

El cesarismo presupone e incluye el menosprecio de la política y la voluntad de independizarse respecto de ella; busca marginar y subordinar a los partidos y las institucio-

nes políticas representativas preestablecidas, o mantenerlos en esas condiciones. El cesarismo se inclina a gobernar por *diktat*, siempre que ello le sea posible y conveniente, y emplea medidas policiales para ahogar a la oposición o someterla a su arbitrio. Recurre a la fuerza y a los aparatos estatales, y abusa de ellos, para apoyar las propias orientaciones políticas e imponerlas a clases, grupos e instituciones. La legitimación del régimen, del dirigente y de las medidas excepcionales se busca siempre, y en diversos grados se logra, mediante apelaciones directas a la población, reformas constitucionales, reestructuraciones institucionales, plebiscitos y otros instrumentos y mecanismos de ligazón directa del dirigente y las masas. Son relegadas las fuerzas e instancias políticas que no forman parte del régimen. Se obstaculiza el avance o la existencia misma del pluralismo político.

Dotado de un fuerte aparato estatal, con fuerte tendencia burocrático-militar-policial, el cesarismo llega a gozar de considerable autonomía respecto de las fuerzas sociales y se apoya en los conflictos entre éstas para manipular a unas y a otras. Aparenta neutralidad ante las clases y los grupos, media entre ellos y favorece a todos por igual, aunque en diferentes grados. El cesarismo nunca ataca de manera total los intereses o grupos en posición socioeconómica dominante y es capaz de promover en favor de ellos el capitalismo mediante una intervención más o menos intensa y masiva del Estado, sin renunciar a su propio poder y a su autonomía. Por otra parte, al mismo tiempo, es capaz de realizar políticas sociales en favor de grupos medios y populares, acompañadas por la publicitación apologética de las mismas.



Dotado de una independencia considerable, el cesarismo sin embargo no se halla suspendido en el vacío, y su autonomía y neutralidad son, en última instancia, más aparentes que reales. Pretende ser poder imparcial, encarnación de la sociedad y representación—simultánea o sucesiva—de varias clases o de todas. Su capacidad de iniciativa independiente no es afectada por las necesidades y exigencias específicas de una clase, fracción o estrato; opone a una o varias clases contra otras, las favorece y las somete por separado o en su conjunto. Por otra parte, no obstante, el cesarismo surge y funciona a partir de un orden social determinado, al que en última instancia no pretende modificar sino controlar y consolidar. De hecho opera así como defensor en esencia de las fracciones hegemónicas y clases dominantes, a veces con la incomprensión y la hostilidad de ellas mismas. En las experiencias cesaristas, nunca está totalmente ausente la tentación del dirigente carismático y de las elites político-burocráticas y policiaco-militares que lo encarnan y sostienen de transformarse de servidores en amos de la sociedad.

Según la conocida (y debatible) distinción de Gramsci, el cesarismo puede ser progresivo (Julio César, Cromwell, Napoleón I), o más o menos regresivo (Napoleón III, Bismarck); puede representar, preparar o reforzar una continuidad meramente evolutiva o una tendencia regresiva, o bien un cambio de características más o menos reformistas o revolucionarias, según que refuerce y lleve al triunfo, con o sin compromisos y limitaciones, a fuerzas de transformación y desarrollo, así como crear o consolidar un nuevo tipo de Estado. O bien puede ser un cesarismo que no represente una ruptura con el pasado, sino más bien una evolución del viejo tipo. De hecho, todo cesarismo constituye una siempre cambiante constelación o amalgama de fuerzas y tendencias regresivas y progresivas.

Los conflictos o antagonismos entre clases y grupos que llevan al cesarismo no tienen un carácter absoluto que dificulte o impida en cierto momento un acuerdo entre las fuerzas, antes confrontadas, en virtud del cual lleguen a un acuerdo superador de las contradicciones que causaron aquéllos o en ellos buscaron una salida.

Un régimen cesarista puede tener éxito al solucionar la crisis que le dio origen, mediante la reestructuración o la instauración de fuerzas políticas que restablezcan una relación eficaz entre representantes y representados y propicien la formación de nuevos partidos y coaliciones y el desfaseamiento o disolución de otros (v. gr., De Gaulle y el gaullismo en la Quinta República Francesa).

A la inversa, más frecuentemente, las múltiples representaciones, misiones y políticas contradictorias que por lo general asume el cesarismo son parte importante de su fuerza, pero al mismo tiempo limitan su capacidad para superar los problemas y conflictos que le permitieron conquistar el poder. Ello termina por profundizar y generalizar el descontento de la mayoría de las clases y grupos ante el cesarismo, y por generar una crisis de gobernabilidad y supervivencia superable de diversas maneras.

En la historia latinoamericana es posible discernir diferentes fases de variedades de cesarismo o bonapartismo, como una de las respuestas posibles a los problemas y retos de los cambios en el contexto internacional, a los proyectos y procesos de desarrollo, a los conflictos sociales y políticos, a las crisis. La *primera fase* se habría registrado en el proceso de independencia y la organización nacional, con algunas variedades de caudillismo tradicional, desde el fenómeno prócer de Simón Bolívar al "cesarismo democrático", expresión con que Laureano Vallenilla Lanz calificó el papel de Juan Vicente Gómez en Venezuela. La *segunda* se produciría entre las dos guerras mundiales, y sobre todo en las primeras décadas posteriores a 1945 (Perón en Argentina, Getulio Vargas en Brasil, el régimen militar-nacional-populista de 1968 en el Perú), y correspondería a los problemas y a los retos de la inserción en un nuevo orden internacional con tendencias a la globalización, de la industrialización y la hiperurbanización, del modelo de crecimiento por sustitución de importaciones, de modernización de fachada y de control y manejo de nuevos grupos y conflictos sociales. La *actual fase* se ejemplifica quizás por el menemismo de la Argentina, seguramente por el fujimorismo en Perú y, sobre todo, por el chavismo en Venezuela.

Ante el fracaso de los regímenes nacional-populistas, el auge y luego el eclipse de las dictaduras del Cono Sur con sus secuelas devastadoras, las vicisitudes y el balance complejo e incierto de las transiciones a la democracia, y la triple propuesta de incorporación a la *globalización/neoliberalismo económico rampante/democracia parlamentaria*, pareció por un momento que las posibilidades de un retorno del cesarismo estaban liquidadas para siempre. El proceso en marcha del chavismo en Venezuela, la continuidad más o menos incierta del fujimorismo y la gama de conflictos y conmociones—actuales y potenciales—, en el resto de la región andina (Bolivia, Ecuador, Colombia) dibujan un enorme signo de interrogación y exigen no descartar las posibilidades de un retorno del cesarismo en América Latina. ♦

Coctel de drogas en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca

MARÍA ANDUEZA

Las literaturas ancestrales ofrecen con frecuencia relatos de personajes que en estado de ebriedad o narcotizados son conducidos a un majestuoso palacio donde por un breve lapso se les dispensa un trato de príncipes o reyes. Al despertar, pasado el efecto de la droga, en medio de las burlas y gritos de la concurrencia, el narcotizado, ya lúcido, cumple con el papel que le ha asignado el autor del engaño, generalmente el verdadero monarca o un jefe importante. Una vez terminada la representación, la persona es de nuevo narcotizada y devuelta a su medio de origen. *El durmiente, ahora definitivamente despierto*, lucha contra la vigilia y el sueño, lo vivido y lo soñado, la realidad y la ficción, para concluir finalmente que todo ha sido un sueño, aunque su espíritu quede envuelto en la duda. En este tipo de relatos parece haberse inspirado Calderón de la Barca al escribir su comedia *La vida es sueño*.

Los antecedentes literarios de esta fábula son de indudable origen oriental. Dentro de la literatura árabe, en *Las mil y una noches*, se incluye la *Historia del durmiente despierto*, claro precursor de *La vida es sueño*.¹ En tiempos del gran califa de Bagdad y comendador de los creyentes, Haroun-al-Raschid, vivía en aquella ciudad un hombre empobrecido por la adversidad, llamado Abou-Hassan, quien deseaba ardientemente ser califa para impartir justicia en una relajada mezquita de Bagdad, aunque fuera solamente por veinticuatro horas. Fomentando tal fantasía, el auténtico califa decidió gastarle una pesada broma y divertirse a su costa. Con este fin, vertió un pesado narcótico en la copa de Abou-Hassan.

Éste bebió de un trago el licor y cayó de inmediato en un profundo sopor. El califa lo condujo a su palacio, ordenó que lo acostaran en su propio lecho, mandó que se le tratara con todos los honores y se le diera el título de sultán, mientras él se proponía observar todo el desarrollo de la trama detrás de las celosías de su regio alcázar. Después de que Abou-Hassan, hizo justicia en la mezquita y cumplió su misión de juez, el gran visir del sultán le ofreció una segunda copa de oro que contenía el segundo narcótico. Por la fuerza del somnífero, Abou-Hassan, fue presa de un pesado sueño. En estado inconsciente, fue llevado de nuevo a su humilde morada. Cuando recobró el conocimiento, experimentó una tremenda confusión. Ante todo, reclamó su puesto de sultán de Bagdad y pretendió que se reconociera su identidad real ante la corte, pero todos lo tomaron por loco, nadie creyó en sus palabras y sólo resultó objeto de diversión y de burla. Pero él no aceptaba ser el hombre empobrecido de antaño y se rebeló ante la indiferencia y la irrisión de la gente que lo rodeaba.

En el famoso libro *El conde Lucanor*, del infante don Juan Manuel,² se incluye un texto titulado "De como la onrra deste mundo non es sinon como suenno que passa". El relato narra cómo el rey encuentra, borracho y profundamente dormido, a un hombre de oficio herrero. El monarca ordena que lo trasladen a su palacio. Cuando el ebrio despierta, se sorprende al ver que lo tratan como a un rey y le rinden honor y pleytesía. Este ejemplo medieval se repetirá posteriormente en la literatura y en la vida. El privar del juicio y la razón a una persona, bien sea por medio del alcohol o por algún otro

¹ "Historia del durmiente despierto", en *Las mil y una noches*, Óptima, Barcelona, 1998, pp. 255-265.

² Edición de Puñonrostro.

narcótico, para divertirse, burlarse de ella y conseguir determinados fines, es hasta nuestros días práctica de gente sin escrúpulos o falta de ética.

Primera pócima: la triple droga

En *La vida es sueño*, el rey Basilio de Polonia, hombre frío y calculador, obsesionado por la idea de no perder el poder, recurrirá al artero subterfugio de privar de la conciencia a su hijo el príncipe Segismundo, para trasladarlo en ese penoso estado desde la torre hasta el real palacio e impedir así que se cumpla un presagio. Basilio ha leído en los astros que su hijo habría de rebelarse contra él, de apoderarse de su trono y de ejercer el poder como un tirano. Con la llegada del duque Astolfo, aspirante al reino de Polonia, Basilio revela el secreto del hijo secuestrado por él mismo y decide someter a prueba a Segismundo, el legítimo heredero del solio. El rey desea observar el comportamiento del príncipe en la corte real del país. Si su conducta es reproachable, se le conducirá otra vez a la torre. El joven, una vez reconocido como soberano de Polonia, comete durante su efímero gobierno graves desmanes y abusos de autoridad al seguir sólo la ley de su capricho. Basilio lo narcotiza de nuevo y, luego, lo hace llevar otra vez a la torre donde había vivido encadenado, privado de la libertad y tratado como fiera, no como hombre. En ambas ocasiones, el narcótico cumplirá un papel determinante. Por otra parte, su uso contribuirá de modo natural y sugerente al desarrollo teatral de la acción.

El rey Basilio, docto y sabio, conocedor de las propiedades de los minerales y las plantas, experto en “matemáticas” (v. 614),³ heredero de tradiciones científicas (“ya sabéis, que yo, en el mundo / por mi ciencia he merecido / el sobrenombre de docto” (vv. 603-605), empleará su saber para consumir sus propósitos. Mediante su ciencia, calculará con precisión la droga que administrará a su hijo Segismundo. Para conducir a éste al palacio real, tramará la elaboración y mezcla de varias drogas. Así, dice Clotaldo:

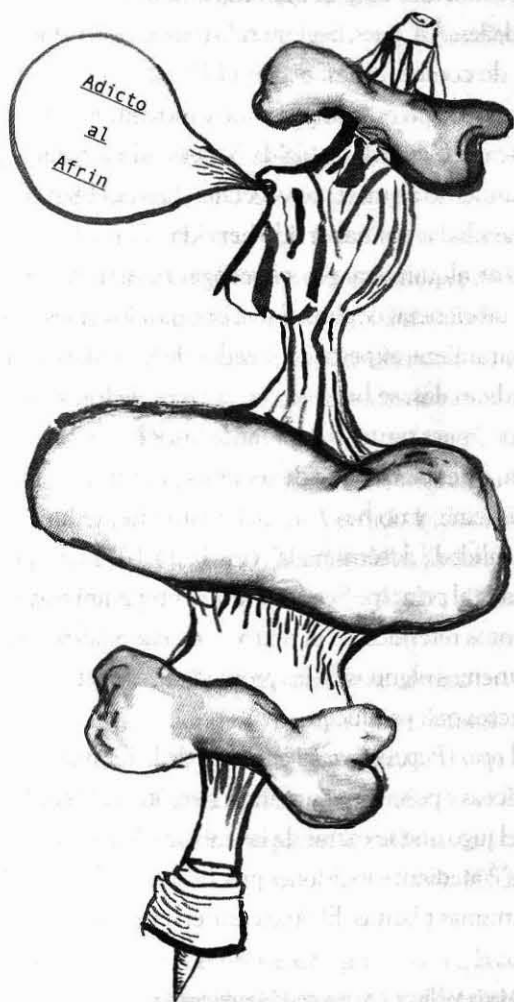
Con la bebida en efecto,
que el opio, la adormidera
y el beleño compusieron,
bajé a la cárcel estrecha
de Segismundo.

(vv. 1022-1028)

Basilio ordena preparar una pócima en que combina tres narcóticos soporíferos: opio, adormidera y beleño, debido a lo cual aquella bebida acumula triple poder somnífero. Además, Clotaldo habla de una “pócima” (v. 1087). Esta palabra, proveniente del griego *apózema*, significa ‘cocimiento’, de *apozeo*, ‘hacer hervir’.⁴ Pócima es nombre genérico aplicado a cualquier cocimiento vegetal de efectos inmediatos. Al beber tan elaborado brebaje —cocimiento de sustancias y drogas—, el príncipe Segismundo caerá en un profundo letargo, por sus miembros correrá un sudor frío y aparentemente quedará muerto. Clotaldo llama a esta tétrica apariencia “muerte fingida” hasta el punto de que, asustado, parece temer por la salud del príncipe.

Clotaldo: con la pócima y apenas
pasó desde el vaso al pecho
el licor, cuando las fuerzas
rindió al sueño, discurriendo

⁴ Del verbo griego *zeo*, ‘hervir’.



³ Indico solamente el número de los versos de *La vida es sueño*.

por los miembros y las venas
un sudor frío, de modo
que a no saber que era
muerte fingida, dudara
de su vida.

(vv. 1066-1075)

El mismo personaje explica al rey, luego de colaborar en sus planes: "Todo, como lo mandaste, / queda efectuado" (v. 97). El monarca, ansioso de saber si se cumplieron sus órdenes, inquiere: "Cuenta, / Clotaldo cómo pasó", (jornada II, 886-888). Clotaldo responde:

Fue, Señor, desta manera
con la apacible bebida
que de confecciones llena
hacer mandaste, mezclando
la virtud de algunas hierbas.

(vv. 989-993)

Estas "confecciones" son los preparados o filtros de la pócima, producidos con las hierbas combinadas, de diversas propiedades. Así, pues, Segismundo tomará una bebida compuesta de confecciones. Según el *Diccionario de autoridades*, la confección es "compuesto de varios simples que se han de aplicar". Clotaldo habla de haber dado a Segismundo un cocimiento de materias vegetales, hierbas bien cocidas, bien mezcladas por haber sido hervidas. El rey Basilio, con ribetes de alquimista, parece recoger tradiciones milenarias de las ciencias ocultas. Sabio entendido en los secretos de la naturaleza, experto conocedor de herbolarios y plantas medicinales, se hace eco de la labor de los hechiceros y magos: "pues tantas veces, señor, / nos ha dicho la experiencia, / y es cierto, que de secretos / naturales está llena / la medicina; y no hay / animal, planta ni piedra / que no tenga calidad / determinada" (vv. 1004-1011). La pócima destinada al príncipe Segismundo, se preparará con los tres elementos referidos en el texto: *opio*, *adormidera* y *beleño*. Examinemos algunas de las propiedades de estas plantas y los efectos que producen.

El *opio* (*Papaver somniferum*) es de la familia de las papaveráceas y posee una "sustancia narcótica obtenida al desecar el jugo que se extrae de las cabezas de las adormideras verdes"⁵ mediante incisiones practicadas en las cápsulas de estas mismas plantas. El opio contiene más de veinte alcaloides de acción narcótica como la morfina, cuyo consumo puede crear hábito, por lo cual debe usarse con suma precaución y sólo con fines médicos. Esta droga fue "conocida desde tiempos muy remotos, pues tanto los griegos como los romanos estaban familiarizados con ella y con la forma de recolectarla de la cápsula inmadura de la adormidera. Los médicos de la Escuela árabe fueron probablemente quienes la introdujeron en la India y en Europa".⁶ El opio tomado con exceso "puede refriar (*sic*) de tal suerte el cerebro que, dejándolo helado, le haga dormir a uno hasta el día del juicio" (*Adición al Tesoro de Covarrubias*). Por otra parte, el opio en dosis pequeñas es un estimulante cardíaco y cerebral que produce actividad nerviosa.

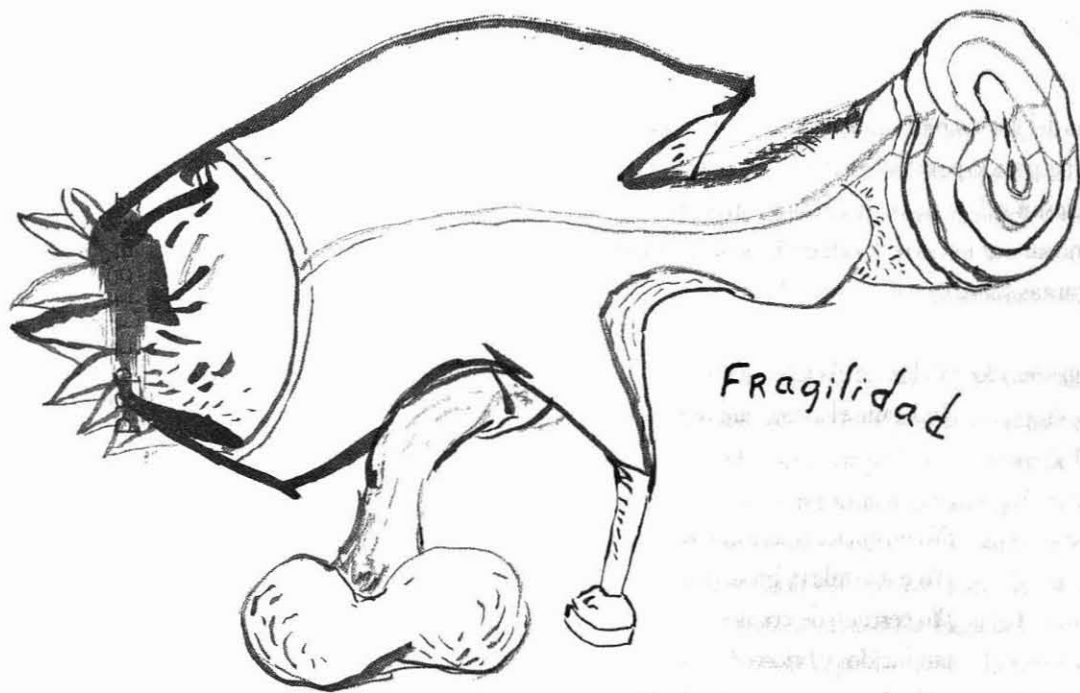
La *adormidera* (*Papaver somniferum*) es la planta de cuyo fruto se extrae el opio. Su nombre es común a ciertas especies de plantas herbáceas de la familia papaverácea y procede del verbo *adormir*, a causa de sus propiedades narcóticas. Esta planta, originaria de Oriente, se parece a la amapola, aunque es de mayor tamaño. Se cultiva en jardinería como planta ornamental, posee hojas anchas, sinuosas, dentadas, abrazadoras y de color garzo. Sus flores son grandes y terminales, blancas o azules. Su fruto es capsular, casi esférico. Según el mito, gracias a esta planta somnífera fue mitigado el dolor de la diosa de la agricultura, Deméter, la Ceres romana, causado por el rapto de su hija Perséfone perpetrado por el dios Hades.

El tercer elemento del compuesto ideado por el rey Basilio es el *beleño*, "planta solanácea, de fruto capsular con muchas semillas pequeñas, redondas y amarillentas. Toda la planta, especialmente la raíz, es narcótica" (DRAE). Este vegetal crece en Europa central y meridional. Se conocen numerosas especies de él. El *beleño negro* (*Hyoscyamus niger*) contiene alcaloides sobre todo en su raíz y el *beleño blanco* (*Hyoscyamus albus*) cuenta con hojas redondeadas y flores amarillas por fuera y verdosas por dentro. Estas especies son nocivas y hacen enloquecer y causan daños muy graves y pesados" (*Diccionario de autoridades*). Los efectos del beleño son similares a los de la belladona y producen delirios, alucinaciones e incluso arrebatos furiosos. El beleño se cultiva en Inglaterra, Turingia, Baviera, Rusia y Hungría, entre otros lugares. Las semillas del beleño contienen alcaloides totales.

Las tres plantas señaladas, reunidas en la pócima de Basilio, son narcóticos, hipnóticos, somníferos y soporíferos, es decir "sustancias capaces de producir sueño, sopor y embotamiento de la sensibilidad [,] y se emplean como remedio

⁵ María Moliner, *Diccionario del uso del español*.

⁶ T. E. Vallis, *Manual de farmacognosia*, Continental, México, 1966, p. 487.



para calmar los dolores, en este caso para hacer dormir”.⁷ Contienen alcaloides, sustancias nitrogenadas de tipo débilmente básico con carácter de estimulantes naturales, como la cafeína del café y la nicotina del tabaco. Suelen ser venenosas y muchas, como la quinina, la morfina y la codeína, tienen aplicaciones médicas con efectos anestésicos.⁸

El violento y arrebatado comportamiento de Segismundo en el palacio del rey Basilio (jornada II de *La vida es sueño*) puede explicarse hasta cierto punto por el coctel de drogas (narcóticos y estimulantes) que Clotaldo le suministró al príncipe conforme a los planes del rey de Polonia. Porque mucho peor que el opio o el beleño, tomados separadamente, es la combinación y el cocimiento de ambos, que es lo que se administra a Segismundo. Tal brebaje produce en la víctima primero sueño, después exaltación furiosa y violencia, y también enajenación y enardecimiento. La fuerza y la virtud de las hierbas ejercen “tirano poder” debido a su “fuerza secreta” (“a palacio te han traído / de la torre en que vivías / mientras al sueño tenías / el espíritu rendido” (vv. 1288-1291). La triple droga provoca en el juicio notables alteraciones. La capacidad del habla sufre trastornos y, así, el discurso disminuye hasta desaparecer (“el humano discurso / priva, roba y enajena”) y adormece los sentidos y las potencias —memoria, entendimiento y voluntad—:

Clotaldo: la virtud de algunas hierbas
cuyo tirano poder
y cuya secreta fuerza

así al humano discurso
priva, roba y enajena
que deja vivo cadáver
a un hombre, y cuya violencia
adormecido le quita
los sentidos y potencias.
(vv. 993-1001)

Segismundo en el palacio del rey Basilio: efectos del narcótico

Drogado, el príncipe es llevado a la corte del rey de Polonia. Su situación es extremadamente difícil. Privado del conocimiento, inconsciente, sin voluntad, Segismundo se enfrenta a un mundo desconocido en ese viaje desde el retiro solitario de su torre a la civilización refinada de la corte. Despierta en un lugar desconocido, pasa de la silenciosa soledad al bullicio, de la esclavitud a la libertad, de las cadenas de la torre que lo esclavizan al ejercicio del máximo poder en el palacio del rey.

Clotaldo: Allí en tu cama le acuestan,
donde, al tiempo que el letargo
haya perdido la fuerza
como a ti mismo, Señor,
le sirven que así lo ordena.
(vv. 1083-1087)

La violenta conducta del príncipe Segismundo en la corte del rey Basilio tal vez podría explicarse si se considera que acaba

⁷ Moliner, *op. cit.*

⁸ Antonio Escototado, *Aprendiendo de las drogas*, Anagrama, Barcelona, 1998.

de despertar del sueño provocado por el triple narcótico y estimulante preparado por el soberano. La situación es dramática para Segismundo y no es de extrañar su actividad nerviosa, pues no sabe quién es ni dónde está. No son de sorprender las preguntas sobre su estancia en el palacio.

Segismundo: ¡Válgame el cielo, qué veo!
¡Válgame el cielo, qué miro!
(vv. 1224-1225)

¿Yo en palacios suntuosos?
¿Yo entre telas y brocados?
¿Yo cercado de criados
tan lucidos y briosos?
(vv. 1228-1231)

La combinación de drogas que ingiere le produce exaltación y violencia. En la primera jornada, antes de ser drogado, Segismundo razona y discurre lógicamente acerca de la libertad del ser humano, actitud sumamente racional y reflexiva. En la segunda jornada, ya no reflexiona sino que actúa arrebatado, violento y emocional, posiblemente por las drogas que le han suministrado. Su actividad nerviosa es constante, como lo prueban sus sucesivas acciones iracundas y agresivas. En un arrebato de furor, condena a muerte a Clotaldo. Así lo anuncia la aterrorizada Rosaura: "Acudid todos, presto, / que matan a Clotaldo" (vv. 1692-1693). Abusando de su poder y autoridad, Segismundo quiere darle muerte personalmente:



Segismundo: Y así el Rey, la ley y yo
Entre desdichas tan fieras,
Te condenan a que mueras
A mis manos.
(vv. 1308-1310)

En otro raptó de furor, Segismundo amenaza a un criado con arrojarlo por la ventana:

Segismundo: No
me estorbe nadie, que es vana
diligencia; y ¡vive Dios!
si os ponéis delante vos,
que os eche por la ventana.
(vv. 1311-1315)

Y ésta es la insolente afirmación de su acto:

Segismundo: Cayó del balcón al mar
¡vive Dios que pudo ser!
(vv. 1429-1430)

Ante el asombro del rey Basilio ("¿Qué ha sido esto?", v. 1440), Segismundo contesta cínicamente:

Nada ha sido:
a un hombre que me ha cansado
de ese balcón he arrojado.
(vv. 1440-1442)

Evidentemente, tales estados de exaltación en el palacio real contrastan con la racionalidad, el pensamiento lógico y ordenado de los parlamentos de la primera jornada, cuando Segismundo aún no había sido drogado.

El rey Basilio habrá de reprochar a Segismundo la defenestración del criado:

Basilio: Pésame mucho que cuando,
Príncipe, a verte he venido,
Pensando hallarte advertido,
De hados y estrellas triunfando,
Con tanto rigor te vea,
Y que la primera acción
Que has hecho en esta ocasión
Un grave homicidio sea.
(vv. 1448-1455)

Basilio, indignado por la conducta de su hijo, no puede por menos de apostrofarlo: "Bárbaro eres y atrevido" (v. 1520). De inmediato ordena el traslado de Segismundo a la torre, es decir su regreso a la vida inhumana, a la existencia de fiera. El narcótico deja a Segismundo en un estado lamentable. Clotaldo, compadecido por el aspecto del príncipe, no puede por menos de exclamar: "Mírale allí reducido / a su miserable estado" (vv. 2056-2057). Y hasta el rey Basilio se conmueve al ver el aspecto lamentable de su hijo provocado por efectos de la droga. Así, exclama pesaroso: "¡Ay, príncipe desdichado / y en triste punto nacido!" (vv. 2056-2057).

La segunda pócima: la droga del olvido

El rey Basilio ordena a Clotaldo que despierte a Segismundo porque el narcótico administrado al príncipe en esta ocasión, el loto, va perdiendo fuerza y vigor: "Llega a despertarlo ya / que fuerza y vigor perdió / esos lotos que bebió" (2055-2057).

El mito refiere que la ninfa Lotis, hija de Neptuno, al huir de su perseguidor Príamo, pidió a los dioses que la salvaran. Las divinidades la transformaron en el árbol de loto. Científicamente, este vegetal no tiene propiedades narcóticas, por lo cual resulta aceptable suponer que la segunda pócima dada a beber a Segismundo no se compone de loto, sino de sustancias soporíferas, aunque no se las nombre. Pero es significativo que Basilio insista en el loto, la droga del olvido. En efecto, el rey desea que el príncipe olvide su estancia en la corte.

La leyenda atribuye desde antiguo al loto la virtud de hacer olvidar las penas de la vida. Calderón de la Barca parece referirse no a la planta (*Nymphaea lotus*) abundante en las orillas del Nilo y del Ganges, de grandes hojas conáceas y flores blancas y olorosas, ni a las flores de loto usadas como motivos decorativos más o menos estilizados en la pintura y la arquitectura del antiguo Egipto, sino, antes bien, al árbol (*Zizyphus lotus*) ramáceo de África, cuyo fruto algo dulce, según los antiguos, inducía a quienes lo comían a olvidar la memoria anterior. La referencia al parecer más antigua a esta propiedad del loto se halla en *La odisea* de Homero:

Al décimo día vimos la tierra de los hombres lotófagos, gente que sólo de flores se alimenta ... hombres que se nutren del loto y que, en vez de tramarles la muerte, les hicieron su fruto comer. El que de ellos probaba su meloso dulzor, al instante

perdía todo gusto de volver y llegar con noticias al suelo paterno; sólo ansiaba quedarse entre aquellos lotófagos dando al olvido el regreso y saciarse con la flor de loto.

(*Odisea*, canto IX, vv. 84-97)

Antes de llegar a la isla de los cíclopes, algunos hombres de Ulises desembarcaron en el país de los lotófagos —los devoradores de opio—, donde probaron el fruto de los lotos que suprimió su deseo de retornar a su barco y de volver a Ítaca. La fruta del loto es sabrosísima, pero quien la gusta pierde la memoria. Es significativo que, para llevar al príncipe Segismundo al palacio, Basilio le haga beber estimulantes que exaltan el ánimo y, para volver a la torre, el zumo de una planta que induce a olvidar la patria, la familia y todo el contexto geográfico y social anterior.

Recapitulación

Las drogas cumplen un papel fundamental y determinante en *La vida es sueño*. La acción dramática parece girar en torno de las dos pócimas que el astuto rey Basilio, por medio de Clotaldo, suministra a su hijo.

Los narcóticos sirven de maravilla al rey Basilio para realizar su maquiavélico plan tan arteramente planeado. Recordemos que, según la máxima de Maquiavelo, *el fin justifica los medios*. El soberano aprovechará toda su competencia y sus saberes alquímicos para preparar las pócimas que privarán del conocimiento a Segismundo y permitirán trasladarlo inconsciente de la torre al palacio y del palacio a la torre, sin importar las tremendas pruebas psicológicas y físicas a que será sometido.

Los narcóticos son sustancias capaces de producir sueño, sopor y embotamiento de la sensibilidad, y se emplean como remedios para hacer dormir y calmar el dolor. Paradójicamente, los narcóticos poseen también elementos estimulantes naturales. El análisis del opio y sus derivados destaca también sus virtudes excitantes. El rey Basilio no se contentó con emplear un solo narcótico, sino que ordenó preparar la combinación de tres sustancias que reunían alcaloides, estimulantes, alucinógenos y estupefacientes. No aclara el texto la proporción en que se mezclaron estos ingredientes. Sabemos, sin embargo, que los dos primeros, el opio y la adormidera, son esencialmente narcóticos y que el beleño en especial produce exaltación nerviosa. Los tres, pues, poseen fuerza estimulante y provocan excitación y nerviosismo. Para que

el compuesto resultara más eficaz, el rey Basilio ordenó que se lo hirviera. Así se justifica la conducta exaltada y violenta de Segismundo en la segunda jornada de *La vida es sueño*, muy distinta de la reflexión racional de la primera jornada en las bellísimas décimas que meditan acerca de la libertad de los humanos y de la carencia de esta preciosa prerrogativa en el ser racional. Así, pues, Basilio planea drogas alucinógenas y estimulantes para conducir a su hijo al palacio. Por el contrario, para restituirlo a la torre, lo hará ingerir un narcótico capaz de sumirlo en un profundo sueño del que más tarde será necesario despertarlo, pero también el zumo de loto, que borraré de su memoria el episodio de la corte real.

El opio y sus derivados

crean una estimulación general difusa, cuyos efectos se prolongan durante tres o cuatro horas. Se ha dicho que Calderón de la Barca es una mente científica y pienso que sí, ciertamente. Felipe Picatoste, un positivista del siglo XIX, en un informe presentado a la Real Academia de Ciencias, titulado *Calderón ante la ciencia. Concepto de la naturaleza y sus leyes* (Madrid, 1981), "reconstruyó el concepto de la naturaleza y de sus leyes en nuestro autor, deduciéndolo de sus obras. Para ello, no tuvo que forzar lo más mínimo los textos, en gran parte de los cuales es evidente la preocupación de edificar la ficción literaria sobre bases científicas."⁹

Quizá sea Alfonso Reyes el crítico que ha dado en el blanco en el intento de descifrar el misterio de las drogas en la vida de Segismundo, príncipe de Polonia: "Calderón se vale de un bello recurso dramático, y concede, por decirlo así, dos vidas distintas a Segismundo —una como doble personalidad, aunque ligadas ambas por el recuerdo".¹⁰ Para Alfonso Reyes, "la primera personalidad de Segismundo va ascendiendo desde que nace hasta el momento en que, dormido, lo trasladan al palacio, para darle vida de príncipe". Esto es: "dormido" por la fuerza psicológica del triple narcótico. Desde ese momento el cambio es radical en Segismundo. "La segunda personalidad —especie de sonambulismo, súbito, breve sueño de grandeza que transcurre entre el despertar de Segismundo en el palacio y su nuevo adormecimiento a influjos del narcótico— recibe precisamente la descarga del hado funesto de la predeterminación que lo condenaba según el anuncio

de las estrellas a ser un amo brutal y furioso de su pueblo." Cuando Segismundo abre los ojos de nuevo, preso en su torre, ha recobrado la racionalidad discursiva de la primera jornada: "Esta personalidad representa un triunfo más para el libre albedrío, y una imposición creciente de la razón sobre los bajos estímulos de la animalidad."¹¹ Reyes precisa que, "en todo caso, esta segunda personalidad se enlaza con la primera por el desengaño que en Segismundo provoca su día de grandeza y su vuelta a la postración [...] puede decirse que en *La vida es sueño* triunfa la libertad humana".¹²

El concepto de libre albedrío fundamental en la tesis de *La vida es sueño* se relaciona con las drogas, evidentemente, en cuanto éstas privan de la libertad de acción a quienes las consumen, condicionan su conducta, los esclavizan y los hacen totalmente dependientes. En la primera jornada, Segismundo, hombre y fiera, racionalidad y animalidad, se lamenta en su bellísimas décimas de carecer de la libertad física, pues se halla encadenado a la torre. En la segunda jornada, después de haber ingerido el coctel de drogas ideado por Basilio, Segismundo disfruta la libertad exterior, pero carece de la interior, la ética y la moral, y vive sometido a sus violentas pasiones, sucumbe a sus instintos y reacciona como "un hombre de las fieras, / y una fiera de los hombres (vv. 211-212). La combinación de drogas con que le duermen parece escogida a propósito para que resulte difícil al príncipe mantener su estabilidad mental y emocional en el palacio. Su desorientación al despertar en un lugar desconocido, junto con los efectos propios del opio —euforia y alucinaciones—, explica sus actos más violentos. En la tercera jornada, Segismundo recobra su personalidad racional y meditativa. Por mi parte, encuentro aquí, como una tercera personalidad de Segismundo, la verdadera y definitiva. Por el loto parece haber olvidado todo el menosprecio recibido y todas las afrentas pasadas. Segismundo se presenta con libertad plena y absoluto dominio de sus pasiones. Será el príncipe cristiano magnánimo, prudente, generoso y libre, congruente con la ideología de su época, eco de la sociedad de su tiempo. Segismundo ha vencido al destino, y se ha vencido a sí mismo. Sabe que la vida es sueño y desengaño, pero que aun en el soñar "obrar bien es lo que importa" (v. 2423) y "que aun en sueños / no se pierde el hacer bien" (vv. 2146-2147). ♦

⁹ Citado por Vittorio Bodini, *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Martínez Roca, Barcelona, 1971, p. 44.

¹⁰ Alfonso Reyes, *Trazos de historia literaria*, Espasa-Calpe Argentina (Col. Austral, 1020), Buenos Aires, México, 1951, p. 70.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

El pino en el jardín

FEDERICO PATÁN

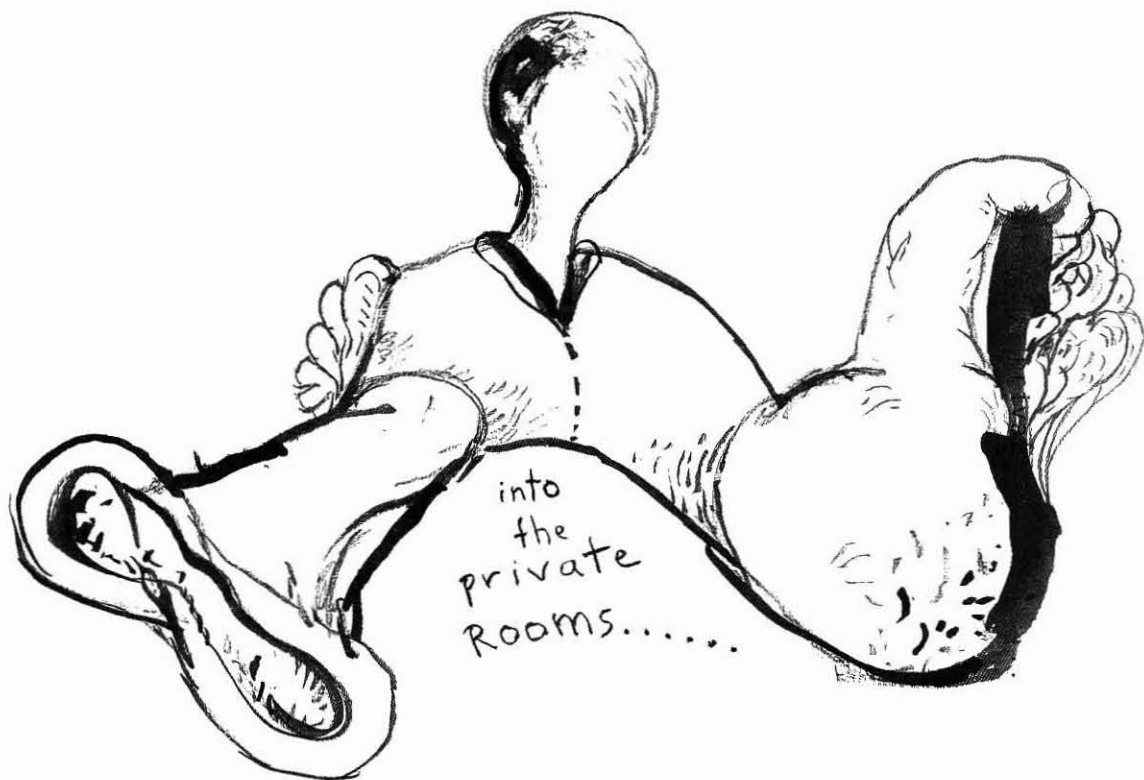


Decidió entretenerse con los muros. Fue pasando la vista por ellos sin premura y sin premura le abrió paso al asombro. He aquí lo sucedido: desasosegado por el citatorio, por no llegar después de la hora allí indicada, por no molestar a nadie, había entrado al lugar sin prestarle más atención que la de asegurarse que era el indicado. Un guardia de seguridad, de uniforme impoluto y gesto posiblemente cortés, le indicó un asiento: "Aguarde allí; lo llamarán" y allí aguardó y aguardó y aguardó y aguardaba cuando se le ocurrió cómo entretenerse sin que nadie lo percibiera y pudiera molestarle: examinando las paredes, que resultaron muros. El matiz lo hizo sentirse orgulloso de su agudeza, porque las paredes tienen, es lo general, cuadros, si en este hogar paisajes enternecedores, en aquella oficina el retrato de algún dirigente o del dirigente. Si no hay cuadros hay carteles, flechas con las rutas de evacuación, avisos: Prohibido fumar, no escupa en el piso, no hable en voz alta, no encienda su celular, no mire a las oficinistas porque las distrae. Si no hay avisos hay grietas, zonas de humedad, lugares donde el uso se manifiesta en deterioro. Cuadro, flecha, aviso o grieta, los ojos se afianzan en la minucia y transmiten al cerebro material para elucubraciones. Digamos: ¿Por qué son cursis tantos paisajes? ¿Por qué tantos dirigentes usan bigote ridículo? ¿Por qué no dan mantenimiento al local?

Pero aquí el muro es simplemente muro. Arranca del piso y llega al cielo raso sin cambiar su regularidad absoluta, su regularidad metálica. Porque (es necesario introducir un punto de asombro) son muros de metal, color gris claro y de una lisura sin antecedentes. Ninguna ventana y sólo dos puertas, aquella de ingreso con el guardia y otra que de seguro abre hacia las interioridades y los misterios del edificio.

Pero un momento: si no hay ventanas ¿de dónde viene la luz, una luz que ningún rincón oscuro permite? Se diría que las personas carecen de sombra, dada la iluminación absoluta. Intrigado observa con mayor detenimiento. El techo es de metal y rigurosamente liso, continuación persistente de los muros. Pero ante la insistencia del observador cede su secreto: de un extremo al otro el techo manifiesta un resplandor que llena de tanta luminosidad el ambiente; el techo en su cabal extensión da luz disimulándolo. Y la luz cae sobre las cuatro hileras de cuatro escritorios, escritorios de metal y sin objetos en la superficie. Detrás de cada mueble un funcionario y frente al funcionario una persona.

"Así que usted nos ha resultado curioso ¿eh?" La voz debe provenir de este hombre joven, serio, de traje sin arrugas y de pelo corto y hasta muy corto que de pronto está frente a él. No sonríe pero tampoco es agresivo. Se limita a establecer lo que (indudablemente) él considera un hecho. "No, es que..." y un gesto mínimo del funcionario lo interrumpe: "No se explique. En nuestro país no se castiga la curiosidad, a menos que constituya un riesgo para otros derechos. Bonita idea ¿no? Siempre me da gusto expresarla" y con ello surge la invitación hecha con un gesto de la mano. Caminan hasta el tercer escritorio de la tercera hilera. "Coordenadas mágicas ¿no le parece?" y enseguida el hombre joven agrega: "Por favor, siéntese" y él mismo pone el ejemplo: corre el sillón hacia atrás ligeramente y se acomoda, para luego acercarlo al centro mismo del escritorio. La precisión es absoluta. El hombre pone la mano en el respaldo de la silla (le ha tocado una silla) y quiere imitar al otro. No lo consigue. "¿Cómo es que, siendo tan curioso, no se apercibió?" y ahora el hombre se apercibe: la silla está sujeta al piso. Se acomoda en



ella con algún forzamiento del cuerpo. El funcionario lo mira, callado. "Vine porque..." y un gesto mínimo del funcionario lo interrumpe: "Aunque no soy curioso, porque ser curioso me parece una impertinencia, sé a lo que vino. Es mi trabajo y yo siempre cumplo con mi trabajo" y de pronto tiene algunas páginas en la mano, que le tiende al visitante sin mirarla: "¿Suyas?" El hombre, a su vez, las mira y un pasmo absoluto le llena el rostro: "Pero cómo es que..." y un gesto mínimo del funcionario lo interrumpe: "Entonces son tuyas. Por favor, devuélvamelas, puesto que hemos comprobado el punto inicial" y tras recibirlas pone en ellas una mirada. Una larga mirada, que le toma algún tiempo, durante el cual sólo a las hojas atiende.

"¿Cuento?" pregunta en concluyendo el examen. La voz ha sido neutra. El hombre asiente con un gesto. "Como no soy curioso, no lo he leído. Me he limitado a ver las marcas que le han puesto. ¿Le molestaría informarme de qué trata? En términos generales, que para mí este tipo de literatura, sabe usted..." y parece arrellanarse incluso más en el sillón. Une las diez puntas de los dedos, mas dejando un hueco entre las palmas. Espera, al parecer sin prisa ninguna. "Un hombre aguarda a una mujer en un jardín..." y el funcionario lo interrumpe con un gesto mínimo: "¿Su esposa?" y el hombre niega con un gesto. "Entonces ¿novios?" y el hombre niega con otro gesto. "Entonces ¿amantes?" y la voz se ha endurecido un asomo. El hombre niega con un gesto más. "Entonces, y francamente, no entiendo. ¿Le molestaría explicar una situación así de extraña?" El hombre lo intenta: "Es que mi personaje vio a la mujer y desea ardientemente verla de nuevo..." y el funcionario: "Ardientemente, eh. ¿Lo

sabe ella?" y el hombre niega por cuarta vez con el mismo gesto. "¿Será entonces una historia de acoso sexual?" y el hombre cae ahora en un gesto de sobresalto: "Pero no, cómo se le ocurre..." y el funcionario: "¿Cómo se me ocurre? Usted no sabe las aberraciones que nos vemos obligados a leer en esta oficina. Me alegro que no sea éste el caso. Me alegro por usted. Continúe." El hombre: "Mi personaje simplemente quiere volver a gozar la belleza de la mujer..." y el funcionario: "Se entiende que con la vista" y al aceptarlo el otro "Bien, muy bien. Continúe" pide. "Entonces describo el jardín..." y un gesto mínimo del funcionario lo detiene.

"Hemos llegado al punto conflictivo" informa entonces. "¿Querría usted leer la frase que hemos subrayado en la primera página?" El hombre la busca, el hombre la encuentra y el hombre la lee: "En aquel jardín se erguía un pino..." y el funcionario: "Basta. Explíquese, por favor." El hombre lo mira perplejo: "¿Explicar qué?" y habrá en el funcionario un asomo de impaciencia: "La frase, señor mío, explique la frase" y por segunda vez une las puntas de los dedos. "Pues simplemente quise crear un ambiente romántico para..." y viene la interrupción: "¿Romántico? ¿Llama usted a eso romántico? ¿Dónde, señor mío, está lo romántico? Porque yo no lo veo, así que explíquese con mayor claridad, curioso señor mío" y aguarda. "En la historia de la literatura un jardín ha sido siempre..." y el funcionario: "Un jardín sí, pero no este jardín. Este jardín no, señor mío" y aguarda. "No alcanzo a comprender..." y el funcionario: "Para eso trabajo aquí, para hacerlo comprender, ya que usted parece incapaz de explicarse. Hagamos historia: usted escribió un cuento y, creyéndolo digno de fama, lo propuso

a una revista. ¿Hasta aquí estamos de acuerdo? Bien. La revista, como le es obligatorio por ley, lo puso en nuestras manos para visto bueno... No, no me interrumpa. Por si no lo sabía, es el procedimiento reglamentado entre nosotros. Ayuda a evitar jardines como el suyo, mi querido señor. Y siga escuchando, que ya tendrá oportunidad de hablar. Cuando nuestro revisor llegó a la frase cuya lectura le he pedido, tuvo un sobresalto. Según comentó, ya terminado su horario laboral, la simple idea de imaginar a su hija adolescente leyéndola lo trastornó. ¿Qué le parece todo esto?"

El hombre: "Es que no entiendo..." y el funcionario: "Si insiste en no entender, no nos entenderemos, señor mío. Y no entenderse tiene sus consecuencias. A ver, dígame: ¿por qué eligió esa frase?" El hombre. "Porque quise crear..." y el funcionario: "Sí, sí, ya sé, un ambiente romántico. ¿Fue su único propósito? Ah, entonces la situación no es tan grave. Podríamos hablar de un descuido y no de una mala intención. Eso me alegra. Por usted. Es hora de examinar el aspecto delicado de esta cuestión. ¿Podría recordarme el verbo que empleó en esa frase? En efecto, erguir, muy bien. ¿Podría recordarme qué es lo que se yergue? En efecto, un pino, muy bien. ¿Le molestaría unir las dos palabras y comentarme el resultado? ... No, ah no, eso sí que no. Resulta usted muy simplista, amigo. Aquí no tenemos meramente un paisaje. Permítame interpretar lo que usted ha escrito. Un jardín tiene césped y el pino que usted ha descrito se yergue desde la hierba. ¿Qué trae eso a la mente? Un obvio símbolo fálico, amigo mío, un obvio símbolo fálico. ¿Cómo que no? Insinúa que me he equivocado, que estoy inventándome cosas? Seré tosco en mi explicación: el césped significa el vello púbico del cual surge el miembro masculino, representado por el pino. ¿Comprende ahora la inmundicia a la cual quería traer a esa mujer inocente? Porque, agregó, si el árbol fuera de apariencia redonda, como lo es un roble... Pero mire cuánta intención en elegir un árbol de forma puntiaguda. ¿Habrá en usted más intenciones de las que ha confesado? Porque, después de todo, hace poco habló usted de deseo ardiente. Esas fueron sus palabras y no me estoy equivocando: deseo ardiente. Así que sume y siga."

El hombre: "No me había dado cuenta..." y el funcionario: "Le creo, amigo, le creo. Por eso hablé de descuido. Como descuido fueron los masculinos... Sí, sí, los masculinos. Vamos a la frase otra vez: En aquel jardín se erguía un pino. ¿Cuál de estas palabras es femenina?... Ah, comienza usted a darse cuenta ¿verdad, amigo? Supongamos que la esposa de nuestro dirigente leyera este cuento. Es mucho suponer, desde luego, porque ella no va a rebajarse a estos

géneros. Sabe elegir sus lecturas. Pero supongamos que lo leyera. ¿Cuál iba a ser su reacción, mi querido amigo? Le pido que la imagine. Ah, no alcanza a imaginarla. Podríamos reconstruirla así: En su exquisita sala de lectura nuestra dirigente comienza a leer este cuento y llega a la frase susodicha. Se detiene. La examina. Se molesta. Y así de molesta, querido ciudadano, va en busca de su esposo, nuestro dirigente. Éste, aunque sumido en una importante reunión de gabinete, la suspende un momento para atender a la esposa. Este detalle, la suspensión, es importante. Habla de un buen entendimiento entre ellos. La esposa le muestra la frase y asegura: Este narrador no cree en los derechos de la mujer. Y ya lo tenemos a usted en problemas. ¿Qué no entiende las razones? Volvamos entonces a la suspensión. Al tratarse de un problema traído a su atención por una mujer, que en este caso se trate de la esposa no importa, nuestro mandatario interrumpió una reunión de gabinete. Una reunión importante. Usted, en cambio, al no utilizar en esa frase elementos femeninos, demuestra sin más su desprecio enorme por una parte tan importante de la población como son las mujeres.

"Es la segunda vez que utiliza esa razón como excusa. La está gastando, mi curioso amigo. Empieza a caducar eso de que no se dio cuenta. Todo escritor ha de darse cuenta de lo que está poniendo en la hoja. Escribir se trata de eso: de darse cuenta. Leer se trata de eso: de darse cuenta. Y aquí nos damos cuenta de todo, mi curioso ciudadano. De todo. A interpretar lo que leemos nadie nos gana. Le daré otro ejemplo: eligió usted un jardín. Habiendo muchos otros lugares donde situar lo que llamaré la trama de su cuento, fue a elegir un jardín. Un jardín, mi querido amigo. Espero que con este subrayado comprenda la magnitud de su... error... Ah, se le escapa. Veo que se le escapan demasiados matices. Rasgo perverso en un escritor, si me permite la opinión. Verá usted, un jardín como el que usted ha descrito es de orden público, le pertenece a todo el mundo y usted quiere ensuciar... no, no, si no he terminado, ya podrá usted hablar en su momento... Como decía, y usted quiere ensuciarlo con ardores y símbolos fálicos y desprecio a las mujeres. Lo veo hundido en graves problemas, mi curioso amigo. Bastante graves. Además, habrá notado que empleo con abundancia el adjetivo *curioso*. No es falta de vocabulario. Una de mis obligaciones es tener un vocabulario amplio, para que no se me escapen los matices de aberración que algunos de ustedes se permiten, creyendo que nadie alcanzará a percibirlos. No, no es falta de vocabulario sino recordatorio de su condición. El gato, amigo, el gato debió serle una adver-

tencia. Y espero que no se le escape el eco cultural. Me gustan los ecos culturales; los limpios, claro. Tienen una función notablemente enriquecedora ¿no opina usted así?... Me alegra, me alegra. Veo que en ocasiones podemos entendernos.

"Volvamos al jardín. Uno privado habría causado menos problema. Allá la gente vive su intimidad, pero en uno público... Si, eso puedo comprenderlo, en un jardín privado no habría posibilidad de ese encuentro, aunque, si hay verdadero talento... Sí, ahí tiene usted razón. La única vez que ha tenido razón. Por ahora. Sin embargo, volvamos al jardín. Es un eco cultural, como usted bien lo sabe, y lo ha utilizado con malicia... No, no, no trate de disimularlo, hay malicia en su eco cultural y le ruego que no intente desviarme de mi obligación... Bien, condescenderé a explicárselo... Dígame ¿de dónde venimos?... Sí, sí, como especie, si quiere empeñarse en palabra tan fea... ¿Darwin? Darwin es una referencia incómoda, que niega al ser humano ciertas posibilidades más dignas... Ah, veo que también ha hecho lecturas beneficiosas. Sí, claro, ese jardín. Y ese jardín ¿no es el inicio de nuestra condición lamentable?... Seguimos pagando nuestra culpa o, al menos, y aquí hablo personalmente, no desde mi cargo, así lo creo. Y cuando ya estamos, tal vez, al filo de alcanzar el perdón viene usted con su texto y ¿qué nos asegura en éste? Que debemos ser libidinosos... Ah sí, el amor. Pero en su cuento el amor es una excusa para lo libidinoso... No, no lo creo así. Debemos ser gobernantes de nuestro impulso sexual y no vernos gobernados por él. Allí está nuestra dignidad suprema... Hummm, no se dio cuenta. Es la ¿cuarta vez? que insiste en esa excusa. Sin embargo, por alguna causa que no determinaré, ahora me suena un tanto más honesta. Eso me estimula, pues creo posible un acuerdo y con él una solución..."

El hombre joven hace una pausa. Sigue mirando fijamente al hombre maduro. La pausa se alarga sin incomodidad para el hombre joven. ¿Hay en sus labios la supresión de una sonrisa? "Calla usted demasiado, mi curioso amigo" y aguarda un instante más. Enseguida: "Acaso se me permita hacer una sugerencia..." y abre la pausa que le concede al otro intervenir. "... Bien, me agrada esa actitud receptora, dispuesta al acuerdo. Tengo mucho aprecio por la humildad ajena. Y, en realidad, mi sugerencia no afecta mayormente al cuento y, pese a ello, elimina el obstáculo que lo tiene a usted, hoy, aquí... Bien, me agrada que quiera oírlo. Le propongo cambiar el pino y darnos en su lugar una fuente ¿qué le parece?... Debo insistir explicándole las

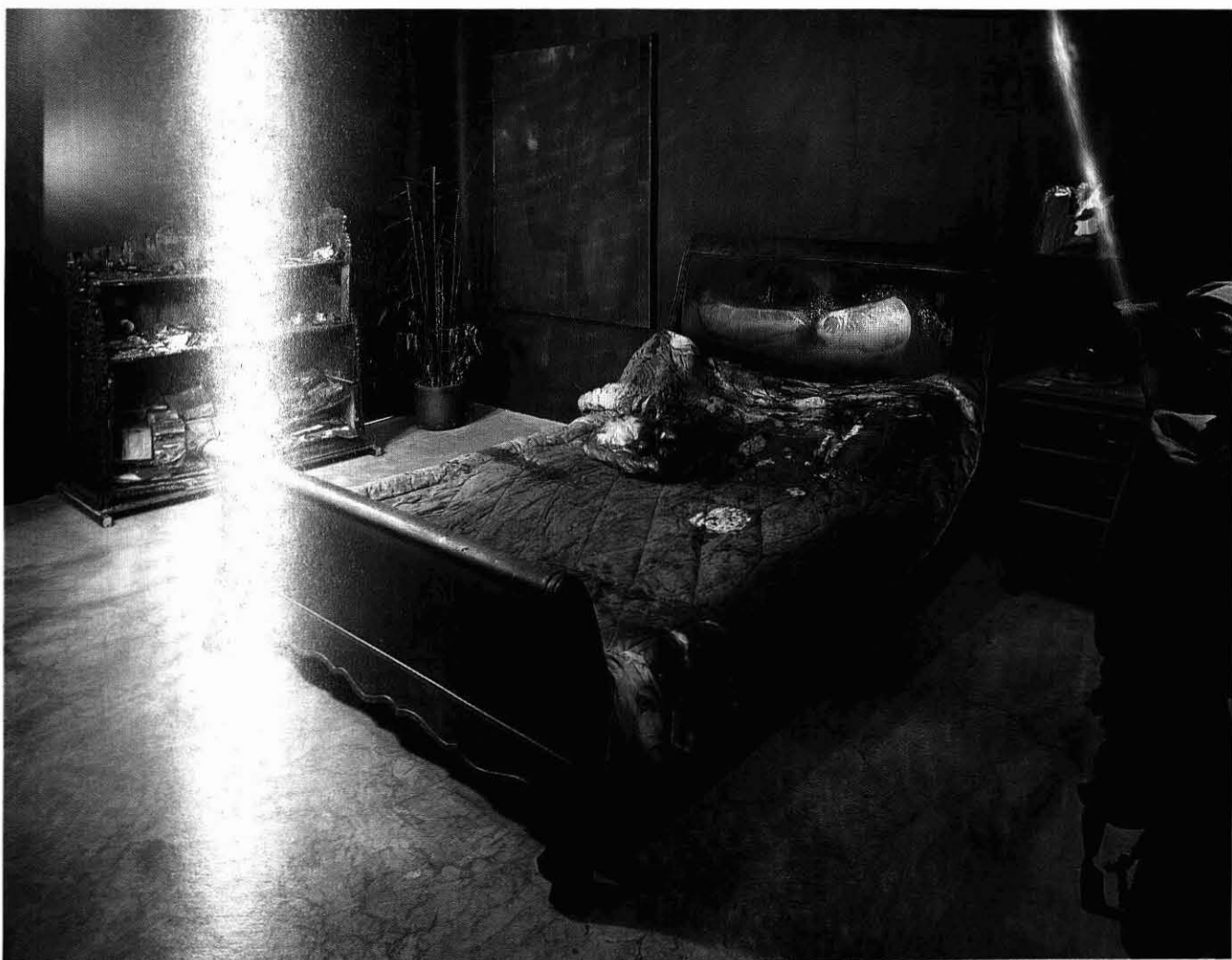
ventajas. Escuche: las fuentes son símbolo de vida porque están llenas de agua, aparte de que son bonitas y convocan una sensación de frescura. Dejo a usted el adornarla como guste, siempre que no sea con mujeres desnudas... ¿Un unicornio? Son animales de la fantasía, no de la realidad, pero está bien, dejémoslo en unicornio momentáneamente. Por otro lado, alrededor de las fuentes hay por lo general bancas, que suelen crear una plazoleta agradable, pacífica, donde reposarse del tráfico cotidiano. Bien podría confesar usted lo mucho que lo estoy ayudando. Siente usted allí a la mujer de su historia y el cuadro será de una poesía enorme, sobre todo si la pone a alimentar palomas. Debe situar unas palomas, tan representativas de la paz... ¿Lugar común? Su opinión es un tanto irrespetuosa... Ahí tiene, con eso ya deshizo usted el lugar común, si es que existía. Pero introduzco aquí la razón más importante: fuente es femenino y con ello liquidamos una de las peores objeciones a su frase... Ah, perfecto, perfecto. Entonces leo para que vea usted la mejora: 'En aquel jardín había una fuente'. Captará usted que desapareció ese feo verbo, erguir, y hemos introducido otro de mayor proximidad a la sensibilidad del lector común y corriente. Repito: 'En aquel jardín había una fuente...' ¿No se siente orgulloso del cambio? Yo sí, me ha complacido mucho... Está lo femenino, está lo masculino, desaparecen las insinuaciones obscenas... Ah, qué agradable respuesta. Aunque le diré que viéndole el modo de aguardar intuí que habría un acuerdo. Siempre lo intuí... Bueno, confieso una trampa aquí, porque en este lugar siempre hay acuerdos. Siempre."

El hombre joven, como al parecer es su costumbre, sonríe. Se lo diría satisfecho. "Hemos concluido" dice "y pienso que los miedos de usted fueron precipitados, como acaba de probarse... No, no intente ninguna simulación, que miedo había. Ahora, sólo queda un trámite más. Uno sólo. Vuelva a esperar en el mismo sofá, hasta que mi compañero de aquí al lado lo llame... Bueno, es que hemos eliminado algunos problemas, pero han surgido otros... Oh, la fuente, por mencionar uno... Lamento que se le escape la razón... Le explico, le explico, cómo no... Una de mis funciones es explicar, si bien no la de mayor importancia. Sucede que la fuente es un claro símbolo vaginal, con su humedad y por el pasto que la rodea... Vuelve usted a lo obsceno, pero de una manera sin duda más descarada... Sí, yo lo propuse. ¿Lo estoy negando acaso? Pero yo lo propuse para tenderle una trampa y usted, con esa mente sucia que ha demostrado tener, cayó en ella. Cayó redonditamente, mi curioso amigo, redonditamente..." ♦

Presentación de Hugo Kiehnle



ENRIQUE FRANCO CALVO



*THINKing is
dangerous,
1999,
instalación*

De las biografías de los artistas...

Si bien la visión decimonónica hiperbolizó las noticias del genio y la vida de los artistas provocando una literatura temerariamente idealizada y falta de rigor analítico, querer concentrar en el siglo xx única y exclusivamente los estudios en el "objeto artístico" resultó quizás más pernicioso para la historia del arte.¹ Pretender negarle importancia al productor se volvió hace algunas décadas deporte de una críti-

¹ No está mal en estos momentos del nuevo siglo releer el sabroso manual que escribió José Fernández Arenas, *Teoría y metodología de la historia del arte*, Anthropos Editorial del Hombre, Barcelona, 1990, 189 pp. Este manual tiene la virtud de comentar las teorías sobre arte más importantes del siglo xx y reseñar algunos de los libros que son referencia obligada en cuanto al tema.

ca que supuso que lo trascendente no era la vida de los escritores y poetas, o de Vincent van Gogh y su leyenda, ni Frida Kahlo y su mito, sino los objetos artísticos que habían dejado. No exagero si digo que esto último redundó las más de las veces en análisis que, aunque rigurosos, poco o nada tenían que ver con lo humano. Nos empeñamos en creer que en el arte la línea más corta entre dos puntos era la recta, sin tomar conciencia de que no se trata de distancias sino del reconocimiento de sentidos. Y en eso, naturalmente, lo material es sustancia que se codifica para obtener significados distintos de los que por sí solo tiene.

En los setentas, las sistematizaciones y metodologías de la historia y de la crítica de arte, así como las del trabajo artístico, si las hay, parecieron renunciar de pronto a la capacidad de humanizar las cosas. Se quiso llegar al último nivel del elemento compositivo y se llegó, a veces, a un grado de nulificación y de pérdida de significado de que se vanagloriaron algunos críticos que hacían recorridos de ida y vuelta sin cansarse, y por supuesto sin hacer más que los hallazgos obvios: el fonema *a*, en toda literatura, fue el fonema *a* y la línea recta, en toda pintura, fue la línea recta. Buena parte de la crítica de los setentas albergó este deseo de no caer en las manos "del placer" y al satisfacerlo obtuvo como resultado una repetición *ad nauseam* de los elementos de semiótica y semiología. Perdimos de vista lo elemental: que el método no crea al objeto sino que es el objeto el que establece su método. Frente al vértigo del vacío, nos dimos cuenta de que al empeñarnos en ver como simple materia lo que material o técnicamente el artista maneja para generar su producción, convertíamos el objeto de arte en un producto aséptico, estéril en todos sentidos. En las contradicciones —tan normales y comunes como en cualquier época— del siglo XX, reaprendimos que el arte es un todo orgánico, de amplitud y capacidad multidireccional mayores de lo que suponíamos. Sería probablemente mejor decir que ha sido nuestro pensamiento el que se negó a la miopía y frente a un mundo de veloces cambios las formas de concebir el arte también se transformaron y ampliaron. No en balde hoy día los artistas de todas latitudes, así como los críticos e historiadores del arte, apelan más al humanismo. Y, gracias a este humanismo, la información, los datos y los temas han aumentado cuando de estudiar arte se trata. Por ejemplo, al viejo y nada caduco esquema de *artista productor-objeto artístico-público receptor* hay que añadir tópicos de análisis como la crítica de arte y, por supuesto, el mercado. Ambos, crítica y mercado, son probablemente dos de los ele-



Open it,
1999,
esmalte/objeto,
205 x 80 cm



Paisaje seminal, 2000, óleo y encáustica/madera, 60 x 60 cm



*Escena seminal,
2000,
óleo y encáustica/
madera,
60 x 60 cm*

mentos más determinantes del arte contemporáneo. Es decir: el artista puede no saber quién fue Apeles, pero no ignorar que existe algo llamado mercado. El comprador de arte se puede basar quizás sólo en su gusto para adquirir una pieza, pero si ésta ha sido publicada o comentada su confianza aumenta. Es decir, que las mitologías modernas avallan un gusto.

¿Y qué decir del currículum? Un currículum es, me parece, el registro de la vida profesional de un artista que ofrece un cálculo aproximado del número de veces que su obra se ha exhibido aunque no siempre visto y menos aun observado, así como el sustento académico con que esa obra se ha generado. Los investigadores de arte consultan el currículum, y los *dealers* también. A los coleccionistas no les resulta ajeno ya no se diga el currículum del artista sino, a veces, exclusivamente el de las piezas que son de su propiedad.

Pero, fuera de datos estadísticos y de juegos que parecieran de la bolsa de valores, la biografía del artista sigue siendo una fuente primaria muy rica que nos ofrece líneas, argumentos y datos útiles para comprender el sentido de una producción. Así, es una lástima que Hugo Kiehnlé aún no haya escrito su autobiografía, porque en su actitud para asumirse como artista entreveo muchos aspectos que pueden establecerse de manera generalizada para un buen número de talentosos pintores de su generación.

Hugo Kiehnlé nació en la Ciudad de México en 1954. En esos años la generación de Ruptura estaba a punto de lanzarse a sus primeras batallas. Si bien había otro grupo de artistas al cual oponerse, la generación de Ruptura tenía ya la necesidad de usar espacios de

exhibición y, digamos, contaba con sus propios héroes como Sartre, Musil, etcétera, y en el campo popular gustaba de la música de Billie Holiday. Por el contrario, la generación de Kiehnlé se familiarizó a tal grado con la idea de la "crisis mexicana" que en su primera juventud nuestro pintor, en lugar de arte, prefirió estudiar una licenciatura en administración. Tal actividad, que puede ser o no una pérdida de tiempo, según se vea, no pudo contener la vocación de Kiehnlé y éste se decidió a romper los esquemas a que se había sometido. Arrancó, pues, en La Esmeralda, donde estudió pintura durante casi dos años, de 1975 a 1977. Posteriormente, por considerarla una actividad que enriquecía su postura estética, estudió diseño y fabricación de joyería en Pforzheim,

Alemania, de 1978 a 1980. Cuando regresó a México, continuó con su producción, orientada principalmente a la pintura, y empezó a participar en exposiciones con grupos de artistas y promotores que podríamos llamar alternativos, desde luego en foros no consagratorios ni comerciales, sino propositivos y liberadores de la imaginación, entre ellos, el Salón des Aztecas (sic), que durante años comandó Aldo Flores, y el Grupo Omnibús. Rápidamente comenzó a exponer en colectivas montadas en galerías ya establecidas, como la Kin, Mexicanos y Talento Mexicano.

Para entonces, la producción de Kiehnle ya había sido reconocida con el premio de adquisición en la VII Bienal Nacional de Dibujo y Estampa Diego Rivera 1996, y seleccionada en distintas bienales y certámenes de artes plásticas nacionales de importancia.

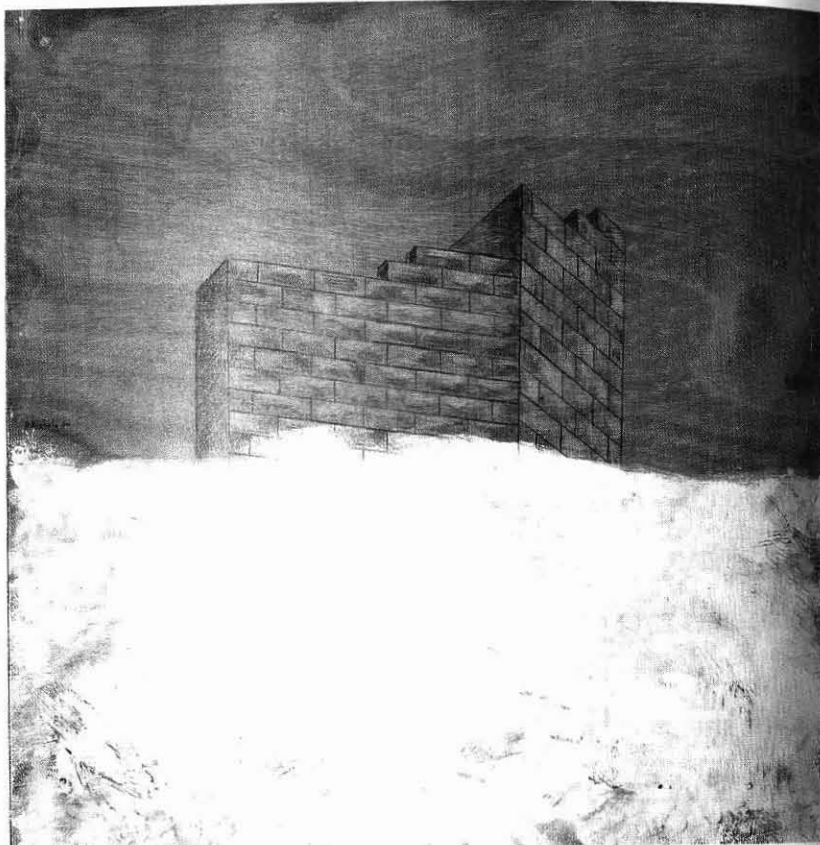
Hugo Kiehnle tiene su estudio en la Ciudad de México, y ahí se dedica de tiempo completo a la pintura. En 1998, con motivo de su exposición en una céntrica galería de la colonia Roma, se editó un catálogo de su obra con el título *useless PAINting*. Aunque no excepcional, pero sí provocativo, el catálogo no fue presentado por un crítico, pues la pluma y el pensamiento del propio Kiehnle se conjugaron para establecer su estética: "PAINting. Pintura y pintar en inglés. PAIN es dolor. El pintor sufre. Síndrome Van Gogh. Absurdo. Ironía."²

Para Kiehnle, pintar implica dos riesgos. El primero lo constituye el hecho de que quien se presenta como artista en una sociedad como la nuestra, enfrenta normas y reglas específicas que dificultan mucho la tarea del ser humano creativo. El segundo, el de que un artista, al enfrentarse a la tela, ha de emprender primero una reflexión sobre lo que se propone y luego otra sobre lo que se ha hecho. En tal sentido, el título de la obra no es accesorio para él, sino parte de ella.

Pero en las afirmaciones de Kiehnle encontramos el peso del romanticismo. Para él la condición de artista no es fácil porque resulta inexorable. Y en ese sentido es dolor, porque no hay forma de "programar" la producción ni modo de preparar la trayectoria. Súmese a esto que la de artista, además, es una carrera que necesita tiempo para concretarse.

Lo repulsivo como estética

Al intentar encontrar nutrientes o parentescos artísticos en la obra de Kiehnle, descubrimos su afinidad y gusto por Jean-Michel Basquiat, y podemos ver que de él aprendió la lección de que el

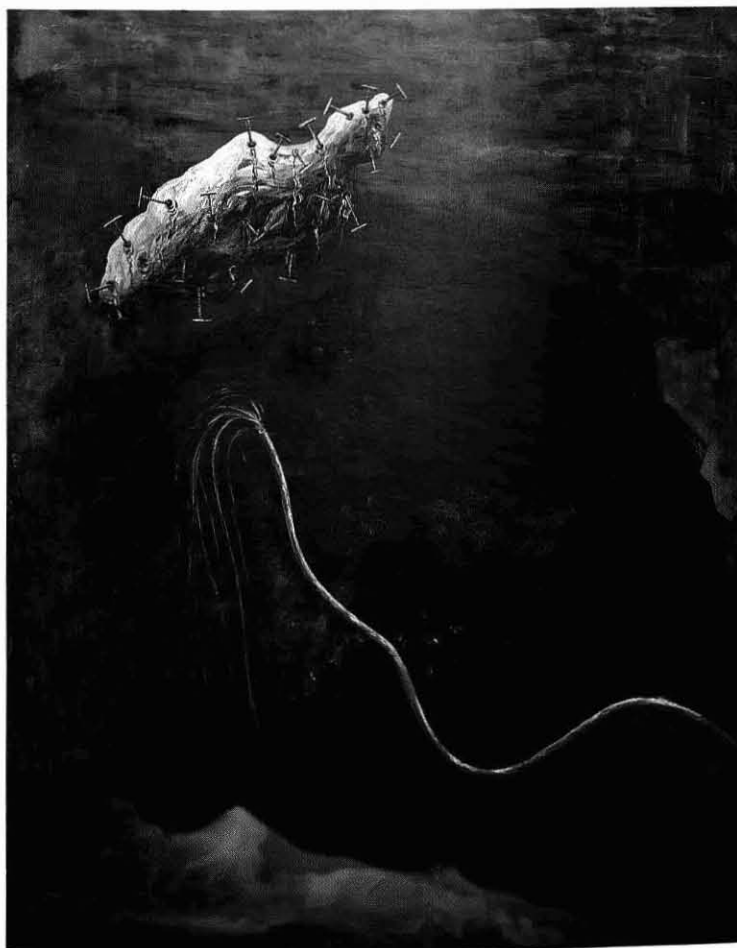


Con título XII,
2000,
óleo y encáustica/
madera,
50 x 50 cm

² El texto de Hugo Kiehnle es una especie de escrito surrealista donde ha dejado fluir las ideas y ha tratado de desarrollarlas con un lenguaje a veces más oscuro que esclarecedor. Al igual que la exposición, el texto se titula *Pintura inútil*. Un dejo de ironía se ha apoderado de todo cuanto Kiehnle ha expresado en su última producción. Lo cómico es grotesco, lo onírico es escatológico, etcétera. Hugo Kiehnle, *Pintura inútil*, Galería Talento Mexicano, México, 1998, 36 pp.



Pintura en despoblado, 2000, óleo y encáustica/tela, 180 x 240 cm



*La pintura
no se riega,
2000,
óleo y encáustica/
tela,
150 x 120 cm*

entorno es determinante en la obra. Así, el gesto es definitivo en el interior del cuadro. Es decir, la forma de la pincelada misma, la carga muscular y mental que la pincelada registra al realizarse. Observamos que Joseph Beuys no le es ajeno, puesto que lo espiritual de la materia y del acto artístico —como ritual— son asuntos a los que concede muy singular atención. Pero quizás sea muy arriesgado tratar los demás lazos consanguíneos que se puedan extender hacia otros artistas —sé que gusta mucho de Van Gogh, Magritte y Duchamp— a partir de su obra, pues la dificultad para interpretarla es cada vez mayor.

La obra de Hugo Kiehnle puede dividirse en varios momentos. Primero una etapa de

reconocimiento y experimentación. Cercano el autor al movimiento de los Grupos y al neomexicanismo de un Enrique Guzmán o un Adolfo Patiño, su obra temprana puede considerarse propia de un neomexicanista tardío.³ Pero rá-

³ El único libro que se ha escrito sobre la generación que empezó a despuntar en los ochentas con un conocimiento directo de la vida y la obra de los artistas, además de una experiencia singular por parte del autor en el campo de la crítica de arte, es el de Luis Carlos Emerich, *Figuraciones y desfiguros de los ochentas*, Diana, México, 1989, 197 pp. Este libro es importante porque parte de un trabajo de campo y, como no hay fuentes bibliográficas de artistas en ciernes, recurre a la entrevista directa y la reflexión comentada con los mismos protagonistas.

Puede leerse también: Luis Carlos Emerich y Enrique Franco Calvo, *Nueva plástica mexicana*, Diana, México, 1997, 227 pp. En este texto, Emerich examina el arte mexicano de la segunda mitad del siglo XX y Franco Calvo realiza entrevistas con personajes —promotores y críticos, entre otros— que actúan en el circuito del arte y cuyo papel en él llega a ser muy importante, pero que generalmente no son considerados.



*Orange Mecos
Factory (Historias
Mexicanas),
2000,
óleo y encáustica/
tela,
150 x 120 cm*



*Ochentero
disfrazado
de mapache,
2000,
óleo y encáustica/
tela,
100 x 120 cm*

Pintura con título
rebuscado,
2000,
óleo y encáustica
sobre tela,
150 x 120 cm



pidamente encontró un lenguaje caracterizado por una imaginación generosa, que transforma unos objetos y personajes en otros, híbridos o mezclas aberrantes; una capacidad de experimentación técnica empeñada siempre en mantenerse dentro de los límites de lo ortodoxo. Así, pese a que recurre a soportes varios, muchos de ellos experimentales, Kiehnle es lo que tradicionalmente se llama un pintor. Casi de manera inmediata, desarrolla posteriormente una producción donde le interesa sobremedida reconocer el soporte donde trabaja. De esta parte resultan piezas sobre hojas de triplay y pintadas con acrílicos muy diluidos que dejan ver la veta de la madera. En estas pin-

turas, tampoco olvida Kiehnle que la pesadilla es su motor. Más tarde produjo series de óleos muy texturados con arenas, que lo aproximaron demasiado a lo que se ha dado en llamar estilo oaxaqueño de pintura. Figurativo, nuestro autor recreó formas en situaciones fantásticas, tratando siempre de que los temas que pinta tengan referentes inmediatos en la realidad, aunque alteren su sentido. Es decir que en los cuadros de Kiehnle nunca veremos pasar volando por una calle azul a un elefante que sujeta con su larga trompa una rosa.

Pero la producción del artista ha transitado por imagerías más sofisticadas y más, digámoslo así, tortuosas que la arriba descrita. Debo aclarar que ni las primeras ni estas últimas dejan de ser propias de su lenguaje y que en ciertos periodos se preocupa por unas o más tarde por las otras.

En su exposición *Pintura inútil* (1999), el pintor sorprendió tanto a su exhibidor como a su público con un lenguaje altamente codificado. Si bien ya había formas sumamente alteradas (ratas humanoides), del uso gestual del óleo y de frases escritas resultaron especies de obras "letrero" cercanas a las pintas de las bardas que frecuentemente se ven en la ciudad. La paleta se tornó muy mezclada y de ella surgieron tonos indefinidos y grises, no sin perder contrastes, por cierto. Y empezaron a aparecer extraños mundos. Parecería que nos enfrentamos a un pariente contemporáneo de El Bosco, pues Kiehnle, sin duda, empezó a generar en cada una de esas obras fragmentos de un actualizado jardín de las delicias donde la locura y el insomnio fueron los ingredientes principales. Pese a ello, quien mira esos cuadros lo menos que puede afirmar es que se trata de obras sumamente delicadas, que ponen de manifiesto tras de sí una fuerte carga de trabajo y más, puesto que en cada una hay una reflexión particular sobre la condición humana.

Puedo entender que para Hugo Kiehnle el mundo es un gran escenario. Pero en éste los argumentos no son legibles del todo y hacen falta señas. De los sueños salen cosas o seres a adornar ese gran espectáculo y habrá quienes miremos esas imágenes como sueños y otros como pesadillas. Me parece

que Kiehnle siempre retrata en sus cuadros un vértigo, un abismo, un vacío del que han salido seres ominosos. Así, recrea un mundo cuya clave es la estética de lo abominable.

El lado oscuro de la luna

No podría presumir ahora que soy amigo de Hugo Kiehnle. Sin embargo, una breve pero sustanciosa correspondencia por correo electrónico me ha permitido plantearle preguntas sobre su producción y su forma de abordar el problema pictórico. Lo que sí puedo afirmar es que me he familiarizado mucho con algunos cuadros de su autoría y que he visitado su estudio y revisado parte de su producción, y que ello me ha brindado un panorama muy amplio sobre su pintura.

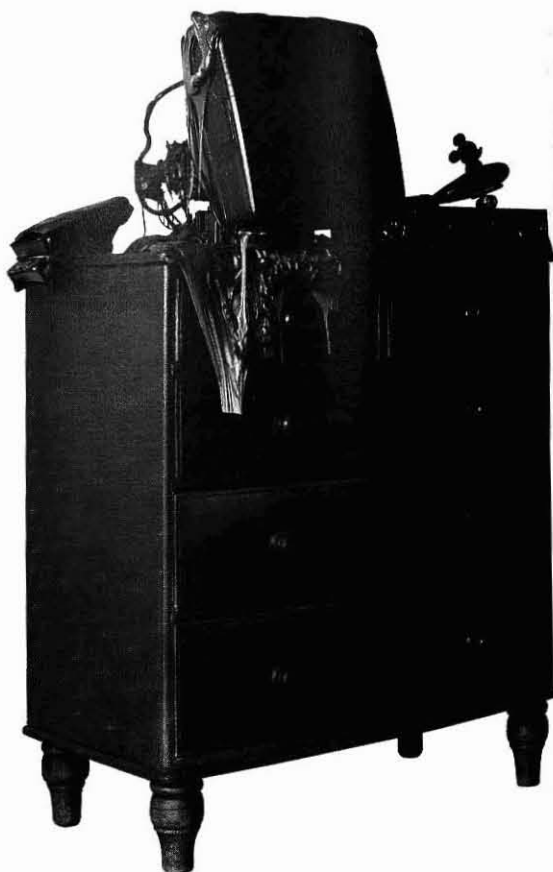
El artista gusta de trabajar series y, como muchos, no pinta un cuadro sino varios a la vez. Pero su forma de trabajo no es mecánica, aunque tampoco está desprovista de disciplina. Ahí lo visitan dueños de galerías, amigos pintores y todos quienes estamos interesados en su expresión. En contraste con su pintura, él pareciera un hombre sin angustias ni temores de ningún tipo. Siempre hay en los muros de su estudio, ubicado en el último piso de un elevado edificio desde el que se puede contemplar la ciudad, alguna obra en ejecución. En las mesas de trabajo hay experimentos de soportes o *collages*, dibujos, esbozos y demás materia indescifrable.

Quiero cerrar este artículo cediendo la palabra a Kiehnle. En su último *e-mail* me ha escrito:

Soy de los que piensan que todo es percepción —por eso la pintura es tan absolutamente subjetiva, depende siempre de quien la mira. Siempre me ha asombrado percatarme de cómo creemos ser y cómo nos perciben. Son dos situaciones que alcanzan grados de distancia radicales. Tiene que ver con la paradoja, para mí, de pintar. Es por esto que digo que el acto de pintar es lo que cuenta. El resultado, el cuadro, la obra, será visto siempre de manera distinta a como fue creado. Siempre. Podrá haber acercamientos a su origen pero nunca podrá ser visto como lo vi yo. El acto de pintar es el encuentro absoluto con mi ser, es ser yo mismo y a nadie se le permite acercarse siquiera, aunque esto pasa a veces aun contra mi voluntad. ♦



Pintura con huevos y obstáculos, 1999, óleo, esmalte, madera y caja, 166 x 137 cm



THINKing is dangerous (detalle), 1999, instalación
Fotos: Víctor Benítez

José Gorostiza o los avatares de la inteligencia

EVODIO ESCALANTE

Transitamos entonces, dentro de nosotros mismos, hacia inmundos calabozos y elevadas galerías que no conocíamos en nuestro propio castillo. La poesía ha sacado a la luz la inmensidad de los mundos que encierra nuestro mundo.

José Gorostiza

Confundido entre las estrellas, empujado por una nube y apoyados sus pies en los vigorosos hombros de Atlas, según la descripción de Ovidio en *Las metamorfosis*, Pitágoras contempla las figuras de unos hombres que vagan a la deriva sobre la superficie de la tierra, afectados en su razón y estremecidos de miedo ante la muerte. Sería imposible no experimentar algún tipo de piedad ante el espectáculo. De aquí que su tarea como filósofo sea hacerles comprender las complejas mutaciones que gobiernan la vida del universo, y conjurar en ellos el pavor inducido por lo fatal. Conocerlos de que aunque todo cambia, nada en definitiva desaparece. El discurso de Pitágoras de Samos, ubicado en los capítulos finales de *Las metamorfosis*, parece conferir un sentido cabal a las historias tramadas por Ovidio, justificándolas desde un punto de vista superior, sólo alcanzable por la filosofía. No hay nada estable en el universo, esto es lo que enseña el pensador griego; toda forma de existencia se trueca en otra, y esta a su vez en otra y en otra, al grado que podría decirse que la vida no es sino un tránsito permanente, un continuo proceso de renovación en el que sólo hay algo que perdura: las almas, éstas sí inmarcesibles. Lo que la naturaleza negaba a las miradas de los hombres, explica Ovidio, Pitágoras "lo descubría con los ojos del espíritu".¹

Gracias a su capacidad para colocarse por encima de las tribulaciones mundanas, Pitágoras advierte cómo paraliza el miedo de la "gélida muerte" el ánimo de los hombres, saturada su mente con fantásticas historias que carecen de fundamento. Las almas no mueren, explica el filósofo: se limitan a mudar de morada. Al combatir el error, al señalar que la muerte no existe y que la vida misma del cosmos no es tria sino en una serie infinita de transformaciones, a la que no escapan siquiera los cuatro elementos constitutivos (la tierra, el agua, el aire y el fuego), Pitágoras intenta disipar en los destinatarios de su discurso el pavor de la muerte.

El objetivo de José Gorostiza en *Muerte sin fin* no parece distinto. También Gorostiza, como el Pitágoras de Ovidio, parece no estar animado por otro propósito que el de conjurar la inquietud que produce en todo lector el tremendo problema de la finitud. Entre el texto clásico y el de Gorostiza, sin embargo, hay una diferencia fundamental, relacionada con la perspectiva. Como filósofo que es, Pitágoras puede observar los asuntos humanos desde una tranquilizadora lejanía. La fuerza del pensamiento le permite remontarse hasta las estrellas y contemplar los asuntos mundanos, no con los ojos perecederos de la carne, sino con los de la inteligencia. Su visión es una visión *teórica*, que reina desde las alturas y que es capaz de elaborar generalizaciones porque ha sabido desligarse de lo concreto, olvidándose, por decirlo así, de los accidentes mundanos. El personaje de Gorostiza no podría facilitarse esta distancia profiláctica; muy por el contrario, lo encontramos desde las primeras líneas del poema "arrojado" en el mundo, "enredado" en una situación de algún modo desesperante, de la que ningún poder mitológico ni extrahumano podrá ayudarlo a salir. El personaje de Gorostiza no tiene a su disposición los hom-

¹ Ovidio, *Las metamorfosis*, Editorial Porrúa ("Sepan Cuántos...", 316), México, 1994, p. 213.

bros de un Atlas, sobre los cuales encaramarse para sobreponerse así a la circunstancia que lo sofoca y que lo mantiene atrapado. Con lo único que cuenta es con su conciencia. Pero esta conciencia está “embarrada” de finitud, y es ella misma, para utilizar una expresión de Pascal, “barro pensativo”. Con esto aludo a una espantosa, y a la vez maravillosa, ambas cosas a la vez, materialidad de la conciencia. Si el filósofo puede remontarse hasta las alturas reconfortantes de la visión teórica, el personaje urdido por Gorostiza no tiene para salvarse en principio sino los poderes de una conciencia que se encuentra de antemano “enredada”, o sería mejor decir, “encarcelada” en su circunstancia. Recuerdese el arranque del poema: *Lleno de mí, sitiado en mi epidermis...*

Esta limitación, esta condición “atrapada” de la conciencia del personaje, obligada como está a darle la cara a la realidad de su circunstancia, y a interiorizarse con ella, poco importa lo tremenda que pueda resultar, es una de las claves que explica la peculiar dificultad del poema de Gorostiza. Asumir lo real, y lo real transido de tiempo, en su devenir, en su *constante perecer enérgico*,² como lo dice el

² Se puede escuchar en este verso, si lo puedo decir utilizando una frase de Ricoeur, el “carácter imperioso del tiempo” que este autor atribuye al pensamiento de Aristóteles. Véase, Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, vol. III. Siglo XXI Editores, México, 1996, p. 643.



mismo Gorostiza, es una tarea que implica esfuerzos casi insoportables. Mantener los ojos en lo real es mantener, reiterándola, esto es, sosteniéndola, la brutalidad de una concreción que amenaza con anegar todo acto de lucidez. De aquí el pasmo contradictorio en el que parece estar enfrascado el personaje, ocupado como está en su *morir absorto*. Su conciencia, transida también ella de tiempo, como incapaz de fijar un solo aspecto de lo real, de seleccionar uno solo de sus ramajes, oscila de manera constante, y pese a su búsqueda de fijeza, entre la cumbre y el abismo, entre lo eterno y lo efímero, entre el deleite y el horror, entre la comedia y la tragedia, en suma, entre la valoración positiva y la negativa, como si no acabara de decidirse entre una y otra. Muchas de las dificultades a las que se enfrenta el lector del texto de Gorostiza derivan de esta circunstancia.

El imperativo parece ser el de mantener los ojos absolutamente abiertos, en una vigilia sin concesiones, vigente incluso en las *cumbres peladas del insomnio*; no darse tregua ni darle tregua a la realidad, no permitirse el menor parpadeo, el más mínimo descuido que permitiría la evasión. Lo real, con su abrumadora y a la vez prodigiosa presencia, tiene que estar aquí, ahí, delante y a la vez adentro, allá y a la vez acá, como un relámpago que no cesa y al cual no es posible sacarle la vuelta. Hegel lo había formulado en rigurosos términos, cuando decía: “La muerte, si así queremos llamar a esa irrealidad, es lo más espantoso, y el retener lo muerto lo que requiere una mayor fuerza.” A lo que agregaba: “Pero la vida del espíritu no es la que se asusta ante la muerte y se mantiene pura de la desolación, sino la que sabe afrontarla y mantenerse en ella.”³ Esta necesidad, siempre reanudada, diríase, de sostenerse en lo real, interiorizando (esto es: haciendo propio) incluso lo que pudiera tener de más insoportable, y lo más insoportable, como apuntaba Hegel, es la muerte, explica acaso la “compulsión repetitiva” que hace que el texto vuelva una y otra vez sobre sus pasos, retomando expresiones y modificándolas sobre la marcha, capitulando y recapitulando, corrigiendo su dicho, agregando notas o disminuyéndolas, lo que no es sino una forma de volver sin volver, de esquivar la repetición en el momento mismo en que se incurre en ella. Se trata, para ponerlo de otro modo, de aferrarse a lo real aún sabiendo que lo real es de por sí inapresable.

Lo anterior es consecuencia de la perspectiva en la que se ubica el personaje. Es el costo de un estricto punto

³ G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973, p. 24.

de vista que se conquista momento a momento, verso tras verso, y que no deja de traducirse, como lo han visto los estudiosos, en una retórica bastante inclinada hacia el oxímoron. Ya el título mismo del poema, *Muerte sin fin*, el primer oxímoron del texto, indica de modo figurativo una contradicción no resuelta, una antítesis que no acaba de decidirse, y que por lo mismo, en cierto sentido, deja de ser una antítesis. Mientras que el sustantivo señala un acabamiento, una conclusión, un acontecimiento después del cual ya no hay posibilidad de más acontecimientos,⁴ el *sin fin* desmiente lo anterior, y deja suelta la cuerda para que todo continúe transcurriendo, de modo interminable, sin solución de ninguna especie. El título indica, pues, una fusión de los contrarios, una *coincidentia oppositorum*, o cuando menos, una aproximación entre ellos que no alcanza a resolverse dentro de los patrones del pensamiento lógico, o mejor dicho, que ya ha escapado de modo estricto a los mencionados patrones. Ducrot y Todorov señalan de modo escueto que el oxímoron es una “relación sintáctica entre dos antónimos”.⁵ Faltaría aclarar de qué modo hay que entender esta relación, y si la mencionada antítesis, por virtud del acto mismo de aproximación, no queda neutralizada y se convierte en otra cosa.

Los redactores de la *Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*, relacionan el oxímoron con la paradoja. Según esto, se trata de “una figura de lenguaje que combina dos elementos en apariencia contradictorios. Es una forma condensada de la paradoja”.⁶ Empero, los redactores de este libro subrayan como lo más notable el *acercamiento* de los términos contrapuestos, antes que la diferencia misma contenida en la contraposición. Por eso agregan: “El oxímoron, que revela una compulsión a fundir toda experiencia en una unidad, debe ser distinguida con cuidado de la antítesis, que tiende a dividir y a categorizar los elementos de la experiencia.”⁷ La observación me parece impecable.

Lo que el oxímoron logra, para decirlo de otro modo, es una *conciliación de lo inconciliable*, lo cual se logra al cos-

⁴ Heidegger define escuetamente a la muerte como “la posibilidad de la imposibilidad”. Véase, Martín Heidegger, *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, § 50, p. 286.

⁵ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. de Enrique Pezzoni, Siglo XXI Editores, Argentina, 1974, p. 319.

⁶ *Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*, p. 595. Según Guido Gómez de Silva, la paradoja es “aserción que parece contradictoria, afirmación opuesta a la opinión común”. Véase la entrada respectiva en su *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

⁷ *Ibid.*, p. 596.



to de oscurecer (o de poner a distancia) la pura relación lógica entre los términos. Aunque sin duda es válido decir que el oxímoron es una antítesis abreviada, o una antítesis en estado larvario, la aproximación de los términos contrapuestos es tal que lo que prevalece es el acto mismo de la fusión. Sobre el principio de una antítesis, que subyace en la sintaxis enunciativa, se ha creado una imagen mental que en estricto sentido ya no pertenece a los dominios del pensamiento lógico; se trata de una síntesis imaginaria, que mantiene la contradicción, pero que al mismo tiempo se sobrepone a ella, al ponerla a trabajar en el nivel de lo figurativo. Al volverse figurativa, la contradicción, por decirlo así, “cambia de piel” y adquiere un grado de ambigüedad que los enunciados meramente lógicos desconocen. Así, el título *Muerte sin fin* tiene que ser leído de entrada de dos maneras contrapuestas, sin que sea posible definir, en este punto, si alguna de ellas merece prevalecer. Por el lado de la tragedia, este título invoca una muerte interminable, es “la muerte que no acaba”, y que, al prolongarse, al reiterarse hasta el infinito, torna infinita también la desolación. Se diría que una muerte que nunca termina de morir, que siempre está muriendo, y que vuelve a morir hasta el infinito, es una imagen atroz de lo insoportable. Por el lado de la comedia, si nos vamos al otro extremo, *Muerte sin fin*

invita a ser leído como un título en exceso optimista, pues una muerte que no muere, una "muerte sin objeto", según la sugerente expresión del poeta Xavier Villaurrutia, es en realidad una vida que se afirma, que se renueva y florece en cada uno de sus presuntos acabamientos. Se tornaría legítima aquí la jovialidad de lo que perennemente renace.⁸

Nada autoriza, por lo visto, mientras no se haya leído en su cabalidad el poema, a quedarse con un sentido o con otro. La tragedia y la comedia reclaman por igual exclusivos derechos. El oxímoron que trasmite el título del poema, *Muerte sin fin*, queda flotando pues como una antítesis imposible de resolver, y que no puede resolverse porque en sentido estricto no es una antítesis, sino un oxímoron; no un enunciado antitético, como tal, sino un enunciado figurativo con bases antitéticas. El oxímoron se revela, así, como la figura de la oscilación. Como la figura por excelencia de lo indecible, pues plantea dos posibilidades antagónicas de lectura sin resolverse ella misma por ninguna. Mientras que la antítesis separa los elementos contrapuestos, lo que permite analizarlos, el oxímoron en cambio vive de aproximarlos, de fundirlos en una síntesis que habría que llamar "imposible"; esto dificulta distinguir si sigue o no funcionando la contraposición que se supone está en sus cimientos.

Este triunfo de lo sintético en el nivel figurativo, esta *conciliación de lo inconciliable*, expresión que ya es ella misma un oxímoron, suscita arduos problemas de comprensión. El poema de Gorostiza, denominado no sin malicia *Muerte sin fin*, ¿celebra la muerte, o celebra la victoria sobre la muerte? ¿Es, de plano, un lamento fúnebre? Al revés, ¿un aleluya triunfal de la vida que se impone a la finitud? ¿Cómo escoger entre tragedia y comedia? ¿Entre desgarramiento y conciliación? ¿Entre el ritual fúnebre y la fiesta? ¿Hay acaso una tercera opción, que podría prescindir de los anteriores extremos, o fundirlos en una síntesis?

El problema no se reduce, por supuesto, al título, que de cualquier manera anticipa de modo formal lo que ha de venir. Los oxímora se diseminan en el texto y provocan a cada paso problemas de interpretación. ¿Cómo entender, en efecto, esa *muerte viva*, el *repetirse inédito*, lo *eterno mínimo*, la *risa agónica*, el *tumbo inmarcesible*, el *cielo impío*, el *tiempo paralítico*, el *dios estéril*, los *brazos glaciales de la fiebre*, el *angélico egoísmo*, la *flor mineral que se abre para adentro* (dos oxímora en un solo verso), la *senil recién nacida*, el *mohíno crepitar de gozo*, el *fulgor de soles emboscados*, y otras figuras de

la antítesis presentes en el texto? El problema con el oxímoron es que no aporta, como tal, una antítesis, sino una conciliación imaginaria de los contrarios, que de algún modo los deja flotando en el aire de la interpretación. La pregunta tendría que ser si el lector logra "reconstruir" esa *conciliación imaginaria* que le propone en cada caso el oxímoron, y si en su apresuramiento por obtenerla no se desliza el lector sobre uno solo de los polos de la contraposición.

En estos asuntos el énfasis se torna decisivo. Dada la expresión *Muerte sin fin*,⁹ la interpretación cambiará de modo radical si en lugar de colocar el acento en la noción de "muerte", se lo coloca en la noción de "no-muerte" que está implícita en la frase *sin fin*. Quien proceda del primer modo, entenderá el poema de Gorostiza como un canto fúnebre; quien proceda del segundo, escuchará sólo las notas del ditirambo. Para complicar el asunto, habría que agregar que ambos énfasis, en tanto toman partido por alguno de los extremos de la frase, desvirtúan el sentido del oxímoron que no consiste en otra cosa que en el *equilibrio* entre los dos polos de la contraposición. Lo que propone el oxímoron, como se ha dicho, es una síntesis "imposible." Habría que mantenerse en todo momento, pues, en los terrenos de esta síntesis.

Cualquier decisión del lector al respecto, como es previsible, no puede hacerse sin tomar en cuenta el contexto en el que aparece la frase. Mejor dicho, sin traer a cuento la comprensión del poema como un todo. Mientras no se haya elaborado una interpretación del poema como una totalidad de sentido, y no se haya encontrado plausible dicha interpretación, descifrar secciones aisladas de *Muerte sin fin* será como realizar una operación en tinieblas, cuando no un puro juego con lo arbitrario.

Algunos de los oxímora, como es obvio, encierran menores complejidades interpretativas que otros. La noción de un *tiempo paralítico*, por ejemplo, parece resolverse sin mayor dificultad si se piensa en un tiempo estancado, que no transcurre. Basta anular la noción de flujo, presente en la idea de tiempo, para llegar a este tiempo que no transcurre, a este tiempo sin tiempo, o sea, a este *tiempo paralítico*, según la fórmula de Gorostiza. Quizá cuesta un poco de trabajo entender esos *brazos glaciales de la fiebre*, de los que se habla en otra parte del poema. ¿La fiebre es helada? Por supuesto que no, pero si se piensa que la fiebre puede llevar al enfermo a la sepultura, o sea, a los brazos fríos de la

⁸ Villaurrutia condensa de este modo la contradicción inmanente al poema de Gorostiza: "Muerte sin fin, muerte eterna y, al mismo tiempo, muerte sin objeto." Véase Xavier Villaurrutia, *Obras*, p. 772.

⁹ El oxímoron *Muerte sin fin*, traducido —o, más bien, reducido— a las antítesis que subyacen en su construcción, daría las siguientes fórmulas, ciertamente un tanto bárbaras: "muerte no-muerte", "finitud-infinita."

muerte, entonces la expresión adquiere sentido. Silvestre Revueltas, valga el ejemplo, murió abrazado por los brazos *glaciales de la fiebre*. Aquí el oxímoron se logra gracias a la violenta contraposición del *frío moral* de la muerte con el *calor físico* provocado por la enfermedad. Un lector familiarizado con los poetas del Siglo de Oro, reconocerá en la *muerte viva* de Gorostiza un eco de Quevedo, quien afirma en uno de sus sonetos: "Vivir es caminar breve jornada, / y *muerte viva* es, Lico, nuestra vida..." Aunque puede ser que la referencia más inmediata de Gorostiza sea, no Quevedo, sino un retruécano de Sor Juana en el *Primero sueño*: "el cuerpo siendo, en sosegada calma, / un cadáver con alma, / muerto a la vida y a la *muerte viva*".¹⁰

La expresión *senil recién nacida*, que parece absurda al principio, recuerda a poco que se reflexione en ella un refrán campesino de la Edad Media citado por Heidegger en *El ser y el tiempo*: "Tan pronto como un hombre entra en la vida, es ya lo bastante viejo para morir."¹¹ Creo que no discurrían de otro modo los poetas del barroco español. En uno de los salmos de su *Heráclito cristiano*, Quevedo observa en relación con este mismo asunto: "Antes que sepa andar el pie, se mueve / camino de la muerte..."¹² El bebé que acaba de nacer, como quien dice, ya está listo para morir. Es, por lo tanto, un *senil recién nacido*, como reza con exactitud la frase de Gorostiza. Lo anterior da lugar, en el lenguaje técnico de Heidegger, al emblemático "ser-para-la-muerte" que singulariza —en el sentido fuerte de la expresión— al ser pensante finito.

La contraposición interna que se cifra en la frase que habla de un *repetirse inédito*, acaso es más difícil de resolver.

¹⁰ Véase Francisco de Quevedo, *Poemas escogidos*, ed. de José Manuel Blecua, Clásicos Castalia, Madrid, 1989, p. 60, y Sor Juana Inés de la Cruz, *Primero sueño y otros textos*, ed. de Susana Zanetti, Losada, Buenos Aires, 1998, p. 136. Anthony Stanton, al destacar el vínculo entre el oxímoron de Gorostiza y el retruécano de Sor Juana, sostiene que en esta *muerte viva* reside la fuerza motriz que alienta al interior de *Muerte sin fin*. Véase, Anthony Stanton, *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 89. Un cuarto de siglo antes, en torno a este mismo asunto, la investigadora Elsa Dehennin observaba: "Es el oxímoron mayor de la obra: su dinamismo refleja un conflicto estabilizado —sin reconciliación eufórica ni divorcio patético— que es, en definitiva, una aceptación de la dualidad invencible —generadora de toda la obra." Véase Elsa Dehennin, *Anthithese, oxymore et paradoxisme: approches rhetoriques de la poésie de José Gorostiza*, Didier, Paris, 1973, p. 74. Traducción mía.

¹¹ Véase Martín Heidegger, *El ser y el tiempo*, § 48, p. 268

¹² Francisco de Quevedo, *op. cit.*, p. 72. En uno de sus sonetos, Luis de Sandoval Zapata agrega, en el mismo sentido: "lo menos fue tu muerte, que ya habías / empezado a morir cuando naciste." Véase Luis de Sandoval Zapata, *Obras*, ed. de José Pascual Buxó, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 106.

Lo "inédito" es lo que aparece por primera vez, y excluye, de modo tajante, a mi modo de ver, la idea de repetición. Si se ha repetido, es que no es inédito; y al revés, si es inédito, es que se trata de algo inesperado, que antes no había ocurrido. ¿Cómo puede hablar entonces Gorostiza de un *estéril repetirse inédito*? ¿Qué quiso decir con ello? Sobre este asunto, que se complica con la inclusión de la palabra *estéril*, me gustaría proponer la siguiente hipótesis: según la concibe Gorostiza, la mecánica del universo es una mecánica reiterativa, concebible al modo de una rueda que retorna siempre al mismo lugar. De modo explícito, el poema apunta en esta dirección cuando sostiene que los objetos de este mundo (el tintero, la silla, el calendario) están sujetos a su *infantil mecánica*, y cuando, aportando mayor luz a lo anterior, observa que estos objetos están empeñados en el *tortuoso afán del universo*. Me gustaría entender este *tortuoso afán del universo* como una definición hecha y derecha. Si el *afán* implica un trabajo asiduo y vigoroso, realizado con intensa dedicación, lo *tortuoso*, como explican los diccionarios, es lo que tiene vueltas y rodeos.¹³ Si el universo es una rueda gigantesca que regresa afanosa al mismo lugar, si su mecánica es en lo esencial reiterativa, cabría suponer que para que sucedan de verdad, las cosas tienen que suceder cuando menos dos veces. Si no se repiten, es como si no hubieran sucedido nunca, pues estarían excluidas por esto mismo de ese *tortuoso afán* en que consiste, según la precisa declaración del verso de Gorostiza, la mecánica del universo. La conclusión es que en un mecanismo *tortuoso*, que gira incesante sobre su propio eje, sólo algo que se repite puede sorprender y ser advertido como "inédito", no importa que en estricto sentido ya haya sucedido antes.¹⁴

Lo anterior suena, creo, bastante paradójico, pero hay que recordar que el poema de Gorostiza se apoya mucho en la paradoja, y que la palabra aparece mencionada dentro de los primeros veinte versos del poema. El oxímoron, como se dijo, en tanto involucra una antítesis sostenida que se plantea pero que no acaba de resolverse, puede definirse como una "forma condensada de la paradoja".¹⁵ Más

¹³ "Tortuoso" también significa "solapado". El sentido físico y el moral no se excluyen el uno al otro, y hasta podría decirse que en el uso de Gorostiza se complementan.

¹⁴ No sería remoto que esta idea del universo físico como un mecanismo reiterativo esté tomada de Vasconcelos, quien señalaba: "Llamamos acto repetición a aquel que consuma una potencia latente, sin orientarse a otro propósito que la simple repetición de los mismos ritmos y transformaciones dinámicas en grados varios, sin cambio de dirección. Tal acto es propio de lo físico." Véase José Vasconcelos, *Tratado de metafísica*, Editorial México Joven, México, 1929, p. 184.

¹⁵ Véase arriba, nota 5.

allá de la retórica del oxímoron, empero, lo que yo subrayaría en este caso es la visión del universo como un aparato reiterativo, y de modo más específico, como una rueda descomunal que regresa siempre a su origen.

Dejo de lado esta digresión para ocuparme del primer oxímoron que me sale al paso en la lectura del poema, descartando el del título, por supuesto. Me refiero a la expresión *risa agónica*, colocada en los primeros versos del canto inicial, justo cuando el personaje acaba de descubrirse en la *imagen atónita del agua*. Abandonando en un mismo lapso tanto la cárcel yoica como la enunciación en primera persona, la voz poética sale de sí y se identifica con la materia más humilde: el agua. Es interesante ver, en este giro que podría denominarse "franciscano", de qué modo el agua inerte del vaso de agua adquiere un tinte trascendental. El agua, vista por el poeta, asume rasgos antropomórficos. La primera atribución de este tipo reside en el carácter de *pasmo* o *estupefacción* que se atribuye al agua, cuando en realidad el estupefacto es el personaje que se "descubre" en ella. La segunda es la que define al agua dos veces, primero como *tumbo inmarcesible* (otro oxímoron), y después como un *desplome de ángeles caídos / a la delicia intacta de su peso*. Se trata de definiciones complementarias y a la vez decisivas en la interpretación del poema. Mientras que el *tumbo inmarcesible* mezcla la idea de vuelco o caída, muy propia de la condición efímera del hombre, con la noción de lo eterno contenida en el término *inmarcesible* (a la letra: inmarcitable: un agua que ha de existir por los siglos de los siglos), la segunda definición repite, acaso

con una imagen más fina, una noción análoga. La mención de los *ángeles caídos*, que son eternos como *ángeles* pero que como *caídos* se han vuelto terrenales, mutables, perecederos, otorga al antropomorfismo el delicioso sesgo de la inversión: el agua no sería sino el *desplome* de unos ángeles que abandonan las regiones celestes seducidos acaso por el peso de la materia (es imposible no pensar en los "ángeles" de las películas de Wim Wenders). Se trata, a mi modo de ver, de una de las metáforas más hermosas y delicadas del poema, que considera que el agua que fluye es la cristalización de una legión de ángeles que habrían sido atraídos por la fuerza de la gravedad.¹⁶

El tercer rasgo antropomórfico tiene que ver con la declaración de un estado emotivo. El del personaje que ha salido de sí para proyectarse en la imagen del agua, que le sirve de algún modo de "disfraz" o de representación embozada. ¿Cómo se encuentra el agua en el vaso de agua? ¿Cuál es su "estado de ánimo", si es posible utilizar la expresión en este contexto? Recurriendo a una técnica irónica, y a una manía autocorrectora, que empieza con la negación, y que reitera con alguna variante esta negación, para enseguida proponer un resultado que se sobrepone a la doble negación precedente, propone Gorostiza esta descarnada imagen de un agua:

¹⁶ Conviene tener en mente que tanto el *desplome de ángeles caídos* como el *tumbo inmarcesible* serán revertidos en los versos finales del poema, ya no como "separación" y "caída", sino como reintegración.



que nada tiene
sino la cara en blanco
hundida a medias, ya, como una risa agónica,
en las tenues holandas de una nube
y en los funestos cánticos del mar...

Adviértase el taimado desplazarse de la enunciación que lleva las cosas de un menos a un más, de una doble negación a una afirmación. Según declara el verso, el agua *nada tiene* (primera negación). La conjunción reafirma esta negación con una leve variante no desdeñable: no tiene nada *sino la cara en blanco* (esta sería la segunda negación, pues una *cara en blanco* es una no-cara, es la ausencia de cara en la cara, por decirlo de algún modo, y la negación, por tanto, de la identidad). Y, sin embargo, a partir de esta doble carencia, algo emerge: se dibuja un rostro. ¿O es, para decirlo mejor, una mueca? Este rostro, se sugiere, es el de la nada. Por eso ha dicho el verso que tiene *la cara en blanco*. Esta intuición de la nada como rostro elidido del personaje parece coronar (haciéndolo trizas) el proceso de identificación, pero no concluye ahí. ¿Cómo se encuentra este rostro? Lo que el texto detalla es que se encuentra hundido *a medias, ya*, en el vaso de agua, a lo que añade el símil: *como una risa agónica*. Aparece, de súbito, un dato que había sido sustraído dos veces. A la doble negación inicial, se sobrepone ahora un rasgo afirmativo, no importa que cargado de ambigüedad. Del agua del vaso de agua brota una *risa agónica*.

He aquí uno de los oxímora más escabrosos del poema de Gorostiza. ¿Cómo interpretar esta frase? Se diría que para leer de modo adecuado el oxímoron, el lector tendría que ubicarse en la antítesis para elevarse por encima de ella en un intento supremo de conciliación. La mueca desgrana un significado que de primera intención parece desvanecerse ante la opacidad de la frase. El agua ofrece una *risa agónica*. El problema es el siguiente: si se subraya el término *risa*, *Muerte sin fin* corre el peligro de convertirse en un poema festivo, que celebra la muerte del universo; si se enfatiza, en cambio, el segundo término, el poema se convierte en una misa de difuntos, o todavía peor, en un tenebroso paseo por la región de los muertos. Lo sorprendente es que existen elementos dentro del poema para apoyar una y otra lectura. Recuérdense, por el lado de la fiesta, los tremendos aleluyas con los que concluyen las dos grandes secciones del poema. Estos ¡*Aleluya, Aleluya!* que se reiteran, estas incitaciones para alabar a Yahweh (que no significa otra cosa el término *aleluya*) no pueden ser interpre-

tados, por sí mismos, aislados de todo contexto, en caso de que esto fuera posible, sino como exclamaciones de un júbilo portentoso. Se los puede entender, en efecto, en una primera impresión que la complejidad del poema obliga a corregir y a matizar, como testimonios de alabanza y reverencia ante el creador del universo. Pero no resultan menos impresionantes, si se quieren subrayar las notas funerarias, los gemidos finales del Espíritu de Dios, quien flota solitario otra vez sobre las grandes aguas, y llora, en los últimos versos del poema, después de haber devorado hasta la última partícula de su creación, *con un llanto más llanto aún que el llanto*.

De hecho, los estados anímicos que despliega el poema no podían ser más complicados. Pasan, de la alegría exaltada, a la que se concibe como *única, riante claridad del alma*, al disgusto de la conciencia que se sabe inepta para remontar *la sorda pesadumbre de la carne*; de la ingenuidad casi infantil que se recrea *en este buen candor que todo ignora*, a la certidumbre de la destrucción que deja en la boca *un sabor de tierra amarga*; de la conciencia que se regala a sí misma *la miel de sus vigiliass*, a la crueldad inhóspita de un sueño que *perfora la sustancia de su gozo / con rudos alfileres*; del *angélico egoísmo* (otra expresión antitética) que se escapa triunfal *como un grito de júbilo sobre la muerte*, al más bien tétrico *malsano crepúsculo de herrumbre*, que podría pasar por un diagnóstico de la época.

Quizás una clave para descifrar la tensa dualidad de esta *risa agónica*, la ofrece el poema cuando puntualiza, apenas dos versos más adelante, que el agua tiene la cara a medio hundir *en las tenues holandas de la nube / y en los funestos cánticos del mar*. Lo que no es sino otra forma de decir que el agua, y con ella, su mueca indescifrable, se encuentra dividida entre dos fuerzas en perpetua tensión: entre la fuerza ascensional, que la impulsa hacia los cielos, Hermanándola con el bello tejido de las nubes (y de aquí la satisfacción asociada a la *risa*), y la fuerza telúrica, la célebre "llamada del abismo", que la aproxima a los cantos mortuorios del mar (lo que agrega la nota de *agonía*). Así, lo característico de esta *risa agónica* estribaría en la contradicción entre las potencias del bien y del mal, de la vida y la muerte, del cielo —al que siempre se aspira— y del infierno, al que acaso se encuentra sometida toda vida perecedera aquí en la tierra. El oxímoron *risa agónica* refiere pues esta angustiosa interacción entre la salvación y la condena, entre la liberación y la esclavitud, entre la vida eterna y la muerte, interacción a la que el poema, como un todo, esto parece evidente, trata de conferir un sentido. ♦

Las universidades públicas estatales como factor de desarrollo regional en México¹

MATILDE LUNA

En un contexto generalizado de cambios en las instituciones de educación superior, durante la década de los noventa las funciones y las estructuras institucionales de las universidades públicas estatales experimentaron transformaciones importantes y esas casas de estudios iniciaron un conjunto de programas orientados a promover relaciones de colaboración con diversos sectores sociales y gubernamentales, de manera específica con las empresas privadas y otros actores económicos.

Tales transformaciones resultan interesantes a la luz de las capacidades de investigación que concentran las universidades públicas en México, de la importancia que han adquirido los ámbitos regional y local en el contexto de una mayor internacionalización de las economías nacionales y del dominio de una economía basada en el conocimiento.

En ese marco, el objetivo principal del presente trabajo es caracterizar las relaciones entre las universidades públicas y las unidades productivas en el nivel estatal, a partir de los casos de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL), la Universidad de Guadalajara (U de G) y la Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP). Se trata de destacar las diferencias en sus perfiles de colaboración, aun cuando se reconoce que cada institución cuenta con una amplia variedad de proyectos de colaboración con las empresas. Se parte de que hasta ahora no hay una evaluación

precisa de la magnitud de las relaciones entre las universidades y las empresas, ni de su efecto en el desarrollo regional, y de que diversos sectores, como el gubernamental, el empresarial y el académico, han reconocido limitaciones en dicho efecto.

A manera de introducción, puede señalarse que las universidades públicas estatales tienen un peso relativamente importante en la generación del conocimiento y en la formación de recursos de nivel posgrado: cuentan con 17% del total nacional de académicos del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) y con 38% del total de los posgrados de excelencia.

Si bien en las instituciones públicas de educación superior ha predominado la búsqueda del conocimiento por el conocimiento mismo, y la autonomía ha desempeñado un papel normativo central para que ellas cumplan sus funciones básicas de docencia, investigación y difusión del conocimiento, a partir de la década de los noventa los directivos y algunos sectores universitarios han realizado un esfuerzo significativo para transformarse y participar de manera más activa en el nuevo paradigma de producción de conocimiento, basado en una relación más directa, formal y puntual con las empresas.

A esos cambios han contribuido diversos factores, entre los que conviene mencionar los siguientes: modificaciones en los lineamientos de las políticas gubernamentales de educación superior y de ciencia y tecnología, en particular las políticas orientadas a diversificar el financiamiento y los programas de incentivos para promover un enfoque regional, las propias políticas de las instituciones y de sectores universitarios destinadas a conseguir nuevas fuentes de financiamiento y establecer nuevas formas de transmisión

¹ Este trabajo se basa en la investigación "Las universidades públicas estatales: estrategias y factores de colaboración con las empresas", financiado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt; 27794) y el Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Las fuentes de los datos aquí consignados, correspondientes a los tres últimos años de la década de los noventa, son el Conacyt, Nacional Financiera, la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES) y documentos de las universidades.

del conocimiento, y las necesidades y demandas de los empresarios en cuanto a información, conocimientos y esquemas de cooperación que eleven la competitividad.

Más por el propio impulso de las universidades públicas estatales y de los incentivos gubernamentales que por las demandas del sector privado, las funciones, las estructuras de organización y los valores de aquéllas han experimentado cambios.

Destaca la asimilación de un nuevo papel en el desarrollo económico, fundado en relaciones directas con el sector productivo, y el establecimiento de unidades de vinculación, de centros de desarrollo empresarial para brindar asesoría a las empresas y de consejos mixtos público-privados para facilitar la comunicación con los empresarios, como el Consejo Consultivo Externo de la Universidad Autónoma de Nuevo León y el Consejo Social de la Universidad de Guadalajara. Se ha desarrollado también una valoración positiva de la empresa y sus atributos, con diversas manifestaciones como los cursos para formar profesionistas emprendedores, la creación de empresas universitarias y la incubación de empresas de base tecnológica con un fuerte arraigo local, como en el caso de la Universidad de Guadalajara.

Como se verá en seguida, el análisis particular de las universidades mencionadas revela que han adoptado diferentes formas de colaboración con las empresas y que, en general, son sensibles al entorno económico donde se ubican. Como la mayoría de las universidades públicas estatales, las que aquí se analizan cumplen una tarea estratégica en la formación de recursos en el nivel de posgrado y en la generación de conocimiento, con una proporción que va de 61 a 91% del total de académicos del SNI de sus respectivos estados de adscripción.

La Universidad Autónoma de Nuevo León se encuentra situada en un estado económicamente importante en el mapa nacional, caracterizado por su dinamismo económico y una alta concentración de grandes y medianas empresas, integradas con frecuencia en grupos industriales e industrial-financieros. También se distingue por una significativa capacidad de innovación que se manifiesta, entre otras formas, en la importante posición de la entidad en cuanto a las patentes solicitadas por nacionales en México (segundo lugar) y en la existencia de centros de investigación y desarrollo en varios de los grandes grupos, como Hylsa y Vitro.

Con una estructura académica que integra la docencia y la investigación en las facultades correspondientes a las



áreas de artes, humanidades y ciencias sociales, biomedicina e ingeniería y ciencias exactas, y con una relativamente alta proporción de ingresos propios (13.4%), la UANL se ha relacionado estrechamente con grandes empresas y grupos privados del estado, tanto nacionales (como Alfa, Hylsa, Vitro, Cydsa y Cemex, entre otros) como extranjeros (tales como IBM, Microsoft, ATT, Apple, Digital, Hewlett Packard y Mercedes Benz), así como con dependencias del gobierno estatal y federal, como la Comisión Federal de Electricidad, la Secretaría de Desarrollo Social y el Instituto Mexicano del Petróleo.

En la UANL, la vinculación con el sector productivo tiene como objetivo medular formar recursos de alto nivel y como mecanismo primordial la colaboración continua de estudiantes e investigadores con las empresas y de personal de éstas con las universidades. Sin una estructura propia de relación con la industria, toda actividad de este tipo es administrada por el Departamento de Servicio Social—adscrito a la Secretaría General, aunque con oficinas en cada facultad—, cuyo papel principal en la tarea de vincular a la casa de estudios con el sector productivo parece tener sus antecedentes y razón de ser en el peso de la estrategia de participación de estudiantes e investigadores en actividades de este

sector, que comenzó de manera más formal en los ochentas, cuando se abrió la posibilidad de realizar las prácticas profesionales y el servicio social en las propias empresas.

Un programa ejemplar en esta línea, que data de finales de los ochentas, es el posgrado para formar maestros y doctores especializados en ingeniería de materiales de la Facultad de Ingeniería Mecánica y Eléctrica, que originalmente contó con el apoyo de cuatro empresas: Metalsa, Fama, Vitrotec e Hylsa, y en virtud del cual esta última aporta a la mitad de los profesores.

Este tipo de proyectos docentes propiciaron la creación de comités asesores mixtos, que han establecido condiciones para que las empresas de distintos ramos tengan acceso a tecnologías, asesoría de expertos e información para resolver problemas específicos y recluten los recursos humanos que requieren.

Una organización particularmente interesante, creada a finales de los noventas, es el Consejo Consultivo Externo, donde participan significativamente grandes empresarios y dirigentes de asociaciones empresariales estatales.



PAINTER de agua dulce

Entre los propios programas de la universidad, destacan los orientados a incrementar y apoyar la propiedad intelectual generada por diversos grupos de investigación, mediante patentes y derechos de autor. En este ámbito, la institución ha generado convenios para la explotación de patentes desarrolladas por sus investigadores con empresas extranjeras como Shell Oil, el Hospital MD Anderson, y Química Hoechst Alemana, empresa extranjera líder en solitud de patentes en México.

La Universidad de Guadalajara posee un perfil de colaboración con las empresas radicalmente distinto al de la UANL. Aunque Jalisco también ha alcanzado un importante dinamismo industrial, su estructura empresarial difiere de la de Nuevo León, pues se caracteriza por la concentración de pequeñas empresas, muchas de las cuales participan en industrias tradicionales como las de alimentos y bebidas, textiles, prendas de vestir y cuero, y en la de madera y productos derivados de ella.

Con una estructura académica descentralizada y dividida en departamentos, en 1993, como parte de una reforma institucional mediante la cual se concedió formalmente la autonomía a la U de G, se desarrolló una línea de vinculación con la sociedad y la industria, con la idea de mejorar la productividad de las empresas, al ofrecer servicios de asesoría, aplicar tecnología alternativa, brindar servicio social en las empresas pequeñas y organizar programas de educación continua. Sin embargo, ya con anterioridad a esta reforma se había creado un parque tecnológico industrial, el Centro de Manufactura Avanzada, la Incubadora de Empresas de Base Tecnológica y un Fondo de Fomento para fortalecer los programas de vinculación.

Con la reforma, diversos centros de servicio se transformaron en empresas universitarias, con la idea de que se financiaran con recursos propios: el Centro de Educación Continua y Abierta, el Centro de Estudios de Opinión y el Departamento de Ingeniería de Proyectos, adscrito al Centro Universitario de Ciencias Exactas e Ingenierías, entre otros.

Aunque la U de G tiene formalmente una Unidad de Vinculación y Difusión Científica centralizada dependiente de la Vicerrectoría Ejecutiva de la Rectoría General, el núcleo de la vinculación se encuentra en el Centro Universitario de Ciencias Exactas e Ingenierías de la institución, donde desde 1994 se concentran los mayores recursos del gasto en investigación y prácticamente la totalidad del financiamiento proveniente del sector privado (93%), y en donde destaca el Departamento de Ingeniería de Proyectos.

Este departamento, con un formato de empresa universitaria, agrupa al Centro de Diseño y Manufactura, orientado a producir prototipos para la pequeña empresa; el Centro de Investigación en Materiales, dedicado a investigar y crear nuevos materiales; el Centro de Estudios y Proyectos Ambientales, ocupado en desarrollar tecnologías y servicios para prevenir y controlar la contaminación, y el Programa Tecnópolis, responsable de crear e impulsar empresas de base tecnológica. En 1999, el programa incubador de empresas había creado 40 compañías no contaminantes ni altamente demandantes de agua y energía, que habían generado 100 millones de dólares y dado trabajo a 5 000 personas.

El Departamento de Ingeniería de Proyectos, a pesar de estar adscrito al Centro de Ciencias Exactas, no posee una base científica sólida, lo que se refleja en los programas docentes que lleva a la práctica, como un posgrado en ingeniería de proyectos y las carreras de técnico superior en inyección de plásticos y técnico superior universitario en herramientas, y principalmente diplomados, cursos cortos y talleres orientados a la actualización y el desarrollo profesionales. Esta organización pretende sobre todo alentar actitudes innovadoras y la creación de nuevas empresas basadas en los conocimientos relativos a industrias de proceso, de manufactura y tecnoambientales, y en particular ofrece servicios de información, tecnológicos, de consultoría y de asistencia técnica a la industria en general.

En términos generales, la universidad tiende a vincularse con las pequeñas empresas de sectores tradicionales, mediante asociaciones industriales (cámaras metalmecánica y de la construcción, y asociaciones de fundidores, productores de tequila y de fabricantes de muebles, etcétera) y organizaciones agroindustriales y de productores especializadas, con los propósitos de obtener un beneficio mutuo, fomentar una cultura empresarial y lograr que las actividades universitarias influyan de manera directa en el desarrollo económico del estado e impriman a éste un mayor sentido social.

Un caso ejemplar al respecto es la red multidisciplinaria en que participaron profesores y alumnos, generada a partir del Centro de Estudios Apícolas de la universidad y la Unidad Agrícola Industrial de la Mujer, que reúne a un grupo de mujeres empresarias rurales. La red contó con la participación del gobierno federal, estatal y municipal, así como del grupo local Caritas. El proyecto, orientado a brindar asistencia técnica a una comunidad de apicultoras, tuvo como principal objetivo capacitar en la cría de abejas reina



y en las técnicas de manejo de colmenas para controlar a la abeja africana y al parásito *Varroa*, con lo que básicamente se transfirieron habilidades en renovación genética al sector productivo.

Con un mayor grado de especialización en materia de vinculación se encuentra la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, estado caracterizado por sus recursos minerales e industrias asociadas a ellos. Esta universidad no solamente concentra 91% del total de los miembros del SNI del estado; es también la única institución con programas de posgrado de excelencia, en áreas como la física aplicada, la ingeniería eléctrica, las ciencias biomédicas y la ingeniería metalúrgica.

En 1996, la UASLP creó la División de Vinculación Universitaria, organismo central entre cuyos programas se cuentan éstos: el de Convenios y Contratos de Colaboración con los Sectores Social y Productivo; el de Maestro Universitario Externo, el de Estancias de Maestros en Empresas y el de Visitas de Alumnos a Empresas (orientados a crear condiciones de conocimiento mutuo con base en la docencia) y los Proyectos Multidisciplinarios de Vinculación y de Coordinación de Actividades con Organismos Empresariales.

Con una organización académica basada en facultades y escuelas, unidades descentralizadas e institutos, cada

entidad ha desarrollado su propio perfil de vinculación. Son los casos, por ejemplo, de las relaciones de la Escuela de Agronomía con asociaciones de productores agrícolas (pequeños propietarios, ejidatarios y comuneros) y con la Unión Ganadera Regional, de la Facultad de Ciencias Químicas con empresas de diferentes ramas que ofrecen servicios especializados y de la Facultad de Contaduría y Administración que creó el Centro de Desarrollo Empresarial para brindar servicios de asesoría, consultoría, factibilidad y capacitación administrativa a distintas clases de empresas.

Destacan, sin embargo, la Facultad de Ingeniería, el Instituto de Geología y el Instituto de Metalurgia, que se han relacionado desde tiempo atrás, dentro y fuera del estado, principalmente con fines de prestación de servicios especializados y asesoría en las áreas minero-metalúrgica y metal-mecánica, con grandes empresas privadas nacionales y extranjeras, como las siguientes: Compañía Minera Real de Ángeles (Zacatecas), Consorcio Minero Benito Juárez "Peña Colorada" (Colima), Minas de San Luis "LuisMin" (con proyectos de exploración y explotación en 16 estados), Minas de Fierro "La Perla" (Chihuahua), Cal Nayarit, Canadian Mines and Resources, Industrial Minera México, Peñoles, Materias Primas Monterrey y Mexinox.

Un análisis de los convenios de cooperación suscritos en 1999 muestra que, si bien la UASLP ha mantenido estrechos vínculos con otras instituciones académicas del país y del extranjero con fines de investigación y docencia en el área de metalurgia, las relaciones entre ella y las empresas, así como el Consejo de Recursos Minerales, se orientan básicamente a la realización del servicio social y las prácticas profesionales de los alumnos, mientras que las relaciones con fines de investigación básica y tecnológica se establecen con el Instituto Mexicano del Petróleo.

A manera de conclusiones, podría decirse que las universidades públicas estatales adoptan diversos patrones de colaboración con las empresas, que en parte pueden explicarse por las características específicas de sus respectivos medios productivos.

Con nuevos formatos institucionales de vinculación que combinan estructuras centralizadas y descentralizadas, las universidades se distinguen por el tipo de empresas con que colaboran y por el tipo de estrategias de vinculación que despliegan.

Así, puede decirse que la UANL se ha caracterizado por sus relaciones con el sector moderno de la industria, con

base en la formación de recursos de alto nivel y en una sólida integración entre la investigación y la docencia que, como recurso académico institucional de la universidad, se ha orientado a generar capacidades para responder a necesidades específicas de las empresas. El mecanismo privilegiado de la interacción ha sido la colaboración de profesores y alumnos, que ha permitido a las empresas no solamente conseguir información y obtener conocimientos, sino también, mediante el reclutamiento, proveerse de recursos humanos calificados. En este caso, la existencia de centros de investigación y desarrollo en las grandes empresas y grupos privados del estado ha facilitado el flujo de conocimiento formal y sistemático entre las distintas instituciones.

La U de G, por su parte, se orienta más al desarrollo social, por medio de vínculos con sectores e industrias tradicionales y con organizaciones sociales e industriales especializadas de diferentes ramos. Esta casa de estudios se caracteriza sobre todo por sus estructuras empresariales propias y por su tendencia a ofrecer servicios especializados y a capacitar. Por el tipo de actores productivos con que se relaciona, en sus tareas de vinculación predomina la transferencia de habilidades y conocimiento práctico.

Con un enfoque más especializado, lo que caracteriza a la UASLP es el suministro de servicios y recursos humanos a industrias desarrolladas a partir de la minería. En este caso, en la medida de la relativa especialización se ha diversificado la ubicación de las empresas con que se relaciona la universidad, lo cual insinúa un espacio regional que rebasa las fronteras estatales en función del lugar donde se hallan los recursos naturales.

Finalmente, cabe señalar que las universidades públicas estatales no solamente tienen un alto potencial de influencia en el desarrollo regional debido a su papel estratégico en la generación de conocimiento y en la formación de recursos de alto nivel, sino también a la diversidad de campos del conocimiento que cultivan, ya que ello es propicio al trabajo multidisciplinario y a nexos más estrechos entre la investigación básica y la aplicada.

Sin embargo, a pesar de la capacidad de las universidades en materia de recursos, de conocimientos y de organización académica, y del dinamismo institucional que las ha caracterizado en la última década, siguen siendo una fuente marginal de conocimiento para las empresas. A ello ha contribuido, entre otras causas y por muy diversos motivos, la escasa demanda, por parte de los empresarios, de medios para la innovación. ♦

Invocación



BLANCA LUZ PULIDO

Señor,
Señora,
los que no tienen nombre
y han sido siempre designados;
los caminantes perpetuos de sí mismos,
los que acechan en todos los umbrales,
las voces de la piedra y de las grietas,
el agua y su reflejo, el cauce y el abismo.
Señores de la noche y la tormenta,
señoras de la luz y de la lluvia:
los fragmentos que me forman
y me elevan a la altura de mis huesos
han dejado de unirse en la costumbre de mi voz;
me acechan en las formas del incendio
y me llaman desde la dispersión de la ceniza.
Señores de la mirada de las aves,
luna creciente que velas en la altura:
yo los convoco aquí,
yo tejo con mis palabras este hechizo
para juntar con sus manos mis fragmentos
y renacer en la piedra, en esa rama,
en cualquier nube, sílaba, ala que me entregue,
a la mitad del aire en pleno vuelo,
la mínima eternidad
de cada instante.

La resurrección de los ídolos, novela inédita de José Juan Tablada

JOSÉ EDUARDO SERRATO CÓRDOVA

José Juan Tablada, en varias ocasiones, publicó en periódicos y revistas relatos que presentaba como "fragmentos de novela". Algunos de estos relatos son "En otro mundo" y "Lendemain". Ambos aparecieron en la *Revista Moderna*. El primero se publicó el 15 de diciembre de 1898; el segundo en la primera quincena de julio de 1901. Estas narraciones pertenecen al periodo modernista de Tablada y nada tienen que ver con la historia que escribirá casi veintidós años después. Es de suponerse que nunca culminó estas hipotéticas novelas y lo que anunció como avances no pasaron de ser relatos aislados. Por otro lado, en las crónicas que integran algunos episodios del volumen *Las sombras largas* hay uno, el xli, que se presenta como "páginas de una novela", que por su temática y estilo sí podemos considerar como un borrador de lo desarrollado en *La resurrección de los ídolos*. Es probable, también, que la supuesta novela inconclusa *El teósofo y Lu-Kai* no haya sido más que un esbozo y que posteriormente el poeta haya decidido trasladar la historia y los personajes orientales a un escenario mexicano. Encuentro, por ejemplo, que la heroína Lu-Kai, "mujercilla ligera, 'pero trascendental y aciaga como La Mujer del Eclesiastés'"¹ es una anticipación de Paz la cantadora, heroína trágica de *La resurrección*... Por otro lado, de la novela *La Nao de China*, supuestamente destruida en el saqueo zapatista a la casa de Tablada en 1914, no sabemos nada.²

¹ José María González de Mendoza, "La obra inédita de José Juan Tablada", en *Ensayos selectos de José María González de Mendoza*, FCE, México, 1970, p. 139.

² José María González de Mendoza escribió en 1954 un artículo sobre la desaparición del manuscrito de la novela. Cfr. "El naufragio de *La Nao de China*", en *op. cit.* pp. 141-145.

Sabemos que el domingo 9 de abril de 1922, el poeta esbozó lo que sería, en 1924, *La resurrección de los ídolos*:

Dramatis personae, para la novela o poema mexicano: el ex ahorcado, a quien se le meneaba la cabeza medio dislocada, como dudando de todo, y que solía decir:

—Ocupé una posición muy elevada, en la cual casi todos los humanos pierden la cabeza y hasta la vida...

La negra optimista, que decía a la Lunarosa:

—Si a los hombres les gustas por tus lunares, ¡más les he de gustar yo, que soy toda lunar!

La incosciente. La salida de Teatro.³

José Juan Tablada comenzó el año de 1924 promoviendo con intensidad *La resurrección de los ídolos*⁴, novela americanista que prometía estar "llena de color, y de movimiento, pintoresca, dinámica, interesante en grado sumo".⁵ En abril de 1924, en una entrevista concedida a El caballero Puck, reportero de *El Universal Ilustrado*, declaró que:

es una novela que escribo con el mayor cariño. Será traducida al inglés por una de las mejores plumas neoyorquinas. Pretendo hacer con esta labor el mayor bien posible a los

³ José Juan Tablada, *Obras completas. Diario 1900-1944*, t. IV, edición de Guillermo Sheridan, UNAM, 1992, p. 177.

⁴ Al final de la novela Tablada establece que escribió la obra de enero a febrero de 1924. Por el *Diario* sabemos que desde 1922 estaba planeando escribirla.

⁵ Cito el prospecto de la edición en inglés que se guarda en el archivo Tablada. José María González de Mendoza informa en su artículo "José Juan Tablada y el espiritualismo" que Tablada compuso la novela en Nueva York a principios de 1924 y que el autor tenía una euforia desmedida por la culminación de la obra: "¡Mi novela! —escribió Tablada en algunas de sus cartas— ¡Ayer domingo la concluí! ¡Dicen que es lo mejor que he escrito!"

mexicanos. No es desde luego un libro de propaganda teosófica, es un examen justo de muchos de nuestros defectos... Entregué ya la primera sinopsis de *La resurrección de los ídolos* a una compañía de cine y Cecil B. de Mille se ha interesado grandemente por la producción...⁶

El 29 de enero Tablada anuncia a su amigo José María González de Mendoza que está por terminar una "novela americana teosófica-psicoanalítica-intuitiva, titulada *La resurrección de los ídolos*, que es una nueva concepción del arte". A lo largo de ese año, 1924, apareció como folletín en el suplemento de *El Universal Ilustrado*. Para 1925, todas estas expectativas de divulgación se habían disuelto: la novela, debido a la intermitencia de la publicación del suplemento, se difundió poco. Tampoco se hizo una segunda edición, nunca se tradujo al inglés y la adaptación cinematográfica por Cecil B. de Mille sólo fue una quimera. La crítica ignoró la obra rotundamente. Nadie comentó ni discutió la presunta "nueva concepción del arte" de la novela; sólo el Abate de Mendoza, fiel amigo de Tablada, le dedicó unas tardías y benévolas líneas. Fuera de esto, lo demás es silencio. El último estertor de la novela lo encontramos en una crónica olvidada del 16 de agosto de 1931,⁷ publicada en *El Universal*. Allí, Tablada inventaba otro ardid publicitario, tal vez para resucitar a los ídolos, pues acusaba al novelista inglés D. H. Lawrence de haber plagiado en *La serpiente emplumada* la idea original de *La resurrección de los ídolos*. La acusación no pasó de ser un invento más del poeta. Aunque comparte con el inglés su fobia por las corridas de toros, la novela del mexicano no se compara ni remotamente a *La serpiente emplumada*; hablar de plagio fue una mentira flagrante. David Herbert Lawrence visitó México en 1923, y en 1924 inició la redacción de *The Plumed Serpent*, que apareció en librerías en 1926. El novelista inglés sostiene en su obra que la regeneración de Europa deberá venir de fuera, de alguna religión indígena. El héroe es un revolucionario que se convierte en líder indígena y profeta de una secta que proclama el retorno de Quetzal-

cóatl y con ello la restauración de la cultura prehispánica. La heroína es una joven irlandesa que, desengañada de la "civilización" europea, se refugia en la provincia mexicana, en donde se enamora del líder de la rebelión indígena. En ningún momento hay alguna similitud con *La resurrección de los ídolos*.

En realidad, la novela del poeta nunca tuvo vida, nunca resucitaron los ídolos. No obstante, por las expectativas que el autor puso en la concepción y la difusión de la novela, no deja de resultar injusto que ésta sea inconseguible y en consecuencia casi desconocida. Rescatarla es un acto de respeto a la historia de la literatura, aunque *La resurrección de los ídolos* no sea la obra cumbre de nuestro autor.

Para adentrarnos en las reglas del juego novelístico que nos propone el poeta tenemos que remitirnos a lo que el mismo autor esperaba que fuera su texto. La novela, nos dice Tablada, no es un libro de propaganda teosófica sino un examen de los mayores defectos morales y sociales del mexicano. En esta revisión crítica confluyen temas y escritores que apasionaron a nuestro autor. Por las páginas de *La resurrección de los ídolos* abundan conceptos teosóficos tomados de la teosofía del pensador ruso Piotr Demianovich Ouspensky (1878-1947), se plantean ideas tanto pedagógicas como filosóficas tomadas de José Vasconcelos y se novelan algunos episodios autobiográficos del poeta. Para José Juan Tablada esta novela representa la síntesis estética de sus inquietudes teosóficas, pedagógicas, políticas y sociales. La obra, además, nos revela un aspecto poco estudiado de la estética "nacionalista" del poeta. En este sentido, *La resurrección de los ídolos* puede ser leída como una obra que documenta el pensamiento social e histórico de un sector intelectual que formado en el porfiriato y desprestigiado en el momento inicial de la lucha armada de 1910, se alía al obregonismo, es decir, al Estado revolucionario; al que, por otro lado, detesta profundamente. La "teoría social del arte" que pregona Tablada, en sus años de madurez, es, a todas luces, ética y filosóficamente inoperante y su misión es guardar la alta cultura de la clase ilustrada. En este sentido, Tablada es el último decimonónico del nuevo siglo.

Teosofía, barbarie, ídolos prehispánicos, divas teatrales, alucinaciones mariguanas, novela dentro de la novela, todo confluye en la lectura histórica y social de un Tablada que no acaba de aceptar el furor revolucionario y sus desastres. Desde su residencia neoyorquina, sabe que su compromiso de intelectual consentido por el sistema es participar en la querrela por una identidad nacional. El poeta está consciente de que es colaborador de un régimen que está siendo

⁶ "José Juan Tablada, novelista continental", en *El Universal Ilustrado*, 24 de abril de 1924: 17, 2a. Secc., 45. Sabemos, también, gracias al Abate de Mendoza, que las entregas de la novela empezaron a publicarse el jueves 10 de abril de 1924 "en folletos de 24 páginas en 12° con ilustraciones de Duhart. El conjunto forma un volumen de 296 páginas..."

⁷ Tablada escribió: "Somerset Maugham al regresar aquí [Nueva York] de un viaje a México declaró en términos crudos que nuestra patria, hombres y cosas, no lo habían interesado en lo más mínimo... No así su colega el famoso novelista D. H. Lawrence, quien, según varios lectores míos, plagió el argumento y aun varios detalles de mi novela *La resurrección de los ídolos*", *El Universal*, 16 de agosto, 1931, pp. 3 y 7.



invadido por la corrupción y por la nueva clase política y militar. No es casual que Tablada escriba en su *Diario* en 1920: "Muchos militares de la Revolución Mexicana dejaron de ser esclavos bajo Porfirio Díaz para convertirse en tiranos por cuenta propia";⁸ o bien, que se queje y explote calladamente en la intimidad del *Diario*, el 21 de enero de 1922: "Diplomáticos de 'tapabalazo' los de Carranza: Cué, Jara, Gerzayn, y los de ahora: Luis Caballero, etc. Revolucionarios de canana; yo soy revolucionario de espíritu."⁹

La escritura de *La resurrección de los ídolos* no tiene el carácter experimental de los poemas sintéticos. A José Juan Tablada no le interesa experimentar con la prosa. La concepción genérica de la literatura de nuestro autor parte de un principio básico: la poesía sirve para espíritus sublimes, la prosa para la difusión y el análisis de las ideas. Tablada, en *La feria de la vida*, traza una filosofía de la creación bien delineada. En el capítulo XXI esboza un *ars poetica* en donde deja en claro que en su obra hay dos aspectos que definen los tipos de lectores para los que escribe: "Como una religión, mi vida literaria ha tenido dos aspectos, uno esotérico, exotérico el otro; el primero para mis pares en inteligencia y en cultura y el segundo para la mayoría capaz de leer [...] Así debía ser, en primer lugar porque soy ciudadano de una pa-

tria donde el analfabetismo impera en la mayoría inmensa, cierta educación rudimentaria en un grupo restringido y la cultura verdadera sólo en una elite mínima".¹⁰ En esta manera de concebir el ejercicio literario y en la división de sus lectores en cultos y en los que apenas pueden leer, se transparenta, por un lado, la formación de intelectual liberal que Tablada heredó de sus maestros del siglo XIX;¹¹ y por otro, la misión educadora que nuestro autor asume como intelectual ligado a los planteamientos nacionalistas que impulsa el nuevo Estado revolucionario.

La prosa, entonces, es un instrumento diferente de la poesía. El propósito del Tablada cronista o narrador no es la espiritualidad del símbolo poético, sino la claridad y la concisión del analista:

El periodismo me procura el sustento y en él amaso mi prosa, como un pan, pero mis versos son el vino que con los pámpanos del huerto interior, destilados en alambiques de arte, servidos en copas que la fantasía exorna, produzco para mi regalo y, con la intención por lo menos, de regalar a los bue-

⁸ José Juan Tablada, *op. cit.*, p. 148.

⁹ *Ibid.*, p. 168.

¹⁰ José Juan Tablada, *La feria de la vida*, CNCA (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 22), México, 1991 p. 136.

¹¹ Remito al lector al prólogo del tomo II, *Sátira política*, de las obras completas de José Juan Tablada, en donde Jorge Ruedas de la Serna estudia el trasfondo político y cultural del proyecto literario del siglo XIX y su influencia en la obra de nuestro autor.

nos catadores [...] No se vea en esto presunción alguna... Expresase en poesía, sobre todo en poesía moderna, lo inexpressable en prosa. *La poesía es quintaesencia, espíritu, síntesis... La prosa es análisis inductivo o deductivo... La poesía es intuición pura...*¹²

En el ambiente literario mexicano de los primeros años de la década de 1920 existía un ambiente beligerante en cuanto a las búsquedas ideológicas y estilísticas. Víctor Díaz Arciniegas define esta etapa como la de la "querella por la cultura revolucionaria".¹³ El público lector de 1924 tenía la posibilidad de elegir, en lo que se refiere a publicaciones periódicas y ediciones de poemas y novelas, entre una relativa pluralidad de tendencias. Un lector imaginario de aquellos tiempos podría frecuentar la novelística con temas revolucionarios y, por ejemplo, leer el gran descubrimiento de ese año, *Los de abajo*, de Mariano Azuela. Pero podría suceder que a nuestro lector le interesara el lado social y comprometido de la poesía. Entonces podría leer la poesía experimental y los manifiestos patentados por los estridentistas. O bien, si nuestro hipotético lector hubiera preferido escuchar voces novedosas, más íntimas y menos escandalosas, y si no le importaba ser tildado de homosexual, podría haber leído los primeros poemas de los autores que posteriormente conoceríamos como los Contemporáneos.

Imaginemos más, nuestro lector es un devoto de las novelas publicadas en los diarios *El Universal*, *El Universal Ilustrado* y *Excelsior*, entonces habría coleccionado de 1920 a 1925 obras como *Nuestro pobre amigo* de Daniel Cosío Villegas, *La hacienda* de Antonio Helú, *La hermana pobreza* de Francisco Monterde, *La señorita Etcétera* de Arqueles Vela, *La llama fría* de Gilberto Owen y *El desquite* de Mariano Azuela. Y además las de Eduardo Luquín, María Enriqueta, Jacobo Dalevuelta, Juan Bustillo Oro y Djed Borquez. Supongamos que nuestro lector ficticio está dotado de cierta habilidad crítica y de una formación literaria excepcionales, no sólo relativa a la novelística mexicana sino también a la europea y la norteamericana. Sin duda, este

lector ficticio e ideal habría leído asombrado una novela que se adelanta a su época, me refiero a *El desquite* de Mariano Azuela.

En el México de 1924 la teosofía tabladiana, el *art déco*, el muralismo, la pintura de Saturnino Herrán, la poesía de Ramón López Velarde y las novelas de Mariano Azuela son las facetas del caleidoscopio nacionalista del periodo callista-obregonista. La cultura nacional está en un proceso de cambio y de renovación. Tablada, cuando concibe y redacta su novela, está consciente de que es uno de los intelectuales más importantes e influyentes de la cultura nacional, y, por tanto, su participación en la definición de la identidad cultural de los gobiernos revolucionarios puede ser determinante. *La resurrección de los ídolos* debe ser leída como una participación activa en la guerra cultural por apropiarse de una identidad nacional. Tablada, además, tiene en mente un objetivo muy específico, escribir una novela didáctica en la que sintetice sus ideas políticas y sea, a la vez, una contribución a la formación espiritual de sus lectores. En rigor, si revisamos la prosa de nuestro autor, este propósito "educador" lo viene realizando desde 1921 a través de las crónicas que envía desde Nueva York. Otro elemento determinante en la redacción de la novela es el influjo estético y ético de las obras de José Vasconcelos en Tablada. El poeta en varias páginas de su *Diario* habla del deslumbramiento espiritual que experimentó cuando leyó la obra *Estudios indostánicos* y el opúsculo *La nueva ley de los tres estados*. El impulso creativo que tuvo Tablada al descubrir las ideas filosóficas del ex secretario de Educación lo llevaron a escribir, entre 1922 y 1924, tres obras que tienen mucho en común: el ensayo "La teoría social del arte", que apareció como prólogo al *Método para dibujo* de Adolfo Best Maugard, el volumen *Historia del arte en México*, cuya publicación no ocurrió sino hasta 1927, y nuestra novela, *La resurrección de los ídolos*.

Julieta Ortiz Gaitán señala en su ensayo "José Juan Tablada: un poeta en el arte revolucionario", en relación con "La teoría social del arte" y la *Historia del arte en México*, que "[el] discurso sobre el arte y la cultura [del poeta] contribuyó al sustento ideológico del arte revolucionario de los años veinte, más en continuidad que en ruptura, esgrimiendo importantes ideas sobre el 'rebotar' de las artes, así como un nacionalismo *sui generis* proclamado desde una perspectiva elitista y mesiánica de la cultura".¹⁴ Habría que

¹² José Juan Tablada, *La feria...* pp. 136 y 137. Los subrayados son míos.

¹³ En cuanto al variopinto y controversial ambiente literario del México de los años veinte, Víctor Díaz Arciniegas destaca la variedad de búsquedas y de expresiones novelísticas durante el lustro 1920-1925; en *Querella por la cultura "revolucionaria"* (1925), FCE, México, 1989, p. 84, apunta: "El conjunto de novelas forma un muestrario de estilos e intereses. Están las costumbristas de rancio abolengo y las innovadoras estridentes; las preocupadas por el rescate de historias de virreyes, de haciendas y hacendados, de burócratas y de gente común ciudadana, y las interesadas por recrear literariamente el inconsciente o el dolor humano: son muestras de una inquietud cultural literaria que busca su propia expresión."

¹⁴ Julieta Ortiz Gaitán, "José Juan Tablada: un poeta en el arte revolucionario", en *Los discursos sobre el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, UNAM, México, 1995, p. 270.

añadir a "esta contribución al sustento ideológico" del arte nacionalista la novela *La resurrección de los ídolos*. Ahora bien, hay una peculiaridad en la factura del texto y es la recurrente mención de conceptos teosóficos.

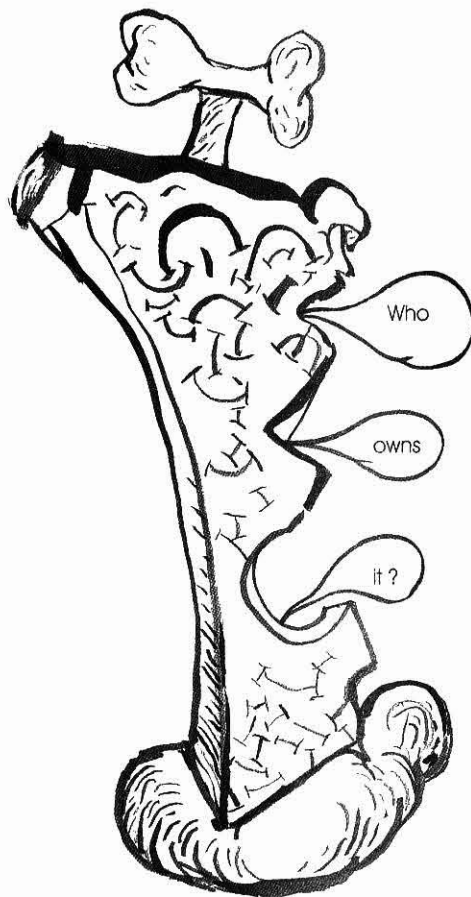
Para el poeta, la teosofía, en el siglo xx, había perdido su carácter hermético y esotérico para convertirse en una ciencia positiva, algo así como una especie de ciencia del futuro que le develaría al ser humano el secreto de la hermandad. José María González y Mendoza refiere en el breve ensayo "José Juan Tablada y el espiritualismo" que en cierta misiva del 19 de marzo de 1925 el poeta le confesó:

Si queremos subir debemos arrojar como lastre cuanto fue nuestro tesoro; hemos de quedarnos, espiritualmente, desnudos, desaprenderlo todo, arrastrar vanidades y orgullos, aun los nobilísimos del Arte. Entretanto, en el Silencio del Iniciado palpitan los nuevos mundos. ¡Qué tristeza!: el Arte, nuestro Arte, fue sólo un andamio, un puente, un esquema para las coordenadas de la Intuición, un ejercicio para la conquista del Ritmo. En cuanto a la Razón... ¿para qué ha de servirnos, ahora que tenemos alas? Siento que no hay más Intuición y Ritmo, y la magia todopoderosa del Amor, la blanca, la de Buda, la del Maitreya.

Sabemos que Tablada siguió promoviendo sus ideas teosóficas en muchas de sus crónicas neoyorquinas. En una de ellas, publicada en febrero de 1927, leemos:

Lo evidente es que el Evangelio de la Antigua Sabiduría está tomando cada vez mayores caracteres de verdad para el criterio de la Ciencia Racional y Experimental, que es la que ha regido a nuestra Edad con el *Organum* de Aristóteles, seguido por el *Novum Organum* de Bacon hasta el *Tertium Organum* de Ouspensky, que parece señalar el fin de la Ciencia Positiva o cuando menos su transformación si a los sistemas de inducción y deducción logra añadir el de Intuición, sin contradecirse mortalmente.

Cuando Tablada escribió esto, hacía más de tres años que *La resurrección de los ídolos* se había publicado y hacía casi veinte (1908) que había descubierto el espiritualismo. Pareciera que Tablada encuentra en las ideas de la teosofía una doctrina social que lo reivindica en el plano social, estético y moral. El poeta encuentra en la teosofía una razón espiritual que le hace entender la violencia y el caos del país. Tablada acumuló en 1921 una extensa bibliografía de temas teosóficos que detectamos a lo largo de sus crónicas.



Además de Ouspensky, Tablada cita constantemente a Claude Bragdon, Richard Eriksen y Rudolf Steiner, autor de *Les Sciences Occultes*. Según nuestro poeta, la teosofía daría la solución a los grandes conflictos existenciales del hombre moderno y resolvería los dilemas sociales y económicos más graves de los países pobres. A la Biblia y a *Tertium Organum*, de Piotr Demianovich Ouspensky, las consideraba obras paralelas en tanto que enseñaban al hombre el camino de la verdadera sabiduría. A pesar de que *La resurrección de los ídolos* no es una novela de propaganda teosófica ni una obra sólo para iniciados, en el texto abundan metáforas inspiradas en la ciencia del espíritu tan cara a Tablada. Buen ejemplo de ello lo encontramos en la tesis central de la novela, que sostiene que la causa principal de los males del país se debe a que se perdió el rumbo humanista que Quetzalcóatl enseñó antaño. La violencia revolucionaria, por el contrario, evidencia que el dios del mal, Tezcatlipoca, reina en los corazones de los gobernantes. Casi al inicio del texto encontramos esta visión de la historia de Anáhuac:

Este pueblo fue en una época, un centro religioso, como Teotihuacán; pero sus pobladores no alzaban su rostro al Cielo, ni como astrónomos, ni como sacerdotes. Eran sanguinarios y lunáticos; esos espejos de Obsidiana que con tanta frecuencia se encuentran en nuestra tierra, son imágenes de la

luna y atributo del Gran Hechicero... Ya le he contado a usted mis ideas... sobre el camino de los astros caminaron juntos los sacerdotes indios. Pero al llegar adonde el camino se bifurca, unos, los buenos, se fueron con Quetzalcóatl, la manifestación india de Cristo. Los toltecas adoraban al Sol, al Logos, ellos fueron los gnósticos puros y verdaderos de este mundo. Los otros los malos ortodoxos se fueron a la zaga del Mago Negro, el de la luna de Obsidiana, el del Arco-Iris tornasol como las conchas negras...¹⁵

Para recobrar el camino humanista que el profeta Quetzalcóatl dictó antaño, el pueblo debe ser guiado por un iluminado que lo conduzca, por medio de la intuición, del arte y de la educación, a las alturas cósmicas de la Cuarta Dimensión; es decir, al nivel del amor universal:

Pero el rasgo más importante del carácter de Quetzalcóatl, lo que a la vez constituía el secreto de la prosperidad alcanzada por sus vasallos y sus fieles, la cabalística palabra que llenó la tierra de frutos opimos, el aire de aves canoras y resplandecientes y el corazón de los hombres de paz y de felicidad, esa palabra mágica y todopoderosa fue... ¡AMOR!... (237)

San Francisco Xipetepec es el paraíso que pudo haber florecido si los ídolos sanguinarios de la revolución no lo hubieran llenado de metralla. En la capital del País Amurallado la vida discurre entre la violencia y la impunidad de los militares, la pobreza del pueblo y la vida viciosa de los intelectuales. A todos los lectores confunde la sinceridad de una postura tan espiritualista de un autor que será recordado por su vida mundana y por sus errores políticos. Pienso que la teosofía, al ocupar en el imaginario social de Tablada el lugar de las antiguas filosofías esotéricas de los modernistas, se convierte en el nexo que le da continuidad a la ideología de nuestro autor con la de autores prerrevolucionarios. Por esta razón, *La resurrección de los ídolos*, más que una obra de difusión teosófica, es una novela política. Tablada escribió la novela para defender su punto de vista respecto a lo que entendía por nacionalismo y para atacar la barbarie que devoraba las riquezas culturales y materiales del país. Tablada asume su compromiso teosófico y social como una lucha intelectual y espiritual. Este revolucionario metafísico se siente en la obligación de denunciar

la decadencia de una clase social que aborrece y, de paso, burlarse, con toda la crueldad de su inteligencia, de cuanto enemigo político declarado tenía. Curiosamente, estas burlas que van ascendiendo gradualmente desde la parodia, la ironía hasta llegar al sarcasmo, están concebidas por una mente bastante material y muy poco espiritual. Es en estos episodios donde brota espontáneo el Tablada jocoso e ingenioso que encontramos en las sátiras políticas de principios de siglo.¹⁶

El lector encontrará que el texto, por encima del entramado teosófico, tiene diversas digresiones que guardan los chispazos de humor y sarcasmo del mejor José Juan Tablada, quien, fiel a la tradición novelística del folletín, inserta episodios de factura diversa, pero consciente de estar haciendo una revisión crítica de los vicios y las virtudes de la cultura mexicana reciente. Algunos encontrarán evocaciones del periodismo tabladiano, otros verán intertextualidades con el cronista. Pero la constante es el espíritu crítico del texto y su afán de señalar claramente las enfermedades sociales que se han heredado del pasado. Una de las raíces de las enfermedades congénitas del país está resumida en esta frase suelta del *Diario*: "Muchos militares de la Revolución Mexicana dejaron de ser esclavos bajo Porfirio Díaz para convertirse en tiranos por cuenta propia." En el relato de los abusos de los bárbaros jefes revolucionarios hay mucho de autobiográfico. Atrás está el Tablada de 1914 que todavía escucha el resonar de las balas zapatistas. Estas historias de generales beodos y violentos corren paralelas a la historia de amor entre el maestro Gorotela y la cantadora. El lector hallará, en cuanto al estilo, que el Tablada cronista nunca abandona al Tablada narrador. Al poeta le gusta desviar la historia central para opinar sobre episodios policiacos contemporáneos, sobre el muralismo, sobre la relación del mole poblano con el curry hindú o sobre el arte popular mexicano.

En las digresiones novelísticas del texto no podemos negarle a Tablada el acierto de darles el tono festivo que tienen las crónicas frívolas de sociales. Este humorismo lo encontrará el lector en el episodio de la banda del automóvil pardo, evidente parodia de la banda criminal, célebre en 1919. También hay referencias a las queridas de los generales; por algunas páginas de *La resurrección...* desfilan las divas María Conesa, Mimí Derba, Eva Pérez y la Asperó. En algunas otras se invoca la personalidad del dibujante Garcés Cabral —por supuesto, referente jocoso de García Cabral—.

¹⁵ José Juan Tablada, *La resurrección de los ídolos*, p. 19. Cito la única edición empastada que conozco del folletín de *El Universal* de 1924, que conservó José María González de Mendoza. El lo sucesivo especificaré las páginas entre paréntesis.

¹⁶ José Juan Tablada, *Obras Completas. Diario 1900-1944*, t. iv, p. 148.

O bien, el lector, a medio camino de la narración, se encuentra con una novela de Tablada dentro de la misma novela, y que resulta ser un ejercicio de un relato de terror. O bien, se leen algunas digresiones sobre una de las obsesiones tabladianas: la teoría, práctica, inventario de vocabulario y relato de viaje de la mariguana. *La resurrección de los ídolos* es un texto misceláneo, en donde los conceptos teosóficos conviven con el humor y la risa.

El lector actual verá en las referencias prehispánicas de *La resurrección de los ídolos* más influencia de la plástica que de la historia. Creo que en la visión de lo prehispánico de Tablada, hay resonancias de Best Maugard, de los muros de Diego Rivera e incluso mucho del violento sincretismo del prospecto de mural, *Nuestros dioses actuales*, de Saturnino Herrán. Tablada ideó una novela con un doble perfil nacionalista: uno positivo y otro degradante. En el primero, el autor diserta sobre las aptitudes artísticas innatas del pueblo mexicano. En el otro, desarrolla todo su repudio hacia el México bronco que tanto padeció y abominó. El viernes 30 de marzo, según se consigna en el *Diario*, Tablada vacila sobre el posible título de su novela: "Mi novela *La noche mexicana* podría ser dramatizada, pero habrá que cambiarle el nombre que Best usó y casi prostituyó. Habría que llamarle *La noche de piedra* ¡como los ídolos que allí asoman!"¹⁷ Esta idea concuerda con la concepción dual con que Tablada sistematiza el arte prehispánico en su monografía *Historia del arte en México*:

Mientras el fiero sacerdote de Huitzilopochtli destroza el pecho de las víctimas humanas, el tlacuilo pinta frescos monumentales y expresivos códices; el ceramista modela ánforas y vasos que decora luego con sabio pincel; el amanteca, paciente y luminoso, fija aspectos del mundo con matizadas plumas de ave; el fuerte escultor hace surgir de la piedra torvas deidades que con grácil dedo modela, en la arcilla totónaca, las inmortales "cabezas sonrientes". Aun bajo terrones de la teogonía azteca, aun con los pies en la sangre humana que desde lo alto del Gran Teocali y de los demás templetes corría inundando la ciudad indígena, aun en medio del tumulto de las batallas sempiternas, aquellos artífices, poderosos escultores, arquitectos magníficos, sutiles pintores, admirables tejedores, joyeros y mosaiqueros únicos, pudieron encantar la vida de los demás con las obras de su grave pensamiento, de su sensibilidad armoniosa, de sus manos rítmicas [...] De los griegos, sin duda poderosos en su época, no

se conocen sino nombres, porque Platón incidentalmente los cita. De una gran nación sacerdotal y guerrera, sólo perduran el templo de Quetzalcóatl en Teotihuacan y el Calendario Azteca, vestigios de un gran arte y de una vasta ciencia astronómica y cronológica [...] El arte es el producto supremo del espíritu y el espíritu es lo único que no muere y perdura y se salva en este contingente planeta... en la infinita evolución teosófica.¹⁸ (48)

Para el autor de *La feria*, Tenamtlán, el País Amurallado, símbolo del México violento, está dominado por la deidad maligna y perversa de Tetzcatlipoca. Para Tablada, el Mal es la guerra irracional que devastó el país. En la cosmovisión del Tablada teosófico no caben explicaciones sociológicas, no hay grupos sociales que reivindiquen sus derechos, no hay un movimiento constitucionalista que luche por una sociedad justa. José Juan Tablada interpreta el movimiento de masas que desató la lucha armada como un alejamiento de los ideales del Amor universal que guías espirituales como Cristo y Quetzalcóatl enseñaron a un mundo que progresivamente se fue consumiendo en su odio. Al inicio de su obra el autor desarrolla una tesis del mestizaje que no deja de ser interesante para entender el pensamiento social e histórico del José Juan Tablada que desde Nueva York se siente el más avanzado de los intelectuales mexicanos.

La tesis social de la novela consiste en que el pueblo de México necesita maestros que rescaten el lado artístico, noble y trabajador de la nación. Esta tesis, la del intelectual, profesor o enseñante como guía del genio popular sin pulir, es la misma que el poeta propone en su ensayo "La función social del arte", que sirvió de prólogo a *Método de dibujo*,¹⁹ de Adolfo Best Maugard, en 1922.

México, en el imaginario del poeta, es una tierra contradictoria que oscila entre la vida y la violencia. En el texto mismo, el personaje de Mrs. Neville, esposa de un apasionado arqueólogo del vecino país de Franklynia —forma irónica un poco burda de encubrir el nombre de Estados Unidos—, se asombra ante los enigmas de la cultura mes-

¹⁸ José Juan Tablada, *Historia del arte en México*, Compañía Nacional Editora Águilas, México, 1927, p. 8. Como dato curioso, el inicio de esta cita parece ser una prosificación del poema "El ídolo en el atrio", de *La feria*, en donde se describe un sacrificio humano en la Piedra de Sol: "un reguero de sangre humana / y compasúchiles de muerte".

¹⁹ Adolfo Best Maugard, *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, pról. de José Juan Tablada, Secretaría de Educación Pública, México, 1923.

¹⁷ José Juan Tablada, *Obras completas...*, p. 217.

tiza de San Francisco Xipe y exclama llena de un furor teosófico:

—¡Extraño y fantástico País Amurallado, en que los hombres indistinta y alternativamente pueden ser artistas y guerreros, creadores de belleza y segadores de vidas humanas! ¡Extraño país fantástico en que de plantas espinosas y hostiles, nutridas en la piedra de los ídolos monstruosos, pueden brotar esas flores que parecen de carne y sangre, ardientes e inverosímiles!... (48)

En la novela, el cauce de la revolución es el paso atroz que ha dejado la resurrección de "Huichilobos". Todos sabemos que Tablada siempre tuvo un horror visceral por la revolución. En este sentido, puede afirmarse que Tablada nunca dejó de ser un porfirista. Esto lo aleja tanto de los intelectuales del Ateneo de la Juventud como de los novelistas de la Revolución. Lejos de recuperar la épica de la lucha armada, Tablada opta por escribir una obra que contribuya a la educación metafísica y moral de sus lectores. Los propósitos de demostrar que el futuro del hombre está en el redescubrimiento de la fraternidad universal, hacen que los episodios de la novela se transformen en pequeñas demostraciones de las ideas del pensador ruso Ouspensky. *La resurrección de los ídolos* puede ser leída como una novela alegórica de la cultura mexicana posrevolucionaria.

En el mosaico novelístico de Tablada no podía faltar el juego literario y el humor. En *La resurrección de los ídolos* hay un sesgo lúdico muy del ingenio de Tablada que recuerda los juegos de espejos que reflejan el infinito. La trama de la novela encierra una novela dentro de una novela, que a su vez encierra otra novela. En realidad, la obra encierra dos relatos dentro de la trama. Una es una novela del mismo Tablada, convertido él mismo en personaje, "Los indios verdes", y otra la narración "La embrujada", fragmento de un manuscrito del *alter ego* tabladiano, el profesor Gorotela. En el primer caso, el relato tiene un tono de cuento gótico o de relato colonial que es el reflejo del sueño del desastre nacional que en el último capítulo tendrá el profesor Miguel Gorotela, y que se sustenta en la idea de que los arcanos y los arquetipos del mundo azteca que regía Huitzilopochtli subyacen en la mente del populacho sin educación: "Cuando tiembla, por las grietas del terremoto asoman los rostros de piedra de los ídolos, y así en el alma mexicana se sobreponen los sentimientos correspondientes y a la menor ondulación de las conciencias, los indios muertos surgen ululando de sus fosas."

En cuanto al relato de Gorotela, "La embrujada", tiene como tema el descubrimiento del amor carnal, que será una manera oblicua de relatar las relaciones amorosas de Gorotela con las heroínas Paz y Consuelo. La narración, aunque de temática erótica, tiene el tono lúgubre del relato de misterio y está conectada con el simbolismo del poema "Misa negra". En el breve episodio del cuento de Gorotela, Tablada mezcla misticismo y sexualidad, con la peculiaridad de que el poeta narra esta historia con la cadencia musical de la prosa modernista. En este sentido, la historia de Gorotela es un breve regreso a los orígenes de Tablada.

Además de estas narraciones concéntricas, el texto mismo de la novela tiene un indudable valor por la intertextualidad con las crónicas neoyorquinas, con algunos pasajes de las memorias y con algunas poesías. *La resurrección de los ídolos* podría leerse, también, como un ejercicio de la erudición y de los estilos literarios tabladianos. Estas virtudes, más los chispazos humorísticos de episodios al estilo de las visiones mariguanas del *chamaco* Nebrija, que tiene su antecedente en el Mago Pardo de *Las sombras largas*,²⁰ salvan *La resurrección de los ídolos* de convertirse en mera propaganda metafísica y la vuelven uno de los libros más heterodoxos de la obra de José Juan Tablada. ♦

²⁰ Remito al lector a los capítulos XII y XLII, donde Tablada desarrolla una muy humorística disertación sobre los usos de la marihuana en la cultura nacional.



Los poetas malditos de la subsecretaría



GUILLERMO SAMPERIO

*Juanito de la Cabaña,
in memoriam*

Hace unos diez años, cuando entré a trabajar en la Subsecretaría de Educación e Investigación Tecnológicas, para hacerme cargo de las publicaciones del organismo, conocí a Gabriel García Márquez, quien laboraba en uno de los escritorios del amplio salón burocrático. Era un hombre moreno, bigote de pachuco, alto, delgado, al que nadie le creía que se llamara Gabriel García Márquez. Cuando se presentaba ante nuevas personas, nunca faltó quien le respondiera "Carlos Fuentes, para servirle", "Juan Carlos Onetti, a sus órdenes". Mostraba una copia de su filiación al Gobierno Federal, con foto de frente y de perfil, sus datos en general y hasta señas particulares. La mostraba fehacientemente y la guardaba en una mica tamaño oficio, como las que utilizan las mamás para conservar el acta de nacimiento de sus hijos. Intentaba demostrar con papeles la corporeidad de su ser sobre la Tierra, pero nadie le creía que él fuera Gabriel García Márquez. Se había convertido en una persona sin nombre, en un impostor involuntario, un hombre desangelado al que le jugaban la broma de llevarle a autografiar *Cien años de soledad* y *La mala hora*.

Precisamente, cuando el verdadero García Márquez era un hombre feliz e indocumentado, el García Márquez falso era un hombre felizmente documentado. Le bastaba llevar su credencial de elector para cambiar sus cheques en el banco y para recoger los juguetes de fin de año que repartía el sindicato de la SEP. Aunque se transformó en una persona célebre en el quinto piso de una de las torres de Pino Suárez, que se caerían con el terremoto, Gabriel García Márquez co-

menzó a ser un hombre silencioso, huido y melancólico, que atravesaba inmutable la zona bulliciosa que rodea las calles de Izazaga en el Centro. Gabriel García Márquez se convirtió en un espantajo, a quien tal vez su misma esposa le jugara la ironía de la confusión en los momentos de las diferencias profundas, recriminándole que compartía sus noches con un espectro, pues nadie en el barrio aceptaba que fuese la mujer de García Márquez.

La repetición de las coincidencias en un lugar específico configura un hecho extraordinario, como sugirió Julio Cortázar en varios de sus libros. Luego de ir ambientándome en la oficina, me di cuenta de que el Premio Nobel impostor no era el único que sufría bajo el fuste del azar negro. A los quince días de mi estancia allí, conocí a don Alfonso Reyes en el tercer piso y al Martín Luis Guzmán de la pagaduría. Cuando empecé a movilizarme, me topé con la secretaria de un director general, conocida como la Chayo Castellanos quien, a decir verdad, le encantaba que le dijeran, cuando pasaba por el pasillo de los correctores de pruebas de imprenta, "Allí va la mujer que sabe latín". Sin inmutarse ni así tantito, Rosario Castellanos autografiaba un promedio de tres novelas a la quincena, se dejaba tomar fotografías con los satíricos y hasta aprendió un poema que recitaba enternecida.

Sin embargo, Gabriel, Alfonso y Martín Luis, transitaban por los corredores del edificio en una franca actitud taciturna, hosca, abrumados por las voces que los denominaban como "la sombra del caudillo, la visión de Anáhuac y el coronel no tiene quien le escriba". Poco a poco se fueron haciendo amigos, compartían quinielas y bautizaron a sus hijos entre ellos; se les descubría reservados en tertulias

de refunfuñaderas a media voz, frente a sus vasos de café con leche a medio llenar en los cafés de chinos del Centro. Contaban, los que se habían encontrado con tres sabios falsos, que las pocas palabras que pronunciaban eran sórdidas, crueles, onomatopéyicas, satánicas, como si se hubieran convertido en Baudelaire, Rimbaud y Verlaine. Quizá en el fondo de sus corazones apesadumbrados brillase una chispa de gratitud cuando oían a sus espaldas que ya se iban a tomar su café con leche los poetas malditos. Don Alfonso se había dejado crecer el cabello hasta el hombro y Martín Luis se lo teñía de rubio, para evitar mayores coincidencias. Gabriel era diferente de por sí, con su bigote de rayita.

Gracias a las buenas relaciones que cultivé con la Chayo Castellanos, quien me introdujo con el director general, conseguí un ascenso importante, que implicaba una efectiva difusión cultural en los planteles tecnológicos a nivel bachillerato. Tomé posesión de mi nuevo puesto, fui presentado con las altas autoridades y, al revisar la plantilla del personal que estaría a mi cargo, descubrí que allí prestaba sus servicios un tal Juan de la Cabada. Al no haberme topado con él, ni haber oído ninguna broma al respecto, supuse que el autor de *Paseo de mentiras* había cobrado al fin su calidad verdadera de fantasma y que, transparentado, vagaba por las incontables hileras de escritorios y archiveros de una de las subsecretarías más grandes del mundo, exceptuando las chinas. O, sencillamente, creí que el falso Juan había tenido la habilidad suficiente para seguir una vida imperturbable y que las bromas le habían pasado por el cabello blanco como incidentes melódicos del mundo irracional y que, al final, lo habían dejado en paz las voces filosas de los pasillos y los descansos de las escaleras.

Supuse que los poetas malditos sabían algo del asunto y me autoinvité un café con leche con aquel trío de espectros. Sostuvimos una plática moderada sobre formas de pago y contrarrecibos, requisiciones y vales de caja, hasta que, cautelosamente, solté el nombre del autor de *María la voz*. El delgado García Márquez y el greñudo don Alfonso Reyes manifestaron no saber nada de ese Juan, pero Martín Luis, el rubio, respondió que el sí lo conocía y que hasta tenía un libro dedicado por Juanito, una edición vieja. Tanto Alfonso como Gabriel lo fulminaron con miradas de incredulidad y sarcasmo. En las palabras de Martín Luis Guzmán encontré un indicio de verdad: había dicho "Juanito", como lo conocíamos familiarmente quienes nos habíamos acercado a su casa de las calles de Colima. Pregunté otro poco y el apócrifo autor de las *Memorias de Pancho Villa* me dijo que Juanito iba cada quincena a la pagaduría y que de esa for-



ma se habían hecho amigos. Las miradas inquisitorias de los otros hombres célebres reincidieron. Sin terminarme mi café con leche y despidiéndome con gentileza de aquellos hombres ilustres, fui a telefonarle a don Juan de la Cabada, el grande.

—Hola, hermano —me dijo con su cariño perpetuo—, qué se te ofrece.

Entre bromas y carcajadas le platiqué lo de los tres sabios falsos y la Chayo Castellanos, hasta comentarle lo de la plantilla de personal.

—Sí, hermano, allí trabajo, pero pagan tan poco que apenas me alcanza para el taxi; pero si tú quieres, hermanito, mañana estoy a las ocho de la mañana en punto.

—Ni lo mande Dios, Juanito —le respondí—, porque mañana mismo se suicidan los poetas malditos de la subsecretaría. Tú deberías ocupar mi lugar.

—Hermano —me dijo—, los huesos ya no me dan para tanto burócrata. Tú estás joven.

—Bueno, Juanito, la próxima quincena nos tomamos un café. Pásala bien.

—Tú también, hermanito; y voy a aprovechar para que la Chayo me firme un libro que no me ha dedicado...

Al día siguiente, cuando descubrí, en un descanso de las escaleras, a Gabriel y a Alfonso platicando en voz baja injurias y turbiedades, les confirmé que sí, que Juanito existía, que era amigo de Martín Luis y Juanes de la Cabada sólo había uno. Sus rotos se hicieron más grises, la luz mortecina de una ventana caía sobre ellos, haciéndolos imágenes turbias, difusas, espectrales. ♦

Crítica de la conciencia impura: nociones de la poesía de Rafael Cadenas

ERNESTO LUMBRERAS

La poesía venezolana del siglo xx, con todos los equívocos y límites de las clasificaciones nacionales, la leemos en el mejor de los casos con retardo. No hace mucho el poeta José Antonio Ramos Suñer, contemporáneo de López Velarde, era para el lector mexicano de poesía un perfecto desconocido. ¿Qué decir de poetas como Salustio González Rincones o Fernando Paz Castillo? o de autores, más cercanos a nuestro tiempo, como Alfredo Silva Estrada, Reinaldo Pérez Só, José Barroeta, Hanni Ossott. En la época global donde el lector especialista es moneda corriente, la suerte echada para la poesía y sus lectores degenera en una endogamia galopante: los poetas leyéndose a sí mismos o todavía peor, como lo apuntala el referido desconocimiento (tal vez convenga decir apatía o autosuficiencia), los poetas de la aldea leyéndose entre sí. Sin contar con una cima, perdón por lo provisional del sujeto, la poesía de Venezuela no está tipificada, otros dirán legitimada, por una voz fundacional como la de Borges para Argentina, Huidobro-Neruda para Chile, Vallejo para Perú, Lezama Lima para Cuba. Esa aparente desventaja genera, desde mi lectura, una posibilidad de registros, sin centro magnético de atracción y/o repulsión, para los poetas de esta tradición nacional; en ese amplio diapason suenan con sus crestas y valles diferenciales las voces de Vicente Gerbasi, Juan Liscano, Juan Sánchez Peña, Rafael Cadenas, Guillermo Sucre, Ramón Palomares, Eugenio Montejo, Luis Alberto Crespo, Alejandro Ontiveros, María Auxiliadora Álvarez, Blanca Strepponi... Bajo este relampagueante, y por

qué no, arbitrario y turísticamente superficial paseo, la obra de Cadenas se impone como zona de irradiación poética fácilmente reconocible.

La aparición de *Obra entera, poesía y prosa* (1958-1995) da lugar para situarnos en la geografía (cruda, áspera, luminosa, lúcida) de una poesía y de una poética relevante en la tradición del poeta crítico acuñada por T. S. Eliot. La naturaleza de esta tradición se matiza en este poeta en la conciencia del yo lírico que define sus afinidades electivas pero también en la conciencia de ese yo que se reconoce escindido de la historia. En esas dos vertientes se expresa el sino de la escritura de Rafael Cadenas; a veces, ese significar la extrañeza, la pérdida, el malestar de saberse expulsado, dividido del todo ordinario, de lo concretamente real que ilumina el fulgor histórico, se conecta con sus semejantes genealógicos, es decir, con sus fieles difuntos en la tradición de su poética. Sobre esa trama de correspondencia, poesía y prosa alimentan y desaguan sus esclusas para permitir una navegación en tierra adentro donde la impureza del lenguaje poético transmita la realidad para develar ese "diamante incumplido" que es el poema pero al mismo tiempo que es la vida.

Poeta del nihilismo, poeta de la especulación, poeta de la derrota; nominaciones inexactas todas ellas ya que intentan resumir, por la vía de la reducción temática y anímica, un universo complejo pero también de múltiples e intensas sutilezas que sin duda encierra la obra de este poeta venezolano. La aparición pública de Cadenas lo marca un libro juvenil,

Cantos iniciales con apenas 16 años de edad; sin embargo, será la publicación, catorce años después, de *Los cuadernos del destierro* con la que definirá un principio. Decir aquí un principio conlleva múltiples acepciones; la primera que me interesa resaltar es una posición del poeta ante el lenguaje y la historia. Si bien es cierto que después de ese libro escrito durante el exilio en la isla de Trinidad, su poesía habría de reconcentrarse, volverse centro de sí misma como conciencia no como adoración, esos poemas en prosa y de proyección versicular ya pulsaban la música del *ennui*, el corazón y la mente ya percibían la descomposición de esa Dinamarca *mutandis* que se pudre y que sólo sobrevive gracias al crimen. Evidentemente la indagatoria de Cadenas no es una exploración horizontal, mesiánica, redentora de multitudes; ese relato de la descomposición aspira en la búsqueda de este poeta a revelarse en orbes más inmediatos pero no por ello menos inexorables: el lenguaje de la poesía, la pérdida de sentido de las palabras, el mundo interior del poeta, la soberbia del yo, el misterio, la intemperie de lo real.

En libros como *Intemperie* (1970), *Memorial* (1977), *Amante* (1983) *Dichos* (1992) y *Gestiones* (1992) la evidente depuración de los poemas (de signos, de tono, de ambientación) establece, lejos de una monotonía expresable en variaciones de un mismo discurso, múltiples trasfondos. Reflejo y refracción, los poemas de esta etapa proyectan esta dinámica de superficie y de profundidad ofreciendo una desnudez elemental pero también abriendo un pozo de sombra y de "luz no usada" para la inmersión a interrogantes inconmensurables y por qué no, terribles. Tal vez una de las esencias más significativas (preguntas verticales apuntaría Juarroz) del universo de este poeta es el asedio del misterio, del hombre, de la creación y de la misma poesía; sobre la cifra del insondable e imprescindible misterio el poeta funde en la incandescencia de la contradicción, fe y

escepticismo, alabanza y blasfemia, resplandor y tiniebla. La raigambre romántica, de estirpe inglesa y alemana, se restituye en la obra de Cadenas tanto en su escritura poética como ensayística, en ese combate por revelar el verbo o la acción primera donde el hálito de la creación surge. Cuando el poeta dice: "Hace tiempo mis manos dejaron de obedecerme. / Hace tiempo trabajo para alguien que no conozco", toca, además de la indagatoria de John Keats sobre la no identidad del poeta que el mismo Cadenas disecciona en su libro *Realidad y literatura*, el orbe de lo sagrado. Si en poemas paradigmáticos, que aparecen en casi todas las antologías, como "Derrota" y "Fracaso", la fijación psicológica de la primera persona se nutre en apariencia exclusivamente del conflicto de ésta con la realidad histórica, el alcance de esta interacción, de ningún modo, se queda ahí contenida en ese malestar sino que trasciende y se sitúa en ese punto fulgurante del misterio. Por lo mismo, su poesía no puede clasificarse de una metafísica pura, aunque a veces los textos

de corte aforísticos apremian, a la manera de Valéry, la circularidad del arte por el arte; pero en ningún sentido se puede etiquetar de puros los poemas de este autor ya que también, en su raíz especulativa, late el dolor y el miedo como una de las impurezas definitorias del ser humano, como lo es también, y desde este punto se festeja el mundo matérico, la felicidad fugitiva.

Para Rafael Cadenas, quien ha escrito un memorable ensayo sobre mística y San Juan de la Cruz, la morada del silencio (como la define Eduardo Chirinos) puntualiza una experiencia en el poema. Este callar textual no significa, a la manera de Mallarmé, un sentido plástico sino que el ejercicio de depuración verbal mencionado arriba funciona como un tránsito hacia la morada de las voces que no se oyen. Conjuntar el ritmo gráfico y el ritmo oral de los poemas, sobre todo aquellos que a partir de la publicación de *Intemperie* marcan una época, trajo consigo una atonalidad que poco a poco fue sustrayendo el canto como intención primera. En el cantar no hay silencio literal; en el verso

que busca encarna un símbolo, el silencio es imprescindible tanto como forma y contenido. La poesía de Cadenas de esta etapa elige enmudecer paulatinamente, despojándose del lujo verbal, pidiendo "exactitudes aterradoras", remontando la pureza del pensamiento como si el poema fuera un mármol enlamado y manchado de sangre pero bien posesionado de su cimiento y de su elevación.

En la tradición de la poesía en lengua española, el poeta crítico es cada vez un rareza, después de Borges, Lezama Lima y Paz, sólo unos cuantos nombres están en esa dimensión, Roberto Juarroz, Tomás Segovia, José Ángel Valente, y desde luego, Rafael Cadenas. El poeta que conjunta inspiración y reflexión, conciencia de la imaginación en otras palabras, toca de izquierda a derecha, de derecha a izquierda, la tierra virgen y siempre por nombrar de la otra orilla. ♦

Rafael Cadenas: *Obra entera, poesía y prosa* (1958-1995), FCE (Tierra Firme), México, 2000. 724 pp.



La historia del libro

ROBERTO GARCÍA JURADO

Desde su creación, el libro ha ocupado una posición fundamental en la comunicación y cultura de la humanidad. Muchas veces ha sido objeto de censura o persecución, culto o admiración, pero desde su nacimiento, de un modo u otro, ha sido considerado como uno de los objetos más significativos de la creación y el pensamiento humano. No obstante, la proliferación de medios alternativos para almacenar y transmitir información en los albores de este nuevo milenio, pareciera que ha comenzado a cuestionar la vigencia y viabilidad del libro, cuya historia condensa el segmento más significativo de la evolución de la cultura humana.

El libro de Svend Dahl, *Historia del libro*, ofrece una reseña histórica general muy completa, y al mismo tiempo concisa y directa, del origen y evolución del libro. Dahl fue durante mucho tiempo director de la Biblioteca Real de Copenhage, y tal vez este hecho fue determinante para que su interés en el libro se dirigiera a aspectos muy diversos, desde su composición tipográfica, encuadernación y tamaño, hasta las cuestiones vinculadas con su distribución, comercialización y venta. De este modo, la historia que nos brinda Dahl atiende de manera general a todos estos aspectos.

Aunque Dahl realiza un recuento mucho más pormenorizado, la historia del libro bien puede describirse a partir de tres grandes etapas históricas, las cuales coinciden en términos generales con la misma periodización que se ha hecho de la evolución del mundo occidental, es decir, Antigüedad, Medioevo y Modernidad.

La etapa antigua de la historia del libro inicia en China y Egipto, las mismas civilizaciones que crearon la escritura y que, por lo tanto, muy pronto requirieron de medios para plasmarla, comunicarla y

almacenarla. Aunque fueron muchos los materiales que inicialmente se usaron como superficie sobre la cual escribir, como el hueso, conchas de mar, placas de piedra, tablillas recubiertas de estuco y tablillas de madera, el material que pronto se convirtió en el más utilizado debido a su versatilidad y disponibilidad fue el papiro, nombre de la planta de la cual se extrae la corteza que se adecuó para escribir sobre ella y de la cual se desprendió posteriormente la palabra papel.

De este modo, aunque ya existían muchos objetos sobre los cuales podía observarse un conjunto de signos escritos que constituían un texto, el origen del libro, propiamente dicho, no ocurrió hasta que se utilizó el papiro y se le dio la forma de rollo, con el fin de transportarlo y almacenarlo. Ciertamente, el aspecto del libro en ese entonces distaba mucho de su forma actual, al grado de que para muchos, es difícil aceptar que se trata del mismo objeto; sin embargo, funcionalmente, ambas presentaciones cumplen el mismo propósito.

El rollo de papiro más antiguo que se ha encontrado es egipcio, y data aproximadamente del año 2 400 a. de C. Aunque nunca sabremos con exactitud el momento de la aparición del libro, bien podría tomarse esta fecha como un punto de partida, y aunque tampoco nunca sepamos la cantidad y contenido de los rollos que se perdieron, en la actualidad se conservan algunos de ellos en Bibliotecas de Europa; éstos, por fortuna, se han preservado para atestiguar los rudimentarios orígenes del libro.

El papiro llegó a Grecia y luego a Roma procedente de Egipto. En Grecia fue donde se inició la verdadera época de esplendor del libro antiguo, ya que su proliferación y circulación comenzaron a

hacerlo un objeto familiar y útil en la sociedad griega. Más tarde, en Roma, su difusión permitió que se desarrollara toda una industria editorial, complejamente segmentada en sus tramos de producción, circulación y venta.

Es probable que uno de los indicios más claros del auge del libro antiguo sea la construcción de la Biblioteca de Alejandría, que tenía como objeto primordial recopilar la mayor cantidad posible de textos de la literatura griega, así como la recuperación y conservación de escritos procedentes de otras culturas, principalmente de la egipcia. Aunque no se sabe con precisión el alcance y contenido de su acervo, se calcula que en el momento de su destrucción, a finales del siglo IV, cuando los cristianos irrumpieron en la ciudad y quemaron una buena parte de ella, la biblioteca reunía unos 700 000 rollos.

La segunda etapa del libro, la que podríamos llamar medieval, se inicia poco antes del fin de la Antigüedad, todavía en las propias civilizaciones de la Grecia y la Roma antiguas. Esta segunda etapa se caracterizó por algunas transformaciones esenciales, de las que destacan particularmente dos. La primera de ellas se refiere al material utilizado para la confección del libro. Como se ha dicho, eran muchos los materiales que se utilizaban como soportes de la escritura, de los cuales el más utilizado era el papiro. Sin embargo, poco después también comenzó a utilizarse profusamente el cuero, el cual una vez que se trataba y curtía en forma apropiada, ofrecía una superficie muy adecuada para la escritura, con la ventaja adicional de que, como el papiro, podía enrollarse. Fueron muchos los sitios donde empezó a usarse el cuero con tal fin, pero fue la ciudad griega de Pérgamo, ubicada en el noroeste de Asia Menor, la que comenzó a destacar por la producción y uso de este material; de ahí proviene el vocablo *pergamino*.

La segunda característica tiene que ver mucho con la primera. Como se dijo antes, durante la etapa inicial del libro, es decir casi toda la Antigüedad, éste tuvo la forma de rollo, hecho principalmente de papiro. Sin embargo, en muchos sitios no dejaron de utilizarse otros materiales, como las tablillas de madera o estuco. En Grecia

comenzó a difundirse la práctica de unir dos o más de estas tablillas, formando una especie de cuaderno. Más tarde, en Roma, estos cuaderillos comenzaron a hacerse no con tablillas, sino con pergamino, a los cuales se les llamaba *codex*, y constituyeron una notable transformación del aspecto del libro, pues poco a poco dejó de tener la forma de rollo para adquirir la de una especie de cuaderno rectangular formado de varias páginas. Esta nueva presentación permitió que se generalizara la costumbre de poner un título al escrito contenido en el libro, pues hasta ese momento lo único que se hacía, y no en todas las ocasiones, era poner algunas palabras del inicio del texto para identificar cada rollo. Además, muy pronto se comenzaron a numerar las páginas, lo cual no era algo útil o necesario en el rollo, ya que su naturaleza impedía confundir la seriación y orden del texto.

Además de estos cambios tan relevantes en el aspecto físico del libro, desde el principio del Medioevo se dieron otros no menos importantes en lo relacionado con su circulación y preservación. Para comenzar, el activo comercio e intercambio de libros que se dio en Roma desapareció en la Edad Media. El alto costo de los libros los convertía prácticamente en productos de lujo, poco comunes en la vida cotidiana de la sociedad medieval. Además, debido al notable retroceso cultural que experimentaron estas sociedades en comparación con las precedentes, la literatura y las ciencias que se habían estado vaciando en los libros antiguos se convirtieron entonces en algo ajeno a esta nueva realidad. Los libros heredados de las civilizaciones griega y romana, así como los producidos en la Edad Media, fueron rescatados y preservados por la Iglesia, principalmente por los monasterios, que se convirtieron así en depositarios del saber antiguo y escolástico.

Más tarde, durante el siglo XIII, comenzaron a fundarse universidades, las cuales tenían el propósito explícito de profundizar y transmitir los conocimientos, particularmente aquellos emanados de la escolástica. Este objetivo convirtió a las universidades en las depositarias naturales de los libros, con lo que susti-

tuyeron en esa función a los monasterios. Una de las primeras universidades fue la de París, fundada por el eclesiástico Robert de Sorbon; luego le siguieron las de Bolonia, Padua, Oxford, Cambridge y Salamanca, entre otras, las cuales fueron ampliando gradualmente sus actividades, hasta convertirse en las principales instituciones de educación superior del mundo moderno.

Debido al alto valor de los libros en esa época, a su gran peso y volumen, y a su casi nula circulación, ya que eran usados casi exclusivamente en las universidades y monasterios, muchos de ellos eran protegidos con guarniciones de latón en las esquinas de sus tapas, o se les adaptaban broches de metal para mantenerlos cerrados, e incluso en algunos casos se les sujetaba con cadenas de hierro a los pupitres, de donde se suponía no debían moverse. Todo lo cual contribuyó a que durante esa época los libros fueran considerados un objeto extraño en la vida cotidiana.

La tercera etapa del libro, la moderna, coincide en términos generales con el inicio del período histórico conocido con este mismo nombre. En esta etapa tuvieron lugar tanto transformaciones físicas del libro como cambios en su distribución, circulación y venta. Dentro del primer aspecto, no hay duda de que una de las transformaciones más importantes fue el material usado para su producción, es decir, el papel.

El papel se inventó mucho antes de la Época Moderna; se creó en China, alrededor del siglo II d. de C. Durante mucho tiempo, los chinos mantuvieron en secreto su invento, pero en el siglo VIII lo árabes se lo arrebataron. A partir del siglo XII este descubrimiento se difundió por Europa, inicialmente en España, dominada entonces por los árabes, y alcanzó luego todos los rincones del continente. Para el siglo XIV y XV, Europa era un activo productor de papel, el cual se producía principalmente en Italia, cuyo impulso renacentista propició que por esa época Venecia y Florencia se convirtieran en las capitales europeas del libro.

La segunda gran transformación que experimentó el libro fue el modo de im-

primirlo. Hasta entonces, los libros se producían uno por uno, de manera artesanal, escritos por los llamados copistas, ahora extintos, que tenían como oficio escribir de su puño y letra cada uno de los libros que había en circulación. No fue hasta 1440 cuando Johan Gutenberg inventó la imprenta, lo cual constituyó una verdadera revolución. Desde el siglo II d. de C., los chinos ya habían comenzado a usar una técnica para imprimir páginas enteras, la cual consistía en tallar una piedra dejando en relieve los caracteres que se deseaba imprimir; sobre ellos se untaba tinta y luego se ponía encima una hoja sobre la que se ejercía presión, con lo que quedaban impresos en ella los caracteres. Después se utilizaron tablas de madera, a lo cual se llamó impresión xilográfica, que resultaba mucho más económica y versátil. Esta misma técnica se utilizó también en Europa a principios del siglo XV, pero la gran transformación se dio cuando Gutenberg utilizó tipos móviles de metal, lo que generó uno de los cambios más significativos en la historia del libro y la humanidad.

La tercera transformación que experimentó el libro tiene que ver con su tamaño. La mayor parte de los libros que se producían en la Edad Media eran pesados y voluminosos. Muchos de ellos medían aproximadamente 33 centímetros de largo por 28 de ancho, medida que resultaba de doblar un pliego de papel estándar, por lo cual dicho volumen era llamado *in folio*. En algunos casos se le hacía un nuevo doblez al pliego, que daba lugar al tamaño un *cuarto*. Sin embargo, aun este volumen resultaba muy grande, por lo que el editor veneciano Aldus realizó un nuevo doblez para producir libros de un *octavo*, mucho más pequeños, que prácticamente cabían en un bolsillo; con ello se dio paso a otra gran transformación. Además, Aldus sustituyó la madera por el cartón para fabricar las tapas de los libros, lo cual entonces ya era factible debido a la reducción de sus dimensiones, con ello, disminuyó los costos de producción.

Con todos estos cambios el precio de los libros se redujo sensiblemente. Además, el relajamiento de las restric-

ciones políticas permitió que se abrieran las fronteras y las sociedades a una intensa circulación de impresos, lo que fue más evidente en los Países Bajos, en donde el ambiente liberal propició la creación de toda una industria editorial, que los convirtió en el nuevo centro europeo del libro. Así, este auge productivo y mercantil permitió que el libro se transformara en un objeto de intenso intercambio comercial, que fue ganando espacio en las ferias y mercados que ya eran tradicionales desde la época medieval. Particularmente relevante era la feria de Frankfurt, en donde se daban cita dos veces por año, en primavera y otoño, una gran cantidad de libreros, editores y vendedores ambulantes de libros.

Por otro lado, todas estas modificaciones permitieron que el libro se popularizara. Hasta entonces los libros eran un material de uso restringido a los eclesiásticos y sólo al alcance de los bolsillos de la aristocracia, por lo cual muchos de ellos eran conservados en ricas colecciones privadas. Pero la difusión de la lectura y la mayor circulación de impresos propició la aparición de las bibliotecas públicas, las cuales, si bien ya habían existido en Roma, a partir de esta época se convirtieron en instituciones fundamentales de la cultura de una sociedad.

Desde entonces, las modificaciones físicas que ha experimentado el libro han sido secundarias. Sólo a partir de los últimos años la revolución en la informática y las redes de comunicación han transformado de manera radical los medios de almacenar y transmitir información. Sin embargo, no parece factible que en el futuro previsible estos procedimientos electrónicos sustituyan al libro; lo más probable es que se dé una convivencia entre todos estos recursos. Seguramente seguiremos usando el libro durante mucho tiempo en la forma y presentación en que ahora lo conocemos. ♦

Svend Dahl: *Historia del libro*, Alianza Editorial, Madrid, 1999. 316 pp.

Hacia un boom del relato brevísimo

DOLORES M. KOCH

Hay quien piensa que la novela está en crisis porque en esta vida vertiginosa es difícil dedicarle el tiempo que requiere. Mientras tanto, numerosos escritores, casi solapadamente y a espaldas de la crítica, en un esfuerzo natural por ajustarse a los tiempos y por perpetuarse a pesar de todo, han estado creando con insistencia un nuevo género: el relato brevísimo. Así tratan de condensar sus significados y encontrar el *mot juste* para ser sólo mínimo en la forma. Gran parte de su éxito se debe a que el lector ha de completar los posibles significados apenas sugeridos por el autor en un juego que pudiéramos llamar interactivo.

Este nuevo boom, que le debe mucho a Jorge Luis Borges, irrumpió con fuerza en nuestras letras desde la segunda mitad del siglo XX, y demostró gran vitalidad durante los últimos diez años. La atención crítica no ha tenido más remedio que fijarse al fin en esta producción que había considerado falta de envergadura. Y algunos pedagogos hasta han visto la oportunidad de convertir en lectores, haciendo disfrutar del buen decir con una mínima inversión de tiempo, a una juventud algo renuente a leer.

El libro *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos* es el aporte reciente del más activo de los estudiosos de esta minificción, Lauro Zavala, de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Consta de un prólogo del autor, un ensayo de Óscar de la Borbolla, un muestrario de 64 relatos tomados de ocho escritores notables, y 30 relatos adicionales agrupados temáticamente. Completa el volumen una referencia bibliográfica de 40 obras. Como puede apreciarse, es un trabajo perfectamente organizado alrededor de estos relatos que el autor califica de "vertiginosos", caracterizados por el

humor, el ingenio, y la hibridación de géneros literarios y extraliterarios.

En su prólogo, Zavala presenta primeramente uno de los mayores problemas de la crítica: ¿Cómo llamar a estos relatos? Al faltar una pauta crítica, durante largo tiempo cada cual los ha ido nombrando a su manera por pura necesidad, sin intención de lograr una clasificación según sus características.¹

Zavala adopta la denominación genérica de "minificción" para relatos que no excedan 400 palabras, y enumera algunos de los nombres que ha recibido: ficción súbita, fragmentos, instantáneas, relámpagos, minicuentos y micro-relatos. Seguidamente se pregunta si son cuentos o fragmentos, qué lugar ocupan en la historia de la literatura hispanoamericana, y por qué surge ahora tanto interés. Explica además que su antología es una invitación para explorar este género, dirigida principalmente a los lectores jóvenes. A manera de clasificación, Zavala explica que el lector va a encontrar aquí minicuentos, micro-relatos y minificciones híbridas, y asegura que este nuevo género, por su brevedad, sentido del humor y la com-

¹ Una vez tuve la oportunidad de preguntarle a Augusto Monterroso cómo los llamaba, y después de mucho titubear, me dijo, "varia invención", siguiendo el título que Juan José Arreola utilizó para uno de sus libros. La idea a subrayar es "varia", pues hay una vasta variedad que últimamente se está tratando de clasificar. Para ver el primer esfuerzo en esta dirección, consúltese Dolores M. Koch, "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila", en *Hispanamérica*, vol. x, núm. 30 (Dic. 1981), pp. 123-130. Una versión similar, pero que no incluye a Avilés Fabila, fue leída en el XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, en 1981, y recogida en *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, Merlin H. Foster y Julio Ortega (eds.), Oasis (México, 1986), pp. 161-177.

plicidad que provoca, parece encaminada vertiginosamente a ser uno de los más característicos de nuestras literaturas en el tercer milenio.

En su ensayo, de la Borbolla hace un recuento personal de los primeros textos breves que lo atrajeron: los epitafios de las tumbas, purificados por la elipsis de lo innecesario y lo insignificante, ya que la brevedad es la mayor característica de la vida. Propone leer lápidas de los panteones como "insuperables antologías". Y termina con una de sus propias minificciones (término que puede también ofrecer problemas), donde se resumen no sólo sus dudas "ante la vida y la muerte, sino la incertidumbre universal del hombre ante el destino". Su breve relato (a veces atribuido a Poli Délano) consta de una sola letra: "¿Y?"

Los relatos antologados tienen una extensión de unas 400 palabras, no pasan de página y media. Algunos tienen gran fuerza poética, otros hacen gala del humor (o la ironía) o de ingeniosos juegos de palabras e ideas que ofrecen nue-

vas perspectivas, y no faltan algunos cuyas tramas se prestarían para filmes de cortometraje. Esto último es hoy más factible, dicho sea de paso. Una cineasta belga-peruana, Mary Jiménez, desde Los Ángeles, comisiona, extendiendo este afán minimalista, filmes de sólo un minuto para su página en la red (www.lcuna.com).

La primera parte de esta antología sigue una secuencia especialmente inteligente: comienza con juegos poéticos sobre los orígenes del mundo (Eduardo Galeano, Uruguay), seguido de un bestiario (Juan José Arreola, México) y nuevas fábulas (Augusto Monterroso, Guatemala). Entramos después en el maravilloso mundo de los sueños (Ana María Shua, Argentina). Después, cuentos "que no muerden" (Luisa Valenzuela, Argentina), "garabatos" (Felipe Garrido, México), adivinanzas (Manuel Mejía Valera, Perú) y una selección de relatos (Luis Britto García, Venezuela).

La segunda parte incluye relatos de distintos autores, agrupados por temas como Universos, Historias de amor, Re-

tratos, Sirenas, Dinosaurios y Cuentos sobre cuentos. Los escritores son, entre otros, Alfonso Reyes, Macedonio Fernández, Benedetti, Samperio, Epple, Torri, Denevi, Shua, Moussong, Valadés. El autor excusa la ausencia, por distintos motivos, de algunos escritores notables, y sugiere la posibilidad de un segundo volumen, lo cual parece una excelente idea.

Zavala es un experto organizador y conoce muy bien su materia: tiene en su haber la compilación de *Teorías del cuento*, en cuatro volúmenes, *Borges múltiple* y *El dinosaurio anotado*. La presente antología se presta a ser usada como placentero libro de texto o simplemente de lectura. Lauro Zavala ha logrado un libro que seguramente deleitará, sin ocupar mucho tiempo, tanto a jóvenes como a adultos no iniciados, y a todos los que aprecien la imaginación y la palabra bien dicha. ♦

Lauro Zavala: *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*, México, Alfaguara, 2000. 179 pp.

Radio Educación

1060 am **RAD**

Cultura con imaginación

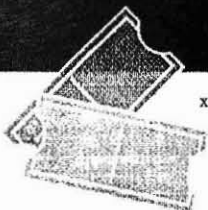
GENTE DE CINE

Martes y jueves

11:00 horas

LINTERNA MÁGICA

Viernes, 15:30 horas



www.cnca.gob.mx

xeeepro@conaculta.gob.mx

TAMBIÉN POR EL CANAL 112 DE EDUSAT

CONACULTA

RADIO EDUCACIÓN

CINE EN LA RADIO

Canal 22

LA CONACULTA



Los sábados por la tarde

JAZZ

www.canal22.org.mx / e-mail canal22@solar.sar.net

Alfonso Reyes / Macedonio Fernández: correspondencia 1929-1937

CARLOS GARCÍA

Para A. C.

A primera vista, nada en común parecen tener el movedido y sociable polígrafo mexicano Alfonso Reyes (1889-1959) y el argentino Macedonio Fernández (1874-1952), hombre meditabundo y parco, serio humorista, alegre pensador de metafísica y "belarte", eclipsado padre de la vanguardia. Dos cosas, sin embargo, los unen, siquiera de modo superficial: una es la pasión por la escritura, aunque cada cual la vivió a su manera, hartamente diferente. Otra, el afecto y el respeto que ambos suscitaron en quienes los conocieron.

Por vocación y por oficio, se movieron en ámbitos disímiles: el mundano y trashumante Reyes representó dignamente a su país, ya como escritor ya como embajador, en Madrid, París, Buenos Aires y Río de Janeiro. Más tarde, radicado en México y reconocido como una de las plumas más elegantes de Hispanoamérica, continuó su labor en pro del humanismo y las letras.

De otro natural y otros intereses, Macedonio (como pronto sería conocido) se limitó a algunos barrios de Buenos Aires, pero influyó en la juventud de la vanguardia literaria argentina en las décadas de 1920 y 1930, desde que Borges comenzara, a partir de 1921, a introducirlo en ella. Su obra es la más singular producida por un argentino en el siglo xx. El *Museo de la novela de la eterna*, de aparición póstuma, pero de subterránea presencia en los ámbitos literarios porteños desde 1926 hasta su publicación en 1967, es el más radical intento de modernidad que se arriesgara en el país. (La edición canónica de *Museo* es la realizada por Ana Camblong para la colección Archivos, en 1993.)

Objeto de este breve trabajo es recoger y glosar dos testimonios inéditos de la

relación entre Reyes y Macedonio, surgiendo durante los años en que don Alfonso fuera embajador de México en Buenos Aires. La lista es, por cierto, exigua. Ningún documento se conserva en la Biblioteca de Alfonso Reyes (Capilla Alfonsina, México, D. F.), que dirige su nieta, la doctora Alicia Reyes. Los testimonios aquí ofrecidos proceden del archivo de Macedonio Fernández; fueron amablemente cedidos por su hijo, el esforzado y afable Adolfo de Obieta.

Reyes y Macedonio se conocieron, quizás, en la cena que el periódico porteño *Martín Fierro* ofreciera al primero el 7 de septiembre de 1927, a poco de que don Alfonso asumiera el cargo de embajador de México en Argentina (cuando menos, Macedonio estaba invitado a ella). Por estas fechas, Macedonio era aún una devoción de Jorge Luis Borges; imagino, pues, que éste debe haberlo presentado a Reyes, por quien Borges llegaría a sentir gran afecto y, sobre todo, respeto intelectual.

La primera constancia hológrafa de la relación entre Macedonio y Reyes es de agosto de 1929:

1

Esquela de Reyes a Macedonio, Buenos Aires, 30 de agosto de 1929, una página manuscrita (dirigida a "Sr. Dn. Macedonio Fernández / Otamendi 622 / Ciudad" —domicilio de sus hijos—, en sobre con matasellos del 31 de agosto de 1929):

[Membrete:] EMBAJADA DE MÉXICO
Bs As 30.viii.929

[Rúbrica:] Alfonso Reyes saluda a su distinguido amigo el Sr. Dn. Macedonio Fernández y —con vivo agradecimiento— le acusa recibo de sus originales para

los *Cuadernos del Plata*, de que está tan complacido y honrado.

Reyes había remitido el 11 de abril de 1929 (*Diario*, 265), el mismo día en que conviniera con Evar Méndez los términos del contrato para la publicación de los *Cuadernos del Plata*,¹ una misiva a Borges: "pídole active colección de Macedonio Fernández". La misma fuente consigna el 5 de mayo de 1929 (*Diario*, 275): "Escribo a Macedonio Fernández, normalizando invitación para *Cuadernos del Plata*." Ninguna de esas cartas parece haberse conservado (no figuran, cuando menos, en la Capilla Alfonsina ni en el archivo póstumo de Macedonio).²

Hacia el 15 de agosto de 1929, Reyes recibió, a través de Evar Méndez (ex director del periódico *Martín Fierro* —que diera nombre a toda una generación literaria porteña— y editor de los *Cuadernos del Plata*), la noticia de que Macedonio, tras varias idas y vueltas, había entregado por fin los manuscritos para la selección de trabajos suyos que debía aparecer en los *Cuadernos*. Pese al encargo de Reyes y de lo que cuentan las leyendas locales, no fue Borges quien sonsacara a Macedonio los materiales para la antología, sino don Alfonso, según consta en otra correspondencia inédita. (La publicación de un libro llamado *El reciénvenido*, diferente de *Papeles de reciénvenido*, estaba planeada por Editorial Proa ya desde 1925, según surge de tres anuncios aparecidos en el periódico *Martín Fierro*, entre enero y julio de ese año; cfr. Carlos García, 2000b, capítulos "1925" y "1929").

Sin embargo, y a pesar de la euforia de Méndez y de la esquela de Reyes, es probable que Macedonio volviera a cambiar de idea: los textos que finalmente aparecieron

¹ Al respecto, cf. Carlos García 2000a, cap. III ("Cuaderno San Martín y los Cuadernos del Plata"), donde se alude al papel jugado por Reyes en la colección.

² Por estas fechas, y de forma paralela a la confección de *Papeles de Recienvenido*, tiene lugar la colaboración entre Macedonio y Reyes en el marco de la revista *Libra* (un número, aparecido con colofón del 22-VIII-29). Macedonio publicó allí fragmentos del mítico texto que se convertiría en *Museo de la novela de la eterna*.

en *Papeles de reciénvenido* no son "originales": todos ellos habían sido publicados, desde 1922, en diversos órganos porteños: *Proa* (primera y segunda épocas), *Martín Fierro*, *La Gaceta del Sur*, *Pulso* y *Carátula*.

El material presentado por Macedonio habría dado un libro grueso, pero el aparecido en diciembre de 1929 contiene apenas 74 páginas, elegidas y ordenadas por Méndez. Entre los textos previstos por Macedonio para la imprenta, aparte de algún inédito, habrá figurado "Una novela que comienza", "Brindis a [Leopoldo] Marchal", "Brindis a Norah Lange" y "Evar Méndez" — contribución que éste rechazó, imagino, para no suscitar la impresión de vanidad (mi conjetura acerca de los materiales entregados por Macedonio se basa en sus tratativas con el poeta peruano Alberto Hidalgo, en 1927, para publicar una recopilación de sus escritos; cfr. OCMF, II, 90). Menos el primero, que apareció 1941 en Chile (OCMF, VII), ninguno de los otros textos fue publicado, en vida de Macedonio, en algún libro suyo; conforman ahora la reedición del *Reciénvenido* (considerablemente aumentada por su editor, Adolfo de Obieta; cfr. OCMF, IV).

2

Esquela de Reyes a Macedonio, Buenos Aires, 19 de octubre de 1929, una página manuscrita:

[Membrete:] EL EMBAJADOR DE MÉXICO

[Rúbrica:] Alfonso Reyes saluda a su distinguido amigo Dn. Macedonio Fernández y tiene el gusto de convidarlo a almorzar con los primeros colaboradores de los *Cuadernos del Plata* (incluyendo al impresor y al editor) el próximo lunes 28 de octubre, a la una muy en punto, en el Golf Club Argentino, de Palermo.

Bs. As., 19 oct. 1929

Para festejar "la iniciación de los trabajos" de la serie *Cuadernos del Plata* se celebró el 28 de octubre de 1929 un almuerzo en el Golf Club, tras la aparición del volumen de Ricardo E. Molinari (*El pez y la manzana*), por quien Reyes tenía

cierta predilección y con quien mantuvo nutrida correspondencia. Los comensales, aparte de Reyes y su esposa Manuela: Francisco A. Colombo (impresor), Evar Méndez (editor), Victoria Ocampo, Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges, María Rosa Oliver, Guillermo de Torre, Norah Borges de Torre, Francisco Luis Bernárdez, Eduardo Mallea, Ricardo Molinari, Alejandro Sirio y Alejandro Xul Solar (*Diario*, 293).

Macedonio no asistió al banquete, a pesar de la invitación arriba reproducida. Su ausencia no debe ser sobrevalorada, ya que se sustraía a menudo a tales celebraciones. En este caso concreto, sin embargo, la renuencia de Macedonio puede haberse debido a la presencia de Guillermo de Torre, cuñado de Borges desde agosto de 1928, quien había ocasionado un entredicho con una publicación madrileña en junio de ese año, a consecuencia de la cual también se enfadaron Macedonio y Borges entre sí (cfr. Carlos García 2000b, capítulo "1928").

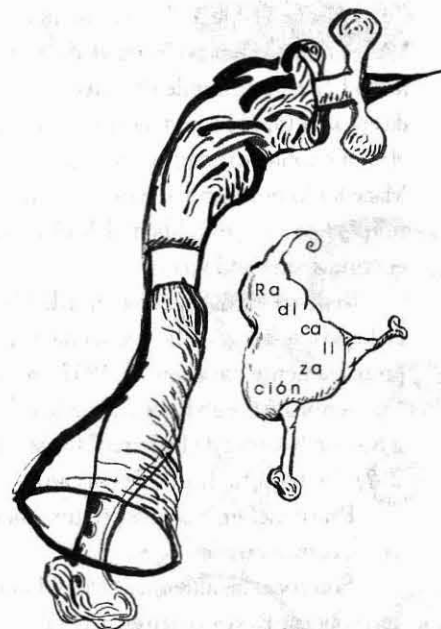
El grupo listado será, con pocas excepciones, el mismo que conformará poco después, a partir de comienzos de 1931, el núcleo de la prestigiosa revista *Sur*, fundada y dirigida por Victoria Ocampo, proyecto que ya estaba gestándose por esas fechas. Hacia octubre de 1930, el título planeado para la revista era aún *Nuestra América* o *América y Cía.* (hacia fines de 1930 se decidió bautizarla *Sur*).

Reyes abandonó Argentina en 1930, con rumbo a Brasil. De Macedonio a Reyes se conserva en el archivo póstumo de aquél apenas una misiva del 19 de diciembre de 1937 (reproducida en OCMF, II, 118-119), que parece no haber sido enviada. Gracias a Adolfo de Obieta he accedido al manuscrito de la segunda y última página, que contiene algunas variantes:

Un juicio sobre la más [ilegible] fecunda actuación

inter ibero-americana del Dr. Alfonso Reyes

Contemplada vuestra unidad y certeza de acción en la trabazón de los enlaces entre todos los deslindamientos coercibles, suaves y casuales, que asumieron corte nacio-



nal en la proliferación nacionalista de una familia y cultura comunes: la ibero-americana, puede creerse que sois persona providencial, la más eminente [inteligente] y reconocida de la gran posibilidad Ibero-América o por lo menos del aseguramiento del desplegarse temperamental de lo ibero-americano con eximición de aconsejamiento de lo no ibero-americano sea anglo-americano o europeo.

En esta consideración os sentimos Embajador por inteligencia, calidez y tipicidad, de todos ante todos, aunque sea la buena fortuna de Méjico haberos destacado. Sois ostensiblemente el más vocacional y capacitado de los embajadores inter ibero-americanos de la Historia Continental. Así os vemos ausentarnos como *nuestro* Embajador y llegar como el de todos.

Macedonio Fernández

El texto de OCMF (II, 119) parece basarse en este manuscrito. No queda claro, sin embargo, el grado de ingerencia que pueda haber tenido la editora del tomo II de OCMF, Alicia Borinsky. Como fuere, la suya parece una versión pasada en limpio y algo desentumecida del manuscrito original (¿hecha por Macedonio o por Borinsky?), preparado, según denota el estilo, para alguno de los banquetes de recepción ofrecidos a Reyes cuando asumió por segunda vez su cargo de embajador de México en

Buenos Aires (1936-1937; la primera vez: 1927-1930). Si la carta ("no enviada") con fecha 19 de diciembre de 1937, reproducida en OCMF (II, 118), pertenece realmente al mismo contexto original, ello sugiere que Macedonio no asistió al festejo en cuestión, y dejó a Reyes la libertad de elegir si el brindis sería leído o no.

Resta consignar que una carta de Macedonio a su hijo Adolfo (sin fecha, pero probablemente también de 1937) reza: "Ya escribí a Alfonso Reyes, a Bandeira³ y a Ramón [Gómez de la Serna]" (OCMF, II, 217). No hay otra huella de esa carta.

Para concluir, recojo dos testimonios de los corresponsales.

Son pocas las alusiones a Macedonio en la obra de Reyes, quien en general apenas lo menciona de pasada, como aquél a quien reverenciaban los jóvenes porteños. En 1943, Reyes publicará un artículo titulado "El argentino Jorge Luis Borges" (*Tiempo*, México, 30 de julio de 1943; "Misterio en Argentina": OCAR, IX, 307-309), que comienza con una alusión a Macedonio:

³ Manuel Bandeira (1886-1968), reputado poeta brasileño, autor de *Libertinagem* (1930). Reyes participó en el festejo de su cincuentenario y en el *Homenaje a Manuel Bandeira* (Rio de Janeiro: Oficinas Tipográficas Jornal do Comercio, 1936), y apoyaría más tarde la traducción de obras suyas al castellano (Alicia Reyes 1976: 222). Bandeira sería uno de los colaboradores de *Sur* 96 (septiembre de 1942), número especial de homenaje al Brasil.

Orígenes y tradición. El gran viejo argentino Macedonio Fernández, cuya atildada cortesía y cuyas facciones recuerdan un poco a Paul Valéry,⁴ pertenece a la tradición hispánica de los "raros", que puede trazarse por las extravagancias de Quedo, Torres Villarroel, Ros de Olano,⁵ 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.

Macedonio, por su parte, aludirá una vez más a Reyes en una carta no enviada a Natalicio González⁶ (sin fecha, pero de hacia 1951, según permite inferir su contenido; OCMF, II, 72):

Querido amigo: Yo tuve relaciones epistolares con mejicanos, me parece que

⁴ Borges recordaría que a Macedonio le gustaba esta comparación.

⁵ Reyes alude a Antonio Ros de Olano (Caracas, 1808 - Madrid, 1868), amigo y colaborador de Espronceda. Sus *Cuentos estrambóticos* (1868) causaron revuelo. Es el único de la lista que no figura mencionado en la obra o en la correspondencia de Borges.

⁶ Cf. M. Fernández: *Poemas*. Prólogo: Natalicio González. México: Guaranía, 1953 (edición póstuma, pero autorizada en vida por el autor). Se conserva un ejemplar del libro en la "Capilla Alfonsina", México (D.F.).

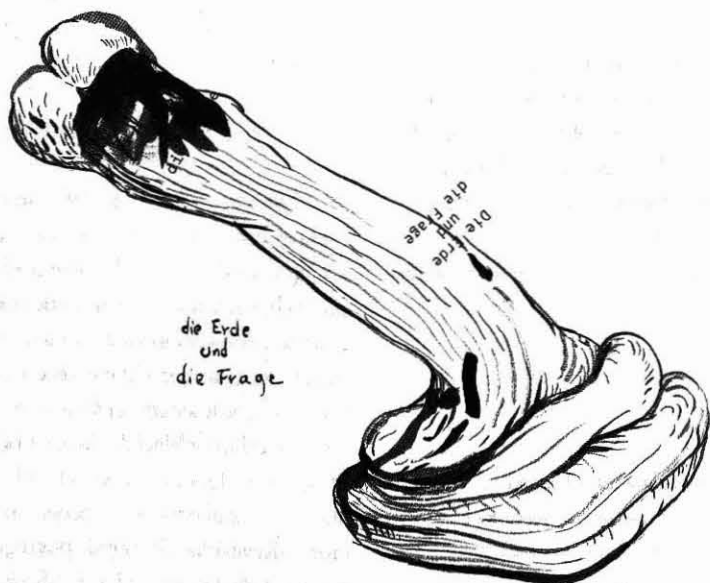
con Ezequiel Chávez, que ha traducido a Stuart Mill, con Maples Arce (de Veracruz), que no me contestaron, y con el gentilísimo y gran experto en Arte Alfonso Reyes, que gratamente traté aquí.

El contacto entre Macedonio y el poeta estridentista Manuel Maples Arce (1898-1981) debe haber surgido por intermedio del joven Borges, quien mantuvo con él una breve correspondencia hacia 1921-1922. Borges reprodujo un poema del mexicano ("A veces, con la tarde") y comentó su libro *Andamios interiores* (cfr. respectivamente *Proa* 1, agosto de 1922, p. 4 y *Proa* 2, diciembre de 1922, pp. 2 y 5; reseña recogida en *Inquisiciones*). Ignoro si se conservan muestras de ese epistolario.

No hallo otros testimonios de peso acerca de la relación entre Alfonso Reyes y Macedonio Fernández. ♦

Bibliografía

- Fernández, Macedonio, *Obras Completas*, OCMF, I-IX, ed. de Adolfo de Obieta, Corregidor, Buenos Aires, 1974-1995. II: *Epistolario* (Ed. Alicia Borinsky). IV: *Papeles de reciénvenido*. Continuación de la nada. VII: *Relatos*.
- , *Museo de la novela de la eterna*, ed. crítica de Ana Camblong, FCE (Archivos, 25), Madrid, 1993.
- García, Carlos (1999), "Borges y Macedonio: un incidente de 1928", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 585, marzo de 1999, Madrid, pp. 59-66.
- , (2000a), *El joven Borges, poeta (1919-1930)*, Corregidor, Buenos Aires, 2000.
- , (2000b), "Crónica de una amistad", en *Macedonio Fernández / Jorge Luis Borges: Correspondencia 1922-1939*, Corregidor, Buenos Aires, 2000.
- Reyes, Alfonso (*Diario*): *Diario 1911-1930*. Prólogo: Alicia Reyes. Nota: Dr. Alfonso Reyes Mota. Guanajuato: Universidad de Guanajuato (México), 1969.
- Reyes, Alfonso, *Obras Completas*, (OCAR), I-XXVI, FCE, México, 1955-1993.
- Reyes, Alicia, *Genio y figura de Alfonso Reyes*, EUdeBA, Buenos Aires, 1976.



María Andueza. Ha colaborado en los números 506-507, 531, 543, 551, 557, 573-574, 581, 591-592 y 597-598. Una primera versión del texto que presentamos fue leída en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México el día 11 de diciembre de 2000 en la Jornada Calderoniana Pedro Calderón de la Barca y la Diversidad.

Carmen Boulosa. Colaboró en los números 506-507, 556, Extraordinario I de 1998 y 580. Su libro más reciente es *Prosa rota* (Plaza & Janés), publicado el año pasado; también en el 2000 apareció el disco compacto *Ser el esclavo que perdió su cuerpo* (Col. Voz Viva, UNAM), que contiene una selección de su obra.
carmen_boulosa@hotmail.com

Mauricio Carrera. Su anterior colaboración aparece en el número 595.

Iván Carrillo. Textos de su autoría han aparecido en los números 564-565, 582-583, 586-587, 588-589 y 593-594. Actualmente es coordinador de Prensa y Difusión del Centro de la Imagen y guionista del programa *Mesa de disecciones* del canal 40.

Evodio Escalante (Durango, Durango, 1946). Maestro en letras iberoamericanas y doctor en letras por la UNAM. Es profesor e investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Es especialista en literatura mexicana del siglo XX. Ha publicado diversos libros entre los que se encuentran: *José Revueltas. Una literatura del lado moridor* (Era), *Tercero en discordia* (UAM), *Las metáforas de la crítica* (Joaquín Mortiz) y *La espuma del cazador. Ensayos de literatura y política* (UNAM). Próximamente publicará un libro sobre José Gorostiza y su poema *Muerte sin fin* (Juan Pablos).
evos@xanum.uam.mx

Enrique Franco Calvo. Sus anteriores colaboraciones aparecen en los números

536-537, 542, 549, 570-571, 581 y 593-594. Su libro más reciente, en coautoría con Agustín Arteaga, es *Rupturas: la liberación de la imagen* (Deputación de Pontevedra, España), publicado con motivo de la exposición de pintura y escultura del mismo nombre, de la cual es co-curador, que se inaugurará en julio en el Museo de Pontevedra.
tule@prodigy.net.mx

Carlos García. Véase el número 595.
Carlos.Garcia-Hamburg@T-Online.de

Roberto García Jurado. Colaboró en los números 538, 543, 552-553, 558, 567-568, 576-577, 584-585 y 595. Es profesor de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
rgarcia@cueyatl.uam.mx

Alfonso René Gutiérrez (Ciudad Victoria, Tamaulipas, 1952). Maestro en literatura mexicana por la UNAM. Es profesor e investigador de la Escuela de Humanidades de la Universidad Autónoma de Baja California. Es autor de la *Edición crítica de la vida del B. P. Juan María de Salvatierra, S. J. escrita por el R. P. César Felipe Doria, S. J.* (CNCA). Actualmente cursa el doctorado en literatura iberoamericana en la UNAM.

Marcos Kaplan. Véanse los números 559 y 599.
mkaplan@servidor.unam.mx

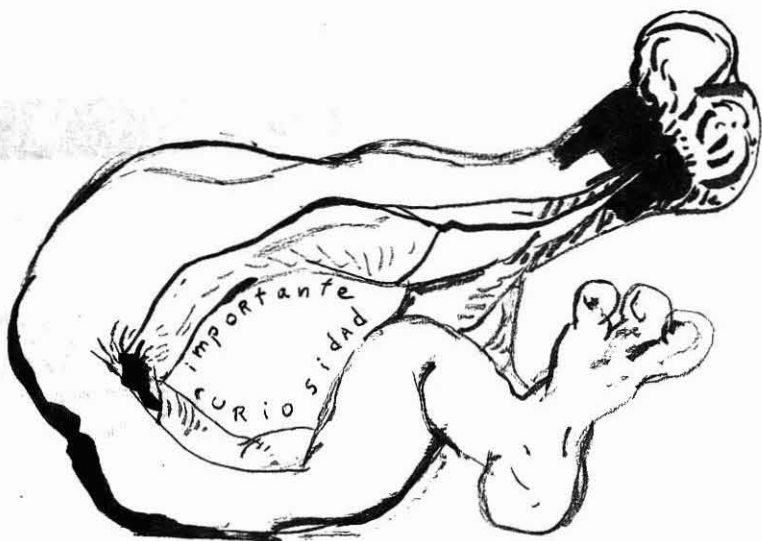
Hugo Kiehle (Ciudad de México, 1954). Realizó estudios en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda y estudió diseño y fabricación de joyería en Pforzheim, Alemania. Obras de su autoría fueron seleccionadas en las bienales de Pintura Rufino Tamayo VII (1994), VIII (1996) y X (2000) y en la III Bienal del Museo de Monterrey (1997). En 1996 obtuvo el premio de adquisición en la VII Bienal Nacional de Dibujo y



Estampa Diego Rivera (Museo del Pueblo, Guanajuato). Su primera exposición individual, titulada *Lucubraciones I*, se presentó en el Centro Cultural San Ángel (1995). En noviembre y diciembre de 2000 presentó la muestra *Frases hechas* en el Espacio Cultural Unodosiete de la Ciudad de México.
hkiehnl@hotmail.com

Dolores M. Koch (La Habana, Cuba, 1938). Licenciada y doctora en literatura hispanoamericana por la City University of New York. Estudia el micro-relato desde 1981. Ha participado en diversos simposios del Instituto Internacional de Literatura Hispanoamericana. Tradujo *Antes que anochezca* (*Before Night Falls*) de Reinaldo Arenas para Viking/Penguin, edición escogida por *The New York Times Book Review* como uno de los 13 mejores libros publicados en Estados Unidos en 1993. También ha traducido otras obras de Arenas y de Emilie Schindler, Alina Fernández y Laura Restrepo.
doloresmkoch17@cs.com

Ernesto Lumbreras. Colaboraciones suyas aparecen en los números: 573-574, 576-577 y 582-583. Sus libros más recién-



tes son: *El ojo del fulgor*. La pintura de Arturo Rivera y la obra de teatro infantil *El que ríe al último* (CNCA).
lumbrerasba@yahoo.es

Matilde Luna. Ha colaborado en los números 534-535 y 569. Es miembro de

la Academia Mexicana de Ciencias. Actualmente es responsable del proyecto Generación y transmisión de conocimientos en México: flujo y redes entre los sectores público y privado, del Conacyt.
mluna51@yahoo.com.mx

Federico Patán. Véanse los números: 520, 539, 543, 570-571 y 590.
fpl37@servidor.unam.mx

Blanca Luz Pulido. Ha colaborado en los números 522, 540, 551 y extraordinario II 1998. Tradujo y prologó el libro del poeta portugués Nuno Júdice titulado *Teoría general del sentimiento* (Trilce), de próxima aparición.
blpv@hotmail.com

Guillermo Samperio. Véanse los números 560-561, 562, 572, 576-577, 581, 582-583 y 597-598. Recientemente, dentro del Concurso Internacional de Cuento Juan Rulfo 2000 (Instituto Cervantes de París, Francia), ganó el segundo lugar con el cuento "¿Mentirme?" Su libro de cuentos más reciente es *La Gioconda en bicicleta* (Océano).
guillermosamperio@yahoo.com

José Eduardo Serrato Córdova. Véanse los números: 530, 532, 563, 584-585 y 593-594.
jesc@servidor.unam.mx

Ángeles Torrejón (Ciudad de México, 1963). Fotógrafa. Licenciada en ciencias de la comunicación por la UAM. En 1987 se inicia como reportera gráfica en la agencia Imagenlatina, de la cual es actualmente coordinadora general. Trabajó durante 1990 en el diario *La Jornada*. Ha colaborado en diversas publicaciones como *Proceso*, *Luna Córnea*, *Milenio*, *Por Esto* y *Diario de Monterrey*. En 1993 le fue otorgada la beca de jóvenes creadores del FONCA. En 1990 obtuvo el premio de adquisición Mujeres Vistas por Mujeres, otorgado por la Comunidad Económica Europea, y en 1996 el primer lugar del Concurso de Fotografía Antropológica, organizado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Ha participado en los libros *La mirada inquieta, nuevo fotoperiodismo mexicano: 1976-1996* (CNCA/Centro de la Imagen/LMI/UAO) y *La fotografía de prensa en México. 40 reporteros gráficos* (PGR). Ha presentado 10 exposiciones individuales; la más reciente, titulada *Éxodo zapatista*, se llevó a cabo en La Realidad, Chiapas, 1996-1997.

PUBLICACIONES UNAM

EN LAS CUATRO ESQUINAS, EN EL CENTRO. ETNOGRAFÍA DE LA COSMOVISIÓN MESOAMERICANA

Medina, Andrés
Instituto de Investigaciones Antropológicas
2000, 350 págs.



Libro que muestra el proceso histórico y los trabajos más sobresalientes de la antropología mexicana desde el punto de vista de la etnografía, así como estudios de la cosmovisión mesoamericana, la definición de sus obras representativas, el manejo de conceptos y métodos exclusivos y sus propuestas más representativas y originales. Describe la evolución y el momento en que se configura una etnografía mexicana y se exploran sus características fundamentales.

LOS ORÍGENES DE LA TEORÍA PEDAGÓGICA EN MÉXICO. ELEMENTOS PARA UNA CONSTRUCCIÓN DIDÁCTICA

Rodríguez, Alberto
Dirección General de Estudios de Posgrado
Escuela Nacional de Estudios Profesionales Aragón
Colección Posgrado
1999, 225 págs.



Trabajo que representa un intento por esclarecer los orígenes de la teoría pedagógica en nuestro país, enfocando el debate al docente, destacando la producción teórica que se desarrolló durante el porfiriato, con la intención de contribuir a la comprensión de la situación actual a partir de lo que ha sido, y recurriendo a su historicidad para ubicarla en su presente y reconocer su identidad.

Informes: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Av. del IMAN núm. 5, Ciudad Universitaria, C. P. 04510, México, D.F.
Tel. 5622 6583, Fax 5622 6582 <http://www.libros.unam.mx> pldedico@servidor.unam.mx

Fotografía de Ángeles Torrejón



Sin título, Los Altos, Chiapas, mayo de 1995

Una sugerente característica del lenguaje fotográfico es su incapacidad de nombrar con palabras el mundo que captura. No existe en la poética de la imagen, a pesar de lo que digan algunos, ni reglas ni signos orto(foto)gráficos. La narrativa fotográfica no es instantánea, como muchas veces se le mira e incluso puede abarcar amplios periodos, no obstante su silencio e inmovilidad. Ángeles Torrejón nos sitúa en el filo de una acción cotidiana practicada de manera ceremonial. Quien mire la foto activará mentalmente, una y otra vez, el surco del peinado en la búsqueda del rostro que se nos ha privado conocer. Y es precisamente este ejercicio repetitivo el que nos permite vislumbrar la grandeza de actos en apariencia insignificantes. Ya lo dijo Blake: "si se limpiaran las ventanas de la percepción, todo aparecería ante el hombre como es: infinito".

Iván Carrillo

