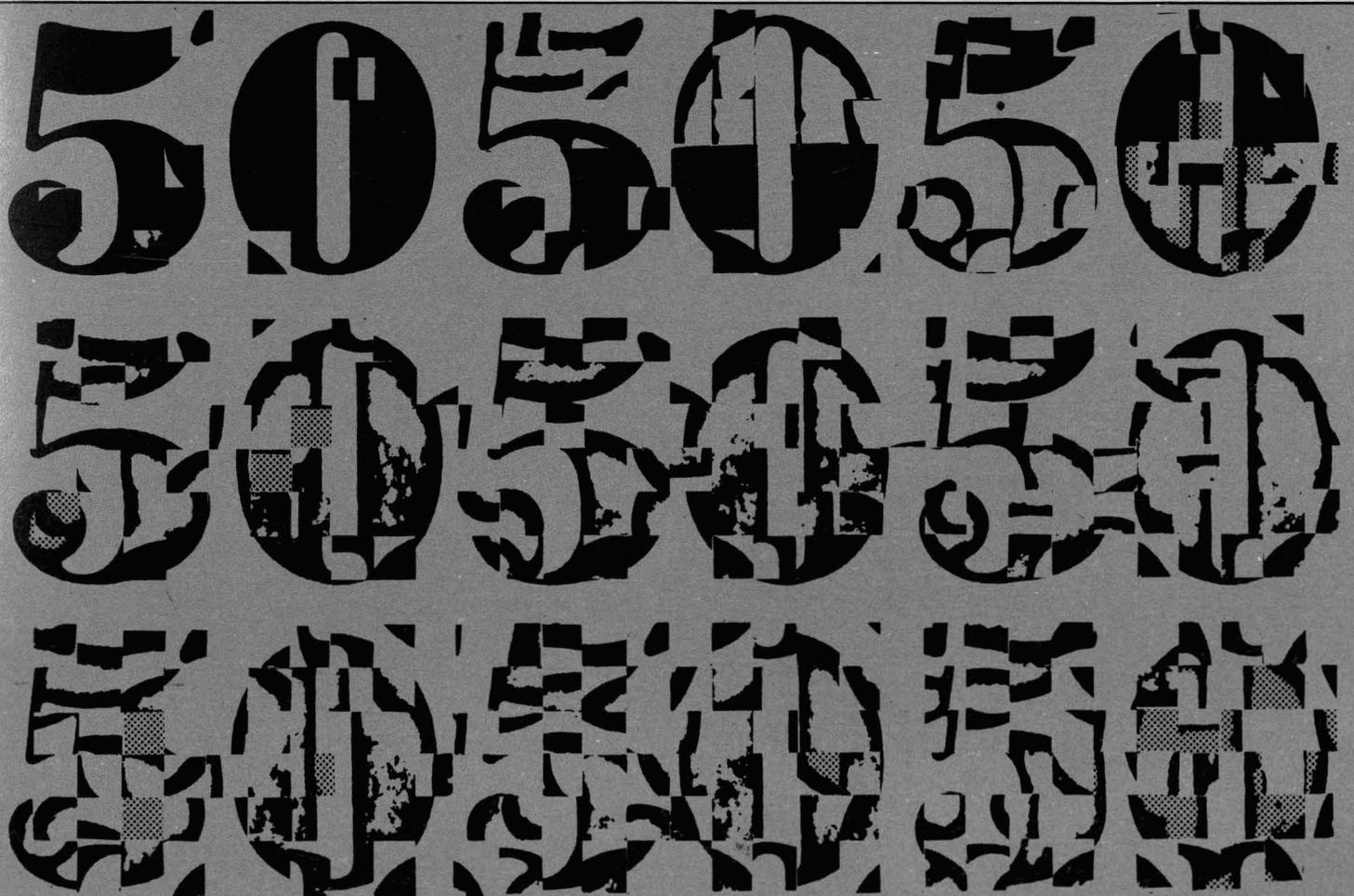


GARCÍA TERRÉS, RULFO, VILLORO,
MONTERROSO, ZEA, CARDOZA Y ARAGÓN,
MONSIVÁIS, LIZALDE, PITOL, GARCÍA PONCE,
MELO, PELLICER, J. E. PACHECO, A. REYES,
P. HENRÍQUEZ UREÑA, D. VALADÉS,
MANRIQUE, GUTIÉRREZ VEGA, XIRAU,
ILLESCAS, AZAR, MICHEL, ACEVEDO
ESCOBEDO, F. DEL PASO, CORRALES AYALA,
DALLAL, BRYCE ECHENIQUE, F. ÁLVAREZ,
DORFMAN, A. AZUELA.

REVISTA DE LA
**UNIVERSIDAD
DE MEXICO**



QUINCOAGÉSIMO ANIVERSARIO (1930-1980)

SUMARIO, Volumen XXXV, números 2-3, octubre/noviembre de 1980

Presentación, 1

Jaime García Terrés

Dos nuevas versiones, 2

Luis Villoro

Sobre la explicación teleológica en historia, 4

José Emilio Pacheco

Primeros pasos de una generación literaria, 8

Pedro Henríquez Ureña

Genius Platonis, (Alfonso Reyes en 1907), 9

Alfonso Reyes

Dos cartas a Pedro Henríquez Ureña, 13



Juan Rulfo

El desafío de la creación, 15

Eduardo Lizalde

Veo a Velázquez pintar, 23

Carlos Monsiváis

Salvador Novo: "que al espejo te asomes, derrotado", 24

Leopoldo Zea

Memoria de una revista, 35

Augusto Monterroso

La cena, 36

Diego Valadés

El derecho a la creación, 37

Juan García Ponce

Pierre Klossowski: las figuras de un pensamiento, 40

Jorge Alberto Manrique

Una reflexión sobre la presencia del mito en el arte latinoamericano, 46

I Luis Cardoza y Aragón

José Clemente Orozco, dos apuntes para un retrato.

Juan Vicente Melo

La única realidad es el deseo (conversación con Rafael Vargas), 49

Hugo Gutiérrez Vega

Tiempo del mar, 54

Héctor Azar

Los trancos de mis revistas literarias, 57

Rafael Corrales Ayala

Desde San Ildefonso una mirada al porvenir, 62

Ramón Xirau

¿Qué sucede con la crítica?, 64



Alberto Dallal

Paseo por una revista, 65

Carlos Illescas

Usted: vega de Petrarca, 68

Antonio Acevedo Escobedo

En tránsito por la revista, 70

Sergio Pitol

Anton Chéjov en Yale, 73

Manuel Michel

Notas sobre el cine y la historia, 76

Arturo Azuela

Kepler y Galileo, 79

Fernando del Paso

Desde Londres, 81

Alfredo Bryce Echenique

Desde París, 82

Federico Alvarez

Desde España, 83

Ariel Dorfman

Desde Amsterdam, 84

Mauricio Ciechanower

Música, 85

Guillermo Sheridan, Saúl Genovés y

Adolfo Castañón

Lecturas, 87

Libros

De la muerte de Obregón a la fundación del PRI (*La crisis Obregón, Calles y el Estado mexicano*), 90 / *La crisis de Montparnasse*, 91 / *La guerra interna*, 92 / Valadés: sueños y deseos

Tercera de forros:

Una cronología mínima

Portada:

Ilustración de Bernardo Recamier

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo / Secretario General Académico: Dr. Fernando Pérez Correa

Coordinador de Extensión Universitaria: Arq. Jorge Fernández Varela

Revista de la Universidad de México

Órgano de la Dirección General de Difusión Cultural / Dirección General: Lic. Gerardo Estrada

Director: Arturo Azuela

Jefe editorial: Cristina Pacheco

Jefe de redacción: Guillermo Sheridan / Asistente: Rafael Vargas / Editores: Gustavo García y Eduardo Enríquez

Dirección artística: Bernardo Recamier

Administración: Lic. Roberto Damián Arriaga

Edificio de Diseño Industrial, 2o. Piso.

Ciudad Universitaria, México, 20, D. F. Tel. 548-43-52

Todo asunto relacionado con suscripciones y ventas deberá tratarse en la oficina de Distribución de Publicaciones de Difusión Cultural:

Adolfo Prieto No. 133, Col. del Valle, México, 12, D. F.

Tel. 523 46 40 y 523 61 77 ext. 28

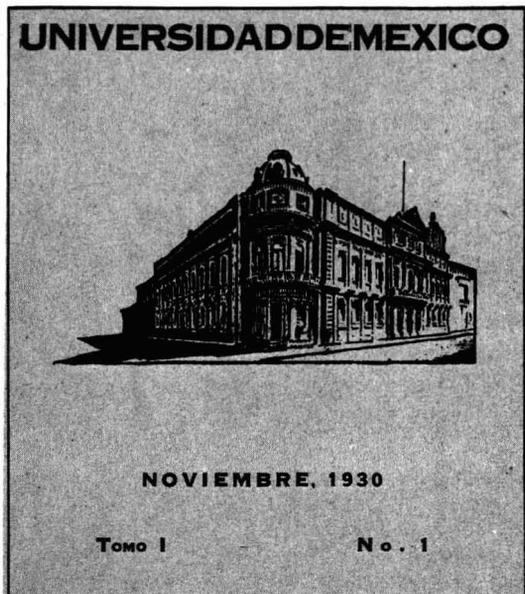
Los pagos a los colaboradores de la Revista se realizan en el Piso 10 de la Torre de la Rectoría, de lunes a viernes entre las 9 y las 15 horas. Franquicia postal por acuerdo presidencial de 10 de octubre de 1945, publicado en el D. Of. del 28 de octubre del mismo año. Precio del ejemplar sencillo: \$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

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

El 10 de julio de 1929 fue promulgada la Ley Orgánica de la Universidad Nacional Autónoma de México. Entre los nuevos objetivos de la Institución, se vinculó aún más la extensión universitaria a los trabajos de docencia e investigación. No sólo estaba en juego la capacidad de la Universidad para gobernarse, para transformarse —por mecanismos democráticos— sus propias estructuras, sino que también se daban los pasos esenciales en torno a la divulgación institucional de la cultura en sus diversos niveles.

El 10 de noviembre de 1930, dentro de este nuevo marco histórico, se publicó el primer número de la *Revista de la Universidad de México*, cuyo director fue Julio Jiménez Rueda. Desde entonces han estado presentes en ella los universitarios más destacados junto a las más prominentes voces de España y Latinoamérica. A pesar de que en algunas etapas ha perdido solución de continuidad, la *Revista* ha sido y es definitiva para el estudio, la divulgación y el desarrollo de múltiples aspectos de la cultura mexicana.

Como publicación institucional, la *Revista* ha mantenido su pluralidad ideológica hasta nuestros días: discusión abierta, confrontación, discrepancia, han sido esenciales no sólo para el cumplimiento de sus fines sino para su propia, constante, renovación. Aquí se han presentado movimientos de vanguardia en todos los campos del quehacer artístico; aquí también se han publicado análisis fundamentales de las crisis políticas por las que el país ha atravesado en los últimos tiempos. Ha sido voz libre, de crítica hacia afuera y hacia adentro, de autocrítica en el más estricto sentido. La voz de los transterrados, de los exiliados, de los disidentes y de los opositores ha sido su espina dorsal a lo largo de estos cincuenta años. Sin olvidar que los trabajos de renovación y de raíces



académicas, lo mismo que el espíritu de búsqueda, el afán de agotar vetas olvidadas y encontrar otras desconocidas, han estado también presentes en las diferentes épocas de la *Revista*.

La *Revista* ha sido, por otra parte, modelo para otras, generadora de suplementos y publicaciones culturales. Sin lugar a dudas, son varias las generaciones de escritores que se han formado en el trabajo de renovación, de investigación, de aventura literaria o plástica vinculado a la *Revista*. Por lo mismo, la *Revista* ha sido también seminario taller, laboratorio, centro de experimentación en torno a la palabra escrita y a la materia gráfica.

Junto a nuestros colaboradores habituales, contamos, en este número especial dedicado al cincuentenario de la *Revista*, con la presencia fundamental de la "gente de casa": los que la han considerado suya una época de su vida, los que la han dirigido y los que han conseguido que vuelva a resurgir, los que la han reinventado. A todos ellos, el agradecimiento de la *Revista de la Universidad de México*.

A. A.

**PORQUE A LA TIERRA DESDE
MIS HONDURAS
(Ángelos Sikelianós)**

**Porque a la tierra desde mis honduras
glorifiqué confiado en ella
y nunca desplegué mis alas secretas al volar,
sino cabal finqué mi mente en el sigilo,
de nuevo el manantial hasta mi sed se alza,
fuente de vida, fuente y danza de mi gozo.**

**Porque jamás he ponderado los cuándoos
y los cómoos
al sumergir mi pensamiento en toda hora
tal si celaran una a una su innúmero designio,
resplandece el instante rotundo en mi cerebro
y a calmas o tormentas por igual desafiando
el fruto cae del centro celeste a mis entrañas.**

**Porque no he dicho yo “aquí la vida empieza,
allí concluye”,
sino “un día de lluvia depara luz más rica...
y el temblor nos confiere más sólido cimiento,
pues el viviente pulso de la tierra feraz late
escondido”,
lo que efímero andaba cual rumazón disuélvese,
la magna Muerte misma fraterniza conmigo.**

LUIS VILLORO

SOBRE LA EXPLICACIÓN TELEOLÓGICA EN HISTORIA

El problema de la explicación en historia ha sido tema de intensa discusión en los últimos años. Karl Hempel argumentó con gran fuerza en favor de la reducción de toda explicación científica a una forma de subsunción bajo leyes generales, que debería seguir un modelo lógico "hipotético-deductivo". Si la historia pretendía ser ciencia no podía ser excepción. El modelo de explicación hipotético-deductivo permite deducir el hecho por explicar, de dos clases de enunciados: hipótesis generales y descripciones de condiciones iniciales; las hipótesis generales establecen un vínculo causal entre las condiciones iniciales y el hecho por explicar. Con todo, la posibilidad de ese tipo de explicación en historia ha sido controvertida con serios argumentos. Ante las dificultades de reducir la explicación histórica a un modelo semejante al que se usa en las ciencias naturales, otros autores han propuesto un esquema diferente de explicación: la explicación por fines o intenciones, llamada por lo común "explicación teleológica".

La explicación teleológica tiene una forma semejante a la del llamado "silogismo práctico", presentado por primera vez por Aristóteles. Su expresión actual más conocida se encuentra en G. H. von Wright¹. La premisa mayor del silogismo práctico es un enunciado de intención, la menor, uno de creencia y la conclusión una acción o una disposición a actuar. Corresponde al siguiente esquema:

A tiene la intención de producir *q*,
A cree que no puede producir *q* al menos que haga *p*,
Luego, A se pone a hacer (*sets himself to do*) *p*.

La explicación teleológica se presenta como la "inversión" de esa inferencia. Parte de la conclusión del silogismo, ése es su *explanandum* (su hecho por explicar), y formula enunciados de intención y de creencia para explicarlo. Von Wright cree encontrar en ese esquema explicativo una alternativa al modelo "hipotético-deductivo" de explicación causal. "El silogismo práctico —escribe— suministra a las ciencias del hombre algo que les faltaba en su metodología: un modelo de explicación válido por sí mismo que es una alternativa al modelo teórico de subsunción bajo leyes. En términos generales, lo que el modelo teórico de subsunción bajo leyes es a la explicación causal en las ciencias naturales, el silogismo práctico lo es a la explicación teleológica en historia y ciencias sociales"².

La explicación teleológica ha dado lugar a muchas discusiones. Aquí me limitaré a plantear dos problemas. El primero concierne a la intención como elemento explicativo. ¿Cuándo podemos decir que un enunciado de intención es efectivamente explicativo de una acción histórica? El segundo se refiere a la relación entre intención y acción. ¿Cómo puede conectarse una acción histórica a la intención que podría explicarla?

Primer problema: ¿Es explicativa en historia la intención?

Es clara una diferencia entre el *explanandum* de una explicación teleológica en psicología, por una parte, y en historia o en ciencias sociales, por otra. Al historiador no le interesa la acción individual en cuanto tal. Trata de explicarse, más bien, acontecimientos colectivos complejos, tales como guerras, cambios de mentalidades, fundación y desarrollo de instituciones, revoluciones, formación de nuevas relaciones sociales, etc. Las acciones individuales le interesan sólo en la medida en que forman parte de esos procesos y tienen significado en ellos. Pero no puede establecerse una analogía estricta entre la inferencia práctica aplicada al comportamiento individual que es la que se expresa en el silogismo práctico, y la misma inferencia referida a acciones históricas.

Sin duda, en historia desempeñan un papel destacado los proyectos colectivos, propios de una clase social, de un grupo, de un pueblo, de un Estado. El historiador mencionará a menudo programas colectivos de acción, que pueden explicar muchos acontecimientos diversos que se dan durante un largo lapso. Pensemos en fines históricos colectivos como la restauración de un imperio, la consolidación de un Estado nacional, el ascenso al poder de una clase emergente, la liberación de una minoría oprimida, la construcción del socialismo. Sin esos proyectos no podrían explicarse las acciones de amplios grupos humanos. Pero esos fines colectivos no pueden entenderse en la misma forma que intenciones individuales supuestas en acciones igualmente individuales.

Un silogismo práctico podrá explicar la acción de un individuo a partir de la intención consciente que tenía al realizarla. Por desgracia, una explicación semejante resulta trivial en historia. Decir, por ejemplo, que Lenin viaja a San Petersburgo porque tiene la intención de promover la revolución, o que Zapata ocupa la ciudad de México para imponer el Plan de Ayala es casi un truismo. Lo único que hacemos con esos enunciados es describir esas acciones como animadas por una intención. La intención consciente con que se realiza una acción particular está ligada a esa acción y no explica nada aparte de ella. Ahora bien, el *explanandum* (lo que tiene que explicar el historiador) no son acciones individuales aisladas. La llegada de Lenin a San Petersburgo o la entrada de Zapata a México son hechos históricos sólo en la medida en que forman parte de un amplio proceso revolucionario, el cual consiste en un complejo de acciones colectivas. Por otra parte, la elección de fines, que formaría parte del *explanans* (lo que explica esas acciones), es un proyecto político intersubjetivo. El proyecto revolucionario, en los ejemplos citados, no se reduce a la intención de uno o varios actos individuales, sino que está supuesto en las acciones colectivas de un

Luis Villoro, filósofo y maestro universitario, miembro de El Colegio Nacional y de la Junta de Gobierno de la UNAM, autor, entre otros títulos de *Los grandes momentos del indigenismo en México*, y ex-director de esta *Revista*, presentó este trabajo en el Tercer coloquio nacional de filosofía que se efectuó en la Universidad Autónoma de Puebla a fines del año pasado.

grupo, de una clase o de un sector de la sociedad. Los proyectos históricos colectivos no son necesariamente conscientes en cada individuo, ni tienen que formularse de manera propositiva; puede el historiador "leerlos" en los actos concatenados de muchos individuos, sin implicar que esos individuos actúen conscientemente para realizar los mismos fines.

Los silogismos prácticos podrían servirnos para explicar algunas acciones *individuales* dentro del proceso histórico. ¿Tendrían aplicación también para explicar los procesos colectivos que constituyen el objeto que el historiador intenta explicar? Sólo si se presentara una inferencia práctica que pudiera aplicarse a entidades *colectivas* como pueblos, Estados, clases y grupos sociales. La premisa mayor tendría que referirse a proyectos históricos compartidos por un amplio número de individuos, la menor, a creencias colectivas, y la conclusión a acciones sociales complejas. Pero es obvio que una inferencia semejante no sería lógicamente válida. Si bien podemos establecer un enlace lógico entre la intención de un sujeto y su disposición a actuar, no parece haber un enlace semejante entre un proyecto colectivo, que no es necesariamente consciente en todos los sujetos, y la realización de actos colectivos.

Se diría que tanto los proyectos como las acciones colectivas podrían considerarse como *sumas* de intenciones y acciones individuales. Entonces las inferencias del historiador, de proyectos y creencias colectivos a acciones igualmente colectivas, sólo tendrían validez en la medida en que pudieran analizarse en una suma de silogismos prácticos re-

feridos a acciones individuales. Pero, aparte de que no siempre sería factible ese análisis y de que complicaría terriblemente su razonamiento, de hecho, el historiador nunca procede de esa manera.

Supongamos que parte de una acción particular. Si es individual, puede suponer en ella una intención particular; en este punto la forma de razonamiento implícita será la del silogismo práctico. Pero ningún historiador podrá detenerse en ese punto inicial. De inmediato, tratará de incluir esa intención en un proyecto colectivo (institucional, de clase, de grupo, etc.) que ha podido inferir de muchos hechos distintos. Pero tampoco ese proyecto será suficiente para dar una explicación de la acción. Habrá que ponerlo en conexión con otros factores: ideología del grupo, actitud histórica, intereses que expresa, necesidades sociales de que parte, situación económica y social. Los fines colectivos se explican causalmente por esos otros factores. Los distintos factores explicativos se encuentran conectados entre sí; forman una estructura compleja que corresponde a un sistema supraindividual. Así como la explicación psicológica completa de una acción individual no consiste en inferirla de una intención particular, sino en ponerla en conexión con la estructura de la personalidad, así también la explicación completa de una acción histórica consiste en la conexión de esa acción con la estructura de un sistema supraindividual de carácter social.

Tratemos, por ejemplo, de explicar por qué Zapata no acepta, en 1911, someterse a Madero. La intención personal de Zapata de hacer triunfar su Plan es obvia; importa para el conocimiento de la psicología de ese individuo, pero no hace adelantar mucho la explicación del hecho. Lo que resulta más significativo es comprender esa intención dentro del proyecto político, no siempre claramente consciente, del movimiento campesino del estado de Morelos. Pero éste, a su vez, no se entiende sin acudir a la ideología de ese grupo social ni estudiar los intereses específicos de los pueblos despojados de sus tierras comunales. Ideología e intereses remiten, por fin, a la situación concreta del campesinado en la economía productora de azúcar de la región. Todos esos elementos están conectados en una estructura explicativa referida a una entidad colectiva. La acción particular de Zapata al rechazar los ofrecimientos de Madero, no queda explicada por la intención personal del caudillo en ese momento, sino por la subsunción de esa acción en esa estructura explicativa que comprende y rebasa al mismo Zapata. Esa estructura, compuesta de varios factores complejos enlazados entre sí (proyectos colectivos, ideología de un grupo, intereses del mismo, situación social que ocupa) es nuestro *explanans*. De ella no forma parte la intención personal de Zapata, más que como expresión de un proyecto y una ideología colectivos.

Podemos preguntar si esa explicación por sub-



sunción en una estructura explicativa es causal. No lo es, si por "explicación causal" entendemos subsunción bajo leyes generales, en un modelo "hipotético - deductivo" de tipo hempeliano. Correspondería, más bien, a las explicaciones que von Wright llama "casi causales". Pero difícilmente podríamos llamarla "teleológica", porque la inferencia práctica ocupa en ella un papel mínimo.

Von Wright presenta la explicación "casi causal" como una serie de pasos lineales. Una acción particular da lugar a un cambio de situación, el cual motiva una intención particular; ésta da lugar a una segunda acción particular, la cual, a su vez, modifica de nuevo la situación y motiva una segunda intención, y así sucesivamente. Ilustra esta serie de explicaciones con el estallido de la segunda guerra mundial a partir del asesinato del archiduque de Austria en Sarajevo. Pero esa serie de procesos explicativos lineales corresponde a un tipo de historia de acontecimientos (*histoire événementielle*) que se limita a ligar entre sí acciones mediante intenciones particulares y cuyo valor explicativo es escaso; más que a una historia se asemeja a una crónica de sucesos. Para ofrecer explicaciones más completas, tendríamos que proceder en distinta forma. Habría que ligar las intenciones particulares con la política expansiva del Estado austríaco, la cual se explicaría, a su vez, por la ideología de los Habsburgo y por los intereses del grupo dominante en el imperio; éstos estarían conectados con la situación económica y social peculiar de ese momento. Todos esos enlaces son de tipo causal, aunque no puedan subsumirse en leyes generales. Al comprender el ultimatum del gobierno austríaco a Ser-



via a la luz de esos factores conectados estructuralmente entre sí, empezariamos a explicarlo. En ese proceso las intenciones individuales de los gobernantes al firmar el ultimatum son de escasa importancia.

En suma, sin negar la posibilidad de utilizar el esquema de explicación teleológica en historia, su aplicación es reducida. No parece corresponder, desde luego, al papel central que Von Wright le otorga. Esto no implica que la historia deba seguir el esquema de explicación hipotético-deductivo. Creo que en historia se trata, más bien, de un tipo de explicación diferente, por subsunción de las acciones en estructuras explicativas que corresponden a sistemas supraindividuales. La determinación de las relaciones entre los distintos componentes de esa estructura sólo puede hacerse a partir de una teoría científica que necesariamente tiene que utilizar principios generales, pero cada estructura corresponde a un sistema particular y concreto.

Segundo problema: ¿Cómo pasar de la intención a la acción?

En realidad, el silogismo práctico no permite concluir de la intención a la acción, sino sólo a la *disposición a actuar*. Para que se dé la acción, esa disposición tiene que realizarse, la intención tiene que volverse *efectiva*. Pero para ello se requieren de otras condiciones no contempladas en el silogismo práctico. Raimo Tuomela es convincente al demostrar, en un libro reciente³, que de un enunciado de intención y uno de creencia podemos concluir la *volición* de hacer algo, pero requerimos de otro paso para que esa volición cause, de hecho, la acción. Bruce Aune aduce, por su parte, un ejemplo significativo⁴: Supongamos el siguiente silogismo práctico: "Quiero ser rico mañana. Si no mato a mi acudalado tío no seré rico mañana. Luego me pongo en acción para matar a mi tío". El silogismo no es válido y, sin embargo, corresponde a la forma señalada por Von Wright. Es obvio que para pasar de la intención de asesinato a la acción encaminada efectivamente a matar se requieren de otras condiciones. ¿Cuáles serían?

Podríamos dividir las en dos clases:

1) Se requieren ciertas *condiciones externas* al sujeto. Toda acción humana es social y se da en un medio socialmente integrado. Para que la intención individual pueda realizarse es menester que la situación objetiva en que tiene que darse la acción permita su realización y que no haya otras acciones, de otros sujetos, que la impidan. En el ejemplo citado, es menester que el proyectado asesino se encuentre en una situación en que su intención pueda efectivamente realizarse y que nadie se lo impida.

2) Se requieren también *condiciones internas* al sujeto. En primer lugar, la intención no debe estar



en conflicto con otras intenciones y deseos del sujeto, por ejemplo, con su sentido moral o su miedo a la justicia, en nuestro ejemplo. Por otra parte debe añadirse una motivación para pasar de la disposición a actuar a la acción efectiva. Esa motivación suele ser irracional, asunto de emociones y pasiones, más que de razones. Desde Aristóteles a Freud, pasando por Hume, sabemos que para vencer la parálisis de la voluntad es menester a menudo la presencia de impulsos, de miedos o deseos que mueven a realizar aquello que no puede llevar al cabo la simple intención.

Así, el silogismo práctico no puede concluir a la acción más que si se añaden esas dos clases de premisas complementarias. En consecuencia, la explicación teleológica, que parte de la acción ya realizada, debe también incluirlas en su esquema explicativo.

En la explicación histórica, las condiciones "externas" que tendríamos que añadir para concluir una acción a partir de una intención cobran una importancia decisiva. Supongamos que un grupo gobernante tiene la firme intención de implantar ciertas reformas económicas. Pero esas reformas chocan con los intereses de grupos poderosos y con la inercia del propio aparato burocrático; en consecuencia, la reforma se queda en proyecto o se transforma en otras medidas que impiden reconocerla. El hecho histórico no es la intención que pudo haber tenido el grupo gobernante; ése es asunto de psicología y, tal vez, de moral individual. El hecho histórico es la forma en que esa intención se traduce objetivamente al intervenir en un sistema estructurado, en el que rigen fuerzas sociales pre-

existentes. Al ejercerse, la voluntad individual puede quedar totalmente desvirtuada y la disposición a actuar en un sentido cumplir, de hecho, una función contraria. Ni el historiador ni el sociólogo pueden preguntarse por las intenciones subjetivas originales, sólo pueden estudiar el proyecto tal como se presenta después de haber intervenido sobre él las fuerzas reales que lo hacen efectivo. Y ese estudio de las fuerzas reales es análisis de una situación social existente que rebasa la intención y las creencias del sujeto y, por lo tanto, no forma parte del silogismo práctico. Por ello la labor del historiador no puede ser explicar acciones por intenciones conscientes, sino por fuerzas objetivas que actúan movidas por intereses, sean éstos conscientes o no.

El examen de las "condiciones internas" para pasar de la intención a la acción efectiva le presentaría al historiador problemas de otro género. Su *explanandum* es una acción ya realizada; si sus condiciones explicativas son, no sólo una intención y una creencia, sino también otras condiciones internas (otras intenciones, deseos, emociones, etc.) ¿cómo poder inferir de una acción ese complejo de estados mentales? Sin embargo, si la explicación teleológica tiene la forma "invertida" del silogismo práctico, sería indispensable suponer esas condiciones. En verdad, el historiador no puede reconstruir por inferencia los procesos subjetivos que llevan a la realización de una acción. La comprensión por "empatía", al revivir la vida ajena en la del historiador, cumpliría mejor ese propósito; pero esa operación ya no es *explicativa*. Pertenece a la "comprensión" histórica y no a la explicación.

En suma, si el silogismo práctico no concluye a la acción sino sólo a la disposición subjetiva a actuar, tampoco puede suministrar un esquema explicativo seguro, porque el historiador no puede partir de disposiciones sino de acciones efectivas. Si al esquema del silogismo práctico añadimos las condiciones externas en internas que permitirían pasar de la disposición a la acción efectiva, la indagación histórica de esas condiciones rebasa el marco de la explicación teleológica y tiene que acudir a explicaciones causales (o "casi-causales"), o bien a la comprensión por empatía.

Los dos problemas que he destacado no eliminan la explicación teleológica de la historia, pero sí reducen considerablemente su importancia y la descartan como *el* método alternativo de las ciencias humanas.

Notas bibliográficas

¹ *Explanation and Understanding*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1971, p. 96.

² *Op. cit.*, p. 27.

³ *Human Action and its Explanation*, D. Reidel Pub. Comp., Dordrecht-Boston, 1977.

⁴ *Reason and Action*, D. Reidel Pub. Comp., Dordrecht-Boston, 1977, p. 122.

PRIMEROS PASOS DE UNA GENERACIÓN LITERARIA

UN ENSAYO INÉDITO DE PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA
Y DOS CARTAS DE ALFONSO REYES

BREVE HISTORIA
DEL PROGRESO
A los 70 años de A. R.

por
CARLOS
FUENTES

Pedro Henríquez Ureña (Santo Domingo, 29 de junio 1884) publicó en La Habana su primer libro: Ensayos críticos (1905) y el 7 de enero de 1906 desembarcó en Veracruz. Allí fue redactor de El Dictamen y editó algunos números de la Revista Crítica. A mediados de 1906 se estableció en la ciudad de México y entró a formar parte de El Imparcial y la Revista Moderna. En Savia Moderna, dirigida por Alfonso Cravioto, comenzaba a reunirse la que iba a ser la generación de 1910. Más que hermano mayor y adelantado, Henríquez Ureña fue para ellos el maestro que no encontraron, o no quisieron aceptar, entre los modernistas de su país.

En la redacción de Savia Moderna Henríquez Ureña conoció a un estudiante de la Preparatoria Nacional: Alfonso Reyes (Monterrey, 17 de mayo 1889) que ya había dado a conocer sus primeros versos y prosas y era visto como el poeta del grupo incipiente. Ambos pertenecían a las élites nacionales: Pedro era hijo de Francisco Henríquez y Carvajal y Salomé Ureña de Henríquez; Alfonso del general Bernardo Reyes, exsecretario de Guerra, gobernador de Nuevo León y verdadero procónsul del Norte. En esa época el general Reyes estaba considerado el segundo "hombre fuerte del país" y todos (excepto los partidarios de su archienemigo, el secretario de Hacienda José Yves Limantour) veían en él al más probable sucesor cuando, según se esperaba, el general Porfirio Díaz abandonara el poder al cumplir ochenta años en 1910.

A comienzos de 1907 Max Henríquez Ureña llegó a reunirse con Pedro. Decidieron formalizar las reuniones del grupo y celebrarlas cada domingo. Poco después fundaron la Sociedad de Conferencias que

más tarde se transformó en el Ateneo de la Juventud. En ese instante se sitúan los documentos que presentamos: la primera versión de un ensayo que Pedro Henríquez Ureña no llegó a publicar, o al menos no ha aparecido en las revistas que hemos manejado ni en las compilaciones que conocemos (la Obra crítica de 1960, organizada por Emma Susana Speratti Piñero; las Obras completas publicadas en Santo Domingo por Juan Jacobo de Lara, biógrafo de PHU).

Este ensayo inédito es de gran importancia para nuestra historia literaria porque, según todas las evidencias internas, decidió la vocación ensayística de Alfonso Reyes y lo hizo dejar en un relativo segundo plano su trabajo poético. Además, el ensayo de Henríquez Ureña muestra cómo éste infundió en la generación ateneísta "la afición de Grecia" en que aquellos jóvenes vieron un antídoto contra los aspectos culturalmente empobrecedores del positivismo.

Las dos primeras cartas de una Correspondencia que se prolongará hasta la muerte de Henríquez Ureña en 1946 y será publicada en fecha próxima por el Fondo de Cultura Económica, bajo la dirección de José Luis Martínez, permiten conocer —junto al aspecto formal y público que representa el ensayo— la intimidad de esa generación. Tan íntima es la carta que Reyes se permite usar el adjetivo "chingada", entonces inadmisibles en la lengua escrita, y en la conversación formal. Publicamos estos textos, que sus autores no hubieran dado a la imprenta, porque sabemos que contribuyen de algún modo a entender y apreciar a dos figuras capitales en las letras de nuestra América.

J.E.P.



8

BREVE HISTORIA DEL PROGRESO
A LOS 70 AÑOS DE A.R. POR CARLOS FUENTES
TOMADO DE LA REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO,
VOL. XIII, NÚM. 9, MAYO DE 1959

José Emilio Pacheco acaba de reeditar *Morirás lejos* (Mortiz) y de publicar *Desde entonces* (ERA) su último libro de poesía. El Fondo de Cultura Económica ha anunciado la aparición de un volumen que recoge toda su poesía: *Tarde o temprano*. Pacheco fue redactor y secretario de redacción de esta *Revista* durante la "década" de García Terrés.

GENIUS PLATONIS

(ALFONSO REYES EN 1907)



El temperamento platónico —define Walter Pater— se caracteriza por la fusión de elementos espirituales diversos y aun opuestos. Platón es el amante: una naturaleza despierta a todos los halagos del sentido y de la imaginación; un espíritu seducido por la belleza y educado por el amor en la más fina y variada percepción del mundo externo, sin excluir su aspecto humorístico; una facultad poética que encierra en sí la potencialidad de una *Odisea* o de cantos como los de Safo (la virgen apasionada que Otfried Muller compara a Nausicaa): un hombre de escuela, ávido de verdad y empeñoso de trabajo, y al mismo tiempo capaz de reconocer en su propio yo un primordial objeto de interés inagotable: un amante, en fin, de la templanza, que por su propio esfuerzo y por la influencia de Sócrates se eleva a la austeridad, a la contemplación del mundo ideal, a la concepción de lo trascendental y abstracto, llevando hasta allí, a pesar de las exageraciones, de su sistema intelectualista, toda su riqueza de imaginación y sensibilidad, merced a la cual su filosofía deviene un testimonio vívido de lo invisible, de lo no-concebido.

El temperamento platónico se ve reproducido en la edad moderna, no en los filósofos, sino principalmente en los poetas, porque, como dice Menéndez Pelayo, "Platón pertenece hoy más a la litera-

tura que a la filosofía y los helenistas son quienes mejor lo entienden e interpretan." La facultad poética descrita por Pater, hermanada con el amor a las ideas, son los elementos básicos de esta clase de temperamentos. Curioso es observar, sin embargo, cómo las cualidades platónicas no siempre siguen, en los modernos poetas, la evolución que en el maestro de los jardines de Academo culminó en la armonía perfecta de una vida y de una obra. Goethe, que no fue precisamente un platónico, sino un nuevo y complejo tipo temperamental, pero tuvo con aquél suficientes puntos de semejanza, sí realiza esa evolución perfecta, en que el filósofo completa al artista, superando al mismo Platón gracias a su desprecio de lo sistemático. La realiza también Shelley, dentro de la esfera poética, y la realiza ¡caso asombroso! desde la infancia casi: la admirable disciplina mental, sin la cual no sería explicable una obra como el *Prometeo libertado*, influye ya en el poema de *La reina Mab*, labor de los veinte años, y se hace evidente en *Alástor*, solo dos años posterior. Shelley posee como pocos el don de sentir el mundo externo: será modelo inmortal de fuerza plástica, de vigor colorista (basta recordar la imagen de la tocadora de arpa en el *Alástor*, el jardín de la *Sensitiva*, o cualquier otra de sus descripciones), y a la vez modelo de versificación musical, llevado a la exquisitez en la canción de la ninfa *Aratusa*. Pero posee también (y en estos complementos se reconoce su legítima filiación platónica) un sincero amor a la verdad, que le hace consagrar toda su vida al estudio y dominar en corto espacio toda la ciencia y todas las literaturas, desde la griega hasta la castellana, y un apasionado amor al bien, que lo convierte en precursor del socialismo y lo sublima en su aspecto moral.

Dos artistas contemporáneos son ejemplos de espíritus platónicos que no han logrado realizar la evolución, acaso más significativa en lo moral que en lo puramente intelectual, del filósofo ateniense: Oscar Wilde y Gabriele D'Annunzio. En el último cuarto de siglo, nadie les iguala en el poder de reproducir formas, colores y sonidos, de concebir imágenes y reflejar sensaciones: son en una frase, y usando los adjetivos en sentido noble, los más perfectos poetas *sensuales*, los más delicados *naturalistas*. (George Brandes, al hacer la historia del movimiento romántico inglés, personificándolo en Byron, titula su estudio *El naturalismo en Inglaterra*). Pero si ese poder excluye otros elementos, más nobles por esencia, del espíritu artístico, entonces el calificativo de sensual o naturalista (excluyendo siempre la significación de secta) implicará una limitación: la de un novelista como Zola, incapaz de hacer psicología superior y de abarcar otras concepciones sociológicas que un organicismo mecánico y una justicia socialista, generosa pero vulgar; o la de un poeta como Zorrilla, cuya pompa lírica nunca sirve de ropaje a una idea.

No es esta ciertamente, la limitación de Oscar

Wilde y D'Annunzio. El primero, "discípulo a veces rebelde de Platón", como lo llama Ricardo Gómez Robelo, pecó por falta de convicción: sus ideas luminosas, sus hallazgos estéticos, es preciso buscarlos a través del maremágnum de paradojas, hipérboles, *boutades*, rasgos irónicos o humorísticos, afectaciones de depravación o amoralidad que llenan los Diálogos de *Intentions*, las notas críticas, las comedias, los cuentos y novelas, hasta llegar a *De profundis*, donde la realidad del dolor le alzó a la cumbre de la sinceridad y de la pureza intelectual.

Si las circunstancias obligaron a Oscar Wilde a penetrar en la intrincada selva de su yo, en D'Annunzio, por el contrario, han provocado una noción falsa, mezcla de abstracta y decorativa, de su propia personalidad, y le han inducido a ensayar difundirse en la impersonalidad del drama, principalmente del drama histórico o de época, y en el canto pindárico: géneros en los cuales ha creado belleza, sin duda, pero sin alcanzar la intensidad de su poesía íntima ni de las novelas en que reflejó no poco de su vida interior, desarrollando a veces concepciones excelsas, como en la disertación socrática que ocupa el primer libro de *Las vírgenes de las rocas* y la interpretación metafísica de *Tristán e Isolda* en el *Triunfo de la muerte*.

No es el espíritu platónico fruto de civilizaciones incipientes; bien al contrario, es el *arex* de la cultura social varia, extensa y armónica. La América española, por tanto, no ha podido ser terreno propicio a la aparición de tales espíritus: mientras en la producción artística, fue norma hasta ayer la primitiva idea de la inspiración, cara a la escuela romántica, en las labores filosóficas, una vez roto el yugo de la escolástica teológica, han predominado, con predominio indisputable, las doctrinas y las tendencias del "Experiencialismo". Los dos más altos pensadores, Bello y Hostos, derivan el uno, de la escuela escocesa de principios del siglo XIX, el otro, de los postkantianos y los evolucionistas; pero aquél asimiló, de su cultura clásica, el grave modo de sentir peculiar a la áurea época central en las letras del Lacio; y éste, que era un verdadero espíritu socrático por la austeridad y por el temple, aprendió no poco, en cuanto a solemnidad de expresión y vigorosos efectos de contraste, en la *Apología de Sócrates*, en el *Critón*, en *La República*. ¿Quién no adivina la influencia de la *Apología*, y aun del *Fedro*, en el discurso con que presentó Hostos a sus primeros discípulos, y la influencia de la *República* en la *Moral Social*?

En la literatura contemporánea de América, cuya complejidad comienza a permitir la aparición de un número creciente de mentalidades selectas, se descubre, entre la multitud de positivistas con resabios metafísico positivistas y de indecisos que se titulan eclécticos, junto a algunos adeptos de Nietzsche, como Sanín Cano, un espíritu platónico: José Enrique Rodo, en quien el exquisito tempera-

mento de pensador y artista y la influencia de Renan y de Guyau (platónico a ratos aquél, genuino éste), como directriz de una cultura metódica, han producido la eclosión de una flor evangélica cuyo penetrante aroma se esparce sobre todo un continente.

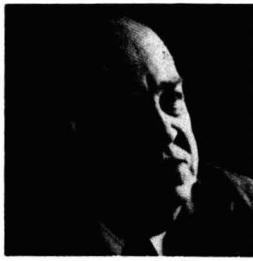
En la literatura mexicana cabe señalar, en Gutiérrez Nájera, el temperamento horaciano (que Urueta ha confundido, con grave error, con el anacreóntico): horaciano, por el templado sensualismo, por el suave escepticismo, ya dulcemente melancólico, ya irónico con tendencias epicúreas, por la insinuante gracia de la forma. Manuel José Othón se acerca al temperamento virgiliano, sereno en la contemplación de la naturaleza, rico de visión, rico también de *pathos*, y perfecto en la *callida junctura* de la expresión poética.

Pretendo descubrir temperamento platónico en un nuevo poeta, hasta ayer en germen todavía: el germen se ha desarrollado ya, se ha convertido en arbusto cuyas ramas suelen crecer de súbito con empuje arborescente y cuyas precoces florescencias seducen por sus colores vistosos. Alfonso Reyes surgió en el pequeño mundo literario de México hace un año apenas, y su rápida evolución, en ascenso visible, ha resultado inquietante en un medio donde todo tiende al estancamiento después de las primeras agitaciones bulliciosas.

Hasta ahora sólo ha dado al público composiciones que, en otro país, donde existieran los estudios clásicos, se estimarían como ejercicios de humanidades: reminiscencias de la antigüedad, de la Grecia dionisiaca y pánica en especial, en forma suficientemente moderna, depurada por una lectura atenta de las venerables letras castellanas.

No se trata, desde luego, de arte frío, meramente escolar y retórico. Ciegos son los que no ven, en esa poesía de reminiscencias arcaicas, una personalidad. Alfonso Reyes, como buen platónico, es hombre de escuela, y si el público lo conoce en ese aspecto, es porque su amor a la templanza — tan temprano en él como en el Carmides de los *Diálogos* — le ha dotado de la prudencia necesaria para no lanzar ante el mundo (todavía) los gritos más espontáneos y limitarse a presentar en trasuntos y ficciones los paisajes de su jardín interior.

Para el lector atento, los ejercicios clásicos de Alfonso Reyes contienen indicios bastantes a determinar las características de su personalidad en germen: el conjunto de imágenes y de sensaciones que cruzan en sus versos y tan felizmente se avienen con los esbozos de vida pagana; su tendencia a la forma más expresiva, por la gracia o por el vigor (aún no la elegancia galante ni la fuerza rotunda), su concepción de la existencia sencilla y armoniosa, disfrazada de afición bucólica; y ¡ved ahí lo inequívoco! el modo de exaltar redivivo o de plañer muerto, el mundo clásico, de convertir la concepción ideal en asunto emotivo, en sentimiento: de ahí esos clamores, ingenuas efusiones cordiales, como el jubiloso grito "¡Amo a la vida por la vi-



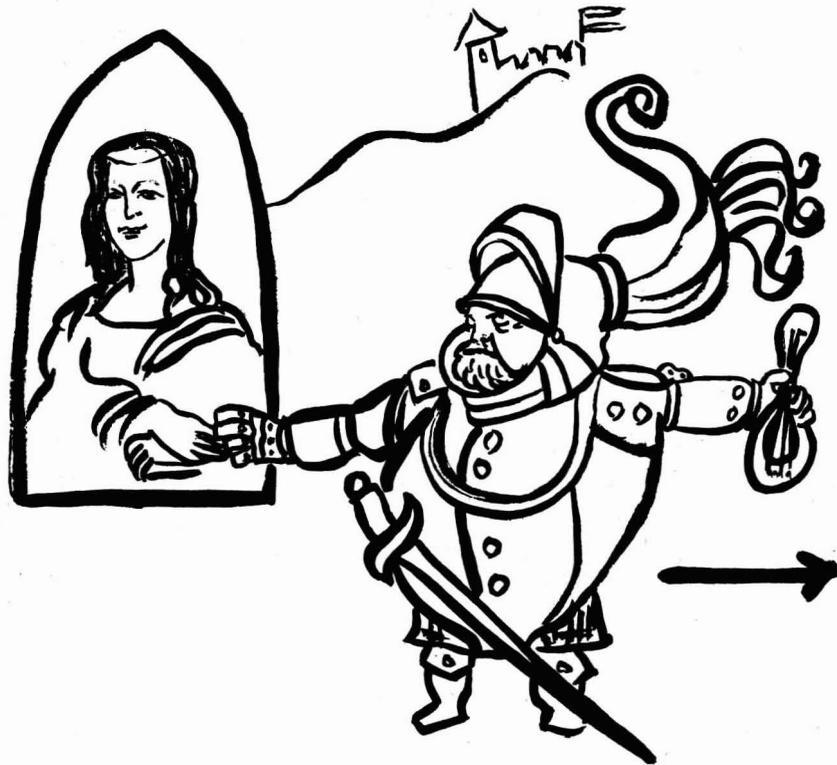
da!” o la delicada lamentación: “¡Oh mi dolor! — Ni adoro a una zagala, — ni soy pastor!”

He ahí, pues, la clave de su temperamento, que si se adivina en las poesías publicadas, se hace evidente en lo inédito anterior: Alfonso Reyes es un amante. El amante, que se derrama todo en pasión sobre el objeto de atracción sexual, sobre las almas afines, sobre las formas bellas de seres y cosas, sobre la naturaleza, sobre la universal armonía: espíritu libérrimo, que fue la gloria y el triunfo de la antigüedad y que, aplastado más tarde por el terror del pecado (no cristiano, sino hebráico, asiático), refugiándose entonces en el misticismo de los santos y en el idealismo de Dante y de Petrarca, resurge con la liberación del pensamiento moderno, huraño todavía, temeroso de sí mismo y del ambiente ingrato, impotente para dominar e imponer su ley de concertados ritmos, y, evolucionando al fin, a través de los tormentosos reflujos — odio en Byron, sarcasmo en Heine, desesperación en Espronceda, lágrimas en Musset, arrepentimiento en Verlaine, sensualidad torturante en D’Annunzio, perversión ilusoria en Oscar Wilde — alcanza una nueva y suprema plenitud, en verdad poética, en ideal humano, en filosofía o en símbolo, con Goethe, con Chénier, con Keats y Shelley, con Ruskin, con Guyau, con el oceánico Wagner; con Edgar Poe, venciendo la tristeza y la muerte; con Ibsen, coronando su obra de esfuerzo doloroso.

¡Curioso error! Para el vulgo, el amor platónico

es algo así como el místico no exaltado: interpretación extrema y falsa de los conceptos desarrollados en el *Fedro* y en el *Simposio*. El temperamento de amante platónico es el fogoso que llega a dominarse y a adquirir la disciplina del sentimiento: Y este es el que me parece descubrir en el poeta adolescente: en los cantos que niega a profanos oídos hay gritos tumultuosos (*¡Vida!, Rojo y negro*) que se apagan más tarde en las divagaciones melancólicas de *Abandono* y *Debajo del cielo*. La templanza, la disciplina mental y moral, se ha impuesto: de la poesía erótica, ardorosa y sensual, el amante evoluciona hacia la contemplación de la naturaleza, ensaya elevarse al reino de las ideas. A ambos llega por el sentimiento: lo cual le impide todavía alcanzar la visión definida de los paisajes y la forma precisa del pensamiento puro. Su manera descriptiva es animada merced a los recursos de expresión, de emoción y reminiscencia (*Viñas paganas, ¡Oh mi dolor!*): bien mirada, resulta indecisa, aun en las veces en que no acude a los procedimientos de enumeración y personificación. Las imágenes o los rasgos que componen un cuadro o un retrato podrían a veces sustituirse por otros sin quitar carácter. Pero ya la escena de Acteón, en el Chénier, es (en blanco y negro solamente, pues el color apenas apunta y el matiz aún no aparece) un bosquejo firme.

En el reino de las ideas es indudable que Alfonso Reyes aún no encuentra su filosofía. Acaso haya



encontrado ya, por la inevitable correlación de ésta con el organismo afectivo, su moral: esto es, su concepción de un ideal, una finalidad o al menos una tendencia directriz de la vida. Lo que en este sentido se esboza en la *Oración pastoral*, en el canto a *Chénier*, se desarrolla en la *Alocución* dirigida, a sus compañeros de estudios preparatorios. Esta *Alocución* es la clave única del desarrollo de su mentalidad filosófica, pues las poesías y los anteriores trabajos en prosa (discurso sobre Moisaan, etc.) contienen ideas embrionarias o insustanciales. Nótese en aquélla, en cambio, una avidez ideológica tan impetuosa como la avidez erótica de sus primeros sonetos y que hace recordar la frase de Carlyle sobre el interesante espíritu de Margaret Fuller: "¡Qué impaciencia por devorar el universo!" Los principios morales, los aforismos, las citas, se suceden como impeliéndose y atrayéndose. Hasta ahí, bien estaría, porque el enlace es siempre suficientemente lógico. Pero cada idea central, que parece arrastrar una corte de planetas, pensamientos incidentales, atrae también una legión de imágenes eruditas, cometas que amenazan romper el equilibrio del sistema y producen un fulgor excesivo. El pecado de este trozo de oratoria, de corte a lo Urueta, es, como indica Rubén Valenti, la retórica: el andamiaje ideológico amaga desplomarse bajo el peso de la ornamentación.

De todo ello se deduce, por fortuna, una moral optimista, individualista, de libertad y alegría, de esfuerzo y de amor, que parece buscar el apoyo de

una filosofía panteística, cuya forma no se define aún.

Alfonso Reyes cuenta, por lo demás, con una ventaja: el dominio de la forma. Ha logrado ya sorprender el secreto de la prosa oratoria y el del verso clásico modernizado. Pero si cualesquiera de ambas cosas suele bastar a hacer una reputación, no debe bastar a satisfacer el propio anhelo de perfeccionamientos. Pienso que su prosa, a pesar del escollo de su iniciación declamatoria, puede evolucionar fácilmente; en cambio, creo sorprender en su verso tendencias peligrosas al estancamiento. Su endecasílabo no ha variado sensiblemente desde sus comienzos, y las variaciones han sido simples depuraciones, supresiones completa de asonancias, cacofonías, hiatos y sinalefas duras. Progreso de escasa importancia, pues la corrección es un elemento mecánico, si cabe decir, aunque indispensable, de la forma, elemento que todo escritor debe dominar hasta el punto de asimilarlo y convertirlo en hábito subconsciente, pero que no encierra, ni con mucho, el secreto de la gran técnica. El afán de la corrección, de la mera corrección (no la manía flaubertiana de la expresión), cuando no mata el vigor del estilo, realiza trabajos de inutilidad pasmosa. Bello, que no contó entre sus adivinaciones la moderna psicología de las técnicas, sostuvo que la riqueza de la firma consistía en huir de las consonancias entre partes de la oración iguales: lo sostuvo y lo practicó, con minuciosidad escrupulosa, sin que por eso su rima nos parezca jamás tan rica, tan sonora y variada como la de Espronceda, que amontona en sus octavas consonancias de adjetivos, de sustantivos en plural, de tiempos verbales idénticos, y ¡horror! de participios.

La estructura del endecasílabo y el soneto de Alfonso Reyes, su verso y su metro preferidos aunque no es rígida, no ha alcanzado suficiente flexibilidad sino en el canto a *Chénier*, y todavía huye de las novedades de acentuación. Sin embargo, su versificación no se limita al soneto endecasílabo, sino, antes al contrario, suele asumir otras formas elegantes y musicales. Para ejercitar esa capacidad latente, ahí está el arsenal de la métrica modernista.

El poeta adolescente que tan graves disquisiciones motiva posee su principal virtud en su temperamento de amante, cuya explosión primaveral, de amanecer lírico, va templándose con la serenidad del estudio. La educación estética levantada a tan hermoso grado por el cultivo de la poesía arcaica necesita completarse con el fecundo ejercicio del *ensayo*, del estudio crítico. Entonces el hombre de escuela que existe en este platónico se convertirá en el verdadero humanista, es decir (habla Menéndez Pelayo) "el hombre que toma las letras clásicas como educación *humana*, como base y fundamento de cultura, como luz y deleite del espíritu, poniendo el elemento estético muy por encima del elemento histórico y arqueológico y relegando a la categoría de andamiaje indispensable, aunque enojoso, el material lingüístico."



LAS DOS PRIMERAS CARTAS DE REYES A HENRÍQUEZ UREÑA

Chapala, 15 de septiembre de 1907

Querido Pedro:

Llegué ayer a Ocotlán y como nuestro tren traía un retraso de una hora, no pudimos alcanzar el vapor. De casualidad había para hoy un viaje *extra*. Pasamos el día como pudimos, pasamos la noche en desvencijado camastro y esta mañana logramos que el capitán del vapor nos trajera escondidos en el departamento del timonel, para que no advirtieran nuestra presencia las personas que arreglaron la travesía. Llegamos a Chapala a las 2 p.m. Tomamos posesión de la casa del primo Navarro. ¡Qué casa Pedro de mi vida! Desde que abrimos la puerta nos hallamos con telarañas, las había arriba y abajo, a derecha e izquierda, unas deshiladas y flojas, otras como que parecían de lana. Cada puerta tenía un cortinaje y a la mejor los cuartos quedaban divididos en dos por un tabique sobre el que paseaban, ora subiendo, ora bajando, ora echando a correr lateralmente, las señoras arañas, dueñas absolutas de este pequeño mundo. Había aquí tema para más de un poeta. Por mi parte, yo, como no soy poeta, me sentí muy disgustado considerando la nochecita que se me esperaba. Para colmo de desgracias nos hallamos dos nidos de avispa. Todo el día lo hemos pasado en afirmar nuestro poder de animales superiores combatiendo "los bajos estímulos de la irracionalidad" en avispas, arañas, zancudos, alacranes, elefantes, hipopótamos y demás insectos propios de tierra caliente. Al atardecer finalizamos la enojosa tarea y fuimos a dar un paseo —bien merecido lo teníamos— hasta la punta del muelle. Estaba anocheciendo, el viento húmedo que jugaba con mi hermosísimo penacho rubio, me hizo olvidar la Entomología. Con

agua a ambos lados y al frente y con montañas por todas partes, me complacía en ver como se acercaban las nubes negras. Relampagueaba todo el horizonte y el agua, con rítmico golpe, empezó a brincar en los bordes del muelle y a salpicarme los pies. Como había nublado no pude apreciar esa orgía de colores y de luz característica de estos atardeceres. (Acaba de caérseme la chingada vela, que no merece otro calificativo, y me hizo pegar un brinco que no sé cómo no tumbé la casa. Las manchas del papel atestiguan la verdad del hecho). Poco a poco los niños y las mujeres fueron llegando a llenar en el lago sus cántaros de barro y yo, sin *pose de erudito*, me acordé de aquel pasaje en que Werther ayuda a una campesina a cargar su cántaro rústico. Ha empezado a llover. Los mosquitos zumban en redor de mis orejotas y me pican que es una bendición. Tengo ya dos o tres ronchas en los brazos que son otros tantos volcanes. ¡Hasta las piernas me han picado! y vaya que tengo calzones y pantalones. No había yo de ser tan deshonesto, no había yo de escribirte estando en cueros.

¿Cómo pasaré la noche? Imagínate a un desdichado ser, como yo, en una cueva milenaria como la que habito, confiado a sus propias fuerzas y aguardando, que de un momento a otro aparezca, surgido de cualquier castillo abandonado desde ha tantos siglos (creo que a mediados del año pasado). Como supondrás aún no veo tu cuaderno, sólo he tenido tiempo de leer 3 o 4 capítulos de (*palabra ilegible en el manuscrito*.)

Cumple con darme las sorpresas prometidas, contéstame al "Hotel Arzapalo", Chapala Jal. y espera cartas mías.

Alfonso



Chapala, Jal., 19 de septiembre 1907

Querido Pedro:

De por no dejar te escribo. Tal vez salga yo mañana junto con mi carta.

Leo que cuando me enviaste la tuya aún no recibías una hoja que te escribí la misma noche del día en que llegué a Chapala. Tu carta, por dos sorpresas que me quita (dos falsas sorpresas puesto que yo ya las esperaba) me da una grandísima y *verdadera sorpresa*; un soneto tuyo, ¿y así dices, majadero, que no le has hallado al soneto y que no te agrada el soneto, y que el soneto por aquí y que el soneto por allá? ¡Malagradecido! Quien tales sonetos escribe debe amar religiosamente al soneto. Ya te imaginarás el gusto que me diste con tu poesía. Mil gracias. Tu dirás que no te dé las gracias, pero valga que aquí son muy sinceras y se me han venido solas a la punta de la pluma.

¡Ya ví, ya ví los crepúsculos de Chapala! ¡Asombro, no sabía yo que existieran tales bellezas, no sabía yo que ojos humanos pudieran contemplarlas! Fiel a mi paganismo me hallo del todo sobresaltado al igual de aquellos inocentes helenos que temían encontrarse con los dioses del campo por miedo a que se les acabara la vida. Pienso que

quien tales cosas mira atrae la muerte sobre sí.

Perdona que me haya puesto cursi. Adelante. Lo que cuentas de Acevedo lo retrata. Le agradezco de veras que me haya echado de menos y me alegro que se haya resuelto al fin a huir de México los dos días fatales.

En estos momentos Luis está silenciosamente arreglando su equipaje, por donde infiero que ya es cosa resuelta que salgamos mañana. De manera que puedes contar con mi visita para el sábado en la tarde. No te ofrezco comer contigo, porque de seguro que me harían sentimiento en casa, siendo ese día el primero, a contar de mi regreso que debo estar en esa ciudad a medio día. Para que nos podamos encontrar ponme una postal diciéndome hora y sitio, en cuanto recibas mi carta; dirígemela a la 7a. de las Flores no. 8 y cuenta con que te voy a despertar el domingo en caso de que no salga bien la combinación.

Ya me sé de memoria el soneto de D'Annunzio. Del señor Prudhomme pienso ocuparme hasta México. Ya leí tu cuaderno. Hablaremos.

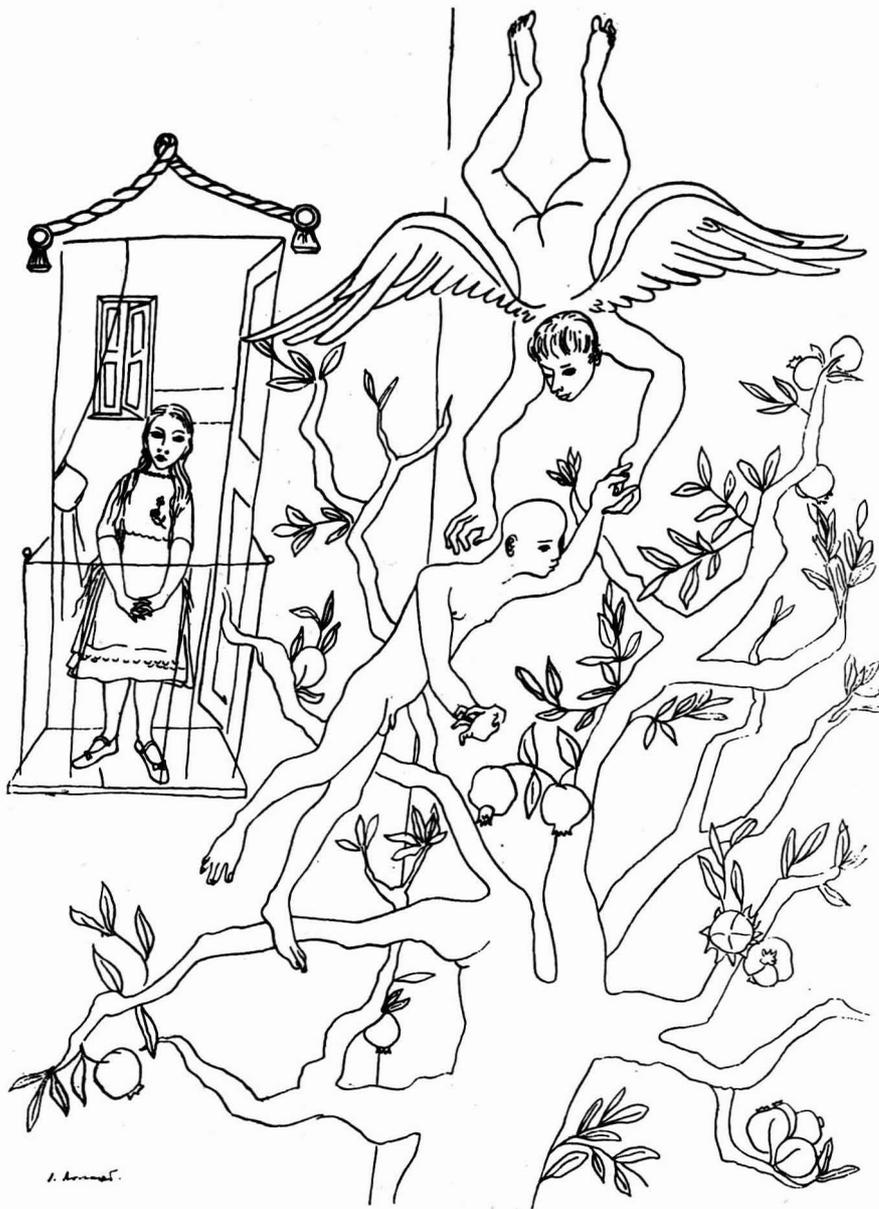
¿Qué se me espera? ¿Qué fallo malauguras? ¿Cuál será tu sentencia? ¿Cuál tu consejo?

Creeme que estoy ansioso de leer esa crítica. Y también darte un abrazo.

Alfonso



EL DESAFÍO DE LA CREACIÓN



Desgraciadamente yo no tuve quién me contara cuentos; en nuestro pueblo la gente es cerrada, sí, completamente, uno es un extranjero ahí.

Están ellos platicando; se sientan en sus equipales en las tardes a contarse historias y esas cosas; pero en cuanto uno llega, se quedan callados o empiezan a hablar del tiempo: "hoy parece que no va a llover, parece que por ahí vienen las nubes...". En fin, yo no tuve esa fortuna de oír a los mayores contar historias: por ello me ví obligado a inventarlas y creo yo que, precisamente, uno de los principios de la creación literaria es la invención, la imaginación. Somos mentirosos; todo escritor que crea es un mentiroso, la literatura es mentira; pero de esa mentira sale una recreación de la realidad: recrear la realidad es, pues, uno de los principios fundamentales de la creación.

Considero que hay tres pasos: el primero de ellos es crear el personaje, el segundo crear el ambiente donde ese personaje se va a mover y el tercero es cómo va a hablar ese personaje, cómo se va a expresar. Esos tres puntos de apoyo son todo lo que se requiere para contar una historia; ahora, yo le tengo temor a la hoja en blanco, y sobre todo al lápiz, porque yo escribo a mano; pero quiero decir, más o menos, cuáles son mis procedimientos en una forma muy personal. Cuando yo empiezo a escribir no creo en la inspiración, jamás he creído en la inspiración, el asunto de escribir es un asunto de trabajo; ponerse a escribir a ver qué sale y llenar páginas y páginas, para que de pronto aparezca una palabra que nos dé la clave de lo que hay que hacer, de lo que va a ser aquello. A veces resulta que escribo cinco, seis o diez páginas y no aparece el personaje que yo quería que apareciera, aquel personaje vivo que tiene que moverse por sí mismo. De pronto, aparece y surge, uno lo va siguiendo, uno va tras de él. En la medida en que el personaje adquiere vida, uno puede, entonces, ver hacia dónde va; siguiéndolo lo lleva a uno por caminos que uno desconoce pero que, estando vivo, lo conducen a uno a una realidad, o a una irrealdad, si se quiere. Al

Juan Rulfo, quien acaba de ser objeto de un homenaje nacional, publicó en esta *Revista* fragmentos de sus libros, definitivos y definitorios de nuestras letras modernas. El texto que hoy presentamos es la transcripción de una plática que Rulfo sostuvo en el ciclo "El desafío de la creación" en la Escuela de Diseño de la UNAM a principios de este año.



mismo tiempo, se logra crear lo que se puede decir, lo que, al final, parece que sucedió, o pudo haber sucedido, o pudo suceder pero nunca ha sucedido. Entonces, creo yo, que en esta cuestión de la creación es fundamental pensar en qué sabe uno, qué mentiras va a decir; pensar que si uno entra en la verdad, en la realidad de las cosas conocidas, en lo que uno ha visto o ha oído, está haciendo historia, reportaje.

A mí me han criticado mucho mis paisanos que cuento mentiras, que no hago historia, o que todo lo que platico o escribo, dicen, nunca ha sucedido y así es. Para mí lo primordial es la imaginación; dentro de esos tres puntos de apoyo de que hablábamos antes, está la imaginación circulando; la imaginación es infinita, no tiene límites, y hay que romper donde se cierra el círculo; hay una puerta, puede haber una puerta de escape y por esa puerta hay que desembocar, hay que irse. Así aparece otra cosa que se llama intuición: la intuición lo lleva a uno a pensar algo que no ha sucedido, pero que está sucediendo en la escritura. Concretando, se trabaja con: imaginación, intuición y una aparente verdad. Cuando esto se consigue, entonces se logra la historia que uno quiere dar a conocer: el trabajo es solitario, no se puede concebir el trabajo colectivo en la literatura, y esa soledad lo lleva a uno a convertirse en una especie de *medium* de cosas que uno mismo desconoce, pero que, sin saber que solamente el inconciente o la intuición lo llevan a uno a crear y seguir creando.

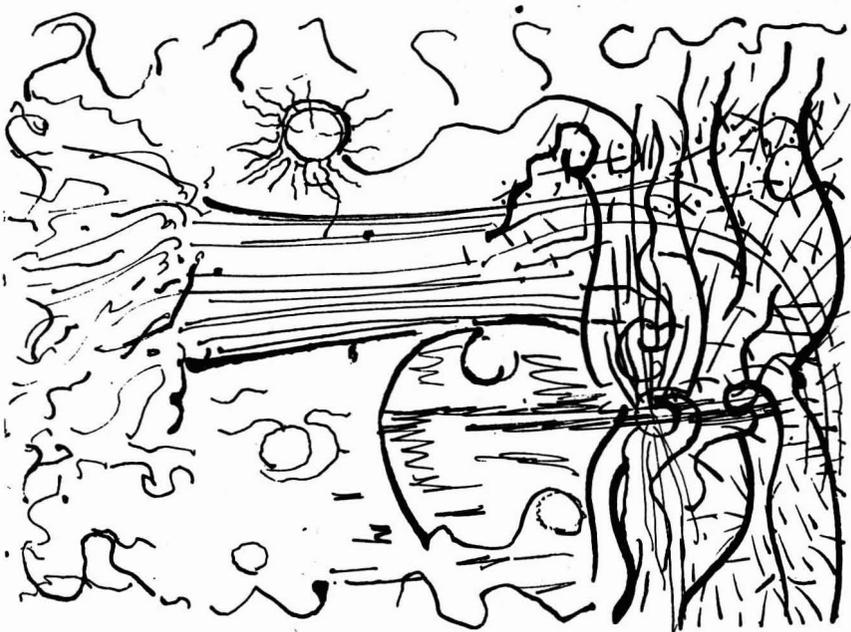
Creo que eso es, en principio, la base de todo cuento, de toda historia que se quiere contar. Ahora, hay otro elemento, otra cosa muy importante también que es el querer contar algo sobre ciertos temas; sabemos perfectamente que no existen más que tres temas básicos: el amor, la vida y la muerte. No hay más, no hay más temas, así es que para captar su desarrollo normal, hay que saber cómo tratarlos, qué forma darles; no repetir lo que han dicho otros. Entonces, el tratamiento que se le da a un cuento nos lleva, aunque el tema se haya tratado infinitamente, a decir las cosas de otro modo; estamos contando lo

mismo que han contado desde Virgilio hasta no sé quiénes más, los chinos o quien sea. Mas hay que buscar el fundamento, la forma de tratar el tema, y creo que dentro de la creación literaria, la forma —la llaman la forma literaria— es la que rige, la que provoca que una historia tenga interés y llame la atención a los demás. Conforme se publica un cuento o un libro, ese libro está muerto; el autor no vuelve a pensar en él. Antes, en cambio, si no está completamente terminado, aquello le dá vueltas en la cabeza constantemente: el tema sigue rondando hasta que uno se da cuenta, por experiencia propia, de que no está concluido, de que hay algo que se ha quedado dentro; entonces hay que volver a iniciar la historia, hay que ver dónde está la falla, hay que ver cuál es el personaje que no se movió por sí mismo. En mi caso personal, tengo la característica de eliminarme de la historia, nunca cuento un cuento en que haya experiencias personales o que haya algo autobiográfico o que yo haya visto u oído, siempre tengo que imaginarlo o recrearlo, si acaso hay un punto de apoyo. Ese es el misterio, la creación literaria es misteriosa, pero el misterio lo da la intuición; la intuición misma es misteriosa, y uno llega a la conclusión de que si el personaje no funciona, y el autor tiene que ayudarlo a sobrevivir, entonces falla inmediatamente. Estoy hablando de cosas elementales, ustedes deben perdonarme, pero mis experiencias han sido éstas, nunca he relatado nada que haya sucedido; mis bases son la intuición y, dentro de eso, ha surgido lo que es ajeno al autor. El problema, como les decía antes, es encontrar el tema, el personaje y qué va a hacer ese personaje, cómo va a adquirir vida. En cuando el personaje es forzado por el autor, inmediatamente se mete en un callejón sin salida. Una de las cosas más difíciles que me ha costado hacer, precisamente, es la eliminación del autor, eliminarme a mí mismo. Yo dejo que aquellos personajes funcionen por sí y no con mi inclusión, porque, entonces entro en la divagación del ensayo, en la elucubración; llega uno a meter sus propias ideas, se siente filósofo, en fin, y uno trata

de hacer creer hasta en la ideología que tiene uno, su manera de pensar sobre la vida, o sobre el mundo, sobre los seres humanos, cuál es el principio que movía a las acciones del hombre. Cuando sucede eso, se vuelve uno ensayista. Conocemos muchas novelas-ensayo, mucha obra literaria que es novela-ensayo; pero, por regla general, el género que se presta menos a eso es el cuento. Para mí el cuento es un género realmente más importante que la novela, más difícil que la novela, porque hay que concentrarse en unas cuantas páginas para decir muchas cosas, hay que sintetizar, hay que frenarse; en eso el cuentista se parece un poco al poeta, al buen poeta. El poeta tiene que ir frenando al caballo y no desbocarse; si se desboca y escribe por escribir, le salen las palabras una tras otra y, entonces, simplemente fracasa. Lo esencial es precisamente contenerse, no desbocarse, no vaciarse; el cuento tiene esa particularidad; yo precisamente prefiero el cuento, sobre todo, a la novela, porque la novela se presta mucho a esa divagaciones.

La novela, dicen, es un género que abarca todo, es un saco donde cabe todo, caben cuentos, teatro o acción, ensayos filosóficos o no filosóficos, una serie de temas con los cuales se va a llenar aquel saco; en cambio, en el cuento tiene uno que reducirse, sintetizarse, y, en unas cuantas palabras, decir o contar una historia. Es muy difícil, es muy difícil que en tres, cuatro o diez páginas se pueda contar una historia que otros cuentan en doscientas páginas; esa es, más o menos, la idea que yo tengo sobre la creación, sobre el principio de la creación literaria; claro que no es una exposición brillante la que les estoy haciendo, sino que les estoy hablando en forma muy elemental, porque, en realidad, yo soy muy elemental, porque yo les tengo mucho miedo a los intelectuales, por eso trato de evitarlos; cuando veo a un intelectual, le saco la vuelta, y considero que el escritor debe ser el menos intelectual de todos los pensadores, porque sus ideas y sus pensamientos son cosas muy personales que no tienen por qué influir en los demás; no debe tratar de influir en los demás ni hacer lo que él quiere que hagan los demás; cuando se llega a esa conclusión, cuando se llega a ese sitio, o llamémosle final, entonces siente uno que algo se ha logrado.

Como todos ustedes saben, no hay ningún escritor que escriba todo lo que piensa, es muy difícil trasladar el pensamiento a la escritura, creo que nadie lo hace, nadie lo ha hecho, sino que, simplemente, muchísimas cosas que al ser desarrolladas se pierden. Es doloroso, pero así es. Nunca se puede reflejar todo el pensamiento en una historia, quedan muchas cosas que uno quisiera haber dicho y jamás las puede uno desarrollar; ese es, más o menos, creo yo, el ciclo de la creación, al menos tal como yo la he practicado. Ahora, el resultado lo da el lector, no lo da el autor; el autor no sabe si aquello ha funcionado, sabe que no está perfectamente dicho, que no dijo lo que quería decir, que muchas cosas las dejó fuera; pero, al menos, algo de lo que él quiso expresar, queda ahí, y es el lector el que tiene que juzgar.



CARLOS PELLICER

DOS TEXTOS INÉDITOS

Estos artículos se escribieron en 1923 y casi seguramente fueron publicados. El primero de ellos se refiere al vuelo que Pellicer hizo sobre Río de Janeiro con el piloto Espejel, el día que se descubriera la estatua de Cuauhtémoc — regalo que Vasconcelos hacía en nombre del gobierno de México a Brasil. A raíz de ese vuelo, escribió una serie de poemas que posteriormente incluiría en el libro Piedra de Sacrificios (1924), con el título de "Suite Brasileira". Al releerlos, con el prólogo que escribiera Vasconcelos para el libro, es clara la importancia que para ambos tuvo la "perspectiva aérea", que le permitió al político mirar conjuntamente su proyecto latinoamericanista ("El ideal marcha, acrecentándose en extensiones y en multitudes; ya no se reduce a la aldea, ni a la provincia, ni a la patria. Es todo esto, pero ensanchado y convertido en vuelo, un vuelo más que de ave, un vuelo de aeroplano") y al poeta decir las mismas cosas, "a su modo":

*("Bajo las alas tensas, plásticas,
la Naturaleza es un proyecto aceptable,
las mujeres nunca han sido románticas
y la patria es continentalizable.*

*El mundo es una pobre cosa
llena de gustos yanquis y consideraciones.*

*Mas desde el aeroplano se medita en la gloria
de unir banderas y cantar canciones.")*

Hasta el pintor Adolfo Best, en la única ilustración del libro, se refiere precisamente al mismo poema.

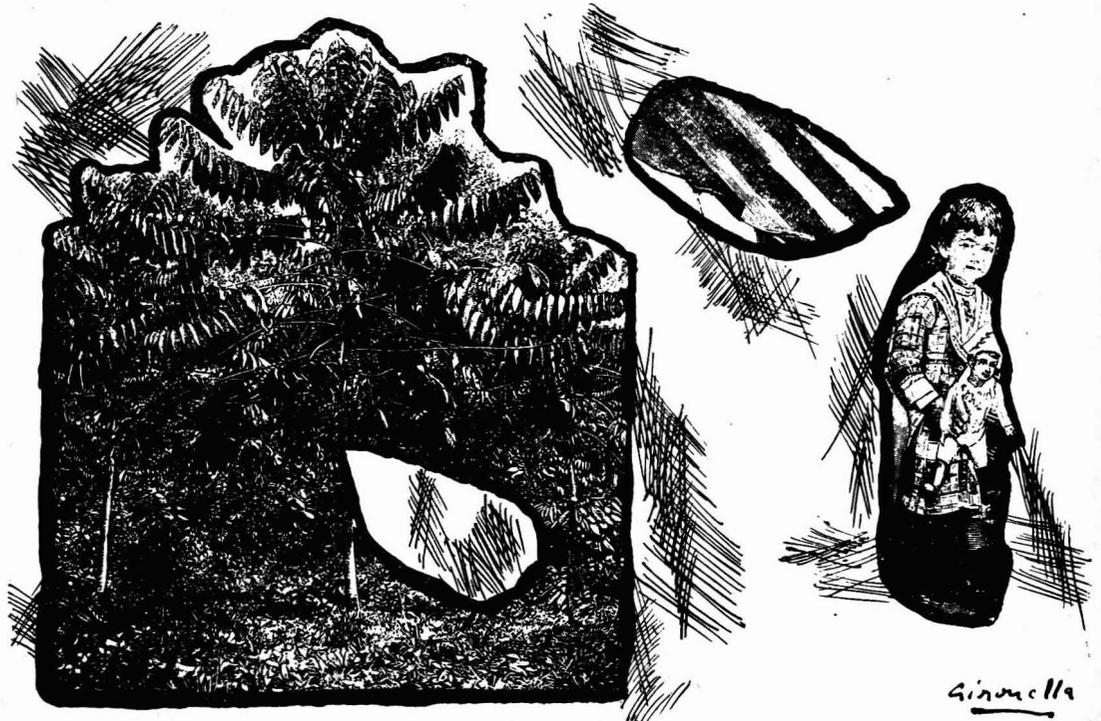
El segundo artículo — como se lee — es una queja por la negligencia con que se trabajaba en los Talleres Nacionales de Aviación, problema que había cos-

tado la vida a tantos pilotos, recientemente a Espejel, Navas Salinas y Monroy.

Carlos Pellicer tuvo la pasión del vuelo. Desde niño esta pasión lo hizo construir aviones y dirigibles con popotes de tela y cera, copias notables de los modelos originales, que eran la admiración de sus compañeros. En su juventud pensó seriamente en estudiar en una escuela de aviación. Conoció y voló con pilotos famosos — como lo prueban los artículos que aquí se publican — y todavía en 1926, cuando viajó a París, tenía la esperanza de ser admitido en una escuela de aviación — Alfonso Reyes hizo las gestiones necesarias — pero el elevado costo de los estudios impidió definitivamente el proyecto. Sin embargo nunca abandonó el gusto por el vuelo, y la noche del 21 de mayo de 1927, fue una de las 7 personas que ayudaron a Lindbergh a empujar el "Spirit of St. Louis" hasta un hangar en el campo aéreo de Le Bourget, después del histórico vuelo. El poeta recordaría siempre la doble hazaña, la de Lindbergh, y la suya que le costó la pérdida de una manga del saco y de un zapato.

Así, pues, que si sorprenden estos artículos sobre la poética del vuelo del apasionado poeta de 25 años, más sorprenderá la constancia que — casi a los 60 — lo hizo volver los ojos a las alturas interiores para titular la maravillosa colección de sonetos religiosos Práctica de Vuelo (1956). Si Pellicer supo ser fiel a sí mismo — y esta fue sin duda su cualidad más admirable — su fidelidad al vuelo no lo fue menos.

Carlos Pellicer López



I

Estos poemas no deben sorprender a nadie si se piensa que han sido escritos con la lógica de los aviadores. El aviador, desde su avión, está haciendo el mundo a su antojo. Con medio "looping" puede mover el lugar de las cosas y con un "tonneau" consigue fácilmente retorcer el paisaje. La de los aviadores es una lógica dinámica que no tiene nada que ver con la del resto de los hombres. Cuando el piloto es muy hábil para ejecutar actos de acrobacia, se tiene la impresión real de que no es el avión, sino las cosas las que se mueven.

El aviador antes que otra cosa, es artista. Podrá tener ciencia profunda en motores, estabilidad, etc., pero el acto de volar es ya en sí un acto de belleza. Esto, naturalmente, no lo sabe la mayoría de los aviadores. Así, son grandes artistas por la salvaje y magnífica espontaneidad. Cuando el piloto reflexiona y se dedica a embellecer cada uno de los grandes momentos aéreos, entra en juego a manera de retórica celeste que educa los acentos del piloto, le da estilo y le despierta un sinfín de curiosidades que para satisfacerlas hace un doble pacto: con el Diablo y con la Muerte. Volar, es un arte superior a todos los artes. Los griegos —que agotaron todos los programas de la inteligencia y de la imaginación—, fantasearon sobre este arte supremo y lo hicieron fracasar alevosamente junto a los mismos ojos del Sol. Imaginad una reversión histórica y echemos a volar sobre las ciudades griegas a los más arriesgados aviadores. Pitágoras habría revisado las máquinas y encontrado en éstas las más sutiles simpatías entre ellas y sus propias opiniones sobre el ritmo. Después de un vuelo acrobático de 20 minutos en compañía de un aviador italiano, el prodigioso griego —griego al fin— habría ratificado orgullosamente todas sus teorías sobre el ritmo y, lamentándolo con cierta elegancia, habría recordado el accidente ocurrido al joven Icaro. Sócrates, que pasaría las tardes en los hangares molestando a los jóvenes mecánicos, habría terminado el último discurso de su vida encareciendo al Estado las

ventajas de los monoplanos de la casa Morane-Saulnier. ¿Imagináis después a Aristófanes vistiendo de aviador a Sócrates, para hacerle decir en escena los más tremendos secretos de las Nubes? Platón habría encontrado insoportables todos los tipos de aeroplanos, pero tendría uno muy pequeño para ir a Eleusis todos los días muy de mañana. Alcibiades, después de lo del perro, y de un mediano exámen de aviación, habría deslumbrado a las pobres muchedumbres con los más suntuosos aviones de turismo. Le encantaría aterrizar en lugares sagrados y tendría un previo secretario de multas. ¡Adios trirremes y demás lentitudes! Las Cías. de Navegación Aérea habrían alcanzado en las ciudades griegas el más afortunado de los éxitos.

Volar es el arte que encierra en sí todos los artes y economiza la tarea desagradable de exteriorizarlos. El secreto de toda aptitud consiste en mirar las cosas desde el punto más alto. Cuanto más alto es el lugar, mayor es la aptitud para descubrir y gozar y mayor también el desinterés, pues se llega al egoísmo espléndido de ser el único y su propiedad. Allá arriba no le importa a uno nada. Nada se recuerda, nada se desea. Si acaso en ese aturdimiento divino se percibe de cuando en cuando el deseo único de no volver a tierra jamás. La muerte de Icaro, el gran aviador griego de hace 10.000 años, se debió, sin duda a ese deseo saludable y fatal de volar siempre, de no regresar nunca. La idea de tiempo y espacio se aniquila durante el vuelo. El pensamiento desaparece casi completamente. Si se piensa en el mundo es por lo que tiene de estúpido, pero jamás se llega a la vulgaridad de pensar en el peligro de una caída. Volar es mucho menos peligroso que transitar por las calles de México. Cuando el piloto realiza actos de acrobacia aérea abandona la mayor parte de su perfección egoísta, pues al exteriorizar y satisfacer todos los serpenteos, hace arte, busca efectos artísticos, dobla y desdobla extraordinarias combinaciones de líneas y si no es un gran artista, necesita público que aplauda todo aquello que no ha entendido la gente

como no sea a través de las más vulgares irradiaciones nerviosas. Espejel, nuestro soberbio aviador, sintió siempre profunda aversión por los públicos. Siempre que salió a volar con él sobre Río de Janeiro, después de ejecutar actos admirables sobre la ciudad, nos íbamos a parajes solitarios, montañosos y difíciles, con una indudable sabiduría de maestro y admirable intuición de belleza. El acrobatismo de Espejel era terrible y dionisyaco. Le invadía un verdadero frenesí de piruetas. Recuerdo que el 16 de septiembre de 1922, contra un ventarrón furioso que todo lo agredía, salió nuestro aviador y yo con él— a volar sobre la estatua de Cuauhtémoc que ese día descubriéndose pública y solemnemente, ofrecida por la nación mexicana a la gran nación brasilera. El vuelo fue genial. Aquello no parecía un vuelo de solemnidad u homenaje, sino una soberbia simulación de combate. Espejel combatió contra aquel gran viento gris y realizó, sobre el espanto clamoroso de una multitud inmensa, el acto

más arriesgado de su vida, al ejecutar todas las maniobras de la acrobacia aérea entre una atmósfera enemiga. Como de costumbre, después del vuelo público, y sobre las colinas orientales del Río de Janeiro, sin más espectador que yo, que era también su pasajero y observador, repitió el acto maravilloso pero con mayor frenesí. Al aterrizar, el magno aviador francés Tromval lo abrazó entusiasmado. Escéptico y colérico, de maneras finas, generoso, valeroso, muy valeroso, había llegado a ser, como Nava Salinas, un joven maestro en el arte de volar.

Si Espejel era un aviador dionisyaco por el frenesí del vuelo, Nava Salinas era todo lo contrario: sereno, tranquilo, apolíneo. Su elegancia para volar era espontánea. Su dominio sobre las máquinas, absoluto. En su acrobatismo la audacia estuvo siempre supeditada a la belleza. Sus salidas en viraje lo enorgullecían. Si a Espejel le debo emociones intensas, a Nava Salinas debo los más bellos recuerdos de aviación. Volé con él varias veces en el Brasil y aquí en México. Sus "barriles" y sus "regresiones" eran de una perfección rara. Era en suma un aviador eminente, un piloto cuajado, definido ya y que nada o casi nada tenía que aprender. Alegre, bromista, de un buen humor inolvidable, comunicativo y afectuoso, Nava Salinas, como Espejel y Guillermo Ponce de León mereció las más altas atenciones de la aviación brasilera y argentina. Con una diferencia de 23 días han muerto Nava Salinas y Espejel. Ante el horror de la catástrofe, el efecto fraternal y la admiración, cierran los ojos junto a las tumbas, abiertas hace pocos días, para recordar a los amigos inolvidables cuya muerte ha dejado en mí una tristeza grande y una estupefacción desconocida

II

La muerte de los pilotos aviadores Nava Salinas y Monroy nos ha puesto a pensar seriamente en la suerte de nuestros jóvenes aviadores. El desastre de hace seis días fue tan grande que por más de una razón se presta a reflexionar sobre él.





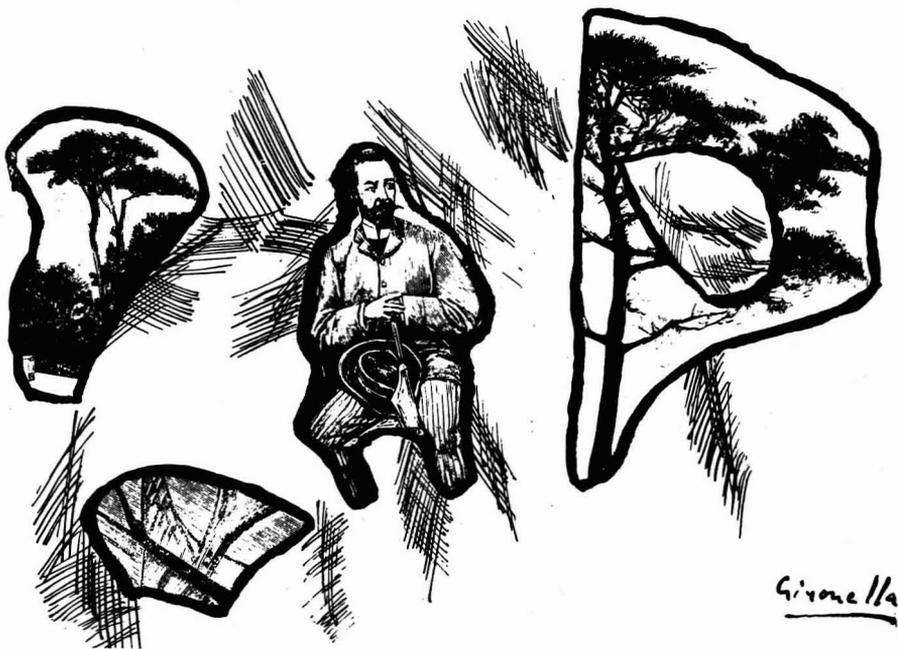
Las víctimas tripulaban el avión llamado "Quetzalcoatl" diseñado y construido en los Talleres Nacionales de Aviación. Dicho aparato había sido probado apenas hacía unas cuantas semanas, y aunque el resultado fue completamente satisfactorio, el nuevo avión no había sido puesto en servicio de manera definitiva. Fue en estos últimos días que se echó mano de él por no ser suficientes para el servicio de bombardeo los aeroplanos que hay en el campo militar de Balbuena.

El "Quetzalcoatl" había sido volado muy pocas veces. Es cierto que en el reciente bombardeo sobre los fuertes de Puebla había tomado parte, pero esto no quería decir que una máquina de su construcción —semirrígida— y construido en nuestros Talleres Nacionales, que carecen de un verdadero Laboratorio Aerodinámico, esto no quería decir, repetimos, que un ligero bombardeo sobre Puebla fuese suficiente prueba para seguir usando un aparato cuyo coeficiente de seguridad estaba toda-

vía por revisarse y corregirse.

El nuevo avión fue usado nuevamente para bombardear la ciudad de Puente de Ixtla y de regreso a esta capital y cerca del pueblo de Iztapalapa ocurrió el accidente en forma verdaderamente horrible. Dicen los que lo vieron, que viniendo el hermoso aeroplano en vuelo normal, es decir, en línea de vuelo, una de las alas se desprendió. Así murieron el Capitán Julian Nava Salinas, piloto de los más conscientes y distinguidos de México y que gozó de muy alto aprecio hace un año en Río de Janeiro y Buenos Aires, y el Teniente Guillermo Mario Monroy que se había hecho notar por su valor y habilidad en los últimos bombardeos sobre Puebla. En suma: los pilotos Nava Salinas y Monroy han sido víctimas de un avión de construcción nacional, mal construido. Pero recordemos un poco nuestros aviones de construcción nacional. A principios de 1922 fue diseñado y construido en los Talleres Nacionales un monoplano que por razones políticas fue bautizado con el nombre de "Sonora". Los pilotos que volaron en él estuvieron de acuerdo en que la máquina era demasiado peligrosa. Pocos días después de esta afirmación, un piloto de reconocida pericia, volando en el "Sonora", sufrió un accidente en el que estuvo a punto de perecer. Preguntamos: ¿Por qué está desmantelado y arrumbado dicho avión en uno de los hangares de Balbuena? ¿Por qué no se han construido más "Sonoras"? ¿Por qué a ese que hay no se le sacude el polvo, se le coloca un motor y se le lanza al servicio de campaña? ¿Para qué sirven pues nuestros aviones de construcción nacional? No olvidemos que los pilotos Burquez y Esparza perecieron en un aparato de construcción nacional de los llamados "Puros", con motor Salmson, víctimas de la mala construcción. Ahora, víctimas también de la construcción nacional se sacrifican las vidas de los jóvenes Nava Salinas y Monroy.

No desconocemos el mérito del esfuerzo consagrado a construir aviones en México. Un esfuerzo que fracasa no por ello merece únicamente censuras. Pero si el fracaso se



convierte en desastre y el desastre se repite, será injusto insistir en obra semejante. No debe pues, por ahora, continuar la construcción de aeroplanos en México. Los conocimientos y buena voluntad de dos o tres personas, no bastan a hacer eficiente una labor tan difícil y delicada como es la construcción de máquinas de volar. Las sumas invertidas en la construcción de aviones nacionales —como por ejemplo el “Sonora”— han sido tan fuertes que no nos explicamos cómo se sigue gastando el dinero en fracasos y accidentes. Con lo que se ha invertido en la construcción de aviones nacionales, pudo haberse comprado en Francia o en Inglaterra una flamante y excelente flotilla aérea.

En todo campo de aviación —militar o civil— la revisión de máquinas es extremadamente cuidadosa y la renovación de aviones relativamente constante. A nuestro campo de Balbuena hace mucho tiempo



que no llega una máquina nueva. Los biplanos Farmán que fueron adquiridos durante el Gobierno del Sr. Carranza, llegaron tan destruidos que hubo que repararseles completamente en los Talleres de Aviación. Jamás dichas máquinas han servido para otra cosa que para ocasionar accidentes— a veces mortales— a nuestros pilotos o disgustos tan serios como el que le proporcionó uno de estos “Farmán”, cerca de Guadalajara, pocas semanas antes de morir, al intrépido y malogrado Ramón Alcalá. No se recuerda un gran servicios prestado por los gigantescos bimotores “Farmán”.

Y todavía estos aparatos continúan en servicio. Los aviones para entrenamiento y práctica marca “Avro”, están ya tan gastados, que desde hace tiempo está rigurosamente prohibido hacer en ellos cualquier maniobra acrobática. Solo algunos monoplanos “Morane Saulmer” se encuentran todavía en buen estado. En suma: la inmensa mayoría de los aeroplanos que hay en Balbuena, están en malas condiciones. En cuanto a los construídos allí, ya empieza a saberse, con verdadero asombro, qué clase de material empleó en la construcción del “Quetzalcoatl” en el que fueron sacrificados Nava Salinas y Monroy.

Si no puede sostenerse el Servicio Militar de Fuerza Aérea con el decoro de que es acreedora —inmensamente acreedora— la vida de los aviadores mexicanos; si frente a los desastres de vidas humanas —que constituyen por desgracia la nota saliente en la organización de dicho Servicio— no es posible, por ahora remediar semejantes fracasos, deberá reflexionarse gravemente, después de un cuidadoso balance general, sobre la existencia de la Fuerza Aérea Mexicana. Y, por fin, nuestro orgullo de constructores de aeroplanos, debe cesar ante el sepulcro de Nava Salinas y Monroy, y será error irreparable el creer que con los materiales que hay actualmente puede tener un verdadero gran éxito el Servicio Militar Aéreo de Balbuena. Si no hay dinero para comprar aviones europeos, que tampoco se gaste en mal construir los ya tantas veces enlutados aviones mexicanos.

EDUARDO LIZALDE

VEO A VELÁZQUEZ PINTAR

Apunta en la guedeja colgante
el ojo imperceptible y ciego
de esa brizna del ocre.

Se retira tres pasos
— como el visitante que verá este
sólido cardillo
cuatro siglos después —;
se queda inmóvil, la paleta
en la mano,
como si no quisiera trastornar
los bienes
de la luz meridiana,
— su impredecible efecto físico
en el lienzo —,
con un golpe goloso del pincel,
que empañaría el perfil de ese mechón
dorado,

igual que una tos mancha
el aura, el aire, el áureo
cenital del concierto.

Canturrea brevemente:
el ocre ya está a salvo,
ya se puede hacer ruido;
esa rubia caída de las hebras
que flotan
ha cobrado su espacio.

Pero vuelve al extremo superior
del colgante,
a la borla de seda
que aplasta su perfil bajo el tablón
de la mesilla.

Habla con ella con dulzura,
como cuando se juega con un gozque,
con un niño pequeño,
cuando se le acaricia para conquistarlo.

Y luego, como si cazara algún insecto
sorprendente, mágico y veloz,
se precipita contra la guedeja,
dispara sobre el borde
— tejido ya, costura refulgente —
cuatro o cinco pinceladas feroces
de blanco seco
y amarillo brillante:
y la borla se inflama tiernamente
como estrella que horada
la sombra maternal.

El se retira seis pasos, hacia la ventana
de sesgado alfil
y vuelve aún a la temblante borla
de óleo recién horneado,
que huele a especias, y a linaza
y a sangre de animal herido
o carne
de bodegón recién cortado;
trata de alcanzar la clave
— piedra, luz, columna —
el ápice de la guedeja,
agudo pez de huidiza plata,
de darle la puntilla
como a un toro rejego
que resiste al estoque.



23

LEONARD CARRINGTON

DIBUJOS TOMADOS DE LA REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE
MÉXICO, VOL. XVIII, NÚM. 1, SEPTIEMBRE DE 1963

Eduardo Lizalde colaboró intensamente en la *Revista* durante el año de 1954 con poemas y ensayos. El autor de *Caza mayor*, su último libro de poesía, publicado por la UNAM el año pasado, fue también miembro del comité de redacción de esta *Revista* de 1977 a 1978. Actualmente dirige el suplemento dominical de *El Universal: La letra y la imagen*.

SALVADOR NOVO: "QUE AL ESPEJO TE ASOMES, DERROTADO"

En su ensayo sobre Yukio Mishima, Gore Vidal presenta una hipótesis: "pudiese ser que el fenómeno actual, el escritor que convierte a su vida en su arte, sea el más útil de todos". ¿Util en qué sentido? ¿Como ejemplo, admonición, espectáculo, capacidad de incorporar a la biografía elementos de la estética o viceversa? Util, digamos, con la utilidad de la experiencia límite. Si no con la intensidad de José Vasconcelos o con la rara congruencia de Carlos Pellicer, Salvador Novo intentó, desmedidamente, convertir su vida en objeto literario o provocación artística, hacer de su vida la refinada, sagaz, irónica travesía de un intelectual que se propuso ser figura popular, de un hombre marginal que insistió en situarse en el centro de la vida social, de un escritor notable que condicionó e incluso redujo su obra al tamaño de la imagen que de él mismo se fue haciendo. Como Wilde, Novo pudo haber dicho reiteradamente: "Puse mi genio en la vida y mi talento en mis obras", lo que en última instancia no es sino la creencia en la vida como creación artística. Como en Wilde, en Novo el personaje es parte esencial del trabajo literario. A diferencia de Wilde, la sociedad que lo persiguió termina reconociéndolo —y, por lo mismo, enterrándolo— en vida.

Vida y biografía

Entrevistado por Emmanuel Carballo, Novo describe a Torres Bodet y, de paso, se ubica:

Jaime no ha tenido vida, ha tenido desde pequeño biografía. Yo, por el contrario, he tenido vida. La biografía de un hombre como yo heriría las "buenas costumbres".

Sin duda, pero también la biografía de Novo es particularmente iluminadora en lo tocante a las relaciones entre los jóvenes excepcionales y la atmósfera cultural de un país recién estremecido por una formidable y brutal revolución. Relata el interesado: "Nacido en la ciudad de México en 1904, hijo único de Andrés Novo Blanco, español, y de Amelia López Espino, mexicana, desde muy niño se aficionó a lo que entonces pasaba por poesía. Esta inclinación receptiva pudo bien nutrirse en los modelos académicos que fueron el alimento y la norma del adolescente que de los seis a los doce años, en Torreón, huía por la puerta de los libros a una realidad revolucionaria que rodeaba su soledad sin juegos ni amigos... (Después) me reintegré a un México que había de revelarme a Darío y a un modernismo que arrollara a mis viejos pequeños dioses".

El caso de Novo no es único. En la década del veinte una batalla cultural consiste en huir "por la puerta de los libros" de la realidad ininteligible, en cambiarle el signo y despojar de su esencial violencia a los acontecimientos recientes. José Vasconce-

los, Ministro de Educación Pública, no engaña a nadie: para él una verdadera revolución debe ser, fundamentalmente, simetría humanista, recuperación y difusión de la cultura clásica, la escuela concebida como misión apostólica. El aprovecha magníficamente el impulso de la lucha que modificó al país y propone, en sustitución de las lecciones que pudieran inferirse de los ejércitos campesinos y sus victorias sobre el mundo feudal, una patria nueva, íntima y pública a la vez que, al mezclar los impulsos de López Velarde y Diego Rivera, produzca una nueva armonía. Que todo coadyuve: la pintura mural, que evoca al Renacimiento, y la lectura de los clásicos, que reinstaura el humanismo en un medio de analfabetas.

En los veintes, el vértigo se va aquietando: la capital de la República recobra la tranquilidad, la capa dirigente concentra drásticamente el poder, el sector intelectual acomoda y reorienta sus designios en función del patrocinio del Estado y de la hostilidad social. No es fácil ser intelectual y escritor en un medio dominado por el antintelectualismo y todavía sacudido por exigencias de hipervirilidad. El machismo, antes de ser show y artificio escénico para las mayorías desposeídas, ha sido requerimiento vital. "Si me han de matar mañana, que me maten de una vez". Se muere con gracia y elegancia ante el pelotón de fusilamiento, sin derramar la ceniza del puro. Se mata en plena convicción resarcidora. La cultura es lo prescindible y lo ornamental y los cultos son enemigos emboscados, traidores naturales a su sexo, su país y sus conocidos. Estos rituales de la Masculinidad sin Tacha, imprescindibles en una época que ha exaltado el arrojo físico como primera condición de sobrevivencia, dotan al antintelectualismo de convicciones y razón de ser y le dejan a los escritores sólo dos salidas: el llamado "exilio interno" (*vivo aquí pero pienso y escribo con ánimo internacional*) y una fe en el elitismo como saber de salvación: para todos a condición de que todos sean unos cuantos. La sociedad mexicana en los veintes y los treinta no le halla un mayor sentido o ubicación a los escritores y, en todo caso, reserva su interés para lo "extraño" y muy visible, el arte público de los muralistas, recibido al principio con encono y burlas, pero rápidamente sacralizado. En una capital todavía pequeña, los escritores son un núcleo localizado, cuyas publicaciones alcanzan cuando mucho a mil personas, y que han perdido casi toda la influencia social de que como gremio habían gozado.

El en su trono, yo en mi silla

De manera comprensible, la mayoría de los jóvenes intelectuales valiosos se adhieren a la causa del ministro Vasconcelos. Es su oportunidad de aprovechar y volver legible la revolución que los ha azorado o aterrado. A Novo, por ejemplo, la Revolución le parece un episodio sangriento y ocasionalmente divertido. En su diálogo con Carballo, él

precisa sus imágenes del movimiento armado:

—¿Qué me dice de Francisco Villa?

—Sus hordas mataron a un tío de mi madre. Esta fue, en Torreón, a ver a Villa. “Ya lo mataron mis muchachos —le dijo—, ni modo. En compensación, a tu marido le perdonaremos la vida aunque sea gachupín”.

—¿Conoció a Madero?

—A los seis años me llevaron a verlo, como hoy llevan a los niños a contemplar los changos al zoológico de Chapultepec.

—¿Y a Carranza?

—En Torreón, mi padre, y yo con él, fuimos a un desfile en el que participaba Carranza, ese precursor del cine y la televisión. Fue para mis ojos un día de fiesta. ¡Había tan pocas diversiones!

—¿Qué recuerdos guarda de Obregón?

—Al “Caudillo” me lo presentaron, cuando iba a asumir de nuevo la presidencia, en casa del doctor Puig: se celebraba una posada. Como variedad me pidieron que imitase algunas personas conocidas. Imité a Bernardo Gastélum, uno de los íntimos del general. Se puso furioso. Me iba a correr de la burocracia. El día que lo mataron, yo respiré.

—Hábleme del Jefe Máximo.

—A Calles lo conocí en Jalapa durante una comida íntima. El en su trono, yo en mi silla.

Horror, diversión, espectáculo, temor, lejanía. Detrás de estas sensaciones primarias que desata la Revolución Mexicana se mueven, seguramente, miedos y desconfianzas de clase, repugnancia ante las hordas que es deseo de un orden que afiance el desarrollo (el proceso) de una cultura, desdén o encono ante la nueva clase dominante, los generales y licenciados cuya barbarie es signo inequívoco de carencia de espíritu. Para combatir la incertidumbre, Vasconcelos no vacila en aliarse con el general Obregón, como tampoco dudan los escritores en servir a un Estado cuyos orígenes tanto les repugnan. El primer movimiento cultural de quienes integrarán en la historia literaria el grupo llamado de los Contemporáneos es de “recuperación de la confianza”. Del ideario de Vasconcelos no aceptan el bolivarismo (con la excepción de Pellicer), ni la grandilocuencia mesiánica; lo que les interesa es su fe animadísima en la cultura, su aceptación de los clásicos y del humanismo como espacio del comportamiento intelectual. A esta empresa se agregan Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Bernardo Ortíz de Montellano, Enrique González Rojo. Ellos le entregan al naciente Estado sus dones literarios y ese Estado les corresponde con seguridades, primero, y a la postre, con honores que no excluyen la Rotonda de los Hombres Ilustres.

México en la década del veinte. Una regla de juego: la precocidad que, en el caso de Novo, es señal de arraigo, definición primera y limitación costosa. Ni él ni sus compañeros tienen otra. La gerontocracia del porfirismo ha desaparecido y la fermentadora y exigente novedad disemina generales, gobernadores y poetas de 20, 21 y 25 años. Pellicer tiene 25 años cuando publica su asombroso *Colores en el mar* y Ramón López Velarde deja, a los 33 años, una obra única. En 1925, Novo publica *Ensayos*, libro deslumbrante de prosa y poesía, que prologa un poema de Pellicer:

Salvador, salvarás a aquella pobre gente
de la filosofía. Serás el Presidente
de la luna. Impondrás los automóviles
marca Chopín para familias gordas.
¡Oh, Novo Salvador!
inaugurarás el garage del amor
con películas incaico siberianas.
Serás el único y su propiedad
en medio de una cosa destartada.

El programa poético de Novo es clarísimo: relación burla/deseo con la posteridad, uso del humor para reconciliarse con y distanciarse de la realidad, creencia en la ciudad como modo de vida a escudriñar y agotar. *Ensayos* revela un prosista dedicado a la “redención” de la trivialidad y a la experiencia “erótica” de la prosa. En *Ensayos* se incluyen los



XX poemas, cuya tesis implícita no deja lugar a dudas: poesía es, *también*, lo no consagrado, aquello cuya legitimidad artística devendrá de la metamorfosis de las cosas comunes o de la convicción de lo insólito: sardinas, máquinas noisy Steinway, películas de Paramount, calamares en su tinta, un masajista de Nueva York, redes telegráficas para jugar tenis, ombligos para los filatelistas. Novo es —cada adjetivo anticipa un programa— sentencioso, alegre, melancólico, espontáneo:

Es necesario viajar en tranvía,
cultivar el sentido de lo paralelo
y no tropezar con nadie nunca.

Una capacidad metafórica se ejerce para divertir y pasmar, aliando lo desusado y lo regocijante. Tres ejemplos:

- a) Y que mañana la ciudad
rumie el chicle solar en sus paredes
- b) Los magueyes hacen gimnasia sueca
de quinientos en fondo.
- c) Las nubes, inspectoras de monumentos
sacuden las maquetas de los montes.

Hay que recordar las ideas entonces predominantes de poesía: la intimidad sonora, la esencia relampegante de la cosa pública, el lujo acústico de

Darío, la contención moralizadora de Enrique González Martínez, la serenidad programática de Amado Nervo, las profecías de los simbolistas (los “lagos, corazones, plenilunios, halagos, sinrazones, junios”). Novo asimila y desecha con rapidez estas conminaciones, pregona los hallazgos de la nueva poesía anglosajona y, ya en su primer libro, opta por otro camino: una poesía sin prestigio acumulado. No es fácil ver ahora los riesgos de esta elección, pero al desistir de su antiguo rol de videntes y transmisores universales de sensibilidad, los poetas renuncian al gran público ya acumulado y, desde la casi inexistencia de lectores, inauguran un nuevo espacio para la poesía, ya no el de la emoción colectiva o colectivizable sino el del diálogo estrictamente individual.

Novo es apasionadamente vanguardista. A la poesía moderna, que en México inauguran José Juan Tablada, López Velarde y Pellicer, Novo contribuye con textos que no se toman en serio, o mejor, que no aceptan la trascendencia, que no creen que la literatura sirva para fines distintos del encuentro casual y agradable de una obra y un lector. Esto también lo distancia de las pretensiones del arte-por-el-arte. A Novo no le interesa crear objetos estéticos, sino reconstruir sensaciones y atmósferas, moverse en un espacio entre la frivolidad y la carga cultural, alejarse de cualquier “fijación del vértigo” prefiriendo disolver en agudezas las ensoñaciones descriptivas:

*El aire se serena
y seguimos buscando casa.*

Fray Luis de León y el nomadismo citadino. El temperamento clásico y la urgencia cotidiana. *XX poemas* es sucesión de juegos de artificio donde el ritmo, la prosodia, la acumulación de imágenes, sirven a un propósito: intentar la singularidad poética a partir de un doble reconocimiento: de la tradición y de la modernidad. Que se enteren de la presencia de una poesía distinta, que no comercia con el sentimentalismo ni los valores regionales ni los Grandes Conceptos ni la Sensibilidad al Uso. Contaminación o intuiciones ultraístas, devoción por las imágenes que se niega a ser usada por la declamación, culto por la circunstancia que se evade de cualquier ansiedad ante el juicio del porvenir. En este sentido, Novo comparte el desistimiento bellamente descrito por Renato Leduc:

No haremos obra perdurable.
No tenemos de la mosca
la voluntad tenaz.

Según Novo, los *XX poemas* “concretan una forma propia que se ha liberado de los moldes en que mi voz adquirió, sin embargo, contornos perdurables. Estos poemas se podrían colgar como cuadros: ante todo son visuales”:





Post natal total inmersión
para la ahijada de Colón
con un tobillo en Patagonia
y un masajista en Nueva York.
(O su apendicitis
abrió el canal de Panamá)
Caballeriza para el mar continetófago
doncellez del agua playera
frente a la luna llena.
Cangrejos y tortugas
para los ejemplares moralistas;
langostas para los gastrónomos.
Santa Elena de Poseidón
y garage de las sirenas.

Una poesía, por así decirlo, librada a sus propias fuerzas, sin apoyos en la exhortación o el consejo, sin estímulos para los "ejemplares moralistas", los patriotas de tiempo completo o los fanáticos de la musicalidad del verso. En su ampliación de territorios poéticos, Novo renuncia al modernismo, desprende lecciones de la nueva poesía norteamericana (Sandburg, Vachel Lindsay, Edgar Lee Masters, los imagistas), saquea procedimientos de la publicidad y reconoce como suya una tradición, la óptimamente encarnada en Wilde y Jean Cocteau, cinismo y dandismo, no hay amistad o poema que no puedan perderse con tal de lograr una buena

frase, gusto por la paradoja y el reto, identificación de tendencia artística y estado de ánimo, golpeteo paródico y exhibición de riesgosas y prohibidas costumbres, deseo de asombrar y sarcasmo ante el ánimo romántico. En Novo, la poesía, la prosa y el estilo vital se funden y se mezclan irreparablemente. No tiene caso desdeirse actuando de modo distinto a la moral expuesta en poemas, ensayos y artículos.

Archipiélago de soledades

En la historia literaria de México, los Contemporáneos son un interregno entre el caos revolucionario y la cultura oficial. Se mantienen en tanto tendencia por un periodo no mayor de quince años (1921-1935 aproximadamente) y los congregan la admiración mutua y la incompreensión ajena. La frase gideana que el joven Villaurrutia le repite incesante al joven Novo: "Hace falta perderse para recobrase", cobra un sentido enorme en ese paisaje de tertulias en librerías, ediciones mínimas, plaquettes de poesía que le representan al autor un gran esfuerzo económico, evocaciones mitológicas de la cultura francesa, miedo a repetir el triste destino de los escritores porfiristas sometidos a la protección de Victoriano Huerta. "Perderse para recobrase": aceptar el virtual anonimato, gozar de la clandestinidad de la literatura experimental, saberse vivos por opuestos a un medio que, en caso de saber sus intenciones, los odiaría o los despreciaría.

El mayor espacio cultural disponible son las revistas (los suplementos vendrán en los cuarentas) y allí se reconcentran los jóvenes literatos, a ellas se confían riesgos y conformidades. *La Falange*, *Contemporáneos*, *Ulises*. Los nombres son programas, incitaciones, respuestas enfáticas a la hostilidad del medio. Los nombres son estrategias de conducta. Novo, Villaurrutia, Cuesta, Owen, José Gorostiza, Ortiz de Montellano o Pellicer desean ser plena y radicalmente *contemporáneos*, es decir, quieren apartarse de la *anacrónica* cultura prevalecte en México, aceptar lo estimulante en donde lo hallen, marginarse de conquistas selladas por el chovinismo, reaccionar contra el estruendo prevalecte y las épicas reales o fingidas. En su turno, revolucionarios, burócratas y periodistas desconfían entrañablemente —con razones y sin ellas— de intelectuales y poetas y anhelan perpetuar el aislacionismo que la lucha armada provocó. La cultura y especialmente el saber literario, son gustos prácticamente secretos, lenguajes soterrados cuyo código está contenido en los libros de Claudel, Cocteau, Jules Supervielle, Ezra Pound, Eliot, Gide, Cummings, Crane, Breton. Para los jóvenes escritores, traducir es romper el cerco, difundir la nueva poesía internacional es oponerle nuestro porvenir a nuestra ignorancia. El verdadero tiempo perdido es aquel en que nos hemos desvinculado de las fuentes de la cultura occidental, en que le hemos





cedido a la realidad del país el espacio intránsferible de la imaginación.

Los campos de la recuperación: la poesía, el periodismo, las artes plásticas, el teatro. En los veinte o en los treinta, las puestas en escena de Lenormand, Cocteau, Eugene O'Neill o Giraudoux son actos teatrales, culturales y políticos. Nos interesa un país no sólo determinado por las complacencias "castizas". Hay que poner al día a México y vivificar es fundar cineclubes y es creer en el cine como expresión artística y es ejercer la crítica de artes plásticas para alentar carreras pictóricas (Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Agustín Lazo, María Izquierdo, Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Angel) alejadas de la hegemonía del muralismo.

Al embate o al cerco antintelectual se responde con una visión de la cultura que impugna con acritud el chovinismo y el nacionalismo cultural. En ese tiempo el elitismo es, de modo nada paradójico, una empresa crítica que mantiene a un grupo en contacto con las corrientes internacionales, propone cánones de calidad y alienta un imprescindible desarrollo. No por relativismo, sino por que así se dio este proceso, hay que reivindicar una parte considerable del "elitismo" del grupo de Contemporáneos. Si su conservadurismo político no les permitió entender el complejo y accidentado proceso del país (que por otra parte muy pocos intelectuales entendían), su vocación crítica, su rigurosa selección de influencias o afinidades y su talento literario le agregan obras definitivas a la cultura nacional y, al determinar, con tal precisión, la índole de sus rechazos, favorecen un continuo esclarecimiento de la tradición. En su polémica con Abreu Gómez, Jorge Cuesta es inapelable:

El nacionalismo equivale a la actitud de quien no se interesa sino con lo que tiene que ver inmediatamente con su persona; es el colmo de la fatuidad. Su principio es: no vale lo que tiene un valor objetivo, sino lo que tiene un valor para mí. De acuerdo a él, es legítimo preferir las novelas de don Federico Gamboa a las novelas de Stendhal y decir: don Federico para los mexicanos, y Stendhal para los franceses. Pero hágase una tiranía de este principio: sólo se naturalizarán franceses los mexicanos más dignos, esos que quieren para México no lo mexicano sino lo mejor. Por lo que a mí toca, ningún Abreu Gómez logrará que cumpla el deber patriótico de embrutecerme con las obras representativas de la literatura mexicana. Que duerman a quien no pierde nada con ella; yo pierdo *La cartuja de Parma* y mucho más.

El drástico rechazo del pasado cultural de México no es —en la perspectiva que nos concede su obra— el verdadero mensaje del texto de Cuesta (si algo, estos escritores inician una recuperación crítica del canon nacional). El mensaje de Cuesta es otro: es preciso oponerse a la influencia totalizadora de la

cultura de la Revolución Mexicana, y crear y fortalecer un espacio exento de la reverencia obligada al Estado que surge y a sus instituciones redentoristas. Tras el discurso antinacionalista, se despliega la resistencia a un orden normado por el oportunismo. Si la pobreza del medio sólo les permite vivir de la burocracia, preservarán de tal devastación el gusto por leer y hacer literatura. Entre descanso y descanso de las oficinas escriben y aceptan pagar precios altísimos. El primero: el desgaste que para sus obras, entendidas en el sentido europeo, supone el periodismo cultural y el político (Novo, Cuesta, Villaurrutia). El segundo: convertirse en símbolos del "descastamiento", de la renuncia a los valores de la nacionalidad. No otro es el contexto en los treinta del episodio de la revista *Examen*, suprimida por publicar un texto "obsceno" de Rubén Salazar Mallén (un fragmento de novela). Esta controversia de "moral pública" se convierte en una campaña furiosamente puritana contra los Contemporáneos que, presionados, terminan por renunciar a sus empleos gubernamentales.

Que al espejo te asomes, derrotado

En todo ese proceso, Novo es actor irremediable y principalísimo, el escritor admirado y la Víctima Propiciatoria del fácil ingenio machista. El personaje que él imaginó y el personaje que imaginen se van uniendo y fortaleciendo con los ataques, el choteo, las ridiculizaciones. Al mito Novo lo construyen en partes casi iguales su talento y el encono que despierta su singularidad, su admirable sentido del idioma y el sarcasmo dirigido contra sí mismo, su cultura y el precio que debe pagar al exhibirla. Su mayor contribución a la causa de los Contemporáneos es la provocación (la "decepción de las costumbres" según frase de Cuesta). Novo provoca con la actitud extranjerizante, las cejas depiladas, el indiscreto *make-up*, la suavidad de la voz, la avidez sensual nunca encubierta que lo lleva a dirigir a los 19 años *El Chafirete*, (Órgano del Sindicato de Choferes) y le lleva a publicar a los 27 los fragmentos de la siempre inconclusa novela *Lota de Loco*, la historia del desempeño de una taquígrafa enterada de los enredos de su enamorado con su propio hermano. En 1931, es novedoso y provocador un relato gay:

Adelaida había observado que sus afeites no eran de su uso exclusivo. La oblea de terciopelo con que ella acariciaba sus mejillas estaba a veces sucia, negra, compacta, como si la hubieran usado para limpiar una perspiración masculina. Su rouge también y su rimmel. Disminuían demasiado aprisa para el uso que ella sola les daba, y hubo de advertir una mañana que su hermano se levantó, por casualidad, temprano, que al rededor de sus ojos había el cerco negro de cenizas que deja el rimmel después de una noche.



En 1933, Novo publica cinco libros. El primero, *Espejo*, es "la autobiografía de mi infancia. Intenté liquidar, por medio de la poesía, el residuo de mis años primeros". En *Espejo* prosigue la influencia (la contaminación) de la poesía norteamericana, ese *otro tiempo poético* que es el prosaísmo y, especialmente, la estrategia predilecta de Novo, la ironía (distanciamiento de la realidad, reducción a escala de la pompa y burla de insuficiencias o demasías). En Novo la ironía nos ahorra cualquier truculencia y exhibe su intimidad con salvedades: hay que preservar el autoescarnio como encomienda fraternal, hay que permitirse decir, recapitulando, "la vida pervirtió mis dones y entorpeció mi sensibilidad" (con el desenfado conque se acusará a sí mismo de seguir "como el Marco Polo de O'Neill, en su medida, el deplorable camino de un barato tráfico con la inteligencia que lo ha mimetizado a un ambiente en que la prosperidad engorda y embrutece"). Como la mayoría de los seres marginales de su índole, Novo se adelanta al insulto siendo el primero en proferirlo contra sí mismo, nulifica los ataques asumiéndolos en su más dura y obsesiva instancia: "Los que vestimos cuerpos como trajes envejecidos/ a quienes basta el hurto o la limosna de una migaja/ que es todo el pan y la única hostia".

Para entender el mundo, entidad degradada y degradable, la ironía acude al Yo que puede darse

el lujo de la arrogancia porque sabe que su punto de partida es la abyección. A pesar suyo, la ironía de Novo es un método perfectamente ideologizado en donde coexisten la visión peyorativa y el orgullo de la marginalidad, el desafío y la culpa, la exhibición y el ocultamiento como empresas dolorosas a las que suaviza o disfraza la retórica.

Otro libro de 1933, *Nuevo Amor*. "La poesía ha sido para mí... aquella introspección dolorosa o ebria de júbilo que abandonó los juegos de inteligencia de mis *XX poemas* para forjar, con la sangre y los huesos de mi pasión más pura, el breve y magnífico *Nuevo amor*". Novo le declara a Carballo:

En tanto que en los *XX poemas* no aparecen composiciones amorosas, ya que todas son extrovertidas y cerebrales, en *Nuevo amor* surge desbordada la poesía y los sentimientos alcanzan la madurez. Entraña al acorde —que no al acuerdo— de la vida con su expresión artística. Estos poemas son la experiencia fresca, mediata, directa de lo que están expresando: no son reconstrucciones de estados de ánimo ni de vivencias. Para mí, eso es importante.

Como en las obras de Cavafis, Hart Crane, Luis Cernuda, Xavier Villaurrutia, Porfirio Barba Jacob, en los mejores poemas de ese gran libro que es *Nuevo amor* actúa poderosamente un sentido de marginalidad genuina. Esto no agota los significados o la riqueza de los textos, pero la disidencia sexual y moral explica vertientes, insistencias, desolaciones e incluso un hábito de falso y verdadero patetismo: la confesión elevada al rango de revelación largamente esperada. Terriblemente consciente de su trabajo literario, Novo consigna las que consideraba vertientes de su poesía: "La circunstancia, el humorismo y la desolación". Tal recuento, esencialmente justo, se beneficiaría con agregados: hace falta mencionar la malevolencia (que no perdona el posible candor de los lectores), la experimentación técnica, el despliegue analógico que evita el "tono desgarrado" y expiatorio; conviene precisar el estilo del humor y sus orígenes probables y evidentes; falta también la heterodoxia con que, inequívocamente, Novo ejerce una poesía social.

En los siete u ocho poemas perfectos de *Nuevo amor*, el personaje literario de Novo se desvanece. Ni vanidad, ni gusto por la paradoja, ni frivolidad, ni ironía como el rostro que oculta a la máscara. Novo se enfrenta a su condición amorosa e intenta apresarla, más allá del recuento y la vivencia, como algo definitivo, los momentos de lucidez que justifican toda la iniquidad de la experiencia: "Ya no nos queda sino la breve luz de la conciencia/ y tendernos al lado de los libros". Si un poema como "Elegía" ("Los que tenemos unas manos que no nos pertenecen/ grotescas para la caricia, inútiles para el taller o la azada/ largas y flácidas como una flor privada de simiente/ o como un reptil que



entrega su veneno/ porque no tiene nada más que ofrecer... Los que tenemos una mirada culpable y amarga/ por donde mira la Muerte no lograda del mundo... Los que hemos rodado por los siglos como una roca desprendida del Génesis”) sólo se entiende cabalmente a la luz de los riesgos y las dificultades de la condición homosexual de esa época, el acento desolado del conjunto de *Nuevo amor* expresa el acoso, la desesperación, la atracción letal del objeto del deseo, el amor que es la conciencia de la imposibilidad del amor, la transfiguración del desastre: “Al poema confío la pena de perder-te” o “Tú, yo mismo, seco como un viento derrotado”. La condición marginal es un fracaso previo, la épica del incumplimiento, la pena inabarcable de contemplar desde la frustración los días felices que jamás se vivieron.

Que eso se corresponda o no con la realidad biográfica de Novo es lo de menos. Lo que importa es una condición de la época: el requisito para abordar literariamente la marginalidad es hacerlo desde las perspectivas de la soledad y la frustración. No es concebible una relación feliz entre “anormales” y para publicarse, la novela de E. M. Forster, *Maurice*, escrita en 1913, deberá aguardar sesenta años a causa de su final feliz. Cumplido el requisito de la infelicidad manifiesta, Novo consigue en la poesía lo que se le niega socialmente: su emotividad y su

sexualidad, así para ello deba volver casi metafísica su sexualidad:

Junto a tu cuerpo totalmente entregado al mío
 junto a tus hombros tersos de que nacen las rutas
 de tu abrazo,
 de que nacen tu voz y tus miradas, claras y remotas,
 sentí de pronto el infinito vacío de su ausencia.

Desvaída, difuminada, la sexualidad persiste de manera simbólica y alusiva. Lo que el coito evoca es la sensación de ruptura, para lo que sirve el vínculo erótico es para invocar las ataduras amorosas. Novo insiste en borrar la sexualidad específica:

Pero ese cuerpo tuyo es un dios extraño
 forjados en mis recuerdos, reflejo de mí mismo,
 suave de mi tersura, grande por mis deseos,
 máscara
 estatua que he erigido a su memoria.

(De “Junto a tu cuerpo”)

El pesimismo vence y desvanece a la emotividad. Gide lo ha dicho: “Lo más profundo es la piel”. Esto no es asumible en una cultura en donde la piel (el cuerpo) es referencia casi oculta y en la cual, para que la disidencia (en este caso, homosexual) emerja hace falta expresarla condenatoriamente: vaciedad, fuga, desolación, temor a esa vejez inflexible y tajante que se inicia en el exacto momento en que disminuyen los atractivos sexuales. Novo va a fondo: en *Nuevo amor* no es tanto el heterodoxo sexual, sino el ser ansioso de la plenitud que le niegan tanto los prejuicios dominantes como el personaje que encarnó para evadirse de esos prejuicios. Por eso, declarará: “Cuando ya no valía la pena ejercitar este tema tal como aquí lo practiqué — me volví viejo y horroroso— abandoné la poesía amorosa”. E insiste: “Después de esos poemas ya no tenía para qué escribir otros”.

Pero los escribe. *Poemas proletarios* de 1934 contiene cinco textos magistrales: “Del pasado remoto” y cuatro biografía/epitafios a la manera de *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Masters: “Cruz, el gañán”, “Gaspar, el cadete”, “Roberto, el subteniente” y “Bernardo, el soldado”, sketches de vidas convencionales y socialmente insignificantes. En 1935 publica *Never ever* y *Frida Kahlo*, asaltos vanguardistas de alta calidad que carecen de la logradísima vehemencia anterior.

Escudo y arma innoble

En 1955, Novo formula su “Poética”.
 ¿Pude yo ser poeta? De niño, y aún de joven, lo creí, lo soñé. Luego, la vida pervirtió mis dones y entorpeció mi sensibilidad. La poesía hacia los





demás —la flor espontánea— dejó el sitio al frutivano y amargo de la diaria prosa.

Fuga, realización en plenitud, canto de jubiloso amor, escudo y arma innoble; todo esto ha sido para mí la poesía. En ella, ahora que no me atrevo a abordarla, me refugio. Cuanto en ella tenía que expresar, ya lo he dicho. Y, sin embargo, como en mi viejo poema,

siento que la poesía no ha salido de mí

La persecución de los burócratas machistas obliga a Novo en el sexenio de Cárdenas a salir del gobierno para concentrarse en el periodismo y la publicidad. Se inicia su fortuna económica y, al mismo tiempo, su asimilación por parte de una sociedad que lo admira en la misma medida en que lo teme y desprecia. Novo el iconoclasta y el heterodoxo va cediendo el sitio a Novo, el comensal imprescindible de las cenas burguesas. De su pasado anárquico quedan las muestras que recogerá el volumen llamado *Sátira*, las invectivas quevedianas contra sus enemigos, el esplendor verbal usado en la querrela *ad hominem*. De nuevo, la elección del género satírico se explica como técnica de autodefensa. Frente a chistes, desprecios, rechazos y murmuraciones, el soneto escarecedor; frente al retrato despiadado y homófobo en el mural de Diego Rivera, la serie *La*

Diegada que celebra una farsa íntima. Hasta el final Novo sostendrá ese placer de provocar, que también induce al escándalo con la despiadada referencia de sí:

Escribir porque sí, por ver si acaso se hace un soneto más que nada valga; para matar el tiempo, y porque salga una obligada consonante al paso. Porque yo fui escritor y éste es el caso que era tan flaco como perra galga; crecióme la papada como nalga, vasto de carne y de talento escaso. ¡Qué le vamos a hacer! Ganar dinero y que la gente nunca se entrometa en ver si se lo cedes a tu cuero. Un escritor genial, un gran poeta... Desde los tiempos del señor Madero, es tanto como hacerse la puñeta.

Otra vez, se paga muchísimo por el derecho a la libre expresión. Cernuda prefiere el retraimiento de la dignidad; Cavafis, la tortura y la tranquilidad del erotismo recordado; Novo, el alborozo ante la propia decadencia, el juego de ser el retrato de Dorian Grey de la poesía noble y el puro instinto literario de su primera juventud. De hecho, en su serie de sonetos homosexuales de 1955, celebra no el deseo sino la muerte y la consunción del deseo:

Que al espejo te asomes, derrotado;
que veas tu piel, otrora acariciada,
escurrir por tu cuerpo deformado.
Que todo se acabó. Que la soñada
dicha... Que en un instante inesperado
esperas... que me lleve la chingada

Novo, fundamentalmente lúcido, se empeñó en extraer de su vida conclusiones melodramáticas y, en tanto personaje literario, incurrió con frecuencia en la autocompasión al creerse ya incapaz de sostener a la medida de sus ambiciones una imagen de triunfal e implacable modernidad. Una y otra vez se despeña en la queja contra el paso del tiempo y llega a cantarle al hijo no tenido:

Yo recibí legado,
eslabón y simiente
a eternizar la vida destinado...
Pero heme aquí, ya al borde,
a la orilla del Tiempo y la ceniza,
eco sin voz, con ella desgarrada;
depósito de siglos en derrota,
muerte triunfal en árido balance,
consumada traición, desistimiento
del Divino mandato
que urdió en amor el río de mis venas
secas hoy —por mi culpa— para siempre.

(De "Mea culpa", fechado el 8 de enero de 1968).





La culpa de no ser ya escritor; de no cumplir la promesa que fue, de no poseer nunca por entero el respeto social, se vuelve obsesión dominante de la figura del Establishment. Luego de *Nuevo amor* la poesía ha dejado de ser para él "realización en plenitud" y ya no le da oportunidades de expresar —sin incurrir en lo que él considera ridículo— su sexualidad y su emotividad. No importa: antes de cumplir 30 años, Novo ha escrito poemas admirables y ha dejado una obra rara en su perfección, su humor y su impecable amor por la derrota.

Temperamentos y caracteres

En *El joven*, un texto autobiográfico y urbano de los 18 años, Novo concluye: "Lo que hice hoy —dijo el joven soltando sus zapatos— no tendrá ya objeto mañana. Hay cosas invariables, que gustan siempre. Tengo sueño. Siempre me gustará dormir. Pero mañana se habrá muerto alguien. Hay estadísticas como leyes —no leyes mexicanas— que se cumplen siempre. Yo puedo ser alguien y morirme. ¿Qué es un siglo para San Pedro? Sería divertido que yo resultara objeto de investigaciones. Se me acusa de ser muy alto. ¿Y por qué no habían de equivocarse los eruditos?". Y líneas antes ha dicho: "Siguió caminando. Todo lo conocía. Sólo que su ciudad le era un libro abierto por segunda vez, en el que reparaba hoy más, en el que no se había fijado mucho antes. Leía con avidez cuanto encontraba. ¡Su ciudad! Estrechábala contra su corazón. Sonreía a sus cúpulas y prestaba atención a todo".

"Ya en 1922 —acepta Novo en 1929— estaba yo maduro para empleos. Podría dar clases, podría hacer traducciones". El todo lo acomete y en "este cotejo del valor propio con el éxito ajeno que engendra místicos" se decide por el periodismo. Allí alterna el ensayo breve con el artículo que realza un tema "insignificante" con la crónica encarnizadamente subjetiva del escritor en una sociedad burguesa. Gracias al periodismo, el personaje Novo se inaugura triunfalmente. Lo sigue un público creciente que se incorpora a la difusión de la leyenda memorizando frases lapidarias y los nunca muy secretos epigramas. Novo explica su éxito:

La gimnasia que entraña escribir a tantos rounds con límite de tiempo en los periódicos mientras aspira a convertir a quien la practica en un atleta, puede también con facilidad conducir a la acrobacia. Mi estilo se hizo claro y ágil; pero diferí, engreído en el colupio, el acometer la empresa más ardua de una obra menos efímera. Si ello era malo para mí, resultó en cambio bueno para las revistas y periódicos en que colaboraba. Mi ejemplo fue seguido y el nivel de las columnas se elevó considerablemente. No desconozco el hecho de que antes de mí, y después, los escritores hayan compartido la elaboración lenta,

oculta y heroica de su verdadera obra, con el periodismo: la maternidad clandestina con la prostitución pública. Simplemente confieso, relativamente arrepentido, que a mí me arrastró la prostitución, circunstancia de la que me consuela la esperanza de haberla un poco ennoblecido.

André Gide, quizás la influencia moral por excelencia del grupo de Contemporáneos, lo dictaminó: "No hay que exponer nunca *ideas*, a no ser bajo la forma de temperamentos y caracteres". Novo elige, en crónicas y ensayos, un temperamento, el suyo propio, y una suma de caracteres: los pertenecientes o relativos a la Ciudad de México. Para Novo, en sus crónicas semanales, la ciudad es el minucioso placer de intimar, mediante promesa de vigilante discreción, con una sociedad en auge. Los caracteres circundan y devoran el temperamento, pero no sin que éste se asegure honores y admiración genuina, y no sin que la provocación se convierta en institución.

A la distancia, las crónicas de Novo resultan indispensables, no tanto para conocer una época (su parcialidad lo impide), sino para situar la auto-complacencia burguesa según versiones de un temperamento cuya malevolencia progresivamente disminuida se transmite siempre en prosa magnífica. Ya no procede, por lo demás, el antiguo desafío. El elitismo de los veintes, dinámico y estimulante, se torna el atrasado y pomposo elitismo que corona y ornamenta a sociedad y Estado. Los palurdos que se burlaban de los exquisitos son sustituidos por políticos y tecnócratas fascinados con los roces y los acompañamientos de la cultura, indispensable telón de fondo. Al multiplicarse, los *happy few* de los veintes se diluyen o hacen rentable su felicidad minoritaria. Novo, ya sin presiones, se consagra entre crónicas desarmadas y erudición sabrosamente dicha, al dominio escénico de quienes en un tiempo lo proscribieron. El, despiadada e injustamente, describe su proceso:

Llevo una especie de veinte años de escribir para el público. Primero, era el poeta joven que prometía mucho. Luego, seguía prometiendo. Después, se descubrió mi capacidad, tanto de trabajo cuando de mordacidad, y poco a poco, fui comercializando mis aptitudes, como un pulpo que extiende sus tentáculos. El colmo fue vaciar en una columna cotidiana hasta los *cracks* que corrientemente me ocurren en la conversación. Era como cobrar hasta por reírme, si no hubiera acabado por ser hasta reírme por cobrar. (En *Hoy*, septiembre de 1943).

Cierto, la "diaria prosa" de Novo, su quehacer periodístico y cultural, no son nunca "fruto vano y amargo". En 1925, un joven de 21 años publica *Ensayos*, que incluye además de poemas, una recopilación de artículos en la tradición inglesa de *The Spectator* y Charles Lamb, con la idea de que el tratamiento prosístico es lo fundamental, redime o ampara o descubre la importancia de los temas y le da



pleno sentido al hecho de ocuparse de los anteojos, el baño, las camas, el radio, las barbas, la leche, el divorcio, las ventajas de no estar a la moda. Los modernistas también trasladaron al periodismo su convicción de que la prosa lo era o lo justificaba todo, pero, a diferencia de ellos, Novo no se propone crear un texto manifiestamente literario, joya prosódica a la que una lectura en voz alta conferirá su exacta dimensión. El quiere darle al artículo o al pequeño ensayo un ritmo diferente, ya no derivado de la poesía o de las aspiraciones del "logro acústico", el ritmo de un texto ceñido a una modernidad que combina información, erudición, inteligencia, calidad prosística, cultura clásica, vida cotidiana, actualidad tecnológica. Siglo de Oro y *The New Yorker*. Quevedo y la nueva poesía anglosajona. Un elemento unifica esta capacidad para combinar y entreverar: la ironía, una burla que solicita la correspondiente mala fe del lector, y que se inspira en los clásicos Wilde y Shaw.

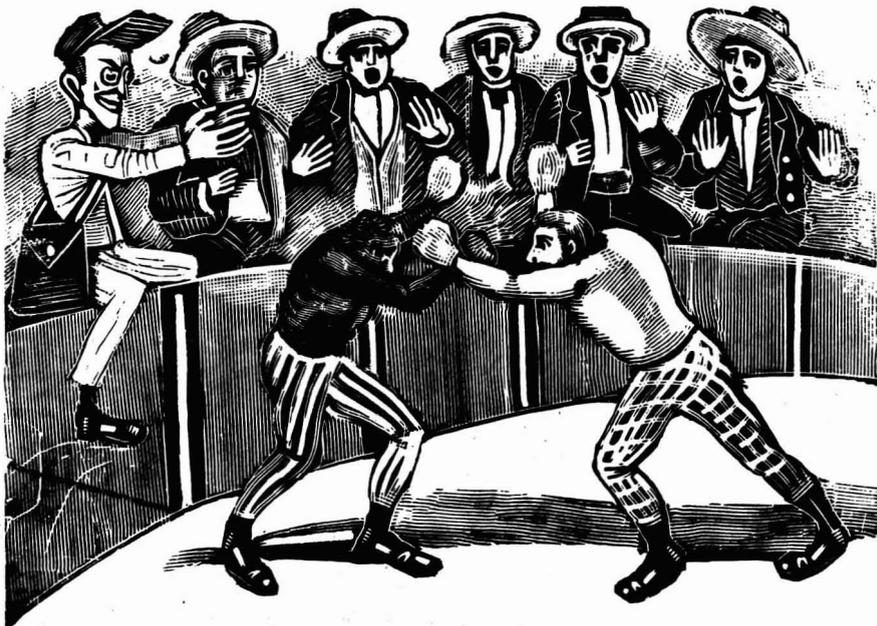
El resultado es de una sorprendente originalidad. Las influencias son rápidamente asimiladas y los lectores agradecen la ampliación de puntos de vista, motivos de conversación, fraseos sardónicos. En un medio regido por la cultura de la Revolución Mexicana y por la obsesión de "construir un país nuevo", alguien elige con insolencia las posiciones de la "frivolidad" y lúcidamente, prefigura

ocios y complacencias de la sociedad inminente. Esta actitud ya no abandonará a Novo. Otras recopilaciones — *En defensa de lo usado* (1938) y *Las locas, el sexo y los burdeles* (1970)— reiteran el propósito: agregarle amenidad a la erudición, ingenio a la exposición de la vida cotidiana, peso cultural a los asuntos considerados insignificantes.

Que a los lectores les interese, les divierta, los renga el vagabundeo mental de un escritor burgués que desatiende las exhortaciones de la Historia y procede al margen de cualquier sensación de crisis. Novo, básicamente sedentario, considera posible retornar con ganancias a un género por excelencia del XIX: la crónica de viajes, y lo intenta en cuatro libros: *Return Ticket* (1928), *Jalisco, Michoacán* (1933), *Continente vacío a Sudamérica* (1935), *Este y otros viajes* (1951). ¿Qué puede haber de interesante o rescatable en una salida a Querétaro? El espíritu de observación, la excelencia literaria. Novo transfiere sus dotes narrativas a la crónica, se entusiasma ante seres y situaciones y crea un personaje muy convincente (él mismo) usando sólo anotaciones externas: su éxito social, su ingenio perdurable, su gusto por la buena mesa, su memoria que es la de un testigo atento y ubicuo, de cuyo registro nadie escapa y cuya curiosidad es infatigable.

Una sección, de entre las muchas que Novo produjo, es el mejor vehículo para sus cualidades: "La semana pasada" en el semanario *Hoy*. Allí Novo, auxiliado por un equipo de jóvenes y ambiciosos reporteros, pone al día un género admonitorio y propagandístico: el artículo político. Influído por las crónicas parisinas de Janet Flanner (Genet) para *The New Yorker* y por su percepción del hecho político como texto narrativo, Novo equilibra su capacidad de síntesis informativa con una mala fe siempre estimulante así responda con frecuencia a perspectivas conservadoras. En la recopilación de "La semana pasada", *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, (selección de José Emilio Pacheco), un estilo o un punto de vista se muestra en un momento de absoluta brillantez, no mellado incluso por lo controvertible de algunas posiciones. Sus resúmenes biográficos, sus descripciones de la administración cardenista, sus incursiones en la política mundial son todavía, puntos de referencia.

Al término del radicalismo estatal, Novo se entrega a la morosidad de la vida burguesa y a una crónica muy personal, o muy social como se prefiera que, primero en *Hoy* y luego en *Mañana*, elige para verterse el recurso del "Diario" o las "Cartas a un amigo". Cada vez más satisfecho de su progreso, y más convencido de los beneficios de la respetabilidad, Novo se decide por una falsa y verdadera confesión intimista. Tiene un público a su disposición: el que acepta la trayectoria y el tedio de una capa dirigente como sus propios progreso y alborozo. Las recopilaciones disponibles (*La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Avila*





Camacho, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*) exhiben, dentro de su tranquila suficiencia, un modo de vida que arrastran consigo la pequeñez y la pretensión de la ciudad. Y sin embargo, la honestidad literaria de Novo, su deseo de encontrar y difundir el goce que le provoca su conocimiento inmejorable de una sociedad, le confieren a estas crónicas la doble seducción de verificar el tránsito de un personaje y las limitaciones de una élite.

En 1948, Novo gana un concurso del Departamento Central con un libro fundamental en su bibliografía: *Nueva Grandeza Mexicana*, nítido encuentro de un personaje mitificable y una crónica mítica, donde la distancia entre el Yo y la Ciudad se cubre con entusiasmo triunfal. Al desarrollismo alemanista, Novo corresponde con un recorrido por una capital que es una sociedad cerrada, por una ciudad que es una velada inolvidable, por una zona de anécdotas, amistades y conocimientos privilegiados que es, para los lectores de entonces, el único mundo disponible. La tradición es un conocimiento hogareño y nada hay en la ciudad amenazador, hostil o en verdad desconocido. La Unidad Nacional es también la confianza en el crecimiento urbano. Este México de personajes y lugares, donde cada quien ocupa un lugar fijo, es, sin duda, una trampa ideológica que le da apariencia de bonhomía a un capitalismo feroz, que es también el terri-

torio de concordia cultural que nos regala la estabilidad política.

Ningún día sin línea, ningún día sin reconocimientos La complejidad del estilo de Novo no lo vuelve menos legible. Lo que en verdad lo limita es el empeño de adquirir una "obra lícita", el deseo de "entrar a los hogares", lo que lo lleva a ocultar su producción más personal, por ejemplo las memorias de su vida privada que hoy circulan clandestina y profusamente y que, desde el título bíblico, *La estatua de sal*, rinden una versión entre culpable y épica de la fijeza homosexual, el castigo que le sobreviene a quien detuvo su camino ascendente y se dio vuelta para contemplar, altanero, la destrucción de las ciudades de la llanura. Novo, por razones muy entendibles (atizar una mala fama es incurrir en riesgos múltiples) pospone la publicación de *La estatua de sal* y con eso renuncia de algún modo al ejercicio de su prosa más viva y personal.

A Novo la persecución le estimula y la tolerancia lo anacroniza. Finalmente es un símbolo "exótico" del mal comportamiento, una señal tan pintoresca como admirable. En el régimen del presidente Alemán es jefe de teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, patrocina autores, promueve su respetabilidad, escribe y dirige teatro infantil. Su personaje se sedimenta: será dramaturgo (muy desigual), actor ocasional, restaurantero, figura indispensable. A su lado comen los altos funcionarios y él sonríe, recuerda o escribe epigramas, comenta las excelencias de la comida azteca, hace anotaciones irónicas, toma notas mentales para su siguiente artículo. Es un escritor burgués que goza mucho siéndolo. Se le distingue sin cesar: un homenaje multitudinario al cumplir 60 años, Premio Nacional de Letras, Cronista oficial de la Ciudad de México. Agradecido, Novo suprime su marginalidad hasta donde le es posible y publica obras eruditas, donde el antiguo desacralizador examina y reenerencia a la tradición. Por lo demás, terminan marcándolo el cinismo disminuido de su personaje y su horror ante la tragedia de envejecer. En sus poemas últimos, él confiesa el patetismo y la grotescidad de quien ya no puede ser deseado.

La gratitud ante el reconocimiento oficial es parte de una lógica del sometimiento. Novo, orgulloso de la amistad del presidente Díaz Ordaz, condena el movimiento estudiantil de 1968 y recibe la consagración del escándalo, esta vez el repudio moral. El desiste de su singularidad y se sumerge en la ronda de honores, cenas, visitantes ilustres, ceremonias conmemorativas, entrevistas rituales, apariciones en televisión. A su muerte, en 1974, Novo parece petrificado y su obra en vías de embalsamamiento. En los años siguientes, los lectores han rescatado lo que allí hay de actual y deslumbrante, desdibujando al personaje oficial y leyendo con renovado o inédito placer al gran escritor que, al arriesgarse hasta el límite, se perdió en la respetabilidad y se recuperó en el placer de la escritura.



LEOPOLDO ZEA

MEMORIA DE UNA REVISTA

Al iniciar su rectoría el Dr. Pablo González Casanova en 1970, pidió mi colaboración para encargarme de la Dirección General de Difusión Cultural. Una hermosa tarea con múltiples actividades que me atraían, aceptando de inmediato el fraternal ofrecimiento. Entre estas actividades está una que encontré fascinante, la dirección de la *Revista de la Universidad de México*. Lo primero, lo más importante, era encontrar buenos colaboradores que me ayudasen en esa tarea. Seguí contando con la estupenda colaboración artística de Vicente Rojo y Adolfo Falcón. Pude, igualmente, convencer a Jorge Alberto Manrique, ahora flamante Director del Instituto de Investigaciones Estéticas, se encargase de la edición de la revista. A lo largo del tiempo, en que estuve al frente de la Dirección de la *Revista* encontré otras numerosas colaboraciones que me permitieron, creo, acrecentar el interés por esta publicación.

¿Qué hacer con la *Revista*? ¿Qué política cultural establecer para la misma? Fueron estos los primeros interrogantes que se me plantearon. La *Revista* había venido manteniendo una alta e indiscutible calidad. Se trataba de seguir manteniéndola y, dentro de esta calidad, darle la orientación de la que obviamente tenía que ser el responsable. Por cierto, un buen amigo mío me había advertido que ya se hacían expresos temores frente a esta orientación, aun no siendo conocida, entre algunos de los más asiduos colaboradores de la *Revista*. "Ten cuidado, procura contar con ellos, son gente de cultura, muy importante". Lo cierto es que en ningún momento se me ocurrió dejar de contar con tales colaboraciones. Así de inmediato me comuniqué con varios de ellos, viejos amigos, a los que les pedí continuasen auxiliándome con su colaboración, que de inmediato me ofrecieron. Fuí interrogado un poco sobre como pensaba continuar la *Revista*: les expliqué que quería contar con los antiguos colaboradores pero, además, agregar lo de otros que, esperaba fuesen muchos. Respecto al carácter especialmente literario que venía guardando la *Revista*,

indicé que, por tratarse de una revista de la Universidad tendrían que agregarse otros enfoques sin menoscabo de su calidad.

Desde *Tierra Nueva* en 1940, *El Hijo Pródigo* por los mismos cuarenta y el suplemento cultural de *Novedades*, hecho algunas veces al alimón con Fernando Benítez, tenía alguna experiencia en el campo de estas publicaciones. Además poco antes de terminar mi gestión como Director de la Facultad de Filosofía y Letras había puesto en marcha la publicación de otra revista, *Deslinde* del que aparecieron, en 1969, cuatro números. En esta publicación, completamente a mi cargo, insistí en algo que me interesaba siempre, las monografías. Esto es el enfoque de un determinado tema, hecho desde diversos ángulos; enfoque interdisciplinario que daba al tema tratado dimensiones más ricas y amplias. Fue ésto lo que me propuse hacer de inmediato. Las dificultades iban a encontrarse en el pronto y oportuno material para el logro de tales monografías.

Por cierto, al terminar mi gestión como Director de la Facultad de Filosofía y Letras en febrero de 1970, estaba ya en preparación un último número de la revista *Deslinde*: una monografía dedicada al maestro José Gaos, muerto en junio de 1969. Sin embargo, como parece ser común en nuestro medio cualquier cambio de administración, parece implicar un hacer todo de nuevo, mandando al olvido lo que se había venido haciendo. Tal sucedió con la revista *Deslinde*. En vano pedí a la nueva Dirección la publicación de un último número, el dedicado al Dr. Gaos. No era posible, tendría que iniciarse una nueva época en todos sentidos y dentro de ella no cabía el pasado, por inmediato que fuese. Por mi parte, como Director de Difusión Cultural, no quise caer en el mismo pecado; en el primer número de la *Revista de la Universidad*, ya a mi cargo publiqué los trabajos que ya habían sido solicitados. El segundo publicado, en mayo de 1970 fue un número monográfico, titulado "José Gaos y la Cultura Mexicana". A partir de este número las monografías se fueron sucediendo sin interrupción. Tanto Manrique como yo encontrábamos siempre colaboración para las diversas monografías que veníamos haciendo. La *Revista* acrecentó así el número de colaboradores solicitados, incluyendo diversas áreas de la cultura y tratados de la ciencia. Recuerdo, entre otras monografías, la dedicada a "China", "Cultura y Sociedad en América Latina", "José Enrique Rodó", "Vietnam", "La Magia", "Lenin", número en el que pude contar con la colaboración de Arnold Toynbee con el cual tuve mi última correspondencia. En fin, fueron múltiples los números de la *Revista* enfocados con este criterio. Esto, desde luego, tuvo una ventaja, frente a la colaboración espontánea que, a veces, suele ser fuente de conflictos cuando no es de inmediato atendida. Aquí sólo expongo una experiencia, sin hacer juicios sobre la misma.



35

RAFAEL CORONEL

DIBUJOS TOMADOS DE LA REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO, VOL. XVIII, NÚM. 8, ABRIL DE 1964

Leopoldo Zea, maestro, filósofo, promotor cultural y ensayista universitario fue director de la *Revista de la Universidad* de mayo de 1970 a enero de 1973.

AUGUSTO MONTERROSO
LA CENA

Tuve un sueño. Estábamos en París participando en el Congreso Mundial de Escritores. Después de la última sesión, el 5 de junio, Alfredo Bryce Echenique nos había invitado a cenar en su departamento de 8 bis, 2o. piso izquierda, rue Amyot, a Julio Ramón Ribeyro, Miguel Rojas-Mix, Franz Kafka, Bárbara Jacobs y yo. Como en cualquier gran ciudad, en París hay calles difíciles de encontrar; pero la rue Amyot es fácil si uno baja en la estación Monge del Metro y después, como puede, pregunta por la rue Amyot.

A las diez de la noche, todavía con sol, nos encontrábamos ya todos reunidos, menos Franz, quien había dicho que antes de llegar pasaría a recoger una tortuga que deseaba obsequiarme en recuerdo de la rapidez con que el Congreso se había desarrollado.

Como a las once y cuarto telefoneó para decir que se hallaba en la estación Saint-Germain-des-Prés y preguntó si Monge era hacia Fort D'Aubervilliers o hacia Mairie D'Ivry. Añadió que pensándolo bien hubiera sido mejor tomar un taxi. A las doce llamó nuevamente para informar que ya había salido de Monge, pero que

antes había tomado la salida equivocada y que había tenido que subir 93 escalones para encontrarse al final con que las puertas de hierro plegadizas que dan a la calle Navarre estaban cerradas desde las ocho treinta, pero que había desandado el camino para salir por la escalera eléctrica y que ya venía con la tortuga, a la que estaba dando agua en un café, a tres cuabras de nosotros. Nosotros bebíamos vino, whisky, coca cola y perrier.

A la una llamó para pedir que lo disculpáramos, que había estado tocando en el número 8 y que nadie había abierto, que el teléfono del que hablaba estaba a una cuadra y que ya se había dado cuenta de que el número de la casa no era el 8 sino el 8 bis.

A las dos sonó el timbre de la puerta. El vecino de Bryce, que vive en el mismo 2o. piso, derecha, no izquierda, dijo en bata y con cierta alarma que hacía unos minutos un señor había tocado equivocadamente en su departamento; que, cuando le abrió, el señor se había apenado tanto por haberlo despertado, que inventó que en la calle tenía una tortuga; que había dicho que iba por ella, y que si lo conocíamos.



DIEGO VALADÉS

EL DERECHO A LA CREACIÓN

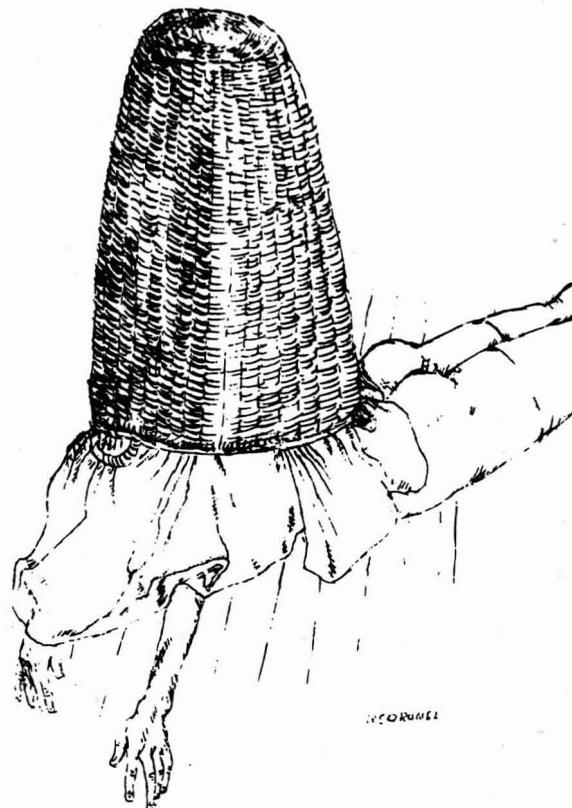
I

La función universitaria en un país con las características de México, resulta notablemente distinta de la que corresponde a los centros de educación superior y de investigación en países significados por un alto desarrollo capitalista o donde la economía, la política y la cultura corresponden a fenómenos centralizados por el Estado. En México la expansión creciente del sector público a través de las tareas realizadas por los órganos del Estado, por sus organismos descentralizados y por las empresas públicas, que concurren con la iniciativa privada en la prestación de servicios y en la producción de bienes, imprimen también al panorama cultural del país peculiaridades distintas de las que corresponden a otros modelos de organización y funcionamiento. Representan, por lo mismo, requerimientos diversos para los centros de educación superior y de investigación.

No se plantea, entre nosotros, la existencia de un sistema académico propio de una sociedad altamente competitiva, ni se ofrecen sólo las escuálidas opciones vocacionales que aparecen en medios muy burocratizados. En la medida que se conservan —y coexisten— formas de organización económica en que igual se garantiza la propiedad privada de los medios de producción que se preconiza el creciente intervencionismo estatal, se ha derivado en lo que los técnicos dan en llamar “economía mixta”. A pesar del hibridismo que la fórmula denota, es preciso reconocer que esa misma “mixtura” se proyecta, ineludiblemente, en el ámbito académico.

Por eso puede distinguirse la naturaleza de las universidades públicas y de las universidades privadas. A las primeras corresponde ser centros de excelencia académica interesados en identificar problemas nacionales y en involucrar a los miembros de la comunidad académica con las preocupaciones de orden social. A las instituciones privadas incumbe esencialmente la capacitación técnica y profesional de los cuadros que de manera prioritaria están orientados a servir al sector privado. Repárese que se dice “orientados a servir”, lo cual no significa que sólo sirvan a ese sector privado. En los últimos años se viene registrando el fenómeno de que muy numerosos egresados de instituciones privadas de educación superior son incorporados al servicio del sector público. De ninguna manera se puede pretender excluir de tales oportunidades a quienes se han formado profesionalmente en instituciones privadas; pero es necesario admitir que tal fenómeno puede implicar, en un futuro, la adopción de perspectivas distintas a las que hasta el momento han prevalecido en ese sector público.

Una diferencia más entre ambos tipos de instituciones se encuentra en las políticas de admisión y en el carácter mismo de los integrantes de la población estudiantil. Es evidente que los márgenes para trazar esa política selectiva son más estrechos en



las instituciones públicas que en las privadas, donde se produce una especie de selección natural que evita los peligros de la excesiva población. A las universidades públicas no sólo toca la tarea académica de ofrecer educación; incumbe también la función social de ofrecer alternativas a los sectores menos favorecidos de la población y actuar así como un poderoso instrumento de promoción para los individuos y los grupos. En esta medida las universidades públicas proporcionan educación como sinónimo de elementos de transformación personal.

Puede agregarse otro dato definitivo, íntimamente relacionado con el anterior y con el que sigue: por la influencia social que ejercen, las universidades públicas se han convertido en un apetecible objetivo para grupos políticos que encuentran en ellas los elementos de libertad irrestricta para practicar el proselitismo y que captan la voluntad de muchos jóvenes que se encuentran precisamente en el proceso de transformación y promoción, y que a veces lo atribuyen más a la gestión política que a los evidentes resultados de una capacitación profesional. Aduñarse de las universidades públicas ha sido, en algunos casos, una aspiración política consumada. Se pretende, por esa vía, influir de manera inmediata en la actitud del Estado y de forma mediata condicionar el destino de la sociedad.

Diego Valadés, autor de múltiples ensayos sobre materia jurídica, publicó *La dictadura constitucional en América Latina* en la UNAM, en 1974. Valadés fue director de la *Revista de la Universidad* de julio de 1973 a febrero de 1977. Actualmente es el Abogado General de la Universidad.

Otra diferencia substancial entre las instituciones públicas y las privadas concierne al orden mismo de las tareas que en la universidad pública se llevan a cabo para atenuar los efectos de un profesionalismo tecnocrático. En las universidades públicas se ha desarrollado, con mayor intensidad que en las instituciones privadas, la preocupación por la investigación y por la extensión de los beneficios de la cultura. En este sentido, no puede desconocerse que a la Universidad Nacional Autónoma de México corresponde un papel fundamental en el proceso de la investigación y de la extensión cultural en el país. Es bien sabido que una parte substancial de la investigación científica y humanística que se realiza en México tiene por escenario a la UNAM; lo es también que el proceso de extensión de los beneficios de la cultura ha seguido a todo lo largo de la vida de la UNAM un desarrollo acelerado y vigoroso. En estas últimas palabras podría leerse alguna proclividad demagógica; pero no hay tal: la Universidad puede demostrar cómo su historia académica está íntimamente vinculada a las más variadas expresiones culturales, ampliamente difundidas.

En el cumplimiento cabal de estas tareas ha encontrado la Universidad sus mejores elementos de

renovación y de subsistencia. La rutina docente sólo puede superarse por la indagación científica, humanística y artística; la permanencia institucional sólo puede consolidarse por la creación de nuevos valores y su inclusión en el patrimonio cultural de la sociedad. Así, investigación y difusión de la cultura han constituido los dos más firmes soportes para hacer viable la función docente de la Universidad. Sólo la conjugación de las tres actividades ha permitido hacer de la Universidad un ambiente cultural. Gracias a ésto existe una natural vinculación entre la Universidad y la sociedad, y merced a lo mismo es que aun quienes no llegan a graduarse en ella enriquecen, no obstante, su capacidad reflexiva y creativa. Por eso la difusión permite a la Universidad, además de enseñar e investigar, formar en su comunidad y en el seno de la sociedad un centro de preocupaciones y de actividades que ofrece a todos, indiscriminadamente, la posibilidad de satisfacer necesidades creativas. Por eso cuando se inquiere qué ha preservado la naturaleza universitaria de institución cultural libre, puede encontrarse una obvia respuesta en que el ser y quehacer universitario constituyen, per se, su mejor defensa.





II

Los ejemplos más relevantes de la labor llevada a cabo por la Universidad en el sentido de extender los beneficios de la cultura se encuentran, actualmente, en las realizaciones editoriales, en la utilización de los medios de comunicación radiofónica y televisiva y en las actividades que se desarrollan en el centro cultural universitario.

Si bien la cultura escrita ha dominado durante siglos, en la tercera y cuarta década del siglo la Universidad Nacional Autónoma de México supo vincular esa cultura con la utilización de los nuevos medios de comunicación, particularmente la radiofonía, y con otras expresiones del arte como las de carácter musical y plástico, para ofrecerlas a los miembros de su comunidad y a un amplio público que si bien es ajeno, en el orden formal, a la Universidad, no ha sido extraño a las manifestaciones más inmediatas de su hacer cultural.

La importancia que en ese marco ha tenido la *Revista de la Universidad* resulta crucial. Si bien son muchas las áreas en que incide la acción cultural de la Universidad, también es cierto que el punto de convergencia de las preocupaciones culturales de la Institución y de la sociedad se encuentra en la *Revista de la Universidad*. A lo largo de las décadas, es allí donde se han sumado las más amplias expresiones escritas sobre todos los procesos de la cultura en que la Universidad está inscrita y donde se han recogido, siempre con libertad, las preocupaciones de la cultura literaria, filosófica, histórica, musical y política del país. Baste recordar que en 1968 la *Revista* desempeñó una ejemplar tarea crítica, analítica y testimonial.

Así, la misión de la *Revista* no se ha circunscrito a ser caja de resonancia exclusiva de la comunidad en que se produce. No ha proporcionado una especie de insularidad cultural ni ha potenciado la emergencia de una nueva clase social y política representada sólo por universitarios. En México existe una clase intelectual, cuyos integrantes rebasan el simple marco de los universitarios —si bien éstos son sus componentes más numerosos— que comienza a ejercer influencia en el país. Este es un fenómeno generalizado en el mundo. De manera cada vez más acentuada se advierte el papel rector de los intelectuales. Por eso ha sido importante que la *Revista de la Universidad* sea un ámbito de expresión abierto a todos y sin las inclinaciones dogmáticas o de capilla que empequeñecen el horizonte de otras publicaciones semejantes.

III

En la Universidad, la libertad de expresión que garantiza la Constitución como un derecho individual, tiene el carácter del derecho a la creación como una prerrogativa cultural. No puede desconocerse la trascendencia que la creación tiene para reafirmar las características académicas de una

universidad y para dar sentido al quehacer social que corresponde a los universitarios.

Diversas circunstancias hacen de la Universidad el centro más propicio para la creación. En este sentido, puede destacarse la trascendencia que, a efecto de garantizar ese derecho a la creación, ha tenido la reciente adición al artículo 3º constitucional. En efecto, la fracción VIII del artículo 3º constitucional que entró en vigor el pasado 10 de junio, señala que las universidades y las demás instituciones de educación superior a las que la ley otorgue autonomía, realizan sus fines de educar, investigar y difundir la cultura de acuerdo con los principios democráticos que señala el propio artículo 3º, respetando además las libertades de cátedra, de investigación y de examen y discusión de las ideas.

De manera tradicional se ha hablado de la libertad de cátedra y de la libertad de investigación como elementos consubstanciales de la autonomía universitaria. En el nuevo precepto constitucional se incluye ahora la libertad de examen y discusión de las ideas como el elemento de garantía para aquellas actividades que se realizan en las casas de cultura además de las docentes y pesquisadoras y que se engloban en el ámbito de la creación cultural y de la extensión. Este derecho que la Constitución garantiza en el caso específico de las universidades es al que llamo derecho a la creación. El examen y discusión de las ideas se refiere al análisis de las ajenas y a la exposición de las propias. En uno y otro caso, sea que se interpreten o que se expongan ideas ajenas o tesis propias, lo que en realidad se produce es un acto de creación cultural que va más allá de la simple expresión sin cortapisas que aparece garantizada por el artículo 6º de la Constitución. El Constituyente Permanente recogió en esa expresión la preocupación de la comunidad universitaria y confirió a esa comunidad la extraordinaria prerrogativa de garantizarle que el desarrollo de su proceso creativo transcurriría con absoluta libertad, al tiempo que definió a las universidades autónomas como el ambiente natural dentro del cual se produce esa creación.

Cabe subrayar, sin embargo, que el Constituyente Permanente no inventó de la nada. Lo que hizo, no por cierto menos meritorio, fue hacer una norma de la normalidad. El libre examen y discusión de las ideas, junto a la potencia del maestro y del alumno para enseñar y aprender con libertad, y al derecho del investigador para indagar sin cortapisas, formaban ya parte de la más respetable y arraigada tradición universitaria. El concepto "libre examen y discusión de las ideas", con todo, es nuevo. Si entraña un reconocimiento a lo que ya existía, no por ello puede menguarse el mérito de haberlo objetivado en una afortunada fórmula jurídica y de haberlo convertido en un principio constitucional. A lo mucho que la *Revista de la Universidad* ha hecho por la cultura en sus años de existencia, habría que agregar también lo que ha hecho por la libertad... y por la Constitución.

JUAN
GARCÍA
PONCE

PIERRE KLOSSOWSKI: LAS FIGURAS DE UN PENSAMIENTO

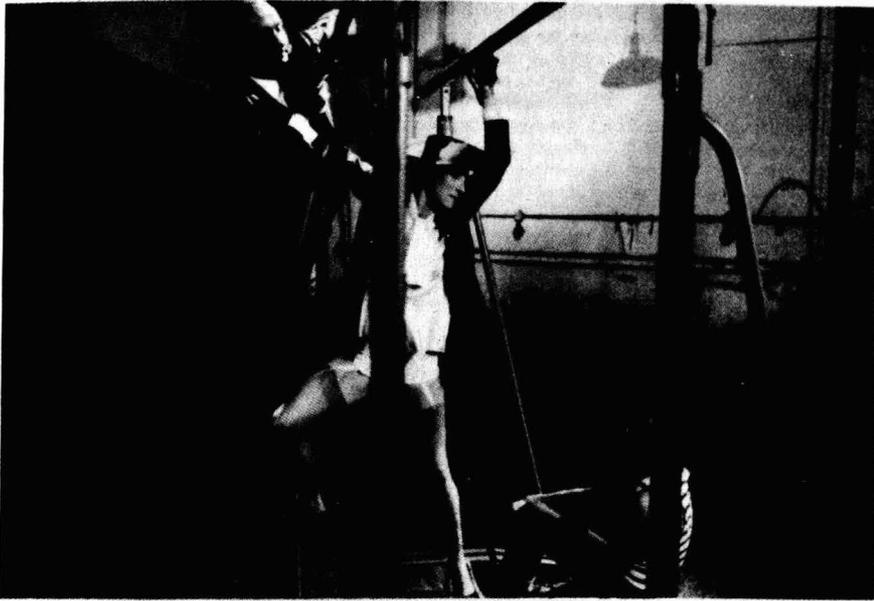


Es sabido que Pierre Klossowski coloca sus obras dentro de dos espacios diferentes: obras de reflexión y obras de imaginación; en otros términos: ensayos y novelas. Pero si esta demarcación parece sencilla, apenas nos acercamos a las obras los límites se borran en un interminable juego de reflejos. ¿Cuáles son los ensayos y cuáles las novelas, cuándo se trata de una obra de reflexión y cuándo de otra de imaginación? En la literatura de Pierre Klossowski la reflexión requiere de figuras cuyo carácter, de acuerdo con su función o su necesidad dentro de la misma obra, no es diferente al de las que la imaginación crea o transforma o repite utilizando modelos tomados de la "vida" para poblar el espacio de la novela. Klossowski escribe ensayos como quien narra y narra como quien hace ensayos. Sade, Nietzsche, Fourier, Diana y Acteón, las múltiples figuras cuya obra se analiza en *Un si funeste désir* son los personajes de sus obras de reflexión y sin la tonalidad y la intensidad que cada uno de estos personajes representan el pensamiento no sería posible en esas obras. Girar alrededor de esas figuras le es indispensable para alcanzar una coherencia de la que carece por sí mismo. Sin su apoyo se dispersaría hasta disolverse en tanto pensamiento en una serie de puras intensidades sin ningún centro. Por eso Klossowski puede afirmar que nadie piensa, sino que el pensamiento lo piensa. La identidad de cada quien descansa en el poder del lenguaje establecido, el código de signos cotidianos, para establecer la precaria sucesión mediante la que gracias a ese código, cada persona arma su propia unidad como persona a través de la memoria. Gracias a ello, el recuerdo de lo vivido permite reconocerse dentro de una convencional continuidad dentro de la que siempre se es uno mismo. Pero si se rechaza la validez del código de signos cotidianos en nom-

bre de la fuerza de las puras intensidades que son las que, en verdad, hacen posible el pensamiento; esa coherencia del sujeto viviente consigo mismo se desvanece. Y si, en nombre de la unidad de cada persona en relación consigo misma, no se rechaza este código, el carácter cerrado de su sistema de designaciones, destierra a las intensidades o anula su fuerza y mediante esta acción, mata al pensamiento.

Contradicción sin salida aparente. La identidad depende de la memoria de sí mismo que el pensamiento hace posible a través del código de signos cotidianos; pero la censura que el código de signos cotidianos ejerce, precisamente para constituir a cada persona en tanto identidad única, anula al flujo de intensidades que hacen posible al pensamiento y los signos que constituyen ese código se convierten en meros nombres vacíos de todo contenido de emoción. Para preservarse en tanto persona, se tendría que renunciar al continuo movimiento de las emociones que hacen posible el pensamiento y determinan el motivo de la función de vivir. Por eso, el pensamiento, para existir en tanto tal, tiene que apoyarse en las figuras en quienes esa función se ha cumplido ya y su propio pensamiento vive como destino, aun cuando, durante su tiempo vivido, su obediencia al pensamiento, a las intensidades más fuertes, las haya destruido como personas, tal como ocurre con Sade, con Nietzsche o con la figura mítica de Acteón, quien en el seguimiento de su intensidad más fuerte, de la exigencia que lo configura a sí mismo como cazador que necesita *ver* a la diosa de la caza, se pierde a sí mismo y al tiempo que toca su exigencia y logra ver lo que para los hombres debe ser invisible (la ilusoria figura humana que encierra a la divinidad de Diana) pierde su identidad bajo la acción de la diosa y se convierte en el objeto de la caza. Puede tratarse de las figuras "históricas" de Sade o de Nietzsche o de la figura "mítica" de Acteón. En ambos casos el *mithos* alimenta al *logos*. Un pensamiento sin centro, encuentra el centro que lo hace posible en las "bellas historias". Pero estas historias no le pertenecen y el pensamiento no da una identidad sino que la quita, sólo puede existir como pensamiento de nadie.

Por esto cuando Pierre Klossowski escribe *La vocación suspendida*, su primera obra de "imaginación", tiene que recurrir a un subterfugio. *La vocación suspendida*, nos narra el fracaso de una vocación religiosa mediante el cual, en el caso de realizarse, se encontraría un centro absoluto de coherencia fuera del sujeto que experimenta esa vocación como intensidad más fuerte: el dios cristiano. En la novela, las presiones psicológicas, las intensidades, que hacen imposible la realización del culto conducen también a la desaparición del objeto del culto, que sólo puede manifestarse a través de él, del mismo modo que la intensidad de la pasión que conduce a Acteón hace aparecer a Diana y él puede verla aun que su propia pasión lo pierda y del mis-



mo modo también que el sujeto Nietzsche se desintegra en la obediencia al carácter centrífugo de su pensamiento y Sade se pierde en la inalcanzable naturaleza absoluta del objeto de un deseo absoluto. Este es el motivo por el que no puede haber un narrador directo en *La vocación suspendida*. El mismo carácter de la acción de la novela anula la posibilidad de que *alguien* la cuente desde cualquier persona gramatical porque esa acción ha hecho ilusorias todas las personas gramaticales. La novela tiene que contarse como un comentario reflexivo sobre una novela supuestamente existente y cuya supuesta existencia hace posible el comentario. Una vez más el objeto de la coherencia está fuera. ¿Pero qué ocurre cuando se quieren narrar los hechos mismos de la vida desde adentro y obedeciendo a la regla de las intensidades que hacen imposible la validez del código de signos cotidianos? Hay que encontrar un centro de coherencia. En la obra de Klossowski, después de *La vocación suspendida* ese centro de coherencia absoluta, que debe ser un signo que "valga por todos los significados del mundo", tal como ahora podemos ver que lo era el Eterno Retorno en el que se pierde Nietzsche, el sadismo de Sade o Diana para Acteón, lleva el nombre de Roberte. Pero Roberte no es más que un nombre vacío de todo contenido de emociones más allá de la necesidad que lo hace existir como nombre colocando en él, arbitrariamente, todas las intensidades que se dispersarían y disolverían sin meta dispersando y disolviendo también a aquel que las experimenta sin aceptar la validez del código de signos cotidianos sin el cual el poder y el sentido de ese nombre resultan incommunicables.

Entonces, para mantener su coherencia a través de ese nombre, Klossowski tiene que hacerlo comunicable dándole una apariencia visible y sensi-

ble. El centro y el objeto del pensamiento ya no son las palabras, los signos, de cualquier código establecido, sino una figura. Conocemos a esa figura a través de las obras de "imaginación" de Klossowski. Ella es el motivo, el centro, que hace posible la acción narrativa en *Roberte esta noche*, *La revocación del edicto de Nantes*, *El apuntador* y hasta *El Baphomet*. En esas obras sus gestos, sus acciones, sus palabras alimentan al pensamiento que depende de la figura. Por ello es importante detenerse en la manera en que a través de la obsesiva, maniática, repetición de esos gestos, acciones, palabras un pensamiento se expresa y se significa, otorgándole su propia coherencia a aquel que lo piensa, a través de una figura cuya conducta, por su misma categoría repetitiva, adquiere un carácter ritual.

Hay un grupo muy determinado de estos sucesos ejemplares. Escojamos algunos de ellos a los que el número de repeticiones ha hecho cada vez más claros en su poder para darle *forma* a un pensamiento que se coloca más allá de todos los significados establecidos. Por ejemplo: Roberte se pone los guantes o se los quita. En el texto de "reflexión" que constituye el dramático posfacio de *Las leyes de la hospitalidad*, en la que se reúne la trilogía de Roberte, Klossowski, al describir ese viaje desde la incoherencia o la locura hacia la coherencia que salva de la locura, ya nos ha relatado la manera en que ese sólo gesto hace posible un pensamiento que manifiesta por la intensidad sensible de la figura que le permite expresarse. En ese posfacio se nos dice: "¿...pensar, buscar la coherencia en el interior del desorden vivido no será más que oscilar, resbalar, tambalearse entre los signos y lo vivido, según una mayor o menor, una más o menos débil intensidad de la designación que finalmente pone el signo fuera de la vida y regresa la vida a la incoherencia?" Y estas palabras describen la imposibilidad de comunicar el valor del signo dentro de las "designaciones". Pero si el pensamiento no quiere ni puede renunciar al signo, también se nos señala la manera en que es posible su comunicación: "La coherencia del pensamiento consigo mismo en un signo único no se experimenta más que bajo la forma del constreñimiento tal como yo lo experimentaba a partir del nombre de Roberte para que yo fuese capaz de sustraerme de su persistencia y que el pensamiento designara su intensidad más fuerte mediante este signo y encontrara su coherencia,

hasta el grado de vaciar todo el sistema de designaciones cotidianas a partir de mi propia designación en tanto que yo mismo;

así, siendo mío todavía, el pensamiento me designaba en efecto como ausencia de intensidad, ahí donde tantos otros signos sin ningún constreñimiento, no llegaban jamás al final de una incoherencia entre el mundo y yo, entre yo y yo mismo;

pero a partir de este signo único —si me atreviera un instante a creerme pensando yo mismo este signo, de inmediato se habría restablecido el sistema



cotidiano en este signo sin verificar más que la incoherencia de mi pensamiento,

pero al grado de la intensidad que había alcanzado, el pensamiento me había abandonado para no reencontrar su coherencia más que en este signo, sustituyendo a cualquier otra designación no llegando más que a colindar con el mundo y conmigo mismo;

y por tanto, él estaba en este nombre de *Roberte* como el pensamiento de nadie tanto más coherente cuanto que ya no era el mío—

la única cosa que había llegado, valía por todas las cosas que pudieran llegar jamás al mundo.

Si yo trato ahora de transcribir cualquiera de los enunciados que se desprenden de este nombre de *Roberte* (en tanto signo único), gestos, situaciones, palabras— sin nada que las preceda ni que las siga—,

no encuentro más que una designación cotidiana tan futil como la mano enguantada de *Roberte* representando de inmediato la unidad de ese signo en el que el pensamiento encuentra su coherencia,

ya sea que el guante fuera con la mano de *Roberte*, el equivalente de la coherencia misma del pensamiento con el signo,

ya sea que el gesto de quitarse el guante y de dejar aparecer la epidermis de su mano fuera el simple regreso del pensamiento a su pura intensidad,

ya sea que el gesto de otro quitándole el guante no fuera más que una analogía del pensamiento de nadie en su coherencia con el signo en tanto que el nombre de *Roberte*,

y que la apariencia de la epidermis de su palma figuraba la incoherencia de mí mismo mediante ese guante arrancado,

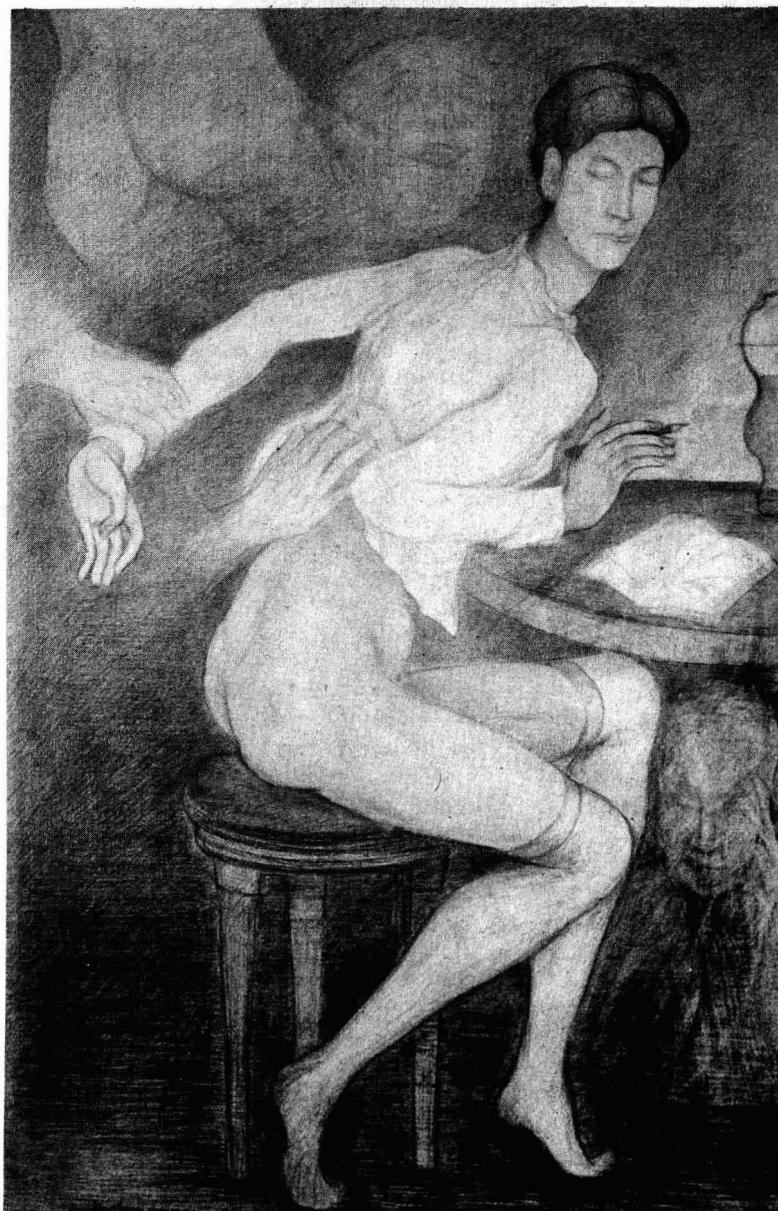
ya sea, este guante, un signo de la ausencia de intensidad en relación con la aparición de la epider-

mis de su mano, como regreso a la intensidad pura.”

De este modo, entonces, la coherencia del pensamiento ya no depende del sistema de designaciones. Ha adquirido una realidad que legítimamente podemos llamar física y depende de la manera en que la realidad visible del signo expresa al pensamiento y lo “viste” como un guante cubre la mano de *Roberte* o lo “desnuda”, como al quitarse *Roberte* ese guante o al serle quitado el mismo guante por cualquier fuerza exterior a ella misma, el descubrimiento del signo en el brillo de su epidermis equivale, analógicamente, a la revelación del pensamiento, que siempre es un pensamiento de nadie si no posee la coherencia que le entrega el signo, en su pura desnudez que es idéntica a la desnudez del signo cuando, analógicamente, se le despoja de su vestidura —aquella que el pensamiento le entrega— y se le conduce a mostrarse en términos físicos como la pura intensidad sensible que es el cuerpo de *Roberte* y representa el exacto equivalente de la pura intensidad más fuerte del pensamiento que ha elegido el nombre de *Roberte* para designarse a sí misma.

Esta elección de un mero nombre arbitrariamente elegido que vale por todos los significados del mundo no es comunicable. Crearía un pensamiento que gira incansable e inútilmente sobre sí mismo sin tener ningún sentido más que para sí mismo. Pero el contenido de emociones que despierta la figura del modelo que ha aceptado o se ha visto obligada a “representar” a *Roberte* (tal como se nos muestra en *Roberte esta noche* —en el campo del arte— o a través de la práctica de las Leyes de la Hospitalidad en el campo de la vida) no puede dejar de ser comunicable en tanto actúa— física, material y emocionalmente— sobre aquellos que convierten a *Ro-*

berte en Roberte a través de la práctica de las Leyes de la Hospitalidad en el campo de la vida o en el campo del arte, como lectores-espectadores presencian como los protagonistas de las obras, experimentando también unas emociones físicas y materiales, conducen a Roberte a revelarse como Roberte o la contemplan en el momento en que éste ocurre o provocan que Roberte, el modelo, se acepte como Roberte, el signo único en el que un pensamiento, que en este caso es el de Pierre Klossowski antes de encontrar la coherencia que el signo único le entrega, se encuentre y se hace posible a sí mismo gracias al signo. Los lectores-espectadores pueden ver en el primer caso a Víctor o Vitorio convirtiéndose mediante el placer sexual a Roberte, la esposa dedicada a sus "pequeños cuidados" de Octave y "austera" tía de Antoine, en la



Roberte que es el signo único en *Roberte esta noche*. El segundo papel le corresponde a Antoine, quien ve a su tía poseída por Víctor a la manera sodomita y dejando de ser la "austera" Roberte para convertirse en Roberte, "el puro espíritu" del que le ha hablado su tío y que en ese momento puede mostrarse físicamente porque Roberte le ha dado un cuerpo, y simbólica y literalmente, en el cuadro vivo con el que concluye la obra, acepta su nueva condición mediante el gesto, mantenido en suspenso por el arte, de entregarle las llaves de sus habitaciones a Víctor, quien perpetúa el gesto tocándolas sin llegar a tomarlas mientras tanto él como la nueva Roberte permanecen fijos en sus respectivas posiciones.

Los dos primeros casos se realizan a partir de la acción de ponerse los guantes o ser despojada de ellos para que este gesto físico muestre analógicamente la aparición de Roberte en toda su deslumbrante desnudez en tanto signo único colocado más allá de la "designación" que, en términos materiales, estaría *representada* o sería sustituida por los guantes que, en la utilización de un lenguaje *gestual*, hacen las veces de palabras. En la escena de "Roberte atacada por los colegiales" descrita al imaginarla por Octave en *La revocación del Edicto de Nantes*, la prueba exigida por Víctor a los colegiales de que han logrado de nuevo hacer entrar a Roberte en Roberte o sea que han conseguido que ceda a su propio placer "saliéndose de sí misma", son los guantes de ella, y cuando los colegiales, que ya han logrado desnudarla casi por completo, le quitan uno de los guantes y uno de ellos le golpea los pechos desnudos con él al tiempo que ella permite que el otro colegial la despoje del segundo guante mientras se abandona por completo a su placer, Roberte, despojada de los guantes que la protegen del mismo modo que el código de signos cotidianos protege al pensamiento impidiéndole alcanzar su libertad, le da cuerpo y presencia al signo único que es un puro espíritu, una mera "figura" del pensamiento, convirtiéndose en él. Pero tal vez el ejemplo más poderoso de esa entrada de Roberte a Roberte, a través siempre de acciones que atentan contra su integridad personal, como para romper metafóricamente la validez del sistema de designaciones, consiste en "La secuencia de barras paralelas" como la ha llamado en una de sus múltiples, repetitivas, maniáticas, descripciones Pierre Klossowski y que aparece por primera vez en *La revocación del Edicto de Nantes*, descrita en las páginas de su Diario por Roberte.

Este es el suceso o la acción en el que con mayor perversión o anormalidad y por lo tanto con mayor intensidad también se nos muestra no sólo cómo Roberte, el modelo, entra a Roberte, el signo único, sino también cómo un pensamiento puede mostrarse mediante "figuras" en vez de tener que recurrir al sistema de designaciones del código de signos cotidianos. En *La revocación del Edicto de*

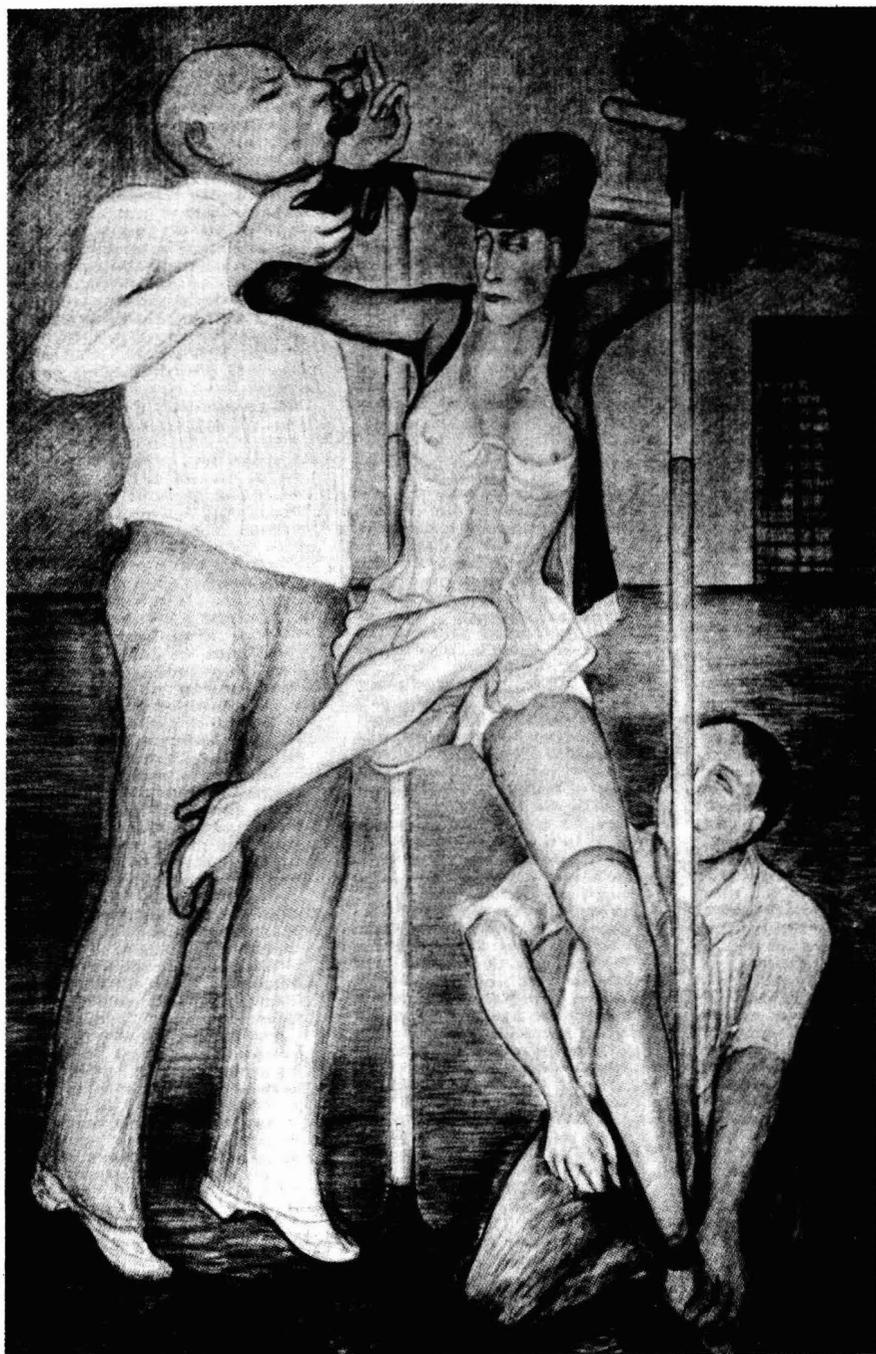
Nantes, Roberte recuerda para sí misma y para su propio placer a través de la evocación de su humillante entrega, cómo fue asaltada por dos maniáticos sexuales que la despojaron de su falda y sus demás prendas interiores, la ataron a las barras paralelas en un gimnasio vacío y uno de ellos se aplicó a lamer su mano con tal unción que, sin poderlo evitar, ella empieza a seguir con las piernas el ritmo de los lengüetazos en la epidermis de su mano y termina entregándose sin ninguna restricción al placer que le despierta hasta alcanzar un clímax sexual. La descripción busca ser totalmente objetiva, pero al hacerla Roberte se dice a sí misma: "es ahora que el placer empieza". Y al evocarla mentalmente, repitiendo los sucesos, vuelve a encontrar también el placer que experimentó hasta tener que confesarse:

"Si todavía soy honesta conmigo misma, debo admitir que si semejante situación se repitiera no merecería y volvería luego (como siempre) a gozar tanto de mi deshonor como de aquellos que me llevan a él". Aun cuando pretenda conservar su independencia de Octave (el que en la "Obra de ficción" la ha llevado a convertirse en el signo único al que se le ha dado el nombre de Roberte) Roberte, el modelo que le da su apariencia física al retrato, ha entrado a Roberte, el solo nombre, el puro espíritu, que constituye el signo único. Pero lo importante es cómo sus gestos, actitudes y acciones han hecho visible al signo mediante un sistema de designaciones en el que el pensamiento no se sirve del código de signos cotidianos sino de los significados que una figura hace evidentes y nos comunica, comunicándose a sí misma para nosotros en tanto signo único a través de las emociones que el conocimiento de sus experiencias despiertan.

Este "sistema" de pensamiento resulta particularmente directo en la mera enumeración de los sucesos que forman "la secuencia de las barras paralelas" que Pierre Klossowski escribió en 1966 para una película tan sólo imaginaria todavía pero que, doce años después, se realizaría con el título de *Roberte*, mostrando ya a la figura cuyas acciones se convertirían en una forma de designación puramente figurativa a través de su visibilidad. En "La secuencia de las barras paralelas" es Roberte en tanto figura de Roberte la que logra "mostrar" el pensamiento de Pierre Klossowski cuya coherencia, que le otorga al propio Klossowski su coherencia consigo mismo, Roberte ha hecho posible. La secuencia debe leerse, debe verse, como una continuidad en la que cada uno de los sucesos van creando un lenguaje cuyo alfabeto es el cuerpo de Roberte, hasta que ese cuerpo, que es el instrumento mediante el que alcanza la cima del placer, lo es expropiado a ella misma por la intensidad del placer y fuera de sí, Roberte, que ya sólo puede suplicarle a sus victimarios que el menos apaguen la luz para ocultar la "vergüenza" de su entrega al placer que le imponen, cede por completo a él aunque su súplica no es obedecida. El cuerpo se convierte de este modo en el medio a través del cual se revela el signo. Roberte cede a Roberte: se encuentra a sí misma como Roberte al perder el dominio o la unidad de su persona. Sabemos que Pierre Klossowski ha descrito por boca de Roberte esa escena; la ha dibujado en innumerables ocasiones, sometiéndola a toda una serie de variantes, desde que Roberte es levantada en vilo por uno de sus victimarios y conducida al gimnasio donde será atada a las barras paralelas; la ha hecho fotografiar por Pierre Zucca como parte de las ilustraciones de otro de sus libros: *La moneda viviente*, en el que, igual que en los dibujos, Denise Morin Sinclair, la esposa de Pierre Klossowski, es el modelo de Roberte, y finalmente ha filmado la película *Roberte*, dirigida por Pierre Zucca, en la que Klossowski representa el papel de Octave

Secuencia de Barras paralelas

1. En échappée avec son La carrefour rue Scribe Opéra.
2. La voiture en panne de R.
3. Justin le Chauffeur descend soulève le capot.
4. R. descend lentement à son tour.
5. ~~Le~~ Palais Bourbon (l'Assemblée Nationale)
6. Bracelet-montre ~~de~~ au poignet de R.
7. R. s'éloigne de sa voiture, se pend dans la foule.
8. R. monte dans un autobus.
7. Plate-forme de l'autobus qui ~~descend~~ vers le Palais-Royal.
8. Le receveur de l'autobus causant avec un voyageur
9. Le voyageur (gras, corpulent, honte facile - ~~échappé~~ son regard se tourne du côté de R.
10. la main de R. se tenant à la barre.
11. la main du voyageur corpulent glissant le long de la barre jusqu'aux doigts de R. que ~~de~~ cette main recouvre lentement.
12. R. entre précipitamment à l'intérieur de la voiture
13. R. ~~fait~~ assise près d'un coin de fenêtre, vitre brisée.
14. le ~~corpulent~~ ~~Roberte~~ vient prendre place face à R.
15. regard du ~~corpulent~~ ~~Roberte~~



ve, Denise Morin Sinclair el de Roberte y en la que se incluye nuevamente la secuencia de las barras paralelas junto con otras muchas de *Roberte esta noche* y *La revocación del Edicto de Nantes*.

Esta insistencia, prueba de una obsesión maniática por un lado, sin perder su carácter obsesivo, sino, al contrario, precisamente por eso, no es de ninguna manera gratuita. En *La revocación del Edicto de Nantes*, cuando Roberte, en la terraza de un café, recuerda soñadoramente la humillación a la que acaba de ser sometida por los maniáticos, a la que cedió obteniendo su propio placer por ello volviendo a recuperar en el recuerdo la intensidad de ese placer, se dice a sí misma: "...regresar uno de estos días al lugar, acariciar con mis manos esas barras paralelas a las que estuvieron también amarradas..., esa es otra historia. Esa oportunidad particular de sentirme yo misma desde el instante en que me subí a la ventura en ese autobús hasta aquel en que, en ese piso de abajo, me hallaba suspendida y sacudida, esa oportunidad no es desde ese momento ni más ni menos que el arco tendido de mi reflexión ese mediodía sin empleo".

El arco tendido de mi reflexión... Una determinada forma de violencia ejercida sobre su persona le permite a Roberte pensar en los términos en que podría hacerlo, si tuviera *existencia*, el puro espíritu llamado Roberte al que su marido Octave —o su creador Pierre Klossowski— la ha nombrado y ese pensamiento, que es posible y tiene coherencia porque se realiza bajo el constreñimiento del signo único al que Roberte ha entrado al convertirse en la otra Roberte, se realiza precisamente sobre la realidad azarosa y sin coherencia, como toda la realidad, que formaba ese "mediodía sin empleo" antes de que Roberte lo llenara de sentido por medio de las vicisitudes que la convierten en Roberte. Para que el "arco de la reflexión" de Pierre Klossowski sea posible la presencia de ese cuerpo, de esa figura, es indispensable porque ella es la única capaz de entregarle una determinada coherencia que sólo llega hasta él por el constreñimiento que su intensidad ejerce.

Cada uno de los gestos, las acciones, las palabras de la figura de Roberte van creando, por eso, el lenguaje comunicable a través de la presencia de esa figura que es simultáneamente la que constituye el lenguaje en el que se expresa el pensamiento de Pierre Klossowski y el lenguaje mismo. Todo empieza y termina en Roberte. Pero al cerrarse en el cuerpo que hace visible su figura, el lenguaje que esa figura crea se extiende sobre el mundo, sobre la incoherente realidad de cualquier mediodía o cualquier otro momento "sin empleo", y sin perder la naturaleza azarosa, con un rumbo siempre indefinido, en tanto manifestación de la realidad contingente, rebelde a la voluntad de someterla a cualquier constreñimiento que pueda destruir su propio carácter contingente, se abre a la comunicación y la hace posible.

UNA REFLEXIÓN SOBRE LA PRESENCIA DEL MITO EN EL ARTE LATINOAMERICANO

El mito es una manera de relacionarse con la realidad, y es también, en sí mismo, una nueva realidad presente en la vida verdadera y en las acciones de los miembros de la sociedad que lo crea. Su realidad no es la de la fantasía, que se sitúa más allá de lo concreto y cuya presencia conturba la estructura de la existencia. Sólo visto desde el exterior, desde el sistema de coordenadas lógicas y racionales de una civilización que consigue más en razón inversa de su posibilidad de sentir, el mito parece tener que ver con la fantasía, con algo que está más allá de la realidad y del orden de las cosas: una licencia permitida para algunos siempre que se reduzca a un juego reducido al sitio y lugar apropiado, al tiempo del ocio y del reposo, y se abandona para volver a las actividades 'normales' y 'correctas'. Pero el mito, en la sociedad en que se da, no es ni un adorno ni un juego: es una realidad verdadera, tanto más que es un hecho actuante y válido en la relación entre los hombres y entre éstos y los animales, plantas y objetos de los llamados inanimados. Más todavía, es el sustento de ese mundo de relación.

En América la actitud mítica es eminentemente propia, en el sentido de ser la actitud normal en las sociedades anteriores a la Conquista o la predominancia de la cultura occidental. La Conquista, la occidentalización, es la presencia del mundo de la razón. Y en su contacto con otras culturas es el mundo de la razón técnica y de la razón práctica (Orozco representa la Conquista como un robot de hierro). Con la presencia del hombre occidental aparece de este lado del Atlántico el mundo cosificado, la relación despersonalizada con las cosas: consideradas éstas como útiles, como objetos de uso. Esto fue y es lo que dio al occidental su eficacia técnica frente al americano. Aun la religión cristiana se engloba dentro de la esfera de lo racional;

es, después de todo, una religión cuyo texto bíblico ha pasado por Grecia y ha sido reinterpretado por un Santo Tomás aristotélico. Si bien no cabe duda de que era ya una religión sincrética y proclive a sincretismos: dejaba suficientes resquicios para que se filtrara el otro modo de percibir y actuar con la realidad.

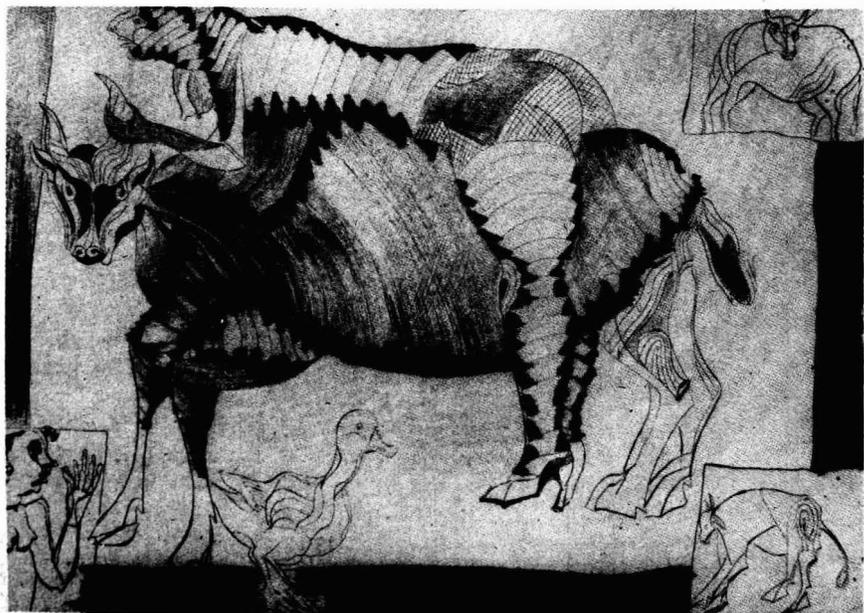
En América la actitud mítica es anterior a occidente, o es la de los africanos trajinados a través del mar: esos otros hermanos de la naturaleza.

Calibán convive con las cosas, establece con ellas una relación de hermandad; su condición de sujeto se desdibuja frente a los objetos, con los objetos. De ellos se compone y con ellos se confunde. Así, los vive, no los observa. El mito es la manera de expresar esa relación-convivencia, de captar esa solidaridad con las cosas. El mito es una realidad colectiva, que existe en función de la comunidad que lo forja, pero cuya existencia verdadera depende de la posibilidad de cada miembro de la comunidad para recrearlo en sí mismo, su cotidiano vivir.

De alguna manera el 'informante' que relata al antropólogo un mito, en el hecho mismo de hacerlo lo desvirtúa porque intenta, de acuerdo con los deseos del hombre de ciencia, objetivar aquello cuya única realidad profunda es íntimamente subjetiva. El mito legítimo, quizá para desengaño de folkloristas, es el que está siempre en posibilidad de actualizarse en cada sujeto que lo oye — y que conserva limpia la actitud receptiva — no el que se mantiene en una pureza artificial.

En el arte, la presencia del mundo mítico remite siempre a un reencuentro con ese pasado: ese pasado anterior a la conquista, ese pasado anterior al acarreo de África, ese pasado de la evangelización sincretista. Pasado en buena parte contemporáneo y que también remite al pasado infantil de cada

Amazona, 1960



Dibujo a lápiz de color, 1970

uno, al tiempo en que la razón no había hecho sus estragos y estábamos comprometidos con el mundo a nuestro alrededor.

Pero ciertamente el mito en la obra de arte puede tener dos posibilidades extremas:

En un caso puede ser la recirculación del mito con intención ideológica. Es el caso de un nacionalismo utilizado como medida de defensa, como exaltación de lo propio frente a los amagos de lo extraño. Con toda la buena intención que pueda haber en ese caso suele tratarse de un mito 'etnológico', que ilustra un relato repetido, que repite una forma encontrada en la zona arqueológica o en el arte popular. Una forma estática y congelada. Muy rara vez puede penetrar más allá de la descripción descañada.

En el otro caso puede ser la verdadera actualización del mito, la recuperación, más bien la presencia normal, no de formas sino de aquella antigua manera de relacionarse con los objetos y con el mundo.

La obra del pintor Francisco Toledo me parece que puede ejemplificar este segundo caso de presencia del mito. Francisco Toledo no ilustra relatos viejos: crea mitos; es decir, se hace partícipe de una actitud (es partícipe) que indudablemente lo trasciende, pero justamente sólo en cuanto individual y particularmente se renueva en él. El mito es un hecho comunal e histórico, ciertamente, y no obstante es y únicamente puede ser si, al mismo tiempo, se presenta también como un hecho individual. Toledo asume ese hecho y nos propone que lo asumamos.

Toledo es de cualquier forma un individuo culturalmente híbrido. De no haber salido nunca de su pueblo no sería lo que para nosotros es. En ese ámbito él, para sí, sería el mismo, pero no lo sería para nosotros. Un muy buen carpintero o un alfatero cuyo prestigio llegaría a los límites de su ba-

rrío. Pero el hecho es que Francisco Toledo salió de su barrio y recorrió mundo, conoció bichos de las más diversas clases y razas, vio las más diferentes maneras de vivir y de ser. Y lo que él es realmente tiene que ver con esa circunstancia. Porque a menos que fuera un monstruo de insensibilidad no podía no afectarse y modificarse ante la sollicitación de ámbitos diferentes al suyo original. De ese contacto con lo ajeno, y de ese irlo haciendo propio, paulatinamente, a medida que establecía comercio con ello, surge el Francisco Toledo de las pinturas que conocemos. Los contactos con esa realidad otra lo incitaron probablemente más a recrear el mito, puesto que todo se imbricaba en un modo fundamental de ser y de ver las cosas que no había desaparecido. Cuando uno abandona su situación consuetudinaria tiene dos alternativas: o sentirse siempre extranjero y extraño en la nueva situación, o sentirse, a la inversa, extraño en aquella. Lo particular del caso de Toledo es que ha aceptado ambas, ambas quizá con algunas reservas, pero ha sabido ser una nueva gente sin dejar de ser lo que había sido. De modo que no ilustra los mitos de su pueblo fuera de contexto, sino que reactualiza, en su nuevo contexto, la actitud fundamental que ha sabido conservar. Como un ejemplo superficial, pero quizá ilustrativo de esto, está la recurrencia de los zapatos en sus obras. Desde cuadros que no son más que un espléndido par de zapatos, usados y llenos de vida, únicos y suficientes para justificar su presencia de elementos únicos, hasta todas esas figuras femeninas, que pueden carecer de todo, de vestido y aún de pudor, pero que no se apean unos lindos y más bien anticuados zapatos de tacón alto. Evidentemente el zapato es extraño al ámbito original de Toledo, su presencia es el resultado de una hibridación; ni quiero ni puedo ni me parece debido tratar de encontrar una expli-



La fiebre, 1969



Dibujos a lápiz de color, 1970

cación simbólica a la presencia del calzado culto y occidental en la obra de Toledo: sólo me interesa considerarlo como un elemento que, a mi modo de ver, puede hacer entender cómo su actitud no tiene, ni pretende, una pureza etnológica, sino que al contrario, resulta de una postura básicamente contaminada; y por eso mismo la proposición que nos hace Toledo de ver las cosas de una manera determinada es válida para nosotros, y no únicamente un elemento retórico ornamental.

Un hombre de psicologías y psicoanálisis nos hablaría muy probablemente de una fijación sexual en la obra de Toledo. Y en verdad, casi no hay producto salido de sus manos que más tácita o más explícitamente haga referencia al acto sexual en todas sus formas, variedades, posibilidades, interrupciones y consumaciones. Desde la más sacralizada heterosexualidad hasta la más 'escandalosa' realización del acto, pasando por la homosexualidad, el onanismo, la zoofilia y demás filias y 'desviaciones' posibles. Justamente lo que sucede es que todo lo que aparece en sus cuadros no tiene el sentido de desviación ni de escándalo. De lo que se trata es de que para Toledo quizá todo el mundo puede entenderse como un inmenso, definitivo, completo acto sexual. Y esto nos remite otra vez a la actitud fundamental frente a las cosas. Estamos en presencia de un pansexualismo en sentido estricto. Nuestra relación con los hombres y con las cosas, para ser verdadera y legítima, tiene que ser de alguna manera una relación sexual. Puesto que lo más íntimo, propio, definitivo y verdadero de nosotros mismos es esa dimensión, siempre que entablamos una correspondencia con otros seres, cuando no sea superficial, deberá necesariamente estar sacralizada de ese elemento. Todo aquello con lo que tenemos que ver es o acto sexual, o en el último de los casos nos remite al acto: todo se da como

símbolo y signo del coito. Toledo, capaz de actualizar el mito, es también capaz de hacer vivo el original rito de sacralización del coito.

Las obras de Toledo difícilmente pueden sin problemas ser llamadas "obras de arte". Por lo menos se inscriben con dificultad dentro de lo que hoy consideramos una obra de arte. Ciertamente también es imposible no concebirlas como tales. A las galerías es a donde vamos a verlas, en los libros de arte es donde de ellas se escribe, y quienes se ocupan de tratarlas son unos señores que se llaman críticos de arte. Esto sin duda es fundamental para aceptar que de cualquier forma no podemos desligarlas de ese fenómeno general que es el fenómeno estético. Sin embargo las creaciones de Toledo sobrepasan las condiciones. Se nos presentan de hecho casi como objetos de culto: de un culto personal, el que se refiere a la intronización de su manera de ver el mundo, pero también en cierto sentido de un rito colectivo, puesto que todo rito tiene necesariamente a serlo, y puesto que Toledo nos propone esa su manera de estar con las cosas.

Para recuperar la actitud mítica no parece indispensable ser indio o negro de raza pura, ni proceder de comunidades cerradas donde el fenómeno mítico es más presente. Menos necesario aún es consultar antologías de mitologías americanas. Basta tener la capacidad de poder dar ese vuelco anímico que lleva a entender una realidad animada, viva, que no es "lo otro" sino una parte de nosotros mismos. Pero es muy posible que, para lograrlo, el hecho de haber nacido en América, de haber convivido con un mundo siempre rehacio a dejarse aprehender por vía racional, ponga a un hombre, a un artista, en una posición más favorable. Por eso, creo, la presencia de lo mítico en el arte latinoamericano es un dato más persistente que en otras partes.

Pareja sonriendo, sin fecha



Dibujo a lápiz de color, 1970

LUIS CARDOZA Y ARAGÓN

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

DOS APUNTES PARA UN RETRATO

Mientras pintó en Guadalajara (1925-1939) estuve tres veces a verlo. La primera, cuando terminaba su trabajo en la Universidad. Me pidió un breve texto y lo editó en una monografía agotada hoy; la segunda, cuando pintaba la escalera del Palacio de Gobierno, y la última, cuando concluía la cúpula de la Capilla del Hospicio Cabañas. En 1948 me pasé una tarde en su casa y no lo volví a ver más a causa de mis viajes. Por la prensa parisiense me enteré de su muerte.

Amaba al pueblo, la naturaleza, las costumbres; se identificaba con lo suyo y los suyos, con sus dolores y zozobras, sencilla y valientemente, sin la menor brizna de alejamiento. El gran espíritu de México hinchaba todas sus velas y su conversación se hacía atropellada, se le humedecían los ojos. Y un niño ávido era entonces aquel hombre súbito y seco, empapado de fervor, al decir lo sufrido por México y lo que siempre habrá de ser, la perennidad de su perfil: amaba a su pueblo, feliz o desgraciado, a su pueblo en sí, como estuviera.

Y dentro de su amor a México, su tierra tapatía y Guadalupe, aparte. Intimo, provinciano, en lo suyo, con terquedad de raíz. El hombre, ese que pasa frente a él, el que está en los mercados, en los talleres, en las fábricas, el borracho tirado en la acera, y no un hombre arcaico, amado a través de la historia: su compatriota, el de ayer y el de hoy, y ese que va prendido a la falda de la madre, el niño que está naciendo. Recuerdo cómo se transformaba al hablar de su provincia, al contemplar, enternecido, desde una azotea, la llanura de Guadalajara. Ya en la calle, recogió un terrón y comenzó a desmoronarlo dulcemente, mientras me hablaba de la hermosura de su tierra: aquella tierra que se le escurría entre los dedos, su pueblo, él mismo, como si se hubiese herido las manos. Habíamos ido a ver un solar comprado recientemente. Sí, allí deseó vivir, quedarse pintando y recorrer campos y poblados de la comarca. Hacía planes: pintar, pintar, pintar. El corazón de su pueblo era su corazón.

Creo que entre los años más felices de su vida cuentan los que pasó en Guadalajara absorbido en sus grandes pinturas al fresco. Por las tardes, solía descansar de la tarea mural. Dibujando desnudos preparábase para lo que vendría en días próximos. Más de una vez me pidió lo acompañara, entre otras cosas para enseñarme la belleza de una de sus modelos del barrio de San Juan de Dios. Fue muy sensible al encanto de la mujer. ¡Qué morena apiñonada de claros ojos verdes maravillosos! Su tierra también, y este amor me llegaba al alma quizá porque yo lo he sentido y nunca me lo he quitado, ni he querido ni podría quitármelo.

Poderoso y apasionado, el maestro amaba lo que su pueblo amaba, y respetaba lo que su pueblo respetaba. En su anticlericalismo está la furia que siente porque se ha burlado la fe del pueblo, porque se le ha engañado con ella. Así también con los "humanitarios" que se acercan al pueblo por el dolor del pueblo, sin sentirlo, no por el pueblo mismo y con algo de ese irritado desprecio que hay escondido en la conmiseración. La caridad, la limosna, la beneficencia, sacábanle de quicio. La revolución, "el más alegre de los carnavales, como dicen que son los carnavales", y se crecía su imprecación contra las deficiencias o las falsificaciones. No es Cristo, no es la Revolución, lo zaherido en su obra. Todo lo contrario: le duele la burla de lo sagrado para los suyos, y nos muestra, con violencia, los rostros carnavalescos. Él es pueblo que tiene fe, o quiere tener fe. Maestro de libertad, es conciencia de ese pueblo votivo y altivo.

Luis Cardoza y Aragón, poeta y crítico de arte, sus trabajos siempre han sido piedra de toque y ejemplo. El Fondo de Cultura Económica publicó, hace tres años su libro fundamental en lo literario: *Poesías completas y algunas prosas*, con prólogo de José Emilio Pacheco. Con esta conferencia se inauguró la cátedra José Clemente Orozco del Centro Universitario de Profesores Visitantes y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.



Orozco era un rayo encarnado en un hombre indoblegable que había sufrido mucho. Flaco, fuerte y nervioso, de mediana estatura, morena cara angulosa. Por los ojos de acero, detrás de lentes muy gruesos, parecían mirar dos bocas de fusil. Sobre el labio delgado, un bigote macizo y breve. Su conversación, bronca y fina, vehemente, la cortaba con una risa tan súbita como fugaz; una risa azteca —los ojos tensos retumbando, como la risa en los gruesos cristales, porque también se reía a carcajadas con los ojos— le sacudía el cuerpo enjuto y mostraba dientes muy separados que recordaban sus monosílabos de sílice cuando no quería hablar. Si no conociese su bondad, la risa y los ardientes ojillos taladrantes perpetuarían en mí la falsa impresión de la gárgola. Pasaba de la gravedad de su ternura acerba a una jocundidad juvenil y sarcástica. Sus cambios de humor no entorpecían su amistad clara y abierta. Hablaba quedito, suave, desafinando hacia lo agudo al matizar conceptos. De pronto, su fuego desbordado estallaba de jovialidad y reía como un niño de pedernal muy niño y demasiado viejo. Un niño de dinamita.

Su conversación, incisiva y exacta, trascendía gracia irónica y cordialidad. Su pueblo lo sacudía hasta en las raíces más profundas. Sus dudas procedían de su exigencia, torturado por la perfección. No estaba convencido por ninguna escuela o doctrina exclusiva. Con pocos charlaba abiertamente. Quienes lo tratamos y lo conocimos bastante (no podría decir que lo conocí bien, y menos que lo conozca bien) guardamos gratísimo recuerdo de su suavidad y efusión, de su alegría y amistad. Para nada el recuerdo de un misántropo, de un escéptico. Se ha creado el mito de un Orozco sombrío. Si se singularizó por su sentido trágico, no descuidemos, sin embargo, que en él alentó, como en ningún otro pintor contemporáneo, un gran humorista. Le repugnaba la vulgaridad, la sumisión, la verborrea; que se le encasillara, que se le pusiera etiquetas. Era transparente y sencillo, de corazón sabio y cabal y de un sinceridad infinita. Cuidaba su tiempo. Visitaba a muy pocos amigos y muy pocos lo visitaban. Le importaban un comino las polémicas, los escenarios y la publicidad. Pintaba, y entonces vertía su vida.

Era lo más opuesto a la demagogia, al sectarismo, a la transacción. Lo irritaba el abandono del carácter individual, el espíritu gregario, las abdicaciones de la personalidad. Y en su pintura, como en la *Autobiografía* y en las cartas, desborda esta unidad. Una aceptación no sentida habría falseado su voz. Orozco habría dejado de ser Orozco. No admitía el rastro más ligero de conformismo, empezando por lo que en él hubiese podido ser conformismo. Y ya no digamos respecto al medio.

En muy raras ocasiones hizo alguna rectificación a la prensa. Su única preocupación frente a Rivera, en torno a los años treinta, fue que, como ya no le permitían pintar murales en México, se le cerrasen las puertas en los Estados Unidos. ¿Qué hubiese sido de Orozco si no desfoga su tempestad? Alguna vez, uno de los pintores mexicanos que más han debatido los temas de nuestro tiempo discutía la obra de Orozco. Después de larga perorata, al verlo entre el público que llenaba la sala, lo invitó a subir al escenario a responder si algo de lo expuesto le parecía inexacto y quería rebatirlo. Si sube al escenario, el polemista —ducho también en tales menesteres tribunicios— se lo engulle. Orozco se puso de pie, se caló el sombrero y respondió: "Lo que tengo que decir, lo digo pintando". Y se largó del teatro, en medio de una ovación. Recordé a Holbein: "No hay que pintar con la boca".

Para servir mejor, vivió sólo para la pintura. A ella se en-

tregó por entero. Hombre de visiones a mediodía, de esas que no se disuelven con nada, y de las cuales hay que librarse como sea en el papel, en el lienzo o en el muro. Su originalidad no es fruto de anhelo alguno de serlo. Lo guía el análisis constante y minucioso de la naturaleza. Dibujaba y dibujaba más. Siempre más, rehusando la evasión de la realidad y viviendo en ella, exigente cada día más. Siempre más.

Yo le seguiré viendo por estas calles, hablando solo, a veces en voz alta, gesticulando y caminando tan aprisa que va casi corriendo, sin sombrero o con el sombrero deforme puesto como bien podía caerle al azar, encorvado, el paraguas entreabierto meciéndose en el antebrazo mutilado, embebido en lo suyo, ardiendo en la más alta fiebre de México.

II

Cuando Ramón López Velarde en la "Oración fúnebre" dedicada a Saturino Herrán dice "no quiero desmenuzarme en lo anecdótico", evocará algunas cosas sencillas de la impresión que le ha dejado la obra del amigo.

En el reparto agrario de la vasta extensión de Orozco me fue asignado el recuerdo personal. Y este recuerdo me conduce a no desmenuzarme en lo anecdótico y observar en mi parcela las impresiones que me ha dejado su obra. Además, no quiero, no debo poner con otras palabras los conceptos que hace más de cuarenta años escribí sobre Orozco. No los cocinaré a fin de que parezcan nuevos o remozados. En lo básico sigo pensando lo mismo. Propongo algunas observaciones ancillares.

El mundo suyo está presente sin que los temas tengan un nacionalismo previo y programático. Su sensibilidad me interesa más que sus temas. Creo que se manifiesta mejor en los de carácter universal, como Prometeo, "El Apocalipsis", "Cristo destruye su cruz". Por lo demás, el tópico pueril de lo universal y lo nacional en la expresión se deriva del ocioso "problema" de la identidad.

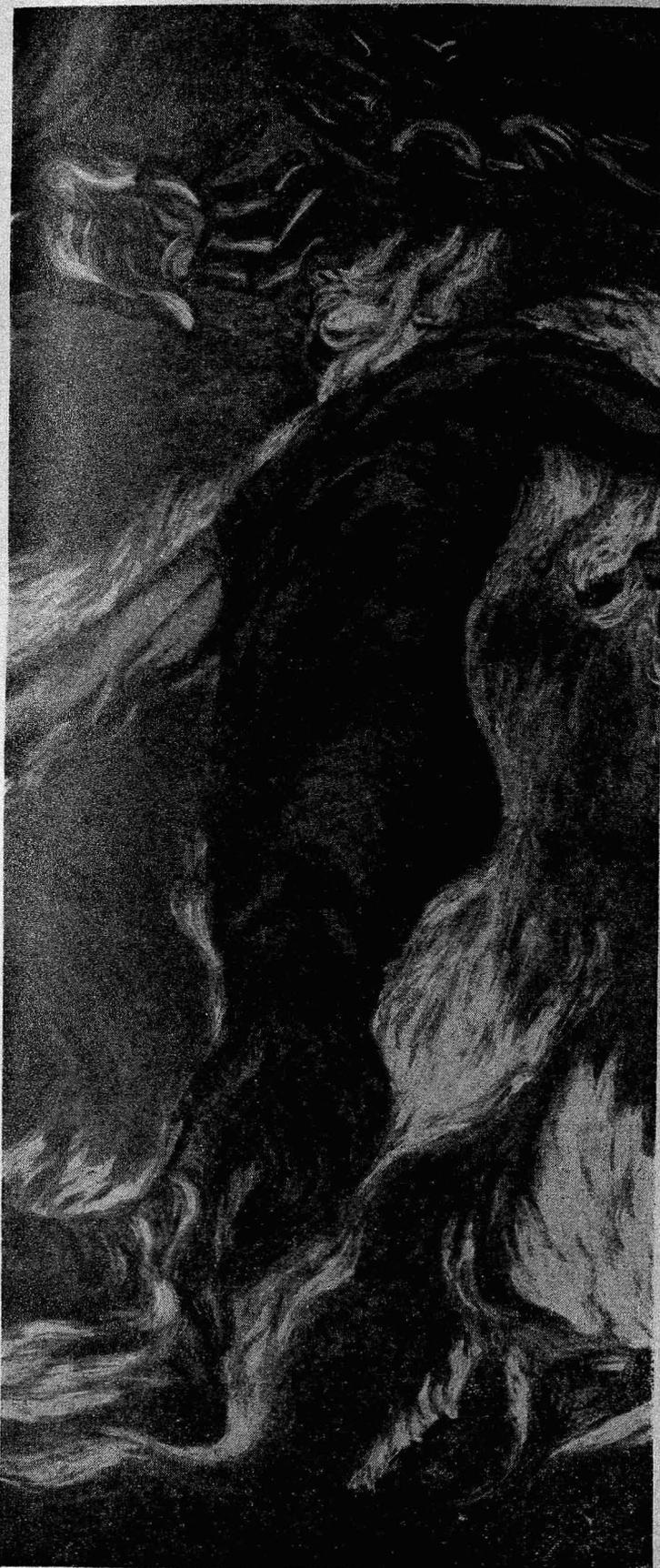
Orozco transformaba su pensamiento en emoción, y su emoción nos hace pensar y conmovernos. Rivera y Siqueiros predicaban para que sus ideas se volvieran ideología. Proponían un sistema, mientras Orozco llevaba la parábola de la destrucción de la cruz a todos los terrenos, a todas las ideologías. Mi entendimiento de la posición de Orozco fue cuestionado por Siqueiros. En uno de sus mejores textos, por sus inexorables obsesiones y pruebas a la Tertuliano, en su "Carta a Orozco" (1945), para situarlo repite mucho de lo que éste había escrito ya en la *Autobiografía*. Pero lo interesante es el enfoque de Siqueiros, porfiado a lo largo de su vida.

Y le fastidia asevere que la obra de Orozco tiene la gloria de ser inexplicable, cuando con anterioridad ya he fijado que el muralismo surge en los años fecundos de la transformación social de México. Me refiero a la multiplicidad de respuestas y preguntas que nos hace la obra de Orozco. A la imposibilidad de simplificarla en su esencia, lo cual es distinto de sus relaciones inmediatas con el contexto sociohistórico.

Algunos de los puntos que Siqueiros encomia en su "Carta a Orozco" son también para mí distintivos de Orozco. Por ejemplo:

"Hombre más de hechos que de palabras, más de práctica que de teoría, hombre gráfico por excelencia, creaste así, con toda la potencialidad que te es innata, las mejores formas plásticas precursoras de todo nuestro movimiento posterior."

"Tus pinturas y dibujos de escenas de carácter popular, simplemente, fueron sustituidos por concretos y polémicos, cotidianamente militante por lo mismo, dibujos anticlericales; los



mejores dibujos anticlericales que ha producido México anticlerical, en todos los tiempos. Fue aquella una magnífica oportunidad, entonces de perfecta puntería, para que dieras rienda suelta al terrible iconoclasta sarcástico que llevas dentro, a ese jacobino de todas las trincheras, desgraciadamente, que ha aparecido más tarde, por las razones que después veremos.”

Y en lo que Siqueiros lo ataca veo cualidades insignes de Orozco, como carecer de “plataforma política concreta”, de crear de acuerdo con su personalidad sin “condiciones colectivas de equipo”. Y a algo que fue más que resistencia, que fue imposibilidad para el gregarismo, Siqueiros (como nadie individualista) le dice: “más aún, si tú hubieras sido un partícipe permanente, diario, de nuestra corporación (El sindicato de pintores, escultores y grabadores revolucionarios de México, pronto desintegrado. Véase *Autobiografía de Orozco*), tu potencialidad innata se hubiera enriquecido, refrenando tu inclinación iconoclasta... para evitarte más tarde, quizá, la tremenda misantropía a que esa inclinación te condujo”.

Y habla del “jacobinismo exaltado”, de “las faltas ideológicas”, de su “tremendo escepticismo, con vueltas angustiosas a las místicas del pasado”, “una actitud que pertenece en realidad a resabios del débil romanticismo”. Luego, Siqueiros escribe: “Naturalmente esta enfermedad es curable o incurable... y yo creo que la tuya tiene remedio (sic). Un nuevo florecimiento en la esperanza popular puede tocar otra vez tu enorme fuerza de pintor”.

Estimo que la “Carta a Orozco” es uno de los mejores autorretratos de Siqueiros. Si Orozco hubiese sido como Siqueiros deseaba, es obvio que no tendríamos a Orozco.

Aun en el énfasis Orozco es distinto de Siqueiros. Si Siqueiros siempre estaba en escena, Orozco siempre estaba fuera de ella. Siqueiros fue a veces bombástico, exterior. Cuando su composición es de gran movimiento me ha parecido retórico por simular su fuerza. He hablado de sus biceps de cartón contraponiéndolo al Siqueiros despojado, macizo, elocuente, como en el mural: “El entierro del obrero”. Orozco también alza la voz, desfigura y expresa un patetismo desgarrador. Conjeturo énfasis surgido en diversos niveles del ánimo: uno más extrovertido y otro más introvertido. La enunciación tiene estruendo diferente. Cuando veo los diablos de Siqueiros en la antigua aduana en la Plaza de Santo Domingo, en “Patricios y Parricidas”, preciso con un ejemplo mi supuesto: Son que-rubines equívocos.

No quiero recordar a Orozco en mis reuniones con él. No es con anécdotas que podría evocarlo. Lo había conocido al encontrarme con sus murales en la Escuela Nacional Preparatoria en 1930. He contado que en compañía de Emilio Amero lo vi haciendo cola en un cine de la Calle 8 en Nueva York. Amero fue amigo de Orozco y amigo mío. No sé de él hace muchos años. Sabía Amero de mi admiración por el pintor. Yo sabía que era poco sociable, tal vez evasivo y con la audacia en tromba de los tímidos. No quise conocerlo entonces.

Vine a vivir exiliado en México a partir de 1932, con un paréntesis de 1944 a 1953. Orozco volvió a Nueva York en mayo de 1934, según mis datos. Con Jorge Cuesta y José Gorostiza y otros amigos organizamos una cena para darle la bienvenida. No tengo idea en dónde fue la reunión. A partir de entonces, lo traté personalmente. Habíamos cruzado más de una carta. Orozco contaba 51 años. Era cordial, festivo, singularmente cortés. Le relaté cómo lo había visto haciendo cola en el cine de la calle 8 en Nueva York, y no quise me pre-

sentaran con él, por la leyenda de su hosquedad. Se rió de mi suposición.

Acontecía simplemente que Orozco contrastaba con la facundia de Diego Rivera y la extroversión brillante de David Alfaro Siqueiros. La semejanza fue precisa, aguda, ostensible. No participaba en el bataclán, en las polémicas, en las discusiones. Se relacionaba con pocos amigos, entre los cuales se contaba Jorge Cuesta. Sus compañeros muralistas llenaban páginas de los periódicos, recibían visitas y alentaban con aplicación todo un mecanismo nacional e internacional de relaciones públicas. El estudio de Rivera se convirtió en sitio que figuraba en los itinerarios de los guías de turismo. Lugar señalado para conocer al artista, para no partir sin una de sus mujeres con alcatraces. Por su parte, Alfaro Siqueiros no se quedaba muy atrás de Rivera. En una ocasión fue noticia mundial, si no por sus pinceles sí por sus pistolas.

Rivera y Siqueiros fueron hombres de anecdotario fabuloso, de vida interior nada simple, exhibicionistas con imaginación.

Este contraste en lo exterior y en lo interior de las vidas de los tres pintores fraguó la falsedad de lo ceñudo de Orozco. Su retrato era la efusión misma. Un trato desinteresado y afable, cuando sentía o imaginaba que alguien tenía amor por las artes visuales. No reclamaba una capacidad para la valoración fundada sobre conocimientos. Solamente reclamaba, diría, que quien lo frecuentase como pintor fuese dueño del bien soberano de la sensibilidad.

Se vertía en la pintura, en la expresión, con cualquier medio que empleara. Escribió poco, si lo comparamos con los diluvios de tinta de Rivera y Siqueiros. Pocas declaraciones. No dictó conferencias. Parco, denso, sin desperdicio. Su destreza para la síntesis, la claridad de su inteligencia, la pasión de sus obras me siguen pareciendo admirables. Las anécdotas de su vida son sin mayor interés y en nada que yo sepa muy iluminantes.

A fin de no desmenuzarme en las anécdotas, he desarrollado otros comentarios. La *Autobiografía* es ejemplo de drástica ironía, sentido trágico y grotesco y agudeza fulminante. Y está bien escrita. En ella se encuentran anécdotas y afecto explícito por José Guadalupe Posada, el Doctor Atl y los campesinos en armas y las soldaderas.

Trazar la historia de su imaginación es lo que he hecho cada vez que he vuelto a Orozco. Lo vi en 1948 por última vez. Pasé por México, camino de París, y estuve en su taller, en la Calle de Ignacio Mariscal, un par de veces. Allí lo había visitado en repetidas ocasiones. Allí había merendado sin más compañía que la suya. Una merienda tradicional mexicana, con chocolate, pan dulce, mermelada y fruta. Quiero decir que me abrió sus recintos, como lo hiciera un compañero que contara mis años. Hablábamos de pintura. Me mostró, en más de una ocasión, pilas de dibujos. Me los mostraba lentamente: me invitaba a manifestar mi preferencia. Le pedía ver de nuevo algún dibujo. Pacientemente, lo buscaba. Yo lo reveía con atención y lo apartaba o no. Seguíamos viendo más. Al final, me decía: "Son suyos". Había apartado diez o quince entre los dibujos vistos. Nunca acepté tomar ni uno solo. Insistía; yo me rehusé siempre. Ello fue cimentando un afecto que se puede seguir en los vocativos de las cartas que me escribió y he publicado. Después, cuando el trato fue constante, su amistad me obliga a sentir gratitud por la vida. En esos años ya no hubo correspondencia.

En 1940 me citó en Coyoacán para hacerme un retrato. De los mejores que pintó. Es al temple. En *Pintura Contemporánea de México*, el papelito que tiró bajo la puerta de mi

apartamento, en el cual me decía su deseo de hacerme el retrato, lo reproduzco en facsímil. Me repetía su número de teléfono. Nos reunimos en las Calles de Madrid en Coyoacán, donde después vivió su familia. En dos sesiones hizo el retrato. Nunca se lo pedí. Como un año después encuentro en mi departamento un gran paquete: El retrato, con un marco que casi era un delito, por el desacuerdo con la obra magistral. Supongo encargó enmarcarlo sin dar mayores precisiones. Que haya guardado esa nota y la mayoría de las cartas, a pesar de mi vida tormentosa, muestra cuánto estimé a Orozco.

He hablado de las cartas sin detenerme en ellas. En ellas, nuevamente, se descubre de cuerpo entero. Me he explicado su furia, su ternura, la acritud de su ironía. Veo las dos vertientes. Sentirse cargado de cosas, de aptitud y necesidad de cumplirse muralmente y encontrar obstáculos para ello. Lo rememoro en sus cartas con los mismos acérrimos rasgos que en su pintura: Son incisivas, netas y elocuentes, como en los dibujos en los cuales su befa es impar. Su violencia es una de las formas peculiares de su delicadeza. Corresponden estas cartas, alguna ilustrada, al ánimo de esos dibujos, a la veta constante en anécdotas que conocemos (alguna recuerdo en mi Orozco), en las primeras caricaturas, en sus acuarelas de "Casa de lágrimas", en la obra en blanco y negro, en los murales, en la *Autobiografía*. Más particularmente, en las cartas.

No es, pues, con el recuerdo de su amistad que puedo evocarle. Ella fue sencilla, ininterrumpida. Como toda amistad verdadera. Pienso que mucho estimó me bastara con su pintura y no quisiera conocerlo personalmente en 1930. Me guiaba sólo por su obra, sin que me influyese Diego Rivera, con quien había vivido cuando conocí México, algo así como una semana. A su vuelta en 1934, Orozco se halla de nuevo confrontando dificultades por el sectarismo dominante: Antidemagógico, antifolklorico, (recuérdese la LEAR, en donde me opuse en sesión pública al sectarismo), Orozco no admitía "orientaciones" ni toleraba aquella única ruta. Se le tachó de anarquista, de germanófilo, de reaccionario, de hipocondríaco. Vivía una comprensión de la libertad y de la pintura diferente de la que imponía una inquisición burocrática. Logró borrarse yéndose a la provincia natal. En Guadalajara pintó los más prodigiosos murales del Continente.

La actitud de no consentir interferencia en la creación artística, la repulsa a la presión staliniana (Rivera *estaba*, más que *era*, trotskista) se hace patente en carta (12 de julio, 1936, publicada en mi Orozco), dirigida a su viejo amigo Jorge Juan Crespo de la Serna: "Recibí su última carta. Desde luego lo felicito y le deseo sinceramente que progrese en su pintura y encuentre todas las oportunidades que usted desea y se merece. Pero esto no quiere decir que esté yo de acuerdo con toda esa situación, que usted me describe también y que yo conozco ampliamente. Por lo visto, están enmiendando la *pintura* como jamás había sido enmiendada ni en México ni en ninguna parte. Todo ese negocito político-académico-turístico me produce verdadero asco. Le ruego que no vuelva a mencionarme en sus cartas *ninguno* de los asuntos a que usted se refiere en su última".

El tono es terminante. Por Crespo de la Serna tuvo siempre afecto. Crespo de la Serna me facilitó las cartas para su publicación. Por ellas fueron injuriadas las autoridades de la Universidad Nacional Autónoma de México que editaron mi libro Orozco. Frente a la incompreensión y los consejos o las críticas adversas o favorables, el pintor mantuvo la libertad de siempre.

Estas son anécdota de relaciones directas e indirectas conmigo, en una época en la cual el muralismo y las decisiones del Presidente Cárdenas constituían las más altas realizaciones del pueblo mexicano.

Se ha afirmado, en diversas ocasiones, que lo influyó el expresionismo alemán. Esta trivialidad no merece mayor comentario. El término expresionismo es vago, si bien lo entendemos como un énfasis. Como si se valiese el pintor o el escritor de un estilo interjectivo. En Orozco es su naturalidad, su idiosincracia: Mezcla humanística de sarcasmo y tragedia. El expresionismo alemán no fue bien conocido en sus años ni en París. La Escuela de París fue muy chovinista. Hasta 1978, en el Centro Pompidou, ha constituido una revelación. En Orozco, que no había viajado a Europa (fue una vez en 1933) sino sólo a los Estados Unidos, la expresión, cuya unidad he recalcado, se denota en todo lo suyo.

Cuando hace caricaturas y dibujos, cuando pinta sus murales, su fuente nutricia fue lo que llama "el arte tremendo": El arte antiguo de México. Sobre todo, el azteca. Lo vio, asiduamente, en el Museo de Antropología, entonces en las Calles de Moneda, cerca de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Y en ese mismo caminar en sus años más receptivos se detuvo, (lo cuenta en la *Autobiografía*) a contemplar a José Guadalupe Posada trabajando.

Yo recuerdo que durante una de mis tres o cuatro visitas a Orozco, mientras pintaba en Guadalajara me encontré, pocos días después de mi fallido linchamiento en la LEAR, con una delegación de ésta en un café a donde fui a desayunar. Orozco trabajaba, más que distante, ajeno a los lineamientos de la LEAR. No decuerdo sus palabras. El fondo de ellas sí lo recuerdo: su repugnancia por la "estética" propiciada. En las

antípodas de tal estética se declaró siempre. Escribió: "Tómese cualquier obra mía, si dentro de tres mil años lograra llamar la atención de los hombres, no sería ciertamente a causa de su tema. Éste, con el tiempo, habría perdido interés. Lo que lo hará perdurar es lo que ella puede tener intrínsecamente de obra de arte".

Con Tamayo viajó a Nueva York en febrero de 1936, con la representación de la LEAR. Nombrarlos parecería una apertura, que no existía. Tamayo no volvió. José Clemente no alteró sus conceptos. Recuerdo me habló de pláticas desapacibles con ellos. Cuando no se es gregario se nos tilda de individualistas. Siempre se omite distinguir entre individualidad e individualismo. Entre aborregarse y acrecentar y defender y exponer la singularidad. La voluntad de servir con lo más propio constituye lo más opuesto al egoísmo.

Pintó lo que se amotinaba en su mente y en su corazón. Su oda al fuego con su Hidalgo, con "El Hombre en llamas" en la cúpula del Hospicio Cabañas. Nunca abandonó su odio al clericalismo, a los bufones cruentos que veía en escena: Mussolini, Stalin, Hiroito, Hitler. La osadía de Orozco al pintar a Stalin así, y en esa compañía y en tales años, no tenía límites. Al considerar una obra es factor clave darse cuenta de circunstancias y coyunturas en que fue pintada. La libertad de su juicio fue sustancia de su genio.

Cuando este vacío, este encono existía contra él y le llegaba a su alejamiento en Guadalajara, cuando yo mismo con el agravante de ser extranjero me encontraba apestado por mi entendimiento del arte y su función y de sus condiciones intrínsecas, a pesar de mi defensa del socialismo, lo que escribiese había de contener inmundicias burguesas. Entonces publiqué mi primer ensayo extenso sobre él, en la revista "U.O." (Universidad Obrera de México, No. 6, marzo de 1936.) De hecho, fue el primer ensayo extenso sobre Orozco escrito en México. Desa-



gradó muchísimo, no sólo a los pintores, sino a los miembros de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. La estética zdanoviana señoreaba. Orozco, que había ido tan lejos y con tanta fuerza, era estudiado y defendido por un jovencuelo extranjero, nihilista y anárquico, como el pintor. Quiero recordar que Vicente Lombardo Toledano, entonces en sus mejores años revolucionarios, publicó en "U.O." dos escritos más, aparte de mi "José Clemente Orozco", en los cuales expuse lo más conflictivo. Demostró así comprensión, simpatía con mi pensamiento.

Este primer estudio es la base de lo escrito después. Empezaba afirmando: Orozco es "el pintor más importante que ha dado América". Luego seguía el análisis para la demostración de mi aserto. Perturbé, cambié un consentimiento generalizado. Justamente, cuando en Guadalajara pintaba lo mejor de su obra, fue más incomprendido. ¿Qué se escribía hacia entonces del "caricaturista", del expresionista alemán?

En Oslo conocí la pintura de Edvard Munch. La relación con Orozco la advertí, una relación de temperamentos nada más. No creo que Orozco haya conocido la obra hasta hoy casi desconocida entre nosotros del maestro noruego, y mal conocida o ignorada en los años de Orozco en Nueva York. Carece de importancia que la hubiese conocido. Además, Orozco había pintado ya en México con estilo que tuvo siempre unidad.

Imagino que estas notas me pueden servir para hacer breve recapitulación sobre el arte moderno de México. He vivido aquí casi cuarenta años. He sido testigo de cambios políticos, sociales, económicos y artísticos. Esta tierra es mía también, ganada por amarla y amándola por convivirla. A la distancia de mi primer encuentro con México, la contemplo. Visité su Capital en 1930, de paso a Nueva York. El desarrollo no es tan complicado ni tan sencillo, por el modelo de sociedad que empezó a establecer el Presidente Calles. Entonces pasé unas semanas con Diego Rivera en Cuernavaca. Pintaba en el Palacio de Cortés.

La comprensión, la evaluación, el desenvolvimiento de México se refleja inexorablemente condicionado o libre en sus artistas. Escribir de nuevo sobre José Clemente Orozco me obliga a reflexionar, no sólo sobre su trabajo sino sobre el cambio a que he asistido. El muralismo, hoy menospreciado por los idiotas, fue una expresión de lo propio en un tiempo preciso, intenso y generoso, como no se ha vuelto a ver más. Quiero decir: Correspondió a una etapa de la vida mexicana y fuera de ella la continuación del muralismo es artificial. Como fue extraordinario en sus años, el muralismo es hoy inauténtico. Si somos conscientes de la verdad que lo impulsó, de la calidad de sus representantes, comprobamos que la insistencia actual es una ola apagada de burocratismo cívicamente falso.

México y los pueblos de culturas aborígenes tienen una orientación distinta a la de los pueblos suramericanos que exterminaron a las suyas. Disponemos de herencias singulares en la plástica y en libros de mitologías indígenas. Nuestro desarrollo ha sido diferente al de los países formados por masivos aluviones de Europa. Nuestras raíces son legendarias y primordiales. Nuestra línea, por la propia comunicación universal, tan apetecible y bien recibida, es ahincarnos en lo nuestro, a fin de revelar lo nuestro. Como "respiración del alma", según las hermosas palabras de Alfonso Reyes, y no como programa. Lo del Sur no es un reflejo de lo europeo; escucho acentos distintivos en el orden de su arraigo. Una idiosincrasia, un acento vernáculo de aluviones. No viene al caso evocar el racismo de Sarmiento y Alberdi. Suramérica vive lo propio.



Los suramericanos que ya tienen poco o nada que hacer con el indio, con el negro, han lanzado algunas corrientes en artes visuales y en literatura, que no diría cosmopolitas, porque no creo en el cosmopolitismo de Suramérica. Siempre la labor del hombre lleva resonancias incisivas de sus orígenes y metamorfosis. Quiero decir eso del Cono Sur; y quiero decir que el muralismo mexicano es la única aportación original moderna dada al mundo por el arte de América.

Pensando en J. C. Orozco me han surgido estas digresiones. La crítica no se revuelve sólo en un cuadro o un artista en sí: ha de abarcar la trascendencia de una gran figura o una gran obra en la vida de un pueblo. Y al pensarlo así, buscamos la justeza del enfoque y de la ambición. Debemos darnos cuenta, recordar, más bien, que en los años del florecimiento de Orozco, Rivera y Siqueiros, México estuvo henchido de esperanzas nacidas de una lucha que causó un millón de muertos. Ese amanecer no puede repetirse. No he sido partidario de la convencional continuación del muralismo. Correspondencia alguna existe entre el clima de tales años y el de ahora, que produce muralismo conmemorador y rememorador, de artistas menores. El muralismo de hoy con temas históricos pertenece a la académica pintura de género que, en años de Porfirio Díaz, patrocinaba obras como "El suplicio de Cuauhtémoc" de Leandro Izaguirre, o "Fray Bartolomé de las Casas" de Félix Parra.

Esta convicción, aparentemente, va contra el muralismo; antes al contrario, lo defiende. Hoy el muralismo no canta una epopeya ni es una epopeya. La solemnidad que se pone en el homenaje al héroe, a la lucha de ayer, suele resultar simulacro indefenso. Sitúo aparte la maestría en el oficio. Pero no quiero hablar de oficio. Incumbe cumplir con la tarea contemporánea. La insistencia es nostalgia. Además fue extraordinario que México y la Revolución haya tenido pintores como los muralistas. Hubo fusión recíproca de talentos y circunstancias.

Al evocar a Orozco, para mí la figura cimera, más de medio siglo después de haber pintado en la Escuela Nacional Preparatoria, vuelvo a discernir lo que tanto denostan hoy, para negar el muralismo. Pocos lo han discutido tanto como yo, porque pocos lo han estimado tanto como debe ser: Polémicamente.

No podemos presentar en la historia de las artes americanas modernas un movimiento más trascendente que el muralismo. Y dentro de tal fenómeno global hemos de distinguir peculiaridades, valores, demagogias, derrumbes de la calidad específica.

No conozco un estudio abierto que nos proponga la visión integrada de nuestros años, sobre todo después del muralismo. Un estudio acerca de nuestra cultura y su situación en lo nacional y en lo internacional. Se trataría de un entendimiento de ella en el contexto mundial; del hombre mexicano que se expresa o se halla expresado en las artes. Y, asimismo, que no se halla expresado, o no suficientemente expresado; nuestra expresión más legítima, todavía mejor que la de las excepciones, sería entonces, precisamente, esa carencia.

Sospecho que lo menguado o la carencia de expresión es la más notoria expresión actual; que las excepciones a esta carencia desde luego también nos expresan. Hablo de artes visuales. Recuerdo varios nombres que no necesito citar como excepciones. No seré yo quien defienda nacionalismos obsoletos, cada día más obsoletos y cada día más imposibles. Suelo estar por lo nacional antinacionalista; por lo nacional universalista; no por el nacionalismo social demócrata de la "izquierda" llamado "nacionalismo revolucionario". Para la burguesía eran "ideas exóticas" las ideas políticas que se les enfrentaban, y son las que se les siguen enfrentando.

Cuando hoy se reniega del muralismo es por las mismas razones de ayer. Por su significación afirmativa y vital. Reparo en que parecida lucha se vive ahora mismo entre una desnacionalización y un nacionalismo abierto. No descuido que las expresiones de la imaginación son resultado lejano o próximo de una situación específica; también pueden ser el resultado de ir abiertamente contra tal determinismo o condicionamiento. Para mis gustos y entendederas, lo mejor nuestro entonces fue lo menos Cono Sur. No hay chovinismo alguno en mi aserción. Me doy cuenta, y por darme cuenta de ello, supongo que en el Cono Sur lo mejor suyo es lo menos nuestro. La unidad continental está en la diversidad, y no en la retórica parlamentaria o de las cancillerías.

¿Preocuparse? Cada día seremos lo que vamos siendo. Al contrastar, no artificialmente sino objetivamente, la evolución de nuestras expresiones, comprobamos que la línea fundamental no se pierde. Hay una unidad que sin perderla hemos de recuperarla cotidianamente. La decisión en el sur fue la opuesta: Una unidad que sin tenerla plenamente se perdiera cotidianamente para crearla. Estoy pensando en dos uruguayos: Figari y Torres García.

No creo en las encomiadas semejanzas de nuestros países. Aun dentro de nuestros países contamos con muchos antagonismos y desemejanzas. Compartimos idioma, religión, dependencia, democracia, la OEA, gorilas. El ideal bolivariano es probable a partir de diversidades que nos hermanan.

Creo que nadie ha pensado en el muralismo en relación con el Modernismo. Una relación con una problemática que se planteó continentalmente. En el Modernismo privó la influencia francesa. En el muralismo privó una reacción contra la influencia francesa. Contra la Escuela de París. Modernismo y muralismo son divergentes. En Argentina, es Florida y Boedo. Lo afrocubano. En Brasil: Gilberto Fryre; Claudio Portinari, que pintó murales. J. C. Mariátegui y José Sabogal. El universalismo y el nacionalismo, según Unamuno, son aparente antagonismo de una misma preocupación. Por años de lucha armada, México sufrió clausura y aislamiento. Los del Ateneo de la Juventud y "Los Contemporáneos" abrieron ventanas. Los muralistas se ahincaron en lo nacional. Ambas posiciones son complementarias en su oposición aparente.

La literatura expresaba esos años sí no con ímpetu equiparable, sí con más diversidad, por "Los Contemporáneos" y la oposición a ellos, por la novela de la Revolución, la tetralogía autobiográfica de José Vasconcelos y sus ensayos. Reyes ahonda en lo suyo. José Gorostiza escribe *Muerte sin fin*. Silvestre Revueltas. El título de alguna obra de Carlos Chávez nos dice por dónde soplaban el viento dominante en 1934: "Sinfonía proletaria —así se llegará a la revolución proletaria—".

Sin establecer comparaciones, sí cabe imaginar qué rama de la expresión recogía mejor la época. Para mí, el muralismo, pero sin comprenderlo en bloque, sino en cada uno de los tres grandes muralistas, sobre todo en sus oposiciones y demás diversidades. Los pintores y cierta crítica académica, no obstante ejemplos pasados y recientes, impugnan que al tratar de un arte se recurra a comparaciones con otro arte.

Estamos en el asunto de la claridad de la pintura mural mexicana. Tanto Siqueiros como Rivera desearon que el mensaje fuese directo y claro y preciso. Orozco escribió que con la pintura se logra expresar con nitidez lo que se quiera. Leer un mural no podía ofrecer grandes disparidades en las interpretaciones de lo representado. Las disparidades ocurrirían



con más facilidad en la valoración de lo específico. Y Orozco pensó que para la supervivencia de una obra los valores formales son los decisivos. ¿Hay más consenso a través de la historia en lo formal que en lo ideológico? Hay menos contradicción. En las bifurcaciones de la apreciación crítica, en sus tropiezos innumerables, reconocemos que un aspecto clave de su historia es la apreciación de lo específico. Tanto la especificidad como lo ideológico nunca han sido ahistóricos. Las ideologías las olvidamos. Apolo y Coatlicue.

Con Orozco, la lectura de sus franciscanos en la escalera de la Escuela Nacional Preparatoria ha sido no sólo contradictoria sino opuesta. Siqueiros, en sus memorias, los pone como ejemplo de las contradicciones de Orozco. Los lee de acuerdo con su deseo, y no con lo que expresan todos los murales de Orozco en la Preparatoria y en la trayectoria de toda su vida y toda su pintura. Lo lee así, políticamente, con el fin de sumarlo a su demostración. Igual acontece con Justino Fernández, por razones distintas y con distinto designio.

Sobre las varias lecturas charlé con Orozco. ¿Estoy acarreando agua para mi molino? Pienso que no. La coherencia de la vida de Orozco no admite distintas lecturas en estos casos panfletarios. ¿No han visto al Padre Eterno como un payaso, el mundo sobre sus rodillas, guiñando un ojo, como comunicándose entre compadres? ¿No le han visto así representado, como jefe de una pandilla de curas porcinos, ladrones de los cepos en que los pobres fanáticos vierten sus economías? ¿No han visto al franciscano sorber como un vampiro, hasta dejarlo en los huesos, al indígena exhausto? ¿Quién inventó que el fraile besa a un leproso? ¿No han visto allí mismo la cruz con la serpiente cascabel enroscada en ella? ¿Olvidaron su "Cristo destruye su cruz", idea que le obsesionó, puesto que empezó a pintarla y la borró en la propia Escuela Nacional Preparatoria? La encontramos después en los murales de Dartmouth College, en una tela de la Colección Carrillo Gil.

Es un Cristo de inmensos ojos abiertos bizantinos, con una expresión de inmenso júbilo y de inmensa furia, como sorprendido de su obra acusadora y vindicativa, como aliviado del olvido de su Evangelio, del aprovechamiento de su Evangelio para fines antagónicos, vuelto dogma y con jefe infalible y castigos temporales o eternos, causando así millones de muertos y vastísima desolación durante decenas de centurias. Este Cristo desmistificador de la Iglesia, este Cristo triunfante, está restaurando los Evangelios. Con el mismo sentimiento pintó crucifixiones y otros temas religiosos. Su Cristo es el mismo: entiendo que lo entiende en la línea de su Prometeo, de "El Hombre en Llamas".

No es sorprendente la concordancia en la lectura de Siqueiros y Fernández. Llegan a ella por razones nada objetivas. No leen lo representado; leen lo que cada uno deseó leer. Hablé del hombre, más que de la obra; puse mi acento al leerlo como una partitura.

Rememoré a Orozco en el trato personal y en sus obras, en sus escritos y en sus cartas. Juzgué incorrecto exponer en forma de diálogo algunos recuerdos, por temor a falsificarlos, aunque para mí sean inolvidables. Son anécdotas sin pintoresquismos, sin teatralidad. Hechos, reacciones, que acontecieron en lo privado de una visita, de cenas con él, de la correspondencia con amigos. Repetiré que su autorretrato es "El Hombre en Llamas" del Hospicio Cabañas, en donde deja casi libre la totalidad del espacio de la cúpula, para expandirla, y que el hombre abrasado lo incendie con su ciclón y ascienda más allá del confín que abajo establecen, apenas emergiendo, hermosas figuras que no medran en la concavidad infinita.

JUAN VICENTE MELO

"LA ÚNICA REALIDAD ES EL DESEO"

POR RAFAEL VARGAS

Juan Vicente Melo (Veracruz, 1932) es el autor de tres libros de cuentos: *La noche alucinada* —colección publicada en 1956 por Prensa Médica y que por decisión del autor permanece desconocida para la mayor parte de sus lectores—, *Los muros enemigos* (Universidad Veracruzana, 1962), y *Fin de semana* (Editorial ERA, 1964). Pero, sobre todo, es el autor de una de las novelas más importantes de la narrativa mexicana: *La obediencia nocturna*. Podría decirse que, sin menoscabo de sus libros anteriores, *La obediencia nocturna* es el punto más alto de su, hasta ahora, breve obra creativa. *La summa* de sus obsesiones y la decantación de un estilo. *Summa* dolorosa, hiriente, por la tenaz voluntad y amor con que logra arrancar muchas de las sucesivas máscaras con que desgastamos la vida: los rostros de la degradación y la mentira con que aprendemos a traicionarnos para llegar a eso que brutal y paradójicamente llamamos "madurez", en la torpe insistencia del hombre por continuar comparándose a la naturaleza después de colocarse a sus márgenes. En realidad, si porfiásemos en tomar a la naturaleza como referencia para juzgarnos, lo que tendríamos que hacer es *olvidar*. Y olvidar es precisamente lo que, en última instancia, parece constituir el eje de la obra de Juan Vicente Melo. En ese intento —verdadero acto de locura en medio de ese desierto que llamamos civilización, fincado en la acumulación y el atesoramiento (de amor, de ideas, de datos, de errores) —radica la posibilidad de que el ser humano comience a reconocerse, y así, tener una nueva oportunidad, recomenzar. ¿Recomenzar? Sí. Y por eso lo descabellado de la empresa. Pero, diría Cortázar, "nada está perdido si tenemos el valor de reconocer que nos hemos equivocado." No obstante, la escritura de Juan Vicente Melo transluce su desconfianza al respecto, lo que no significa que abandone su empeño, sino que, sencillamente, reconoce sus limitaciones: su radical desesperación. Esa desconfianza significa, a la vez, que nada y todo puede hacerse, que todo aguarda, que nada espera. De esto puede desprenderse que su obra no es "pesimista", como habitualmente se le califica, en favor siempre de las chatas clasificaciones de la literatura y sus escritorios, y no de la vida, que rechaza todo tipo de etiquetas.

Más allá de los profesores de literatura, Juan Vicente Melo es un escritor. ¿Mejor, peor, malo, bueno? ¿Importa eso? ¿Qué es lo que logra decirse con esas palabras? Desafortunadamente, vivimos con un mar de adjetivos al cuello, y resulta casi imposible librarse de ellos. Por eso es que, llenando los pulmones con un poco de sal, no podemos evitar el llamar a su obra *excelente*. El diablo del lenguaje nos condene.

En esta entrevista, —desgraciadamente el espacio nos limita— hemos tratado de formular a Juan Vicente Melo sólo unas cuantas preguntas. No las usuales, acerca de su biografía o su curriculum, que se encuentran ampliamente respondidas en su

Autobiografía (Empresas Editoriales, 1966), sino aquellas que tal vez podría hacerle un interlocutor casual. Es obvio que —otro de nuestros vicios— uno quisiera desmenuzarlo todo; preguntar qué camisas usa, qué cigarrillos prefiere, porque uno siente que la insolencia de esas preguntas se justifica siempre por la admiración, esa forma de amor y gratitud por los beneficios que quien, casi sin saberlo, nos confiere.

¿Qué más podemos apuntar? Sólo que esperamos, como todos sus lectores, sus amigos, un nuevo libro, una nueva prueba de su amor y odio a la vida. Si este número de la *Revista de la Universidad* es simultáneamente una celebración y un homenaje, celebremos pues, sin cortapisas, a uno de sus mejores colaboradores, que es también un admirable escritor.

—No son las palabras lo que importa. Tampoco las acciones. Uno dice "buenos días", "cómo estás", "da lo mismo", "te quiero", "perdóname" y, después de todo, no significa nada. Uno hace tal o cual cosa y eso resulta, al fin y al cabo, como decir "no sé lo que hago". Por principio de cuentas, los otros interpretan palabras y acciones a su manera, como quieren o pueden entenderlas. Lo que importa, al fin y al cabo, son las consecuencias. Está la realidad y uno tiene obligación de calificar lo que ha dicho o lo que ha hecho. Obligación de aceptar, de asumir, de no engañarse. Lo que importa son las sorpresas que uno se lleva, después.

—Juan, en tu autobiografía dices muy claramente que necesitas "seguir inventando lo no dicho, contando mentiras a fin de (hacerte) partícipe de otra realidad, porque ésta (...) resulta intolerable." Quisiera saber si crees que con tu obra has logrado dibujar esa otra realidad que preferirías como alternativa, o si, finalmente, no ha sido otra manera, incluso una más cruel, de estrellarte contra el mundo que vivimos.

—Yo creo que no. Creo que en cierto sentido, tal como estamos en estos momentos, tomándonos una cerveza, esperando un "vuelve-a-la-vida" que no llega nunca, *La obediencia nocturna* se trata precisamente de *volver* a la vida. Lo intolerable de la realidad está en que uno diga perfectamente "buenos días" o "te quiero", y la consecuencia por haberlo dicho. Yo creo que no hay que decir nunca ni "buenos días" ni "te quiero", porque la realidad entonces se transforma, se trastoca. Uno no debe decir jamás una palabra, porque si la dice, la realidad deja de pertenecernos. Creo que escribir esa novela me ha ayudado, si no a dibujar, como dijiste, una alternativa, sí me ha servido, por lo menos, para entender la realidad.

—Te hacía esta pregunta porque sabemos que escribir no es una forma de construir castillos en el aire, sino de transformar la realidad, pero rechazando toda idealización, es decir, precipitándose al y contra el mundo. Tal parece que, de alguna manera, en la medida que idealizamos algo lo destruimos; sea el amor, la vida, la escritura... Pero inventar lo no di-



cho, contar mentiras, no es idealizar, sino desear.

—Sí, y desear conlleva siempre una carga de nostalgia —conste que dije nostalgia y no melancolía—, un anhelo de recuperar la vida, no tanto la vida anterior como la vida futura, lo que pasará. Tú me decías anoche que en todo ésto había algo como una anticipación a la muerte, una forma de suicidio. Yo no lo creo así. Creo que lo que ocurre es que uno se aproxima al peligro al tratar con las palabras, porque no se mide jamás su peso ni la proporción de sus consecuencias. Juzgamos sólo la virtud de los actos. En este momento voy a tirar un cigarrillo: hago un gesto y lo arrojo al piso, lo piso. Pero la verdad —que es algo que habría que discutir— no tiene nada que ver con la actitud que uno tiene ante la realidad. ¿Qué es la realidad? La realidad no es ésto, tirar un cigarrillo, comer, hablar... La realidad es la otra, la que quisiéramos, la que no tenemos porque no la queremos o no sabemos quererla. No la deseamos lo suficiente. Quisiera contarte una anécdota acerca de *La obediencia nocturna*: una vez encontré un ejemplar en una librería católica de Puebla; yo creo que lo tenían ahí porque por el título entendieron que trataba de algo religioso, es decir, católico, ya que existe toda una idea acerca de la noche, del acto de dormir, como una "iluminación", una "obediencia nocturna": persignarse y dormir, —dormir, que es como la muerte. Al principio me causó risa el hecho, pero después pensé que el asunto, ese azar, era una cosa más seria, y entonces me reí con más ganas, porque uno nunca tiene razón y la realidad a veces adopta formas pavorosamente cómicas. Por supuesto, cuando se publicó *La obediencia nocturna*, yo deseaba otra cosa, no figurar en los estantes de una tienda de libros católicos.

—¿Tú no encuentras, como *Cernuda*, una contradicción entre la realidad y el deseo? Parece que para tí el hecho mismo de desear implica ya otra realidad.

—Así es, y me quedo con el deseo, el deseo de la realidad. La realidad en sí creo que no existe. Acaban de decir "¿me permite?", que es una forma de realidad, y nada puede permitirse, y mucho menos preguntar si algo se permite. Al hablar se acaba todo.

—Entonces, desde esa perspectiva, ¿cómo te describes a tí mismo como narrador? ¿Se debe a esta confianza radical hacia las palabras el que guardes hasta ahora un prolongado silencio?

—Bueno, de entrevistado a entrevistador: ¿Tú crees que lo próximo que escriba será algo pesimista?, —puesto esto entre comillas—, porque yo creo que *La obediencia nocturna* es una novela optimista. A pesar de todo, a pesar de que comience diciendo "me da lo mismo".

—Creo que en la medida en que uno rechaza esta realidad ya se es optimista, me parece casi un requisito. Si no empezamos por negar el infierno, por lo menos, jamás seremos capaces de aspirar al paraíso.

—A mí me interesa mucho subrayar eso. *La obe-*

diencia nocturna no es una novela pesimista. El negar el mundo no es una tentativa de suicidio, ni un deseo de desaparecer, sino, simplemente, la manifestación más amplia y contundente de estar vivo, la vocación de vivir.

En ese sentido yo soy el primer interesado en romper mi silencio como escritor, y ahora estoy buscando cómo hacerlo.

—*La vocación de vivir... Esto es una cosa que queda muy clara en tu autobiografía, cuando te refieres a la influencia que Revueltas tiene en tu obra, cuando dices que lo admiras y respetas pese a las fallas técnicas que le encuentras. Yo me atrevería a emparentar cercamente a La obediencia nocturna con Los días terrenales. Tú recuerdas uno de los diálogos finales entre Fidel y Gregorio. En él Revueltas propone que los hombres nos demos cuenta que no existen asideros en la vida, nada, ni siquiera el amor, en todo caso el más digno de los mitos, que confiera un sentido a la vida, y que a pesar de esa devastación, uno debe permanecer en pie; el hombre debe ser "libremente desdichado"*.

—Además el título es altamente significativo, son "los días terrenales". Uno puede ser astronauta, pero tiene que vivir en la tierra. Dormir en tierra. Sin embargo, pese a que José Revueltas tiene razón, es indispensable, creo, la presencia del mito, sobre todo el mito del amor, como dijiste, el más digno.

—*Toda tu obra gravita en torno a las relaciones amorosas, mejor dicho, a la imposibilidad de la relación amorosa. Quisiera que además de lo que ya está muy claramente dado en tus libros dijeras algo más al respecto, que hablaras por qué el amor, mito y todo, pero al fin y al cabo un hecho social, se desgasta irremediablemente, qué posibilidades tiene el amor, siendo una de las formas óptimas de las relaciones humanas.*

—Lo que yo trato de decir es que, realmente, la posibilidad amorosa se realiza siempre a través de otra persona, nunca a través del amante y el amado. Tal vez eso sea parte de la imposibilidad de amar, por la que el amor no se cumple. En toda mi obra el tema es el mismo: la imposibilidad del amor, esa imposibilidad que, pese a todo, implica la necesidad del amor. Creo que hay una urgencia de la pareja por la otredad, por llegar a otra cosa, que se hace imposible. Esta es una opinión personal, sujeta a crítica, pero creo que la realización del amor es imposible. Nosotros la hacemos imposible.

—¿Planteas esta imposibilidad solamente respecto a la pareja?

—Sí. No conozco otra forma de la relación amorosa que la pareja.

—¿No crees en lo que planteaba Fourier en El nuevo mundo amoroso? El postula otras posibles formas de relaciones, como los falansterios.

—Bueno, yo creo en la pareja, creo en la soledad de dos. Eso es lo que me importa y lo que me des-



garra, me lastima. Por eso tal vez en mi literatura emprendo una búsqueda que parecería pesimista. Yo me pregunto por qué una pareja implica en sí misma una ruptura desde el instante mismo en que se forma. El cuento del que hablábamos ayer (Cihuateótl) se trata de un hombre y una mujer cuyo amor desaparece por la desesperación de la proximidad, por la muerte de cada día. Para mí el amor es una cosa fundamental y sumamente —sabiamente— feliz e infeliz, que incumbe y hace sucumbir a los miembros de una pareja hasta llevarlos a la desesperación, a preguntarse por qué dejan de reconocerse en un cuerpo, en la soledad de un cuerpo, y encontrarse entonces con la muerte del amor como única respuesta.

—Yo insisto, y me pregunto entonces si esa imposibilidad del amor no está dada en la forma misma de la pareja. Si no es una forma históricamente rebasada.

—Posiblemente. Por desgracia, la pareja es la forma prevaleciente. Tal vez esté históricamente rebasada, pero la verdad es que, ¿quién conoce otra? Se experimenta, sí. Se busca, sí. Pero lo que continuamos viendo es la pareja.

—Parecería que a los amantes no les queda entonces ninguna posibilidad más que inflingirse heridas ante el desgaste. Y no sé si lo que tal vez haga tan frágil al amor es tratar de preservarlo del mundo en vez de entregarlo y compartirlo con el mundo.

—Creo que el error consiste precisamente en tratar de preservarlo del mundo, de encontrar lo inalcanzable, que sería la perfección del amor.

—Pero el mundo entonces aparecería como un cáncer, y quizá lo que en verdad ocurre es que no puede darse ninguna perfección ajena al mundo. Olvida-

mos frecuentemente que somos seres genéricos, que todos formamos parte de una misma piel. Para ser nosotros, necesitamos también ser otros. Entonces, mi amor no puede existir si no es también el amor de otro.

—El otro que es uno. Pero siempre insistimos en que el amor sea *mi* amor. Error fatal; me pierdo yo y pierdo el amor. La posibilidad de amar a otra persona y la posibilidad de su amor recíproco. Esa es nuestra mayor torpeza.

—A propósito de todo esto, hay algo que no deja de ser curioso. Decimos que escribir es un "acto amoroso", y aun cuando las parejas revientan o se extranguan, la literatura parece corroborar que el amor es posible, no tanto por sus temas, sino por ese acto mismo...

—Por supuesto, escribir es un acto amoroso, el mayor acto de generosidad y entrega posible, aunque también, no hay que olvidarlo, es sumamente doloroso. Es el acto de retorcer palabras para darles su forma verdadera. Para tratar de encontrar su consecuencia. Quien habla no prevee las consecuencias de lo que dice, no así el que escribe. De cualquier modo, en la escritura, como en el amor, se obsequia la vida y el cuerpo. Yo no podría vivir sin la literatura.

—Después de esto, quisiera insistir en una pregunta; no quiero parecer agresivo, pero, ¿cómo explicarías entonces el silencio posterior a La obediencia nocturna?

—Por el desamor.

—¿Sientes desamor hacia el mundo?

—Totalmente. Pero creo que más bien el mundo lo siente hacia mí. O, por lo menos, así lo experimento. A pesar de que haya mucha gente maravillosa interesada en lo que trato de hacer. Pero bueno, yo lo que creo es que no se trata exactamente de un silencio, o que en todo caso es momentáneo —y creo que no va a durar mucho— sino que es como una fatiga, una nostalgia, una decepción que aún no se cura. Pero yo mismo soy el primero en exigirme ese acto de amor. No dejo de leer y releer, de frecuentar a mis grandes amores. En tanto exista esa intensidad, yo más bien hablaría de un suspenso.

—Me platicabas que tenías en proyecto una novela que ha quedado interrumpida. ¿Podríamos hablar un poco acerca de eso?

—Bueno, esa novela quedó interrumpida porque la persona que me la contaba, mi abuela, murió. Ella me contaba su historia de amor, que en realidad no difiere mucho de otras historias, prácticamente todas son la misma. Pero ella, que me la contaba, murió antes de completar su relato. Y no me gustaría trabajar inventándola. Se puede hacer, claro, se puede inventar el amor y muchos escritores lo han hecho, pero por ahora yo me siento imposibilitado para hacerlo. Prefiero vivir el amor que inventarlo.

—Pero, en cierto sentido, ¿no se inventa siempre el

amor? ¿Acaso escribir no es siempre inventarse el amor? ¿No es —otra vez— esa búsqueda del paraíso? Creo que eso, por otra parte, es la tarea política del escritor.

—Desde luego. Inventar el amor, buscar el paraíso, son actos políticos, en el mejor sentido del término —debo decirte que descreo de la otra política, sucia e inútil. Pero, al mismo tiempo, todo eso es un camino lleno de obstáculos, como si existiera una conspiración que uno es casi siempre incapaz de percibir.

—¿Qué clase de conspiración? ¿Podríamos pensar en el párrafo final de *La obediencia nocturna* como ejemplo?

—No comprendes, tonto, no te das cuenta. Aquí estoy, perseguida. Aquí estoy y no me has reconocido. Te voy a cantar algo que te recuerde y al mismo tiempo te haga olvidar, que te obligue al reconocimiento —y canta, llorando, *You must remember this*.

Marcos y Enrique beben, silenciosos. Arrojo el cigarro a un rincón y veo la lucanita volando. Ya no la veo.

Marcos se parece a mí. Enrique se parece a mí.

—¿Cómo lo hiciste? —pregunta Enrique- Marcos.

Así.

Todo está terminado. Me siento bien tranquilo. Puedo decirme, ridículamente, que estoy curado. Los miro: los dos están mirándome, tembloros. Les pregunto:

—¿Qué sigue ahora?

Marcos-Enrique piensa:

—Has dado una dirección equivocada. Ella estará ahí. El principio era otro, precisamente donde ella no estaba.

Me levanto. ¿Qué pasa si salgo corriendo, si la encuentro en el verdadero lugar, si ellos no quisieron, precisamente, engañarme?

En este momento, Esteban tendrán la zaptilla de cristal en las manos y Daniel le ofrecerá un trago. Pixie se ha disfrazado otra vez con el vestido ese que le confeccionó un colombiano. Enrique-Marcos alza la copa y me dice “salud”. Esteban estará escondido con las putas, linterneado. Sonrío.

Amén”.

—Sí. En *La obediencia nocturna* quien encuentra el amor es otro, no el narrador, sino un otro distinto, en el que él no puede reconocerse. Y en todo eso hay una conspiración dada de antemano, esa conspiración que hay en las palabras, en los gestos, en las actitudes de los demás.

—Quiero hacerte otra pregunta que guarda relación con esto. Creo que existe en toda tu obra un elemento religioso muy fuerte. ¿Me equivoco?

—No, *La obediencia nocturna* lo muestra claramente. Ese elemento también existe en mis libros

anteriores, pero aquí es mucho más patente. Es un sentimiento, debo confesarlo, católico, apostólico y romano. Pero no el del practicante, sino el del creyente. Es decir, es el sentimiento de la esperanza, de la resurrección. Ese *amén*, final, significa, por una parte, todo ha terminado, “así sea”, pero significa también que es probable que así no sea, que hay que volver a comenzar. Insisto, *La obediencia nocturna* es una novela sobre una misa de difuntos, pero es también una novela sobre la resurrección. Recuerdo que mi hermano, un psiquiatra, me decía, muy orondo y a la vez muy triste, que la novela, al tratarse de una misa de difuntos, significaba que no hay posibilidad de estar vivo en el mundo. Pero lo que yo creo es que sí la hay. Claro, mientras uno no hable.

—Bueno, aunque esa es una posición muy severa y muy difícil, tiende hacia algo que puede no ser imposible. Octavio Paz plantea en *El arco y la lira*, que el día que el hombre logre borrar el puente que existe entre las palabras y las cosas, volverá a habitar el mundo plenamente.

—Por eso es que se escribe, para acercarnos a ese puente. Sobre todo la poesía demuestra —y por eso creo que toda escritura que se respete tiene contactos estrechos con la poesía— ese doble y maravilloso carácter de las palabras. A ello se debe también ese elemento religioso en lo que he escrito: el Antiguo Testamento termina con la palabra “amén”, pero el Nuevo Testamento continúa esa palabra. Y siempre tiene que haber un nuevo testamento, un nuevo intento de decir las cosas, de perfeccionar las palabras para cruzar ese puente. Tal vez la literatura sea una manera de acercarse a ese idioma, a esa manera verdadera de estar vivo.

—Vayamos ahora a otra cosa. Existe, si no una generación, si un grupo de escritores cercanos a tí, tanto en temas como en intereses, como Sergio Pitol, Inés Arredondo, Juan García Ponce... ¿Cómo te situarías en ese grupo?

—A los nombres que mencionaste yo añadiría el de José Emilio Pacheco, que aunque cronológicamente está más distante, tuvo mucho que ver con el grupo de la *Revista Mexicana de Literatura*. Creo que Pacheco es un excelente poeta y por ello me apresuro a incluirlo. Sergio Pitol, con el que efectivamente comparto muchos intereses, estaba, en cambio, un poco más lejos de ese grupo. Por otra parte, te diré que creo que *El tañido de una flauta* y *La obediencia nocturna*, dicho sea con toda modestia, me parecen las dos mejores novelas publicadas en México en los últimos años.

—Hay muchos mundos compartidos en esas novelas, ¿no?

—Claro que sí. Siento una gran cercanía con lo que escribe Sergio Pitol. La siento también con Inés Arredondo y con Juan García Ponce.

—Creo que en tí y en todos ellos hay una profunda preocupación por la fatalidad, por, lo repetimos una vez más, la imposibilidad del amor y el misterio de



los actos cotidianos.

— Sí, creo que en todos nosotros, mejor dicho, en lo que hemos escrito, hay esa urgencia de recuperar la vida, la verdadera vida —y bueno, eso se da en todos los escritores, pero en este caso, hay semejanzas específicas que nos ligan notablemente, no sólo por la época o las muchas influencias comunes. Hay algo más... No sabría cómo describirlo ahora.

—¿Cuál fue tu sistema de trabajo o, mejor dicho, de qué manera has trabajado en tus libros?

—Bueno, como sistema, ninguno. *La obediencia nocturna*, en principio, iba a ser un cuento, y fue Huberto Batis, precisamente, quien me hizo notar que eso no era un relato sino una novela. “No es necesario que la estires”, recuerdo que me dijo, “deja que se desenvuelva sola.” El resto fue desarrollar lo que ya estaba en germen en el cuento. Creo que casi todo lo he escrito así, casi naturalmente, con esa “difícil facilidad” como decía Juan García Ponce.

Quisiera retomar un poco la cuestión religiosa que tratábamos antes. Me gustaría decir otra cosa. Una señora que vivía aquí, en Xalapa, me decía, muy extrañada, que observaba en *La obediencia nocturna* un elemento del judaísmo. ¿Por qué se presentaba ahí? Yo le respondí que más que judaico o católico, era un elemento cristiano: la presencia del mal. Ayer tú mencionabas la importancia que Julien Green tenía para mí, y ahora yo añadiría a Georges Bernanos, autores que me interesan mucho porque manejan la conciencia del mal, del demonio. Yo me quedo de parte del demonio.

—Suenan un poco contradictorio eso, ¿no? Hay una serie de elementos muy complicados ahí. Si identifi-

camos a Dios con la palabra, y a esta con el amor, como decías ayer, el demonio —por lo menos en la cultura cristiana— es su negación por excelencia. Mientras que la palabra es la vida, el demonio es el símbolo arquetípico de la muerte.

—Sí, pero el demonio es también el defensor —no el defensor, sino el instigador— de lo prohibido, de las pasiones prohibidas. Recuerda a Paolo y Francesca. Existe una significación especial del demonio en ese sentido. El amor es una fuerza prohibida, demoniaca. ¿No decía Blake que los poetas son siempre servidores del demonio? Los amantes también lo son, a su manera. Esto puede parecer ambiguo o contradictorio, pero no lo es tanto. Hay que recordar que nos movemos en un mundo de símbolos y recordar también quiénes postulan o construyen esos símbolos. Los significados de todos los símbolos pueden ser revertidos. Por otro lado, estar de parte del demonio no significa negar a Dios. Este es un problema cultural muy complejo, y sería muy interesante estudiarlo a fondo. Hay que recordar también que el demonio es un ángel caído, y ¿qué somos nosotros sino ángeles caídos? Nadie podría asegurar, ni los teólogos, que el demonio no busca regresar a Dios, volver a disfrutar la palabra. Dios es la luz y la claridad porque conoce la palabra, la palabra total, íntegra, no dividida, escrita o hablada, como nosotros la entendemos. En ese sentido el demonio es un pobre ser condenado al infierno, y el infierno es la confusión. Con todo esto quiero decir que la escritura y el amor no lo arrastran a uno a la destrucción, sino que conducen a la resurrección, siempre y cuando exista la presencia del mal. Yo quisiera ser Mefistófeles, no Fausto. Mefistófeles es la escritura, es el amor. Dios y el demonio en última instancia no son una cualidad, sino lo mismo. Yo creo eso de la misma manera que creo que festejar a un recién nacido es como llorar a un muerto.

Me hubiera gustado ser músico por eso, para estar de parte del demonio. Me hubiera gustado escribir música y componer el vals *Mephisto*.

—Y a propósito, ¿qué hay de tus notas sobre música?

—Dentro de poco va a publicarse un librito que se llamará *Notas sin música*, —notas que escribí gustosísimo para *México en la cultura* y para *La cultura en México*, los suplementos que fundó Fernando Benítez.

La música es parte de la palabra, casi una extensión natural (o la palabra lo es de la música, es lo mismo), y por tanto, del amor. En *La obediencia nocturna* se incluyen, por eso, unas grafías musicales de Mario Lavista, un excelente músico, que también forman parte de la búsqueda hacia Beatriz. La obediencia nocturna es la música, el demonio, Dios, el amor, la palabra, Beatriz, es decir, la religión. *Religare*, re-ligar las cosas, ordenar el mundo a través de una búsqueda. Creo que eso es *La obediencia nocturna*.

TIEMPO DEL MAR

A Manuel Nuñez Nava

"Todo vapor lejano es de cerca un velero.
Toda nave distante ahora,
vista de cerca es otra en el pasado".

Fernando Pessoa.

PRIMERA PARTE

La movable llanura deslumbrada
por el ojo del dios de las mañanas,
experta en soledades,
recibiendo la comunión de las primeras barcas.
¿Quién se atreve a violar ese silencio
nutrido de rumores,
de gritos congelados,
de presencias que flotan
en los profundos aires?
¿Quién, sin temblar de miedo, pone proa
hacia la engendradora de tormentas,
la dueña, pero también la víctima, del viento,
la dadora de vida, señora de la muerte?
El que hace estas preguntas es un hombre de tierra,
nacido en la llanura,
formado entre las hierbas,
en el aullido de las tierras secas.
La noche de lamentos que en Jalisco
suplica a una deidad propiciadora la fuerza de la lluvia
me dió una alma nostálgica del agua,
la mirada que pregunta a las nubes,
el dolor ante vientos destructores.
Pero un día, al pasar una curva del camino,
el mar se me echó encima
y contemplé el misterio.
Desde entonces, la presencia del mar,
más bien su ausencia,
dejó algo en mí:
una adivinación, un viento leve,
un contenido goce que estallaba en la contemplación.
El mar del trópico, las costas de lujuria
que en Tabasco desconocen los límites;
el Caribe mostrando sus secretos;
los farallones del mar de California
que se refugia entre los dos desiertos;
el océano sumiso en Acapulco
zurcados por las luces de neón;
el sosegado mar de Manzanillo
guardando los secretos de la nao de la China;
el Atlántico, mar familiar, camino real de España

y el terrible Pacífico,
airado mar de peregrinaciones perdidas en el tiempo.
En el mar, uno y todos, descubrimos
el verdadero origen de la luz,
la exacta imprecisión del tiempo esquivo,
la ambigüedad estricta de la naturaleza.

INTERMEDIO

CANCIONES DEL CUERPO Y EL MAR

"Suban los admiradores a los árboles maduros"
Armando Uribe

I

La luz dentro del caracol
juega a cambiarse de lugar,
la tarde se devora
las escamas del pez
que antes ardían.
Un niño vierte
los últimos rayos del sol
y en la montaña
forma la noche su primer lucero.
En el golfo de la unánime plata
se deslien las gaviotas
y la espuma, enredada en los pies de la mujer,
sube y hace plata los muslos.
La noche tiene hermosas manos.
En el río alguien canta.
Se levanta el deseo.
Sólo es verdad la carne.

II

De enamorada luz y fresca tarde
está rendido el mar
y en la escollera
se estremece la espuma.
Tus ojos toman el color
de una llama de ausencia.
¿Mejorará esta estancia
al lado del océano
tu dolencia?
¿podrá el mar aturdir tu desvarío?
¿se calmará tu angustia entre sus olas?
¿llenarán sus emblemas el vacío?
Tal vez el viento de lejanas playas
te haga olvidar
y en las arenas cálidas
se muera el soplo
de tu amor sombrío.

III

A Lucinda

Difícil inconciencia del deseo.
 Entregarse a la pálida mañana
 sin que algo nos detenga,
 sin que el aire
 agite sus falaces advertencias.
 Como el mar, irse y volver,
 abandonarse a un ritmo
 de insegura constancia,
 como el mar ser en calma
 y de repente romper el dique,
 arder, borrar la playa
 y regresar más tarde
 al lecho eterno.
 Mar habitado por los que se marchan.
 Algunos flotan sin ojos
 entre flores raras.
 Los demás sólo pasan.
 Para vivir en él hay que estar muerto.

IV

Hacia el poniente, la última mirada
 recogió todo el sol.
 Puerto Vallarta recibió su noche
 y en el río, luz y hielo,
 quedó intacto
 el último reflejo del follaje.
 Miro tu cuerpo blanco entre la sombra,
 tendida desnudez, luna más clara
 que la luna misma,
 luna abierta al crepúsculo,
 sonrisa de la carne,
 manantial donde el deseo se curva.
 En la hermosa tiniebla
 se suceden imágenes ambiguas:
 árboles altos, cuerpos escondidos,
 flores oscuras, pálidos cadalzos.
 El viento engaña a las cortinas
 y tu cuerpo, flotando en la penumbra,
 es un cuerpo en el agua.
 Afuera el mar y tu dentro del mar,
 la muerte viva.

V

El mar de adolescencia,
 la preciosa fatiga de la playa
 y la tarde desnuda
 en la tibieza nueva de las rocas.
 A lo lejos, un barco detenido

fija el crespón de humo
 y las gaviotas, rodeando la cubierta,
 imitan el rumor de los naufragios.

Hemos jugado a la muerte por agua
 y el silencio nos invadió los párpados.
 Hacia adentro miramos
 la tumba submarina
 y encendimos la antorcha
 de la muerte profunda.

El mar no aceptó el juego
 y caminamos solos
 después del simulacro
 A lo lejos, el barco detenido
 agitó su crespón
 y las gaviotas
 mimaron el pavor
 de los naufragios.

VI

En oportuna soledad camino
 por la desnuda playa.
 Las lejanas hogueras contradicen
 el deseo de estar solo.
 No reconozco la playa de la infancia.
 ¿Cambió el mar? ¿cambió el viento?
 ¿han cambiado las noches?
 ¿las estrellas han mudado de sitio?
 ¿o algo ha cambiado en mí?
 Recuerdo versos libres,
 pienso en arduos poemas
 de carnes apretadas,
 de cinturas exactas,
 de trémulas caderas,
 enhiestos talles
 y perfectas piernas.
 Los recuerdo en voz alta
 y precipito
 un turbio enervamiento.
 ¿Cambió el poema?
 Algo ha cambiado en mí,
 algo se ha roto.

VII

De ausencias poco claras,
 de silencios llenos de luz,
 de soledades raras;

de vientos engendrados en la infancia,
de turbios días en esta loca errancia;
de tardes nuevas como flores rotas,
de playas descubiertas,
ocultas en las rocas.

A todo eso
están hechos los ojos.
Nada podrá ser nuevo,
pero el mundo es hermoso.
Con ingenuo deleite
me detengo
y detengo las horas,
cruza un ave el poniente
y el día
sabe, a pesar de todo,
ser gozoso.

VIII

Al mar los deslumbrados ojos,
la trémula sonrisa del que admira;
al mar todo el amor,
la herida abierta
que calma sus ardores con la vista.
Estás hecha de mar,
tu cuerpo tiene
la forma de las olas,
tu mirada sigue
y no encuentra horizonte,
sólo la opaca raya
en que se juntan los azules,
sólo el punto en que fija
su desnudez el sol,
sólo el silencio
de una tarde, pálidamente ebria,
en la media tiniebla
de una contemplación.
De mar, de sol constante,
de un aire que liquida
esta desolación.

SEGUNDA PARTE

En el mar, uno y todos, está el hombre.
Veo las proas de los barcos fenicios
en el agua de España;
las naves griegas y el pálido terror de los troyanos;
Eneas, las llamas en sus ojos, hacia Italia.
Cuántos hombres y dioses duermen sin fin en el
Mediterráneo;
duermen, en preciosa hermandad, todas las razas:

Los turcos, la imagen de su luna en la mirada;
españoles con gritos de Lepanto en los oídos;
venecianos de púrpura marchita;
ágiles genoveses inventores de gacelas marinas.
Veo el cementerio de cristal translúcido,
sitiado por las algas,
recorrido por la vida intranquila,
presidido por cruces de coral,
por movimientos de remoto origen,
por sombras de colores que adivina
un dios huidizo y sin definiciones.

Es el grave Cantábrico
el cementerio de veloces vascos,
de montañeses esperanzados en la "sotileza",
de asturianos en busca de las Indias,
de gallegos expertos en volver.
Es un duro refugio para vagos pesares,
un alto en el camino de las razas que saben caminar.

Miro los barcos en el alto océano seguir su ruta;
son como la vida de rumbos rotos,
para ellos lo que importa es partir.
Las laboriosas vidas marineras
— mar y muelle las forman —
están hechas para la travesía,
renacen al partir.
Partir, esta palabra debe terminar el poema.
Partir sin que el regreso nos preocupe.
Hombres del mar, hechos para partir,
para dejarlo todo,
la desnudez es siempre nuestra herencia,
nuestro único destino.

Y mientras zarpa el buque
dejemos que la vida
juegue con nuestros cuerpos,
que haga sus deterioros
y en sus cambios de ruta reflejemos
el deseo de bogar.
No hay resistencia válida
para este viento impuro.
Sólo el mar nos sostiene
y el misterio nos hace navegar.

Más llegará un crepúsculo callado,
la hora de las gaviotas del silencio,
del albatros del "viejo marinero"
y, humildemente, sin mover las manos,
sin detener el golpe, nos iremos
y será nuestro el mar.

LOS TRANCOS DE MIS REVISTAS LITERARIAS

Para la Revista de la Universidad en su cincuentenario

Ejemplos de las virtudes ocultas de los literatos que las hacen, muestrario de sus virtudes teologales, son las revistas literarias. Especies de deshago cuando no perecen prematuramente ahogadas por la falta de timidez, las veleidades, las penalidades o la obsesión de los escritores esculpiendo la soberbia estatua de su soberbia en tránsito a la inmortalidad. Lucha de clases sociales e intelectuales,... diría el reconocido profesor Carlos González Peña; declaración de principios y actos de fe, esperanza y caridad,... Gutiérrez Nájera o López Velarde; tránsito de fuego que hablará por sí propio... don Enrique González Martínez. Y así, por el estilo los conoceréis. Porque del conocido ejemplo tomado del emperio moruno de *La ilustración española y americana*, cuya crónica general aseguraba que los gobiernos solamente sirven para descomponer los relojes, fluía suavísima la recomendación de que en épocas inflacionarias lo mejor para sobrevivir es el consumo de la "carne líquida", como una especie rara de violettes ideales, inmejorable para los escritores que ayudan con frecuencia. Y que se publi-

que bien eso de que yo no ejerzo de prestamista y que, cruzando el pórtico y a manera de prólogo, güelvo a las revistas literarias que me desnutrieron y me sobrealimentaron.

Que yo sepa, ninguna publicación medianamente culta le ha ofrecido una comida a los marinos en el país que atracan. En cambio a los soldados sí. Los filósofos y los poetas parecen fomentar el buen entendimiento que los movimientos revolucionarios provocan o pregonan, así como la mejor comprensión de los conceptos de moda. Curiosa y justamente, los artículos de fondo y los poemas fraguados en la intimidad de la R. M. —léase República o Revolución Mexicana — prolongan aún la tesis de que *sigue siendo injusto el destierro de Lucifer de los infiernos*, y que finalmente éste triunfará echando de los cielos a San Miguel y sus ángeles. Con esta tesis dejaron de sorprendernos por extravagantes las ideas más alocadas, por las que en las páginas de cualquier revista literaria empezaron, con todo derecho, a tener o a temer cabida. Nos seguirá chocando que la propaganda oficial se apoye —carente de imaginación como siempre lo ha sido— en la gastada cantaleta de que "aspiramos al poder para poder arreglar este país", empezando por componer los relojes oficiales.

Secciones hubieron en las revistas literarias de mi casa, cuyas páginas impolutas o disolutas estaban sobrecargadas de relatos teatrales,... automovilísticos o de vistas cinematográficas (automovilísticas, les digo, ya que un poco antes, la *Casa del Lago* funcionaba como sede del *Automóvil Club* y se anunciaba monda y lironda; aparte de que en ella se sirvieron banquetes intelectuales que no volverían a verse, como aquel banquete de bodas en el que el primero modernismo le entregó las arras al modernismo postrero. Osculo de fuego de la verborrea pirotécnica, pirófaga y piromaniaca de Jesús Urueta, quien, representando a la exaltada intelectualidad europea, abría una encuesta sobre la guerra europea. Banquete de bodas en que el bohemio calló y ningún acento se atrevió a profanar el sentimiento etc., etc., etc.... *Spaulding* se convierte en el nombre (la marca, *trade mark*) más popular entre los jóvenes y niños de mi generación amante de las *bellas artes* y de la *literatura* / diferenciación notable ésta, que años después se consagraron académicamente con la creación decretada del Instituto Nacional de Bellas Artes y... ¡Literatura! = INBAL y sic. / En los tablados y en las salas de visitas se recetaban *Siboney* cada vez que Valentino succionaba a Pola Negri o al productor Pola, no recuerdo; las crónicas del gay-tovar con profundas consideraciones acerca de la vida artificial y su correspondiente higiene de los deberes, los placeres y los dolores que estos suelen acarrear. Todo ello como antecedente fatal del psicoanálisis que invadirá la literatura a partir del primer literato que se psicoanalizó. Con ello, las páginas de las revistas literarias adquirieron en casa palpitante ac-

AL FREIR SERA EL REIR



Mientras más Bandos expide
El jovencito Corral,
Más el pueblo se decide
Las cárceles á llenar.



DIRECTOR: JESUS MARTINEZ CARRION
 DESPACHO: CALLE DE SAN ILDEFONSO NUMERO 9

tualidad, sobre todo en artículos de corte tellement domestique como *El idealismo moral de Francia* de A. Caso. Igual pasó con las opiniones de un economista corsetero — amigo íntimo de una eximia cómica a la que el amor del público le puso el sobrenombre de Vera Vergani — acerca del cinematógrafo derrotando a los foros teatrales. El corsetero decía: “Y si la patria no fuera más que la taberna en la que se canta, sería preciso amarla todavía”; para quedar todos complacidos. Y por el *Arbeu* — decía la Vera — el ramplón de Manolo Casas en el papel de Chironi, de *La manzana de oro* (— *Sangre por aquí, ... Sangre por allá, ... ; y el hijo de mis entrañas, ¿dónde está?* —). Manolo, con más triceps que facultades, ... a tal punto, que cuando empezó a dar vuelo literario a los brazos, la mano diestra andaba por la testa coronada del ciudadano que había pagado la luneta treintidós, mientras la siniestra estropeaba los muros del telón de fondo, que llevaba un paisaje de Constantinopla. ¡Recopla!

Vía Madrid-Barcelona-Veracruz-Puebla-Atlixco llegaba a casa *La ilustración artística* (¡vaya modas!), periódico de literatura, artes y ciencias, asentado en el puntico y el primorcico que lle-

garía a imponer la novedosa distinción entre *artes* y *magias*. España nos acercaba a su seno mediante una nueva especie del suplicio de Tántalo en la fama de la *harina lacteada y goteante H. Nestlé*, junto con su antidoto liberador; *El apiol de los Dres. Jossset y Homolle*, para los retardos, dolores y supresiones de los menstruos. Estos Dres. obtuvieron sendas medallas en Londres (1862), París (1889) y Amberes (1894). Su arribo a casa — de *La ilustración*, naturalmente — se esperaba para ayudarnos a sobrellevar la sobremesa de la sobrecena, sin rebasar un minuto más de las nueve de la noche del reloj oficial; hora en que la luz se cortaba por debilidad de los dinamos de la planta “Emilio Portes Gil”. Las nueve de la noche que, en el universo poblano, sucede al ocho de la *Divina Infantita*, como el seis antecede al siete cabalístico número fatal en la voz del barítono de Argel Emilio Tuero. Seis y nueve, por lo tanto, contienen singular simbología en las revistas literarias llegadas — de la España de nobles muros, en esos tiempos en guerra consigo misma — a la bóveda celeste de la Puebla de Zaragoza, conceptuada como el último reducto hispano en manos de los árabes despatriados.

De esas revistas se piratearon más de treinta y nueve novelas por entregas que Carolina Invernizo le asestaba a las tranquilas familias de conciencia tranquila y campesina. Provincieras familias transparentes, tersas como el torso del agua rebotada; turbias aguas y rocabrunas familias en el cabronazo de la educación recibida en casa por C.O.D. La educación del “Orden y el Progreso” de G.B., nutrida por la caballería andante del chisme — andante presto e sigilioso —, cuando aún el chisme no se titulaba de cabra, grilla o cotorreo. Tibieza de lo murmurante amoral con la ruptura del diente hincado en la piedra filosofal de las familias. La ética educacional de lo estético que prefiere *hacer sentir* — ¡Ay que bonito se siente! — que *hacer pensar* — ¡Hay que pensar para hacer y no hacer para pensar! (sic). La estética de la educación como ruido verbal, como erupción del volcán Popocatepetl advirtiéndolo: — ¡Mira qué niño tan feo, cómo llora! — Quitate de ahí esa mano, porque te vas a poner feo. — ¡Pareces un horrible idiota y te estás quedando así por tanto y tanto! — ¡Qué niño tan lindo, qué bonito responde, qué bonito me mira, qué bonito recula, qué bonito se empina! ¡Se parece al Niño de la Azucena! ¡Igualito a Chopin cuando era niño! — Ustedes, no se revuelvan, pásense para este lado.

Estas revistas literarias dejaban un suave rumor representado por imágenes que corrían por los andadores esparciendo olores de albahaca que la hermana, para siempre callada, transformaba — poesía en voz alta — en cristales de lluvia humedeciendo el próximo capítulo. Ese rumor, fragmentado en los fantasmas negruzcos de la harina lactante, decantaba el inmenso vacío y lo depositaba sobre el mantel con flores estampadas. Eran las novelas

CARNAVAL POLITICO Y RELIGIOSO



Con careta

por entregas, la aguda timidez de la provincia ante el derrumbe de lo sobradamente pedante; el *laissez-faire*, *laissez-passer* de mi cultura pop haciendo estragos en mis entrañas, enseñándome a leer en el silabario de San Miguel que expulsó al demonio, de San Rafael que mató a la araña, de San Gabriel que ahorcó al pez; de Baraquiel que comió sosa cáustica para lavar sus culpas y le cortaron la lengua para hacerla polvo de estrellas en ese mortero olmeca que se llama *molcajete*, con su pala de piedra de ónix o alabastro que, en la diestra mano materna, se batía inclemente con la musicalidad de la palabra *te-jo-lo-te*. Percusiones wagnerianas triturando palabras del profesor Popoca en la piedra lisa de los pupitres como metates, en el estertor pétreo de los lavaderos enseñándome a leer en el país del oro ausente, de la tierra verdísima ausente, de la oscura geografía que sigue sin conocer el sabor de la fruta madura, también ausente.

A la profesora Juana de Dios Crisoldi (sin parentesco alguno con la señora Barbero ni con Balbina Santillana) le encantaba escucharnos repetir la promesa estricta de *Paquito* a su madre afortunadamente muerta prematura. Obsesa Juana de

Dios, además, de las flatulencias (dolores flatosos) de Acuña, la eterna señorita Crisoldi — con su bienmerecido bocio que le daba un continente de ensoberbecido guajolote literario— descosía el infinito hueco del entretenimiento pequeñoburgués que, en derredor de la mesa, producía la hermana desolada cuando clamando a gritos y moviendo los brazos como David la onda vengadora — poseía en voz alta—, nos cortaba la sobremesa de la sobrecena, entre las quejumbres rotas de *Siete mujeres y un beso*, de *Abandonada en su noche de bodas*, de *Lo que sólo el hombre puede sufrir*, para acabar con las lacerias del desgraciado *Herrero* de Felipe Derblay. Al final, la Crisoldi, trémula y patética como ella sola en el acto ritual de la trepanación que le había asestado el Dr. Baz para extirparle el bocio como si se tratara de un incandescente recuerdo de amor, se prendía de mí hasta desgarrame la ropa para decirme: ¡Sí,... amor conduce noi ad dura morte! Sí, le contestaba yo. Ahora recuerdo que durante los tiempos de la trepanación y su convalecencia, se organizaron en casa abrumadoras tertulias literarias para pedir que sanara pronto y en la que todos llorábamos y comíamos muy a gusto leyendo a Pie-

EL MONOPOLIO DE LA CARNE EN PUEBLA

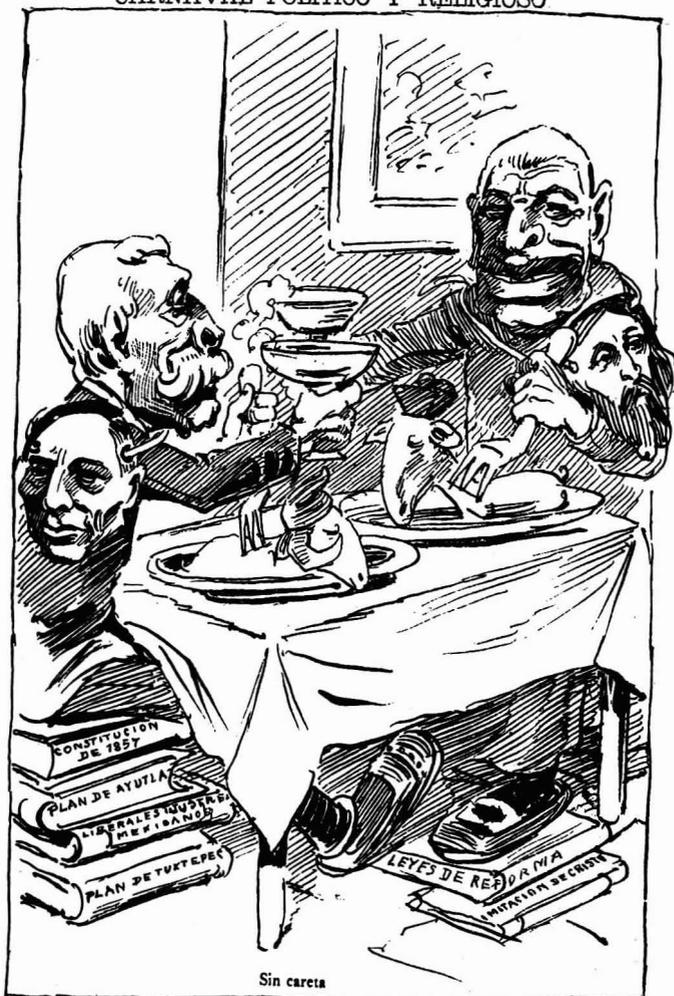


rre Loti, con pequeñas cucharadas de agua de azahar para los nervios.

En torno de esa mesa —Ave. Independencia Núm. 6, bajos, derecha—, la palabra del hombre casi no se escuchaba sino solamente para emerger de la harina lactante H. Nestlé y superarla a pesar de las esposas adictas a la literatura. Esa palabra viril estaba reservada para repetir discursos en inglés, francés e italiano (ese último por la cercanía con Chipilo). Las imágenes, entonces, se volvían cenicientas que cuidaban la justa pronunciación aplanada del idioma español que esa revista importaban, y conservarla para la ocasión propicia en que llegaba algún conspicuo visitante sobradamente extranjero. Los discursos viriles indicaban la buena educación de sinodales sustentada en inglés, francés o italiano (éste último por la cercanía con Chipilo): *Móchaz* (inglés) *graziás* (francés) *siñore* (italiano o chipileño).

Hasta que, junto con las revistas literarias tradicionales, estos acentos educacionales, indicadores de una instrucción esmeradamente culterana, se fueron perdiendo de acuerdo a tratados y convenciones internacionales. Esto fue así y a tal punto,

CARNAVAL POLITICO Y RELIGIOSO



Sin careta

que únicamente un célebre personaje de la talla de *Nepomuceno* —el gringo antagonista de *Jilemón Metralla y Bomba*— y la pocha *Cuatneta* —paráfrasis a la longilínea y succulenta actriz Acquanetta Navarone— los conservaran ya bien entrados los cuarenta. El gálico y el itálico modos se desvanecieron entre las garras y las burlas literarias de las generaciones posteriores a *Contemporáneos*. En ello, los literatos fueron de las *Elegías* de Propercio a las profesías de Saint-Exupery, y las tiras gráficas se convirtieron en la exaltación apasionada del daguerrotipo y sus pavorosas consecuencias. Culto externo. Catedrales y capillas posas. Interiores para la nostalgia y sus consoladores. Si se perdieron los acentos de mi profesor don Lamberto y de mi padrino el Dr. Nava, también la casa empezó a perder el gusto por la poesía en voz alta y sus paladines. Ergo, pasó lo mismo con la vida familiar y con la vida ajena, con la vida en común de la comunidad en la que nos frecuentábamos los unos contra los otros, dejando atrás los escrúpulos que se requieren para sobrellevar las cargas de la vida de una manera literaria, en la sobremesa de la sobrecena familiar. Así era esto, igual que las revistas musicales llenas de sabiduría carnal.

Con todo, ¿quién me asegura que para no entender jamás a Joyce, haya tenido que dejar de leer a Catalina D'Erzell? O que para no perder la cabeza con las zarandajas de Pound, debí haber encendido la pira con todos los Josés Ges Cruces-Balzaques de mi alma herida?... ¡Bah,... Yo sé bien que perdí la cabeza y sé bien que no podré olvidar que existen millones de almas como la mía, y que no por eso dejaré de encontrar un alma como la mía que entre los escombros de su romanticismo haya visto cómo le cercenan todo aquello que te platicué con el cuchillo de las revistas literarias! Sí, las prosas cintilantes de mi galaxia cultural pertenecen a esa familia de las neurosis contenidas en la neurosis de las familias concertadas,

agolpadas.

iluminadas,

desgarradas, en las alevés

descripciones que esas revistas predicaban para mantener a sus lectores informados de las novedades del mundo rosicler de la *intelligentzzzzzzia*.

En 1946 —octubre azul tuyo y tan mío—, leo por primera vez la *Revista de la Universidad de México*. Un artículo de Heliodoro Valle refiere su diálogo con Agramonté y en él (en el artículo) ambos ponen a descubierto, descaradamente, la posición de “los hombres de estudio al frente de los problemas nacionales”. *La R. de la U.* y yo cumplíamos entonces sixteen years old. Desde ese punto de vista, ¡qué gorros de personajes!, y séame permitido disentir sin ganas de polemizar, ya que sus palabras parecen que las había leído antes en *El colmillo público*, donde el gabinete de don Porfirio recogía la inestimable advertencia de que los problemas eran otros. Que los problemas constituiran esa ra-



zón fundamental aducida por los escritores de polendas, que se expresa en la frase sublime de "escribir para el pueblo"; cuando verdaderamente se pretende que el escritor deje de vivir como el pueblo, para que el pueblo aprenda a vivir como viven los escritores. *Res publica*. Por lo tanto, guiso doméstico, inmoderación en el hablar y en el escribir con sofisticada bizarria y categóricas calificaciones.

El colmillo me ayudó a entender los números posteriores a nuestra adolescencia de *La R. de la U.* Literatura, efectivamente, para la ciudad de Dios y no para la ciudad de Atlixco, en la que el *hombre público* vuelvo *hombre de letras* o viceversa expresaba sus preocupaciones por acomodarse lo mismo al estilo literario de moda, que al estado de cosas, que al Estado. La apatía espiritual que se deriva de escribir "para el pueblo" como una obligación, nos hizo alejarnos de la realidad y de sus esencias populares. En fin, que las revistas literarias me plantearon conflictos capaces de conducirme al suicidio; a que se abrumara, como nunca antes, la escasa inteligencia que mostrábamos la revista y yo, por el agudo individualismo que padecen los colegas de los literatos. Fueron tantos los marzos, los abriles, en que pensé cerrar de un solo navajazo aquel fantasma gris de *El colmillo* en *La R. de la U.* que me seguía torturante, que sólo la hermana, agradecidamente silenciosa como barquilla frágil interrumpía mis depresiones repitiendo obsesiva:

EL MANSO RETOLAZA



Amados hermanos míos: solo la vez de Satan pudo inspirar la independencia de México; legiones de demonios la proclamaron y tendió presente que arden en los apretados infierros y están anatematizados por nuestra santa religión, los apóstatas Hidalgo, Morelos, Matamoros, etc; el intruso Mina y sobre todos ellos, ese abominable aborto del infierno llamado Juárez.

*A la orilla de la fuente
un caballero pasó
y la rosa, dulcemente,
de su tallo separó.
Rosa, la más hermosa,
la más fragante...*

Jamás se atrevió a salvarme con aquello que, psicoterapéuticamente, me inducía a la separación o a la superación:

*Nunca fue tan servida la condesa
como la vez en que don Luis de Oñate
le ofreció moreliano guayabate
en la misa de doce en La Profesa.
¡Qué bien que el conde del Jaral reía
de la ocurrencia del galán hispano,
que llevaba un jazmín en una mano
y en la otra el almíbar le escurría!*

Reposeros de carrizo y bejucos vieneses bajo los arcos del patio; el revistero literario —*Para ti, El Hogar, La Familia*— con la inclemente ilustración de un desolado corazón de Tchaykowski pirograbado en tal forma que parecía un camarón (el corazón); portarretratos de cintas moradas ocultando remisos los rostros infantiles de sieteaños; algo como una mandolina callada de cenefas guindas suavizaba la picazón del traje marinero o mariquero, no recuerdo. La camisa de charro con un Cedro de Líbano generosamente tricolor bordado en la espalda. ¿Y los sombreros de hongo con uvas en la cabeza de la revista literaria y musical de don Marasmo Martínez? ¿Y los gorros frigos de la Señorita Independencia? ¿El traje de pendejuelas (¡lentejuelas, pendejuelo!),... La faja de Mme. Alcofibras que jamás leyó una sola de sus cuatromil revistas literarias, atenta como se pasó la vida a la mano de metate que le andaba por donde te prometió? La nostalgia bruñida de los caireles oroseda que nunca pasaron revista literaria; el resuello entrecortado del no-se-meta-en-lo-que-no-le-importa,... la laceria del perro agradecido y el dolor de ya no ser... El no poder advertir la condición del otro porque en las revistas literarias nunca pudimos descubrir la propia. Las letras como ropones bautismales de charmés y de encaje de bolillo, colgados en las armazones de los cajones de ropa para ocultar las faltas de existencia. Iguales esos ropones a las reses abiertas en canal de la carnicería *La concha de oro*, igual que enciclopedia literaria con hilazas de sangre.

El rostro de los poetas se pierde en el beso suavísimo que se dan a sí propios, adhiriendo sus labios al espejo empañado de la literatura. Inconfeso y peregrino beso que a los cinco, a los cincuenta, a los quinientos años se de el poeta a sí propio, como si lo ofreciera a sus hermanos. *La R. de la U.* ¿Novedades teatrales? Pocas, por no decir ninguna.

En CADAC, Octubre de 1980

"DESDE SAN ILDEFONSO, UNA MIRADA AL PORVENIR"

POR RAFAEL CORRALES AYALA

Gracias a la gentil invitación de Arturo Azuela, tengo la oportunidad de rememorar lejanos días de mi vida universitaria y de acceder, acaso, a algunas reflexiones.

Me compenetré del ambiente de mi Universidad, ya no sólo como estudiante, sino como funcionario, habiendo terminado la carrera de abogado, si bien antes de recibirme. Fue bajo la administración del rector Luis Garrido, hombre de mano suave, culto humanista y sutil encausador de las contradicciones de una casa de estudios que no había dejado de estar en incesante convulsión desde 1929.

Bajo esa rectoría fui Jefe de Prensa de la Institución, luego del Departamento de Extensión Universitaria y Director de esta revista, hoy conducida por una mente lúcida. Me tocó entonces atender a ilustres visitantes como Merleau-Ponty y Germán Arciniegas. Por aquellos días se produjo, también, la primera gran exposición de Diego Rivera en el Palacio de Bellas Artes y la publicación a mi cargo mandó recoger breves opiniones de notables universitarios sobre la pintura de aquel genio y el significado de tal acontecimiento. Asimismo, me correspondió, desde sus páginas, contribuir al clima que debía concluir en la creación de la Casa del Estudiante Mexicano en París.

Fueron puestos efímeros aquellos que evoco, porque pronto la campaña política de Don José Aguilar y Maya, como candidato al Gobierno de Guanajuato y, posteriormente, la gira electoral del Sr. Ruiz Cortines, me sacaron del claustro univer-

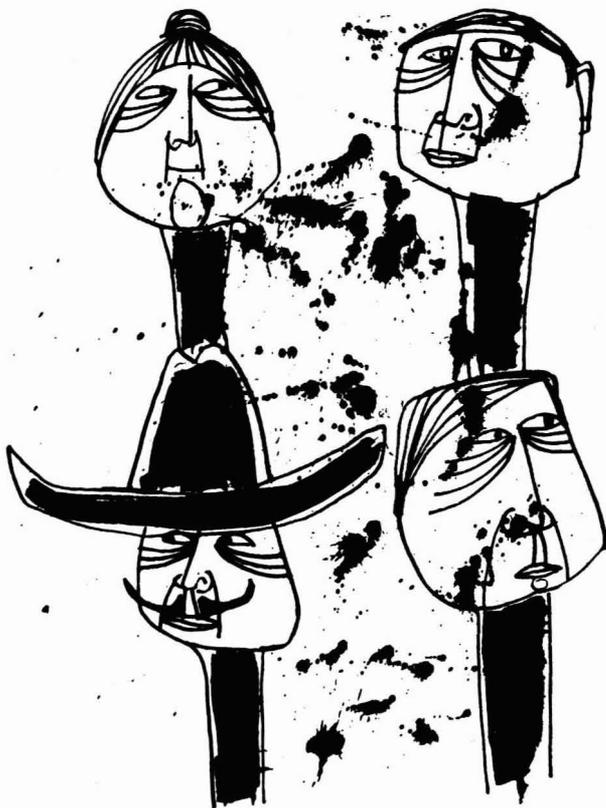
sitario. Nunca he dejado de sentir que hubo algo de mutilación en lo temprano de ese desprendimiento, pero frente a la melancolía de lo que pudo ser un destino universitario más completo y maduro, me compensa la idea de que la Universidad está hecha, sólo en parte, para enviar a muchos de sus hijos a la plaza pública, debiendo contabilizarse en renglón por separado el hecho ya muy personal de la mayor o menor jerarquía que éstos alcancen en ella. Lo cierto es que la Universidad contemporánea ha dado ya Presidentes de la República, nutrido los gabinetes y los equipos de los partidos políticos, tanto de izquierda como de derecha, en el país.

La época de mis funciones universitarias fue transicional, pero no infecunda. Además de que en ese lapso se cicatrizaron muchas heridas de casi ininterrumpidas contiendas, se establecieron la Facultad de Ciencias Políticas y el Doctorado en Derecho.

Fue de transición aquel tiempo, primero, porque se estaba consolidando la Ley Orgánica de 1944, con la que se clausuró el autogobierno universitario que siguió, si bien con sucesivas alteraciones, a la huelga y a la Reforma Institucional de 1933. Hombres como Gómez Morín, Ocaranza, Chico Goerne, se sucedieron en la rectoría con la rapidez con que cambiaban los primeros ministros de la Tercera República Francesa. Dentro de esa secuencia, en mi primer año de la carrera de Derecho vi el derrumbe de Brito Foucher, inevitable ante el estudiante muerto en la Escuela de Veterinaria. Por aquellos días habíamos sido testigos, también, de la encarnizada lucha entre Antonio Díaz Soto y Gama y Agustín Yáñez, por la Dirección de la Escuela Nacional Preparatoria. Contendían un hombre que venía del ayer revolucionario y otro que sería ganado por la política del futuro.

Transicional era esa época, porque estábamos ya en los inicios de la Ciudad Universitaria, ofrecida por el Presidente Avila Camacho al Comité de Huelga que derrocó al Dr. Fernández MacGregor y que comenzara a ser planeada y construida por Don Miguel Alemán, con un costo de cerca de 300 millones de los pesos de entonces. Era el último sol en las bardas del viejo perímetro universitario, con sus dos joyas arquitectónicas: el Colegio de San Ildefonso y la Escuela de Medicina. Los billares, las cantinas, los cafés de chinos, donde a veces todavía se ejercía el fuero medioeval de los estudiantes y, en fin, ese aire vetusto y bohemio que le daba un trasunto de Barrio Latino a nuestro ámbito universitario, iba pronto a desaparecer. Pero ésto sería lo anecdótico.

Lo de fondo es que una Universidad íntima, donde estudiantes ricos y pobres, de la Capital y de todas las provincias, podían hacerse camaradas en los patios de las escuelas, iba a cambiar el rumbo haciéndose tumultaria y enorme. La vieja casa de estudios que estaba por terminar, había vivido a la sombra, a veces casi caudillezca, de los grandes maestros; incluso conoció el cisma cuando Vicente



Lombardo Toledano se reveló filosóficamente contra Antonio Caso, tal como Abelardo lo hizo frente a Guillermo de Champeaux en la Universidad de París.

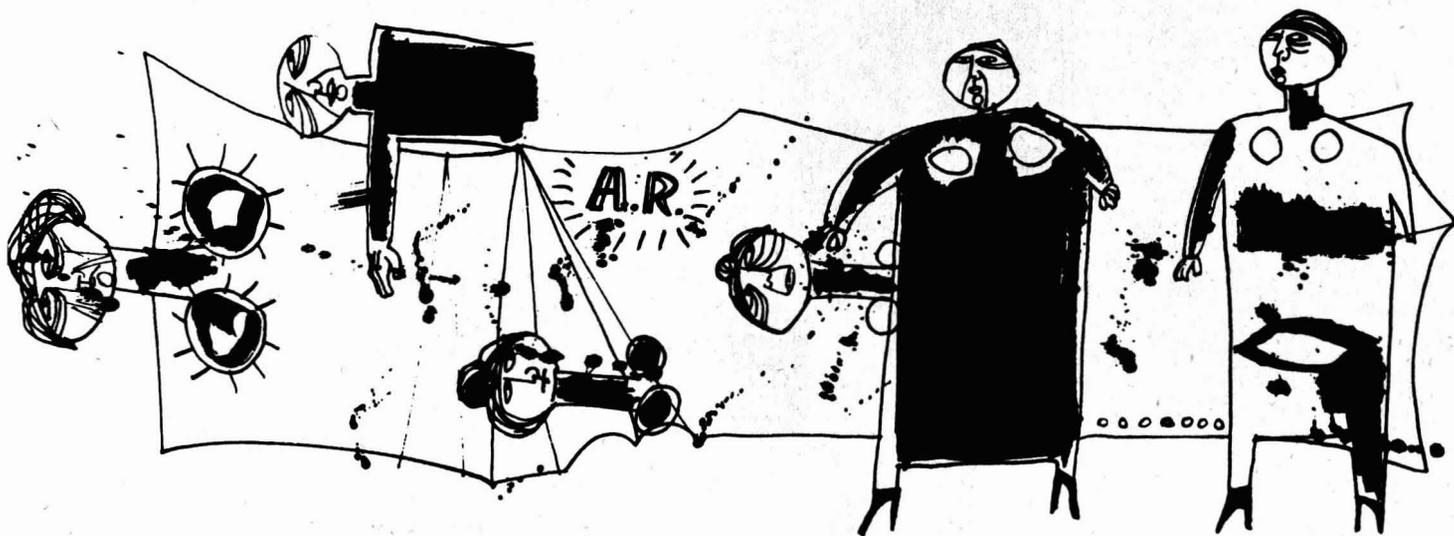
Desaparecido Caso quedaron sus grandes discípulos, como Francisco González de la Vega en la Facultad de Derecho y llegaron, por otra parte, los profesores de la emigración republicana española, a quienes íbamos a escuchar, principalmente, en Mascarones.

En resumidas cuentas vivíamos el pre-México de estos años 80 que ya comenzaron y que parecen desembocar como río de aguas broncas hacia el final del siglo, con torrentes de niños, jóvenes y automóviles. ¿Será capaz la Universidad Nacional Autónoma de México de abarcar esta patria engrandecida en problemas, pero también en proyecciones promisorias y de seguir aportando clases directoras eficientes? Todos los que tenemos ataduras vitales profundas con esta Universidad debemos contribuir a que se desconcentre razonablemente y a que no sea batida por la política y menos por las facciones que, en un momento dado, la enturbian o falsifican como tarea cultural y creadora. Lejos de sucumbir a ella, nuestra casa de estudios tiene que analizar el fenómeno político de México en sus presentes complicaciones y modalidades. Sólo así podrá apartar a los aventureros y estar en condiciones de preparar a muchos de los ciudadanos que deben participar en la lucha por el poder público.

Desde una posición científica y de libertad de cá-

tedra, la Universidad deberá poner *in vitro* la Reforma Política, como quiera que ella desee llamarla. Considero que esta reforma habra de complicar y no simplificar las cosas, pues tiende a acelerar el proceso dialéctico de la realidad mexicana. La complicación consiste en entrecruzar más apretadamente el juego ideológico del país. De esta manera precipitará sobre la opinión pública mayor número de polémicas y contradicciones de facto. Se incrementará así el esfuerzo teórico por racionalizar las situaciones nacionales, función esencialmente universitaria.

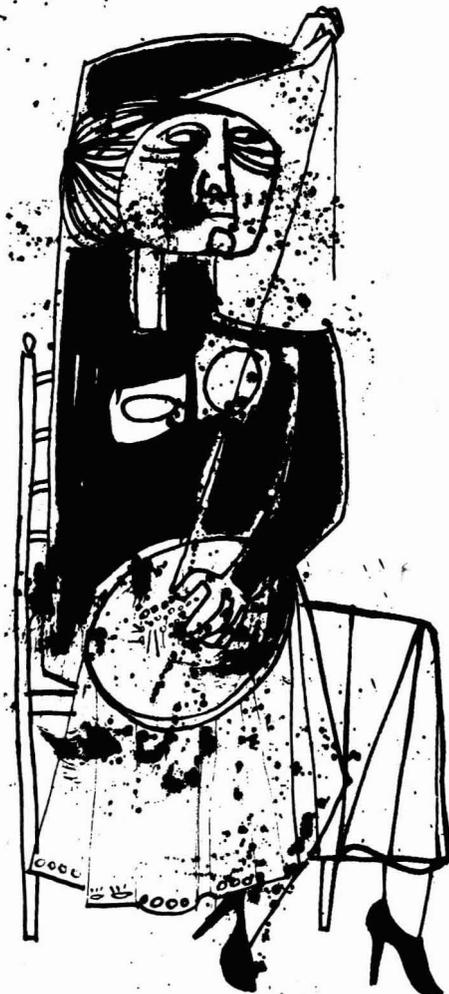
Por lo demás, nuestra Universidad tiene que seguir siendo fiel a los postulados de Sierra y de Vasconcelos, que cuando somos muchos y las cosas no alcanzan para todos, pareciera que sonaran contradictorios. Porque según Don Justo la Universidad tiene que ser nacional; debe forjar "la ciencia que defienda a la patria"; aquella que la haga productiva y la salve de sus grandes problemas socioeconómicos. Y según el autor de su lema —Por mi raza hablará el espíritu—, la Universidad tiene que expresar e incrementar la cultura latinoamericana. Lo primero pareciera volcarnos hacia adentro y lo segundo desbordarnos hacia afuera. Sin embargo, las dos tareas, eminentemente políticas, se complementan en un mundo que, al tender con gran fuerza hacia lo universal, obliga a los grupos humanos a acentuar su identidad y a precisar sus analogías con otros, a fin de participar y no sucumbir ante las realizaciones del ideal de la raza cósmica.



¿QUÉ SUCEDE CON LA CRÍTICA?

Algo "extraño" está sucediendo con nuestra crítica. ¿Puede precisarse este "algo"? Antes de responder a la pregunta es necesario deslindar cuatro tipos de crítica. La primera es la que simple y llanamente se dirige, palo en ristre, no tanto al escritor como al hombre; la segunda es la crítica diaria en los periódicos; la tercera la que hacen los escritores mismos; la cuarta, la que practican a un alto nivel académico, los críticos que usan medios filológicos, históricos, lingüísticos, etc. para analizar obras del pasado o del presente. Naturalmente estos tipos de crítica pueden entremezclarse aun cuando la última tienda a ser, de las cuatro, la más objetiva. Está última manifestación del enjuiciamiento literario no me preocupa: existe en México una secuencia fuertemente arraigada que va de García Icazbalceta a Alfonso Reyes y, por sólo citar uno de nuestros críticos actuales, a Antonio Alatorre, cuyo estudio sobre *Los 1001 años de la lengua española* es magistral.

Lo que me ocupa y preocupa son los otros tres estilos de crítica y aún entre ellos, el que acaba por reducir los tipos dos y tres al tipo uno.



En los primeros años de este siglo Francisco A. de Icaza hacía notar que la crítica que llamaré *ad hominem* no es una novedad. Ciertamente. Podemos encontrarla en los ataques virulentos de nuestros clásicos —suerte de guerra de todos contra todos en la Edad o Siglo de Oro. Esta tradición de violencia no puede consolarnos; el hecho de que existiera mala crítica en otros tiempos y tierras no justifica que deba existir hoy entre nosotros.

¿Qué es este "algo" que se manifiesta en los enjuiciamiento de los escritores y críticos literarios —no sólo ellos por cierto— en los años de 70 y ya de 80?

Creo que sin andar buscando mucho podemos encontrar dos hechos: —el de la dispersión y el de la polarización.

Dispersión: quiero decir, la presencia de cierta falta de eje central que permita juzgar con claridad y objetividad; las revistas a veces están unas contra otras, por múltiples razones que van de la política al gusto literario. ¿Quiere esto decir que todos deberíamos pensar igual? No; quiere decir sencillamente que todos deberíamos pensar. Es a veces natural que los críticos —especialmente los más jóvenes— escriban con violencia; natural pero ni deseable ni necesario. Lo que resulta intolerable es el ataque al hombre, a la persona más que a la actitud literaria o política. Porque, hay que repetirlo cien veces: la crítica debe ser objetiva y si lo es no debe eliminar a *polemos*. Es siempre posible polemizar y razonar y argüir; posible y, esta vez sí, necesario. El diálogo no excluye la discusión sino que la implica. Qué mundo triste sería este si todos estuviéramos de acuerdo. Lo que nos enriquece es precisamente el hecho de que existan diferencias siempre que estas diferencias sean más racionales que pasionales. En otras palabras, lo que nuestra crítica exige es precisamente el enjuiciamiento medido: razonar, razonar, razonar. Naturalmente, puede hacerse la crítica con simpatía. No exijo que todo el mundo la haga. Pero simpatía aquí significa no tanto el simpatizar con una persona o con un grupo de personas, sino el sentirse cerca de la obra que se critica.

Polarización: ignoro si existe una relación precisa entre la polarización —muchas veces de tono político y/o la dispersión. Sospecho que de hecho existe. Tampoco en este caso se trata de que todos pensemos igual. Pero se trata de no gritar y, nuevamente, de razonar, analizar, discurrir, dialogar y, naturalmente, poder discrepar.

La crítica no puede tolerar ni la mudez ni el grito. Para mudas están las piedras; para gritos, los papagayos. ¿Acaso pretendo negar la pasión? En modo alguno. Pero en este punto voy muy de acuerdo con Bergson; las emociones verdaderamente válidas son aquellas que crean ideas.

Hoy es día de fiesta para la *Revista de la Universidad*. Prosiga en ella y en las demás revistas de México la crítica que, al mismo tiempo, puede ser rigurosa y tolerante.

PASEO POR UNA REVISTA

POR ALBERTO DALLAL

La cultura es un enjambre de hechos, costumbres, obras y actitudes. Tenaz ofrecimiento que un grupo humano, una sociedad, una nación imponen a la vida, a veces finamente, en ocasiones con ansiedad, casi ferozmente, según se apoyen en la tradición o en la propia necesidad de la ruptura o el cambio. La cultura se alimenta de fenómenos sociales y de acciones individuales: versátil procedimiento de factores nativos y extraños, recientes y antiguos. Todo para crear actualidad: fisonomía colectiva que bien puede ser captada en bloque (nacionalidad, carácter prototípico, vigencia histórica) o en trozos o partes (sensación, producto inmediato, acontecimiento excepcional). En las oficiosas funciones de una revista cultural tanto pesan las percepciones del conjunto como las descripciones de lo particular; cuentan lo mismo las disquisiciones profundas como aquellos registros que a primera vista resultan parciales, limitados. Una revista de las que llamamos literarias o culturales existe sólo a ritmo de los ciclos —prolongados o efímeros pero sustanciales— propios de la realidad cultural. Por todo ello son azarosos la vida y los milagros de la *Revista de la Universidad de México*; tal vez es ella la única publicación del país que ha sabido acoplarse al ritmo cambiante y a las causas y los efectos de la producción cultural de la nación. A nadie se le ocurriría quitarla de en medio. Y si se hiciera, miles de ojos se quedarían perplejos o se irritarían. Miles de personas se preguntarían qué cosas terribles ocurren en México para que se corte así, sin más, uno de sus mejores medidores de su pulso histórico.

Fuí miembro activo del cuerpo de redacción de la *Revista* durante más de cinco años. Trabajé con tres de sus directores: Jaime García Terrés, Luis Villoro y Gastón García Cantú. Viví el paso de épocas, formatos, orientaciones, colaboraciones, secciones. Una experiencia que en la maduración de un escritor y de un periodista mexicano ni Dios quita. Una alternativa en mi formación intelectual que por comparación con otras instancias de mis trabajos y obras jamás dejaré de reconocer como vital y definitiva. Por lo mismo: en la *Revista* pude combinar visión y visiones, textos y relación de hechos, credos y misas, tentaciones literarias y avatares técnicos. En ninguna otra parte se hubiese abierto ante mí un universo parecido.

Cada uno de estos directores hizo la revista que le correspondía: por naturaleza y por tendencia política e intelectual. García Terrés, que estuvo muchos años a cargo de la dirección, logró una publicación variada y a la vez concentrada, cualidad muy difícil de lograr. La revista era literaria e inquieta por las ciencias sociales. Realmente universitaria: un abanico universal de temas y colaboradores. En esta época pueden apreciarse en toda su magnitud las enormes posibilidades del ensayo interpretativo. Hay temas y autores que se dan a conocer en México. La revista refleja el desarrollo de

acontecimientos y fenómenos: marxismo, existencialismo, psicoanálisis. Es una revista política en el sentido de expectación. Después de todo, García Terrés, curiosamente, pertenecía al grupo que habría de autodenominarse de *El Espectador* (Flores Olea, Fuentes, González Pedrero, etc.). Luis Villoro dirigió la *Revista* más o menos durante un año, antes de la salida del doctor Chávez de su puesto de Rector. Con facilidad puede apreciarse su prurito de seriedad y ahondamiento en temas y formas de exposición. Quiso una *Revista* más universitaria en el sentido institucional y científico del término. Tal vez se vislumbraba ya la enorme crisis de 1968, la explosión demográfica del producto cultural, la enorme y tajante división que hoy nos agobia en la UNAM entre un sector académico demasiado aislado y un sector político fuerte, poderoso. La salida de Orfila Reynal del Fondo de Cultura Económica y la del doctor Chávez de la Rectoría fueron antecedentes, anuncios de la crisis. Luis Villoro quería la participación de los intelectuales especializados. Su modelo de *Revista* predice la aparición de *Nexos*. Por su parte, Gastón García Cantú hizo de inmediato una *Revista* más latinoamericana, más amplia, muy vibrante. Recuerdo estar en pleno Movimiento preparando un número dedicado a registrar, meticulosamente, la “relación de los hechos” de 1968. Con todos ellos aprendí que una revista, cualquier revista, no es la acumulación seca de materiales hasta cubrir el número de páginas. Hay un trabajo arduo de selección, de búsqueda de equilibrio, de definición, de orientación. Y aprendí también la naturaleza, complicaciones y variaciones de los trabajos técnicos inherentes. Mis forcejeos con la suerte no carecen de importancia. Recuerdo que aún antes de ingresar como estudiante de una escuela profesional compraba y leía con avidez y admiración los números que vendía un singular puesto de periódicos que se hallaba frente a la iglesia de Corpus Christi, en la Avenida Juárez. Esta aventura “culta” y la que propiciaba la lectura de *México en la cultura* me obligaban a buscar “otras cosas” (como las funciones de Poesía en Voz Alta o las presentaciones de Pita Amor en el auditorio de Medicina) para cubrir en algo las suscripciones de mis profesores de San Ildefonso. Supongo que hay una especie de vocación, de inclinación o de destino que obliga al escritor a percibir lo mejor y lo concreto del hacer cultural; que hay un tono o modo que aprende uno a detectar en lo auténtico y acertado del arte y la literatura. De otra manera no puedo explicarme estas insinuadas preferencias ya que es una época en la que la difusión de la cultura no contaba con medios ni con publicidad ni con los miles de oficiantes que transmiten la información adecuada. O tal vez por lo mismo: el quehacer artístico, literario, cultural se hallaba concentrado en estas dos publicaciones y todos los “hacedores”, todos los talentos, se hallaban inscritos en estas dos posibles instituciones-vehículos.

Alberto Dallal, editor, novelista, cuentista, crítico de letras y de artes (*Mocambo*, Grijalvo, es su última novela) ocupó diversos puestos en la redacción de la *Revista* a mediados de los sesentas. Dallal es, desde hace varios años, jefe de redacción de la revista *Diálogos*.



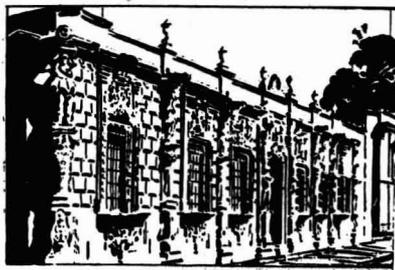
Hoy me sorprende ésta mi disposición porque pesaba en mi otro impedimento: la ausencia de consejo o consejero, de guía de lecturas y de vocación; en mi familia (la de un comerciante iraquí sin mayores pretensiones) no había intelectuales, ni siquiera lo que denominamos ahora "profesionales de carrera". Sólo un tío músico, compositor y director de un coro religioso, con el cual no me comunicaba para estos menesteres culturales o vocacionales. Pues bien, en la lectura de la *Revista de la Universidad* supe o aprendí a captar lo que de cultura se desenvolvía en México y la manera como el fenómeno acontecía.

Lo anterior no significaba que las imágenes fueran exactas en el sentido fotográfico o matemático. Incluso guardo cierta nostalgia ante la Utopía que, en algunos aspectos, forjaba mi acercamiento a la

publicación. Por ejemplo, los versos llenos de sentido del humor y la prosa fluida y a veces intrascendente de Max Aub me dibujaban en la mente un gallardo y espigado joven, lleno de frescura y carente de años de edad. Y así también: los cuentos de Elena Poniatowska irradiaban en mi cabeza la figura de una niña pedante vestida con atuendos de tul y holanes. No sé por qué misteriosas vibraciones estaba yo seguro de que Ernesto Mejía Sánchez era el sobrino dilecto y erudito de Alfonso Reyes. Y así sucesivamente: por las notas de Carballo tenía curiosidad por conocer a los gemelos que respondían a los nombres de Juan José Arreola y Juan Rulfo, mientras que las notas de Bal y Gay (esa prosa ligera y a la vez erudita, profunda) me hacían percibir un conocimiento que debe aprehenderse tras años de encierro y concentración. De los tex-



De izquierda a derecha: Juan Rulfo, José Emilio Pacheco, Juan García Ponce. Sentados: Carlos Valdés, Rosario Castellanos y Alberto Dallal



tos de Paul Westheim guardo un grato recuerdo pues imitaba yo en mis primeros escritos (para publicaciones estudiantiles asaz ingenuas) su facilidad para ofrecer un producto ensayístico en el que reflexión y metáfora iban de la mano. Con algunos textos de Fuentes y de Benítez se aceleró cierto pulso nacionalista que habían dejado anteriormente las escuelas y los edificios públicos por los que transité sin la debida información. Mis afanes de hacer teatro me involucraban con textos dramáticos de Luisa Josefina Hernández, Emilio Carballido y Juan García Ponce a quienes, naturalmente, deseaba llevar mis propios textos para que emitieran su fallo. Esta mezcla de intuiciones y descubrimientos hizo crisis en un sueño que me atrevía a soñar despierto cada vez que caminaba rumbo a la recientemente instalada alberca de la Ciudad Universitaria: al subir la vista hasta el famoso décimo piso, lugar sede de *mi* publicación favorita, inventaba el título de un "ensayo" (ya lo llamaba así) que allí publicaría algún día: "Espejismo: Judy Garland". En 1966 ó 67 al fin lo logré no sin cierto estupendo regodeo en mi propia prosa, no sin cierto relamerse de gusto porque fue un tema que pocos escritores podían tratar en ese momento en los puntos básicos que yo saqué a flote. En fin: un gran agasajo que tardó, encerrado en mi conciencia, más de diez años en surgir, esplendoroso.

Yo ingresé en la *Revista* en 1963. Mi primer descubrimiento se refiere a la importancia que las instancias administrativas tienen en la cultura. El poder de Alicia Pardo (mi amiga más cercana de aquellos lejanos días) era superior al de todos los artistas de México reunidos en la *Revista* y en la Dirección de Difusión Cultural. Sus auxilios administrativos se completaban con la destreza extraordinaria de su sentido de las desproporciones y de sus manos. Alicia Pardo (lo hace todavía) podía hablar por el teléfono (sosteniendo el aparato con el hombro y el cuello), escribir en la máquina, atender a cualquier preguntón y comerse un pedazo de torta. Todo simultáneamente. Hasta la fecha no he descubierto secretaria más ejecutiva y temible ni amiga más duradera: no importa cuáles sean las altas y las bajas, Alicia le es fiel a la amistad y a la Universidad. Compruébenlo, si no, muchos escritores (entre ellos, Gabriel García Márquez) y su trabajo asiduo, ininterrumpido en varias oficinas de la UNAM.

Mi paso por la *Revista*, en su cuerpo de redacción y en sus páginas, me enseñaron al mismo tiempo los ejercicios de la literatura, el periodismo, la competencia, la traducción, la crítica y la técnica de la impresión. De alguna o de mil maneras, el núcleo de "redactores" fue lo más notable de una generación y los colaboradores, que siempre "caían", tarde o temprano, en la pequeña oficina del décimo piso, fueron los más notables de varias generaciones. Creo que sin la amistad y la enemistad de muchos de ellos yo jamás hubiese percibido

la necesaria intensidad del quehacer artístico y literario. En muchas ocasiones menté madres por buenas y malas razones. Pero era una época (y lo digo aunque suene a ñoño o a antiguo) en la que los intelectuales y los artistas, aun detestándose, guardaban cierta solidaridad de gremio, muchos años durante los cuales los grupos en pugna se medían con adversarios capaces y en los que el decirse las cosas, "leerse la cartilla" implicaba escoger el conducto adecuado: el texto que podía comprobar los puntos de vista, apoyado en disquisiciones no en improperios. Si se ejercía cierto acoso era para obligar a los artistas y compañeros a ser mejores, a competir con las mismas armas. Las mismas discusiones en aquel pequeño espacio anti-burocrático, aireado, no dejaban de expresar pequeños, terribles infiernos; pero ellos, a la larga, eran consecuencia de un leal e inteligente vínculo con el talento, con la creatividad. Ahora que corroboro cómo la crítica, el panfeto e incluso la mediocridad "tirarán a matar", ejercen el terrorismo, no deja de entrarme un profundo temor: se han extinguido las fronteras entre el señalamiento, la llamada de atención, la exposición crítica y los preparativos del asesinato intelectual. Tal vez se deba a que se han multiplicado los bastiones de la opinión y el conocimiento; tal vez los desplazamientos políticos traen lo suyo, pero se ha extinguido, ha desaparecido (espero: temporalmente) la proporción, el nivel intelectualmente apropiado o como quiera llamarsele: un conjunto de reglas para la polémica o el arrebató al que en aquel entonces antecedía sobre todas las cosas la clara exposición del juicio y del conocimiento.

Todos aquellos que participamos activamente en la realización de la *Revista* podemos acogernos a nuestra propia producción para hablar bien de ella. Se trata de pruebas contundentes. Cualquier investigador puede revisar los numerosos tomos que se hallan en la Hemeroteca y se percatará de que sólo la muerte detuvo ese inicial impulso literario. En el artista, en el creador, en el verdadero periodista, en el intelectual y erudito auténticos la sensación de *ser* sólo puede objetivarse en el producto logrado. La *Revista* no sólo ha sido semillero e informador, barómetro y vanguardia. También ha sido muestrario de posiciones y tendencias firmes. Las múltiples, variadas obras de Carlos Valdés, José Emilio Pacheco, Juan García Ponce y Juan Vicente Melo (mis compañeros de aquella, mi época) incitan a pensar en la trascendencia de esa línea segura que ha sido, durante muchos años, la *Revista de la Universidad*. El rigor técnico de un corrector como Huberto Batis señala asimismo el excelente nivel de factura que ha caracterizado siempre a la publicación universitaria, un nivel deseable para muchos suplementos y revistas de dentro y de fuera. Ni hablar que han quedado allí, en sus páginas, experiencias intelectuales y humanas que con buenas razones han sido realmente culturales.

CARLOS ILLESCAS

USTED: VEGA DE PETRARCA

Más aún que a música de antiguo corte, mi corazón escucho. Despabilo en su unidad al viento. ¿Es sur, es norte si yendo hacia el oriente, finge estilo de prevenirse antiguo? Su resorte de imparable relojería, dilo herido corazón, ¿Tal vez no suena al viento cenital que te encadena?

Si no respondes, tu silencio en llamas podría calcinarme. Reducirme a condición arbórea; puras ramas en pálidas cenizas; conducirme, con obediencia suma —la reclamas— a ser la brasa que te abraza en firme. ¿Isla donada por amor al ciego que pide ser su lazarillo al fuego?

Más que la música, el silencio escucha. A sí mismo se indaga; se interroga. Profundiza las vetas de tal lucha con desplegadas velas. Nauta, boga ríos de angustia que trazó a la trucha su transparente caminar, o sogas, (¿dije daga?) que vive si no muere al vulnerado corazón que hiere.

Escucho su canción; en los delfines de presta escama, afina dulce vuelo. Enciende al aire plenilunios, crines de imaginarias nubes contra un cielo desangrado en crepúsculos carmines mientras recorro enloquecido el suelo que pisas corazón, dejando huellas que en lejanía, al aire, haránse estrellas.

Recuperada la razón, el ser congruente con la vida, entre las cosas si objetos son, mirar cómo el ayer despliega tras nocturnas mariposas su dulce, amada, carne de mujer. ¿Pronunciamiento loco que las rosas, anticipadas a su edad ordenan, si ya con tristes brazos me encadenan?

¿Quién podría saberlo? Noches pasan sobre borrosas letras, y la tinta que las trazara un día (si disfrazan sus intenciones), solamente instinta hierogramas sin dioses. Se remansan en mi destino de quererla; finta, sobre todo mortal, cuando su daga en alma viva, deshollarme, amaga.

Así en efecto, amada, el ser congruente entre las cosas del amor concita a postular locuras. ¿Quién, sonriente, en medio de un martirio absurdo excita sus sentidos, y en la tremante fuente su sed aplaca o va, se resucita perpetuado, sangriento, a su delirio? Yo que agradezco, humilde, tal martirio.

Nadie es capaz de repetir en acto, escúchame amor mío, tus destellos más sutiles. Es música sin tacto, oídos de una piel a los cabellos del insigne paisaje. Tu contacto. ¿Motivos son al corazón tan bellos, que la rosa te nombra mensajera, antes que el alba dé su luz primera?

Naturaleza entre mis cosas, eres su centro cerebral, su desmesura; dócil te sigo en perro a donde fueres, deseando perpetuarme en tu hermosura. Te proclamo entre todas las mujeres azul emperatriz de la locura mientras florezco en puro sentimiento al tornar carne al mismo pensamiento.

Divinas frutas, obras de arte; gloria para inaugurar la noche de mis días. ¿Será vivir recuperar la historia de futuros placeres? Gotas frías, cálidas frutas, siendo su euforia divinal, callan las melancolías en pos del tiempo incierto, pero cierto de mi alma, clavecín en su concierto.

No música lejana, sí presente,
fluye en cuanto miel, delgado emblema;
conoce en la frescura de su fuente
arpegios del amor que, frío, quema
la pétrea melodía de su frente:
canción perenne que la miel extrema
sabiéndola adorada si dorada
sirena amable, usted mujer amada.

Divina ley su música, señora;
todo en usted es fruta divinal;
su tiempo es ley y divinal la hora:
miel de la vida al ensayar frutal
el vuelo del minuto que enamora
la miel fatal de persignar el mal
de amarla a la distancia, sin ventura,
sin usted, sin Dios; sólo mi locura.

Sin duda el sueño lleva en su corriente
a la noche. Sustancia de su día
es pensamiento al fulgurar oriente.
Pura estará ahí su melancolía:
forman su luz anillos de serpiente
aún gotas de doliente mediodía.
¿En la corriente viva todo empieza
labrándose a sí mismo en su belleza?

Sí, aquel fulgor en su distancia halla
contentos soterrados. Vuela, indica
al mismo tiempo que soñando calla,
paso al amor ardiente. Sacrifica
ejércitos de niebla en la batalla;
después, cuenta sus muertos, verifica
los daños que usted causa; pero el lloro,
lo que se dice Noche, es su tesoro.

El sueño no es el sueño; es el destino
en llamarosa brasa. Mente abierta
sujeta hacia el delirio, su camino
sobre la carne amante, descubierta
por pensaroso río. Desatino
arrastra hacia mi sombra; viva y muerta
al mismo tiempo se persigue. ¿Brotó
de su cuerpo tan cristalina nota?

Por flores arpegiadas son sus manos,
triumfos del día; el cuello, cisma y llama
de alondra florecida. Los arcanos
que esconde el abedul (la viva rama
de claveles al palpar tempranos),
al pronto se revelan. En la grama
de un jardín sólo imaginado, frondas
en su belleza son canciones hondas.

Aquí de nuevo, inicio el recorrido
del tiempo iluminado. Formo en sueños,
flores locas o espíritu entumido,
de usted memorias con profundos ceños
poque el dolor de no vivir, siendo
entre la muerte donde, con empeños
hacia nada, es vivir en sola herida
que desprecia la muerte. Así la vida.

Por ello me renazco, me levanto.
Pienso en su amor. El día sabe a monte
y entrama espejos; nado hasta su canto
mirándome en usted, puro horizonte
y cítara y laurel, reflejo en tanto
la canción dulce al sol se hace bifronte
símbolo del destino: miro el cielo
aquí y allá, brillar al desconsuelo.

De nuevo empiezo el recorrido. Avanzo
a la vista de pájaros de lumbre
sobre un genuino tiempo. Sin descanso,
solazo la fatiga. La costumbre
de amarla me sostiene; me remanso
como un río de lavas, piedra y lumbre
hacia el espejo en vela de su huerto:
temblor mi corazón al descubierto.

ANTONIO ACEVEDO ESCOBEDO

EN TRÁNSITO POR LA REVISTA

Pocos años después de la desaparición de *El Maestro* y de *Universidad de México* dirigida por Julio Jiménez Rueda (1923 y 1934, respectivamente), en febrero de 1936 la revista *Universidad* restablece el eslabón entre las publicaciones de cultura popular, sin daño de su alto nivel. A escasa distancia de la autonomía lograda, las autoridades de nuestra casa de estudios recayeron en el licenciado Luis Chico Goerne como rector, auxiliado de cerca por los idem abogados Juan José Bremer y Salvador Azuela. Este último, encargado de la Dirección de Acción Social, la extiende con espíritu mesiánico, diríamos: organiza consultorios y bufetes gratuitos, funda centros para obreros, integra una misión de investigación para El Mezquital, se preocupa de la salud de la gente del campo y su habitación.

Hacia 1934 se había adquirido y montado la denominada Imprenta Universitaria, cuyas matrices y tipos se estrenaron con dos libros de artesana pulcritud: *Impresos mexicanos del siglo XVI*, por Emilio Valton y *Manual del linotipista*, por Ernesto M. Rodríguez. La imprenta se instaló en una humilde casa habitación de la calle de Bolivia 17. No dejaba de sorprender cómo, en la limitada sala donde acaso durante el día onomástico de la inquilina serían servidas las cubas libres y bocadillos, habría allí penetrado aquel megaterio: la gran prensa en la cual se imprimía. En fin, en 1936 se decidió publicar *Universidad* y se asignó su dirección al poeta Miguel N. Lira, ya bien fogueado en menesteres de creación y tipografía en su imprentita doméstica del rumbo de General Anaya. La cosa fue en grande, para la época: tiro de 10,000 ejemplares, elevado no muy tarde a 20,000, repartidos gratuitamente. Novedosa en el formato y anuncios, pues se contaba con la asistencia del diseñador Julio Prieto, el luego impar escenógrafo. La nave de Gutenberg —¡barroco!— la conducía con su experiencia Francisco Monterde. Entre los galeotes de la corrección remábamos galera tras galera, entre otros, Alfredo Maillefert, Alfredo Ortiz Vidales y este servidor.

En unas páginas iniciales Salvador Azuela expresó: "En tanto que los falsos amigos de los humildes procuran envenenarles el alma de odio contra todas las superioridades auténticas, nacidas del talento y la virtud, muchos de los intelectuales de profesión se encierran en una postura desdeñosa... La posición simpatizante de la Universidad Nacional para la causa de los oprimidos no excluye el decoro de la inteligencia."

El número I de *Universidad* prefiguró la constante de los sucesivos. Claro está que la idealista empresa editora lució para el caso sus brillantes "estrellas" del saber: Isaac Ochoterena, Francisco Gonzáles de la Vega, Julio Torri, Hilario Medina, Joaquín Gallo... Claro está, asimismo, que ningún escritor prestigioso pero ajeno a la Universidad estuvo ausente de sus páginas. Desde el número inicial figuró una sección integrada con la reproduc-

ción de estudios y crónicas insertados en revistas internacionales, de preferencia europeas. Se tomaba en tales trabajos el pulso del mundo, ya por entonces tan alterado por la proximidad de la catástrofe. Un poco después la sección, amparada por un grabado de la rosa náutica, se tituló "De todos los rumbos" y estuvo a cargo de Vicente Magdaleno. Cada edición concluía con "Imágenes", un pliego en papel couché donde se estampaban, desdichadamente sólo en blanco y negro, óleos, litografías, acuarelas, dibujos y grabados de nuestros artistas. Entre esas muestras plásticas es de señalar cómo, tratándose de la rarísima difusión alcanzada por la obra del pintor Fermín Revueltas, la reproducción de algunos óleos suyos permite apreciar sus características de originalidad y sobriedad.

Rafael Heliodoro Valle, aquel espejo de todas las curiosidades, publicó en el número I unas notas sobre las primeras máquinas en México, pero de ahí en adelante mantuvo vivo, actual, un género reberverante de inquietudes, confidencias, revelaciones: "Diálogo con...". Fue el primero con Manuel M. Ponce. Entre los siguientes asediados se cuentan —y vale la pena enumerarlos—: Luis Cabrera, Martín Luis Guzmán, Cipriano Rivas Cherif, Manuel Rodríguez Lozano, León Felipe, Juan Marinello, Julián Carrillo, René Marchand, José Clemente Orozco, Waldo Frank, Nicolás Guillén, Marcelino Domingo, Alejandro Brailowsky, Enrique González Martínez, Anibal Ponce, José Pijoan, José Moreno Villa, Luis González Obregón, Isaac Ochoterena, Fernando de los Ríos, Alfonso Reyes y André Bretón. Habilmente inquiridos, en un positivo diálogo entre entrevistador y entrevistado, éste solía incurrir en raptos de encantadora sinceridad y aportaba uno que otro dato desconocido. Así, Manuel M. Ponce alude a su "Poema elegíaco" a la muerte de Luis G. Urbina, a los 3,000 discos de "Estrellita" vendidos en un solo mes y a que la marimba es de origen polinésico y probablemente la trajeron los negros en el siglo XVI. Martín Luis Guzmán vino de España en 1936 para escribir una Historia de la Revolución Mexicana extendida hasta la muerte de Obregón, dijo estar próxima a publicarse su biografía de Sir Francis Drake y, a dos meses de distancia del estallido de la guerra civil en la península, aseguró no ser partidarios de la violencia los españoles. Rivas Cherif confiaba cómo Margarita Xirgu se asustaba de que el público de aquel México se asustara de las supuestas crudezas de *Yerma*; al parecer de Cherif, Ruiz de Alarcón, más que mexicano y que español, fue un gran europeo, y hasta podría decirse que el primer escritor (¿dramaturgo?) francés. León Felipe, ya desatada la contienda en su patria, exclama: "Que se deshaga España, no importa; pero que se salve lo ético-español." Y así continúa, por el estilo, el tono de los diálogos. Tantos años más acá se piensa en la conveniencia de recopilar tales entrevistas —imagen cultural de la época—, a

las cuales convendría acudir a ciertos historiadores.

Con el tiempo, la revista *Universidad* se enriqueció con dos suplementos incluidos en cada número: uno, musical, con una serie de composiciones originales; otro, monográfico y en extremo valioso, con temas como la arquitectura precolombina, la tipografía colonial mexicana, las actividades “sobre-realistas” (sí, superrealistas) y la arquitectura contemporánea. También se convocó a certámenes de cuento y ensayo.

A raíz de un cambio de autoridades, en 1938 y a la altura del número 29, la revista *Universidad* llegó al ápice del infortunio al verse dirigida por mí mismo.

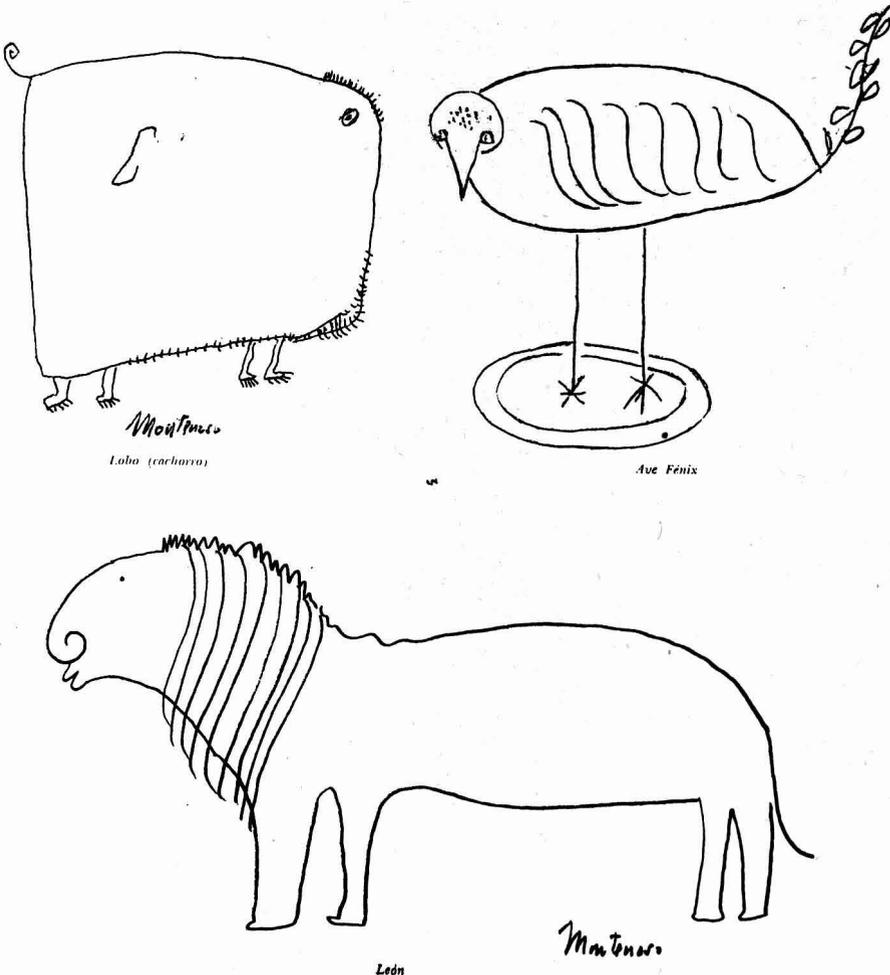
Corrieron los años hasta 1946, en la etapa del doctor Salvador Zubirán como rector. Entonces Agustín Yáñez me invitó a “echar el hombro” en una nueva etapa de la revista, ahora llamada *Uni-*

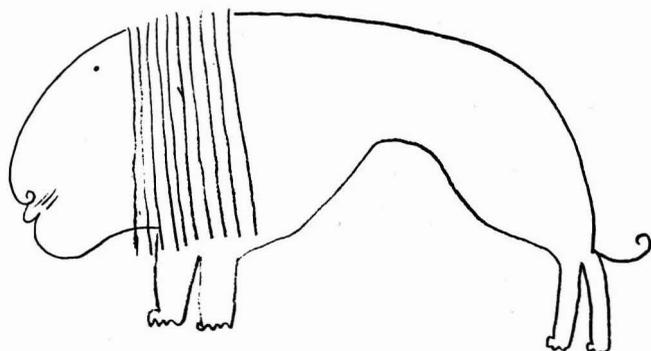
versidad de México, tal como en los años treinta. Acepté complacido, por mi grata participación anterior. En un lapso de siete años no me libré del título de jefe de redacción, en tanto algunos directores aparecían fugazmente en el directorio.

Se adoptó un formato tabloide, de 24 a 32 páginas, impresa en la misma Imprenta Universitaria con la cual ya nos hablábamos de tú. La encabezaba un editorial —esa especie de tosecita preliminar entre gente bien educada—, pero despojado de todo enfatismo. A la colaboración de buenas firmas literarias de las cuales nunca estuvo desprovista, se añadió un especial cuidado en ensanchar la sección bibliográfica, torre de señales para orientar sobre la respiración intelectual en torno. El acucioso Salvador Domínguez Assiayn se volcaba sobre revistas, libros y periódicos de todos los horizontes para rescatar las notas relevantes en un “Panorama cultural”. El doctor Alfonso Pruneda —malicia y bonhomía— redactaba personalmente, sin secretaria, y entregaba de número en número una crónica de sucesos del ámbito universitario, como encargado que era del departamento de difusión. Otras dependencias, como los Institutos tan bien abastecidos de hombres de ciencia, daban cuenta de sus investigaciones.

Principalmente en los primeros tiempos de *Universidad de México* se sucedieron hechos de trascendencia, de los cuales se ofreció autorizada información: el hallazgo del elefante fósil de Tepexpan, de tanto valor para estimar la antigüedad del hombre en México; el reposo final de los restos de Cortés en el Templo de Jesús, declarado para el efecto como un monumento nacional; la erupción del volcán Parícutín, del cual se ofreció la descripción de hechos geológicos ocurridos en un breve plazo, igual que un diario de bitácora. El investigador y cuentista Francisco Rojas González se lució en una exposición etnográfica, adornada con una disertación de Alfonso Reyes sobre poesía indígena; se dio a conocer el revelador testamento de Sor Juana Inés de la Cruz. Hubo ecos de dos grandes desapariciones ocurridas en 1946: Antonio Caso y Ezequiel A. Chávez. Alfredo Gómez de la Vega trazaba una silueta de Francisco Orozco Muñoz.

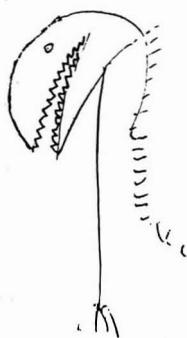
Se reanudó una atractiva modalidad de la etapa precedente, como fueron los “Diálogos” de Rafael Heliodoro Valle ponderados líneas atrás. Sólo se interrumpieron el tiempo en que Heliodoro la hizo de embajador de Honduras en Washington. Al insistir en cómo constituyen un arsenal de datos para historiadores de la cultura y simples curiosos, registramos unos cuantos nombres de los entrevistados: Roberto Agramonte, Rafael Altamira, Miguel Covarrubias, Salvador de Madariaga, Federico Gómez de Orozco, Agustín Millares Carlo, Erasmo Castellanos Quinto, Doctor Atl, Gonzalo R. Lafora, Julio Jiménez Rueda, Jean Sarrailh, Mariano Brull, Roberto Montenegro, Francisco Gavidia, Alfonso Teja Zabre, Marcel Bataillon,



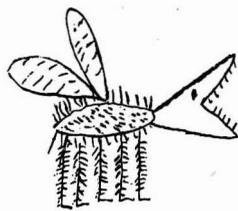


León

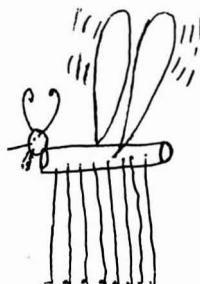
Monterde



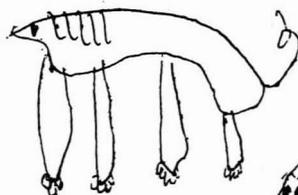
Ave común



Mosquito (a)



Mosquito (b)



Leones

Luis Cardoza y Aragón, Benjamín Carrión, Dámaso Alonso, Carlos R. Menéndez, Baldomero Samín Cano, Jorge Basadre, Manuel Sandoval Vallarta, Jorge Manach, Eugenio Florit, Eduardo Avilés Ramírez, Ventura García Calderón, José A. Balseiro y Fernán Silva Valdés, entre otros. No resulta escaso el repertorio, y, como de costumbre, abundan los lances y frases afortunadas. O tan inesperadas, tan retumbantes, como ésta del ególatra Vargas Vila, según la refiere Balseiro: "Tengo tres grandes enemigos dignos de mí: Dios, la gramática y los Estados Unidos." Satánico el hombre, al estilo vargasvilescó.

En las páginas centrales se acostumbraba insertar trabajos monográficos acerca de exploraciones arqueológicas, hallazgos de monumentos coloniales, temas de cultura general. Pero adquirían mayor prestancia cuando se dedicaban a presentar la obra pictórica o escultórica de José Clemente Orozco, Federico Cantú, Feliciano Peña, Valetta Swann —a quien propiamente dio a conocer—, Chucho Reyes Ferreyra, Alfredo Guati Rojo, Waldemar Sjölander, y Victorio Macho, al cual el posterior rector Luis Garrido hizo una jugosa visita. A poco de ocurrir su fallecimiento se reprodujeron muestras de la prometedora aptitud del pintor Francisco Monterde Fernández —hijo del doctor don Francisco—, frustrada a los veintipocos años.

Diversos sucesos ocurridos en febrero de 1948 turbaron la vida universitaria, hasta desembocar en la designación del doctor Luis Garrido como rector. De suaves modales era su trato, y no olvidó el tono reposado de su voz en ocasión de acudir mensualmente en demanda de tema para el editorial. La revista siguió en su curso normal de publicación, aunque cuidando de modificar algunas secciones.

A mediados de 1952 se incorporó un nuevo elemento: el pintor español Miguel Prieto. Dibujante espléndido, poseía además un buen gusto raras veces visto para el diseño tipográfico. De un original cualquiera lograba una armoniosa composición plástica. Fue una acertada adquisición, y a partir de entonces se nos designó a él y a mí, en el directorio, "encargados de la revista".

Las dimensiones de ésta se alteraron, hasta constituirse en lo que podríamos llamar un gran tabloide. Fue indudable la superación. La profusión de ilustraciones y la composición del texto en variados tipos de imprenta, como si se quisiera ostentar la opulencia de castas en los linotipos y en las cajas, le dieron aire de novedad. No habría exageración en considerar esta etapa de *Universidad de México* como una predecesora de la presentación de la actual, elevada a la categoría del arte.

En 1953 llegó el rector Nabor Carrillo. En algunos números seguí figurando en calidad de uno de los encargados de la revista, que pasó a otras manos amigas, como las de Jaime García Terrés y Horacio Labastida. Me retiré, y así terminó mi tránsito por esta querida publicación.

SERGIO
PITOL

ANTON CHÉJOV EN YALTA

Para Lya Cardoza y Aragón



Anton Chéjov

En un barrio de Yalta alejado del centro, lo que a principios de siglo fue la aldea de Autka, en medio de un jardín soberbio, trazado y originalmente plantado por la propia mano de Chéjov, se levanta la casa de cantera blanca que el escritor mandó edificar en 1899 para refugiarse en ella, ya no en busca de una salud que sabía inalcanzable sino, en la simple espera de sobrevivir unos cuantos años al mal cuya gravedad perfectamente conocía.

Sólo la visita a otra casa museo me ha producido una emoción semejante, porque también en ella la presencia de su morador se siente de manera casi física. Se trata de la casa de Tolstoi en Moscú. La personalidad de Chéjov se afirma en todas partes, diluye y borra la atmósfera museográfica, parece excusarse de su amplitud, de su natural elegancia, del hecho de atraer tantos visitantes cada día. Se excusa, sí, pero sin que haya nada de dulzón, de falsamente delicado ni gazmoño, sin esos

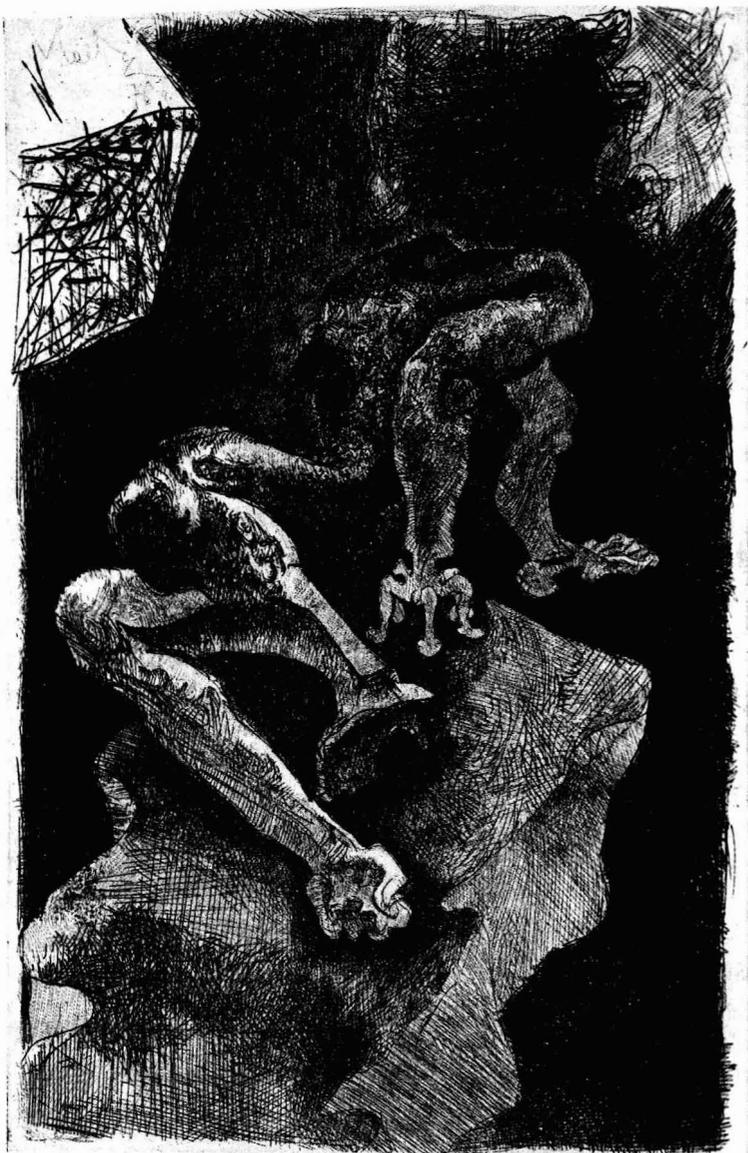


sentimientos blandos que suelen atribuirle algunos de sus biógrafos. Todo indica una personalidad tenazmente construida donde el esfuerzo apenas se advierte; allí están las fotos de sus familiares y amigos, dos por lo menos de Tolstoi, una autografiada sobre su mesa de trabajo, otra de gran formato en una pared del salón. Sus muebles y objetos nos resultan conocidos por formar parte del tejido mismo de sus relatos y dramas, el famoso "querido armario de nuestra infancia" de *El jardín de los cerezos*, tres o cuatro buenas piezas de estilo Jacob, algunos cuadros de Levithan. Mucho de lo que constituye el meollo del mundo chejoviano está ahí presente; escueto y sobrio, aunque de ninguna manera monacal como las habitaciones de Tolstoi. Todo parece tan casero, tan vivido, que a pesar de que Chéjov pasó allí escasamente cinco años, uno podría sufrir la ilusión al detenerse en el salón, al asomarse a los balcones, de que el propietario acabase de salir tal vez de paseo con Bunin, o a caminar con sus perros, y de que si uno se armara de paciencia lo vería quizás regresar.

Podría suponerse que la casa fuera triste, ya que Chéjov se exilió en ella en espera de que llegara la muerte. Pero de ninguna manera es así. Desde ciertos ángulos del jardín, la alta casa blanca parece un gran navío varado entre arbustos y flores, cuya proa buscara con seguro instinto el mar. Frente a la puerta de la casa crecen dos grandes árboles; el roble que plantó el escritor cuando edificó la casa y el ciprés que sembró María Chejova cuando recibió la noticia de la muerte de su hermano.

Ese período coincide con su estrecha amistad con Tolstoi, quien convalecía en una población cercana, con Gorki y con el joven Iván Bunin. De algún modo uno siente que esa casa donde un hombre arrojaba por la noche chorros de sangre es también la casa del hombre libre e independiente que escribió una obra profundamente personal cuya influencia no ha cesado ni en Rusia ni en el extranjero. Hay quienes se lo deben todo: Katherine Mansfield, por ejemplo. ¡Qué extraña sensación deja el repasar los testimonios de

Sergio Pitol es, sobre todo, uno de los mejores narradores de su generación. Además ha sido un traductor constante y dedicado y un crítico agudo. Viajero incansable, Pitol, que se halla en Moscú ahora, ha sido un fiel colaborador de la *Revista* desde hace muchos años.



quienes lo conocieron! ¡Qué poca concordancia entre ellos! Hay rasgos comunes: la elevada estatura, su humor radiante, el gusto por las bromas, por la compañía de los amigos, la pulcritud, el respeto inalterable a la persona humana, su simpatía por los humillados, su odio a la vulgaridad. En cuanto a lo demás, todos difieren, desde el color de los ojos hasta el tenor de sus opiniones: “¡Amaba a la gente de teatro y no podía vivir lejos de ella!” “¡Detestaba a los actores, le hacían perder la paciencia!” / “¡Creía en la inmortalidad!” “¡Se reía de los ilusos que creían en la inmortalidad!” / “Pensaba que nada como la pobreza podía ayudar más a un escritor a realizar su obra”. “Consideraba que el escritor debería ser rico, viajar todo lo que le viniera en gana”, etc.

Tal vez eso pruebe la originalidad del personaje, que, al igual que su obra, se rehúsa a ser encasillado en esquemas. Bunin, que lo trató constantemente durante esos años de Yalta, señala que él mismo no se dejaba atar por ninguna concepción esta-

blecida, que huía de todo lo que tuviera tufo a definitivo, cual si cuando afirmara tan sólo propusiera algo a la consideración de los demás. La verdad es que en su obra los malvados confían siempre en la infalibilidad de su opinión.

En vida se le acusó de ser indiferente al sufrimiento de sus personajes, de no tomar partido por el progreso. Hoy día, hay quienes consideran su obra como una mera denuncia a la sociedad en que vivía, un canto de fe en el hombre, una toma de posición en favor del progreso y el cambio. ¡Qué pobre todo eso, qué disminuido! Los jóvenes revolucionarios de su tiempo, los abuelos de los académicos de hoy, se equivocan al tratar de ceñir el genio de Chéjov, que es eso, pero mucho, muchísimo más, aunque a veces parezca un poco menos. Cada época leerá a Chéjov de modo diferente y encontrará proposiciones distintas. El joven que lo lea hoy día en Tokio establecerá con Liubov Andreievna, con Troplev, con las tres hermanas, una relación diferente a la de su contemporáneo de Xalapa, de Roma, o Leningrado. ¡Diferente también a la de sus abuelos! ¡Sólo un orate podría considerar optimista esa obra maestra que es *Una historia aburrida*! De ella escribió Thomas Mann: “Ya en plan de citar y elogiar, es indispensable mencionar *Una historia aburrida*, la que amo más que todas las creaciones de Chéjov, una obra absolutamente extraordinaria, fascinante, que en su silenciosa y triste singularidad quizás no tenga rival en toda la literatura.” Es un relato que puede leerse desde varias perspectivas, que queda abierto a la interpretación de lector, y que, a pesar del calor y la piedad que el autor muestra a sus criaturas, no es sino el maravilloso relato de una derrota. El viejo profesor, su protagonista, descubre al final que por nobles que hayan parecido sus esfuerzos para realizar algo en la vida, en el fondo la suya carece de cualquier sentido, no difiere de la del mezquino e inoble Iván Ilich de Tolstoi. Y a la pregunta más simple, al “¿qué hacer?” con que su joven pupila lo interroga, la única persona que le interesa, no puede (o no quiere) sino res-



ponder: “No lo sé; ¡la verdad es que no lo sé!”

El primer cuento que escribe en Yalta, en la cocina de la casa aún en construcción, es *La dama del perrito*. Algo en el relato nos hace sentir que ha llegado al fondo del destierro, al tedio, a la desolación que antecede a la muerte: “El tiempo pasa rápidamente —dijo ella—, y, sin embargo, ¡qué tremendamente aburrido es esto!” “Lo usual aquí es decir que uno se aburre”. Y en alguna parte: “La ciudad con sus cipreses le pareció la ciudad de los muertos”. Y sin embargo es allí, en esa hermosa casa de cantera blanca donde va a perfeccionar su verdadera liberación como hombre y escritor y donde logra fundir su visión personal con los ideales de la época. Ahí oyó el rumor de lo que está por estallar: se acerca el año 1905.

Es muy famosa su carta a Suvorin: “Escriba el relato de un joven —se refería a sí mismo—, hijo de siervos, antiguo empleado de tienda, cantante, liceista, estudiante, educado en el respeto a los cargos, en el hábito de besar la mano a los popes, de re-

verenciar las ideas ajenas, de dar las gracias por cada trozo de pan, que fue muchas veces azotado, que ha ido a dar lecciones sin chanclos, que ha sido camorrista, que ha hecho sufrir a los animales, a quien le gustaba almorzar en casa de sus parientes ricos, que, sin necesidad alguna, sólo por tener conciencia de su nimiedad, ha sido hipócrita con Dios y con los hombres, escriba usted cómo ese joven extirpa de su ser, gota a gota, al esclavo, y, al despertarse un buen día, advierte que por sus venas ya no corre sangre de siervos sino sangre verdadera, sangre humana”.

Y es en la casa de Yalta, donde solitario, lejos de la mujer con quien al fin se ha casado, de los cafés y restaurantes del Moscú ruidoso que amaba, no sólo reiteró y demostró que en sus venas corría la sangre de un hombre libre sino que también se sintió autorizado para dar una respuesta al perenne “¿qué hacer?” del siglo XIX ruso. En *Una historia aburrida*, escrita antes del viaje a Sajalín, a la joven protagonista sin respuesta no le queda otro recurso que no sea el de una y otra manera venderse, envilecerse, destruirse como la Nina Zarechnaia de *La gaviota*, del mismo modo que a Platonov, a Ivanov, al joven Treplev. entre tantos otros de sus personajes, no les quedó más remedio que enloquecer o suicidarse. Los relatos y dramas de Yalta son diferentes. Los amantes de *La dama del perrito* advierten que son ellos, los prófugos que viven clandestinamente su relación, quienes sostienen la única verdad que cuenta, y que la sociedad, su perseguidora, se sustenta en la mentira. En su último cuento, “La prometida”, una joven abandonará su casa días antes de su boda “porque de pronto la vulgaridad en que vivían ella, su madre, su abuela, le pareció intolerable, porque sabía que existía una vida amplia, espaciosa, y esa vida aún confusa y llena de misterios le atraía y llamaba”. Anna, la joven heroína de *El jardín de los cerezos*, no destruirá su vida como la Nina de *La gaviota*. Escapa hacia la Universidad y el trabajo. El jardín que los mayores no supieron conservar ha dejado de atarla; sabe “que el mundo entero será su jardín”.

NOTAS SOBRE EL CINE Y LA HISTORIA

POR MANUEL MICHEL

A José Emilio Pacheco

1. Toda película es, en sí, un documento *memorable*, un hecho único, irreversible. Las cinematecas conservan en sus bóvedas, o por lo menos es posible que así sea, *Luces de la ciudad* y *Sor Tequila*, *Los olvidados* y *Las ficheras*, *El acorazado Potiomkin* y *La profesora libertina* y otros contrastes de monstruosidad semejantes. Hay quienes afirman que para los estudiosos de mañana ambas categorías de documentos tendrían valor y utilidad semejantes. Como en la vida de los individuos, la memoria social acumula indiscriminadamente todo lo que le acontece o realiza, lo trascendental e insignificante, lo vergonzoso y glorioso: la Historia, (se le supone y se le achaca tal responsabilidad), acomodará todo en su sitio para que podamos constatar la unidad del devenir.

El cine de ficción contribuye a conservar determinados matices de su época: la moda, los peinados, la belleza, los conceptos estéticos propios de todo ello y del cine mismo. Guardará testimonio también de los gustos del público, de la mentalidad de los productores, de las políticas del Estado: respecto a la censura, por ejemplo, o respecto a la imagen que se quiere propiciar del país, o incluso de su gestión como patrocinador de la cultura.

Su testimonio es involuntario e indirecto. Sin embargo, es posible a través de él detectar un impulso nacional confinado en los límites de un tiempo preciso. Durante los años treinta, el cine de Hollywood estableció, por una parte, una censura puritana arbitraria y, por la otra, una tipología y unos esquemas de comportamiento muy claros. Se trataba de exaltar el éxito gracias al esfuerzo, el *self-made man*, el antiderrotismo y la anti-depresión de la quiebra de la bolsa en 1929. Surgen simultáneos los héroes del cine negro y obras extraordinarias de análisis social. Detrás de todo este cine no es difícil advertir un "proyecto nacional", a través del cual y con el paso de los años se consolidaron los arquetipos básicos del sueño americano, dentro y fuera del cine.

El cine soviético de la misma época propone sus modelos: el héroe positivo, la negación de aspiraciones individualistas, lo cotidiano vivido como la epopeya permanente. La rigidez de la censura vigila para que los ciudadanos no tengan distracciones eróticas porque el sexo es reaccionario y un obstáculo para la producción. Quedan, sin embargo, testimonios admirables de la primera Revolución Socialista, hecha en el sufrimiento y la solidaridad.

2. Pero esas imágenes forman parte de la ficción, de la leyenda, hasta de la mitología. Muchas veces responden a exigencias del inconsciente colectivo. En ambos casos coinciden de manera explícita con lo que podríamos considerar un *proyecto social*: abolir el pasado y rescatar el presente. Esas películas son *soviéticas* o *norteamericanas* porque en ellas

se manifiesta la originalidad de la sociedad que las planea, las produce, las acepta, las incorpora a su existencia. Hay en ellas, más allá de las peculiaridades creativas, un denominador colectivo que podría entenderse como el acuerdo sobre los principios capaces de dar cohesión al cuerpo social y razón de existir a los individuos. Con todo, no es a través de este cine de ficción, como se pone en imágenes la Historia, sino mediante otro género menos ostentoso que es el *cine de actualidades*. El cine fue creado, inventado —es decir, *hallado*— como necesidad imperiosa de una memoria capaz de retener infaliblemente el devenir de los hechos, seres y cosas, por tanto, en principio, incapaz de mentir. Hay quienes se refieren a este rango del cine como a su virtud de captar y reproducir la imagen de la realidad. Parece más conveniente referirse a la imagen del mundo visible.

Cuando contemplamos *La llegada del tren a la Estación de la Ciotat*, film de Lumière de 1895, nos asombra la exactitud y propiedad del encuadre, la composición, la impresión de realidad que nos transmiten la locomotora, el vapor, el movimiento, los pasajeros que descienden y caminan hacia cámara (sin imaginar siquiera qué es esa cajita y para qué sirve), sonrien... Sin embargo la realidad trasciende esos gestos, esos movimientos que no nos hablan de los personajes. Ese film es todavía una especie de balbuceo, de sustantivo sin calificar, de trazo inconcluso. Es una imagen del mundo visible pero es palabra aislada que señala en parte la realidad sin definirla.

3. Más fiel e inflexible que el recuerdo, esa imagen filmada del tren y los pasajeros aparecerá cuantas veces sea evocada por la proyección. Se podrá alterar su velocidad, se podrá ver cuadro por cuadro: nunca el ojo humano será capaz de percibir de un golpe cuanto capta el objetivo de la cámara, cuanto registra la película. Nuestro *recuerdo* no hace consciente todo lo que se grabó en nuestra *memoria*.

Recuerdo y memoria, sin embargo, sólo tendrán sentido si están interpretados e incorporados a una continuidad que los unifique. En el cine, el montaje cumple esta función. Las imágenes aisladas— los recuerdos— son signos cuyo significado en sí no es completo aunque transmiten una información y estimulan la emotividad.

A diferencia del cine de ficción, el cine *no ficticio* se erigió como memoria visual: más aún que la foto fija, puesto que la animada es imagen y semejanza de la vida. El dominio del medio técnico de reproducción, permitió que los cineastas desarrollasen sus posibilidades de ver y expresar el mundo, de analizarlo y de investigarlo, de buscar el sentido íntimo de la Historia (si es que tiene alguno). Pero el verdadero testimonio sobre el mundo real, sólo adquiere significado cuando esa *materia prima* que son las imágenes, haya sido puesta en orden y co-



mentada. Un orden, y un comentario decididos por la visión y concepto de la realidad que tengan los cineastas.

4. Desde que se conoció, hubo quienes pensaron en el cine como instrumento ideal para el "registro de la Historia". A decir verdad la idea subyacente era conservar anécdotas, hechos públicos, ceremonias, personajes, como si éstos contribuyeran en sí al fluir histórico. Era lo que W. Benjamín llama "el procedimiento de adición: proporciona una masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío".

Esto nos lleva a considerar que la Historia como realidad es sólo la evolución infinita de la materia; como área del conocimiento es un concepto que ayuda a interpretar el devenir, el pasado y el permanente tránsito al futuro. Es sólo el punto de apoyo de esa palanca que es la *esperanza de que todo tenga sentido*: desde la reproducción celular hasta la creación de la más alta cultura.

"La Historia —dice Roland Barthes*— es una memoria fabricada, un puro discurso intelectual que cancela el tiempo mítico; y la fotografía es un testimonio seguro pero fugaz..."

¿Qué representan entonces las imágenes filmicas de los noticieros de actualidades? ¿Qué lugar les corresponde en esa "Memoria fabricada"? Imágenes de "astillas del tiempo".

Recien llegado a la existencia —al flujo de la evolución que se llama Historia— puede añadirse, como sugiere Sir Arthur Elton, "al palimpsesto y al pergamino, al jeroglífico y la escritura rúnica, a las tabletas de arcilla y los rollos: fragmentos —a veces fragmentos de fragmentos— con frecuencia mutilados por el tiempo".

¿Cómo armar y estructurar esos pedazos?; ¿qué mensajes nos transmiten? ¿Qué lectura nos proponen?

Existe una filmación, en *super 8*, del asesinato del Presidente Kennedy, lograda casualmente por un espectador. Se han hecho todos los análisis que per-

* R. BARTHES. *La Chambre Claire*. Ed. du Seuil- Cahiers du cinéma. Paris. 1980.

miten las técnicas más avanzadas; se ha estudiado esa película de aficionado cuadro por cuadro, con las mayores ampliaciones que permite el grano del film. Quizás esas fotografías han revelado más de lo que se ha querido informar. ¿Qué podemos saber? Briznas del verdadero drama y misterio político. No más de lo que saben los médicos que examinaron a la víctima y atestiguaron su muerte. ¿Quiénes fueron los asesinos verdaderos? ¿Quiénes los que pagaron? ¿Por qué ese crimen? ¿Cuáles fueron sus consecuencias? Podríamos seguir planteándonos preguntas sin respuesta. Ese film sin duda indicaría si la versión oficial del asesinato es falsa o verdadera; el hecho mismo de que inquiete, de que siempre dudas es un logro importante.

Briznas, fragmentos, astillas... Hay quienes son capaces de reconstruir un mastodonte a partir de un fragmento de molar, pero se hace a partir de un sistema de referencias; entre otras, porque se han encontrado ya restos mayores, más completos, con los que se armó el esqueleto. Suponemos y aceptamos que lo demás lo hace la lógica de la "ingeniería anatómica".

Los hechos en la Historia son ejemplares únicos. Sin embargo, inclusive los accidentes, están inscritos en un flujo continuo y por tanto ligados al pasado y al futuro: son explicables. La lógica y la imaginación pueden descifrarlos.

5. "El cine es el presente contemplado" dice el filósofo Alain. Las imágenes filmicas: huellas de la memoria que hacen posible la conciencia. ¿Proposiciones contradictorias? No, si pensamos en que cada *acto de memoria* es en realidad traer al momento actual un hecho, una sensación pasada. No, si pensamos que en el inconciente no existe el tiempo. De esta manera el cine de "actualidades", organizado por el montaje tiene la virtud de enlazar y confundir el pasado y el presente, les da unidad y coherencia.

Cuando se hace "cine de la historia" con materiales antiguos, vemos siempre esas imágenes en presente. Lo importante es definir su lectura de acuerdo al pensamiento del autor. Con un criterio historicista el cineasta se contentará con endilgar-nos un amontonamiento de datos, visiones anecdóticas y nostálgicas, nos hará ver el pasado perdido en el vacío del tiempo. Hay otra manera de organizar esa memoria presente. Es como la visión de quien maneja un auto: en el espejo retrovisor mira lo que se está alejando y al frente, lo que pasa y lo que viene en el camino.

Alain Resnais, en su obra acerca de los campos de concentración nazis —profética porque histórica—, *Noche y niebla*, logra ese prodigio de unidad: el pasado oscuro, denso, sangriento, racional, no se desvincula del presente y nos dispone a recibir o resistir el futuro, igualmente denso y sangriento y racional. En los campos de concentración *nadie* fue responsable del genocidio. O más bien, solo un res-



ponsable: el hombre mismo, creador absoluto del fascismo.

“Es un error craso creer que la Historia del hombre ha sido regida por la ‘razón racionante’” (A. Reyes dixit), sino que se demuestra lo contrario al constatar que ahora, más que nunca, el mundo se divide en dos únicas categorías de seres: *dominados y dominados*.

Esta tendencia no sometida es un residuo fósil del *homo sapiens* del magdalenense, incrustada sin evolucionar en la mente y en la oscuridad de los impulsos inconcientes del ser humano de todas las épocas.

6. Por lo pronto, los hombres no tenemos otro río en que nadar sino el tiempo. En él existe todo cuanto percibimos: origen y destino, principio y fin. En sus escasos años de vida, el cine nos permite bañarnos más de una vez en ese río.

7. Hay una imagen banal de noticiero que podría convertirse en un motivo reincidente, intercalado casi en cualquier momento de nuestra historia mexicana: muestra a Porfirio Díaz, *dictador-padre-saturno*, despidiéndose desde la plataforma del tren que lo lleva al puerto donde se embarcará en el *Ipiranga* hacia el exilio. Parece bendecir.

En cualquier montaje convencional historicista ocupa su lugar cronológico: provocará quizás nostalgia, o indiferencia. Pero si esa imagen de la memoria la colocamos en un montaje materialista que intente unificar el tiempo histórico, para *ver* entrelazados lo que en apariencia es pasado y presente, la nostalgia podrá convertirse en horror, la indiferencia en estupefacción. Esa brizna, esa astilla tomará su lugar en el tronco que es el bloque del tiempo y nos hará ver que sigue ocupando su sitio y que ningún viento la arrastró aún. De ser un mero signo, una mera huella, —como *La llegada del Tren a la Ciotat*— gracias al montaje en que puede colocarlo la inteligencia podrá ser una auténtica imagen de la realidad en que persisten todos los tiempos. ¿Será necesario decir que Porfirio Díaz ni se ha ido ni está muerto y que sigue bendiciendo?

8. Un gesto, una actitud registrados por el film nos hacen *evidentes* muchos datos conocidos: Vittorio

Emmanuelle entregando el poder a Mussolini y corriendo a su zaga; Hindenburg poniendo en manos de Hitler y su gavilla de fascinerosos el destino de Europa. La emotividad que traspasa el hecho nos revela que esos logros individuales son confabulaciones de casta, de la casta dominadora. Nos sumerge en la conciencia a través de la memoria. Nos devela que Hitler fue el capataz que puso en movimiento la aniquilación que fue —que es aún— el fascismo, orondo y soberbio en sus reuniones multitudinarias, estrepitosas e irracionales. Si unimos esas imágenes con las de la represión en cualquier país de América Latina de ayer y de hoy, si las hacemos coincidir en el tronco temporal, comprenderemos que no hay discontinuidad entre aquel fenómeno y éstos

9. En un párrafo de lucidez genial, Walter Benjamin* parece tener una visión: “Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desenchajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esa tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso”.

10. Las imágenes que el cine pone al resguardo, presente infinito son elementos de un lenguaje visual que encontró forma en el transcurso de la evolución. Hace 15,000 años un hombre del neolítico dejó la huella de su mano pintada en la pared de una caverna. Es afirmación, testimonio, *simiento*. Entre esa mano y las imágenes del cine no hay solución de continuidad: las anima la misma voluntad de afirmación y de testimonio.

La visión de esa *catástrofe única* que es el pasado puede hacernos perder la razón. Por ello la historia como concepto explicativo es el punto de apoyo de la Esperanza. Quizás cuando asimilemos que nuestra existencia como especie no es sino una parte ínfima en el espacio y en el tiempo de la Evolución Cósmica lograremos aceptar humildemente subsumirnos en la naturaleza: renunciaremos al impulso fósil de “dominarla”.

La huella de la mano, las imágenes filmicas como huella, quizás puedan contribuir a despertarnos —por fin— a la conciencia y a la conquista de nuestra unida heredad: el tiempo.

* WALTER BENJAMIN. *Tesis de filosofía de la historia*. Ensayos escogidos. SUR. Buenos Aires. 1967.

ARTURO AZUELA

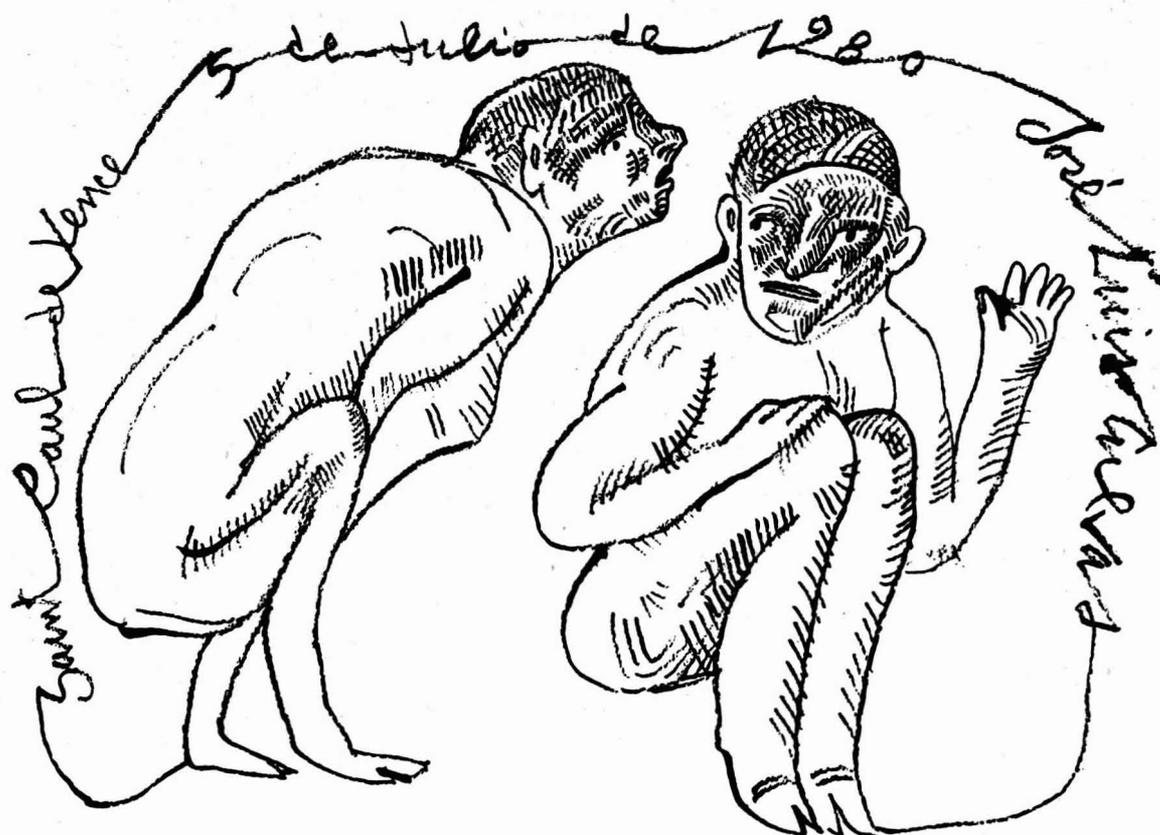
KEPLER Y GALILEO

La misma época, diferentes atmósferas y extracciones, uno protestante, el otro católico. El primero es Kepler (1571-1630): mentalidad conflictiva, hipocóndriaco, cubierto de pústulas y llagas, sadomasoquista, combinación barroca de ingenuidad y refinamiento, matemático y fundador de la astronomía moderna. El segundo es Galileo Galilei (1564-1642): extrovertido, de acre expresión, amigo de la ostentación y de la fama, abierto al desafío y a la polémica, fundador de la física moderna y rebelde ante la autoridad. Kepler escribe tres obras fundamentales: *El Misterio del Cosmos*, *La Nueva Astronomía* y *La Armonía del Mundo*. Por otro lado, Galileo Galilei escribe múltiples obras, entre ellas las siguientes: *Mensajero de los Astros*, *Diálogo sobre los Dos Principales Sistemas del Mundo* y *Diálogo Sobre las Dos Ciencias*.

Tres años después de la muerte de Kepler, en

1633, la "Santa Inquisición" pretendía archivar las siguientes declaraciones: "Yo Galileo Galilei... abandono la falsa opinión... de que el Sol es el centro del universo... Abjuro, maldigo y detesto los dichos errores".¹ El italiano, en la última etapa de su vida había desafiado contundentemente a la autoridad. El paso fue trascendental, la autonomía de la ciencia se fue afirmando, fue logrando su trayectoria ajena a misticismos y dogmas. De ahí en adelante, con heroicos esfuerzos, la ciencia comenzó a desplazarse sobre el camino de la libre investigación. Es verdad que Galileo murió ciego, que pagó la penitencia de su desafío; pero otorgó a la ciencia una nueva dimensión: ayudó a eliminar al espectador, al mirón empedernido, a los espejos que separaban al hombre de la naturaleza.

Praga, la ciudad de las cien torres, de gran tradición universitaria, fue testigo de la obra más



79

DIBUJO DE
JOSÉ LUIS CUEVAS

Arturo Azuela, escritor y estudioso de la ciencia, publicó el año pasado *Manifestación de silencios*, su última novela, en Joaquín Mortiz. Dirige la *Revista de la Universidad* desde octubre de 1978. Este trabajo es fragmento de un ensayo sobre la génesis de la historia de la ciencia en el Renacimiento.

fructífera de Johannes Kepler. En 1609 salió a la luz *La Nueva Astronomía, basada en la Causalidad o Física del Cielo*. Mientras tanto, Galileo daba una demostración pública de su telescopio y comenzaba a redactar *El Mensajero de las Estrellas*. Kepler volvía los ojos a la tradición pitagórica: el universo se podía matematizar, las leyes astronómicas se entrelazaban con los símbolos y las entidades geométricas. El círculo cedió su lugar a la elipse, órbita de los planetas; el Sol se desplazó a uno de los focos. Kepler, miope y conflictivo, inauguraba la astronomía matemática y abría una concepción revolucionaria del universo.

De acuerdo con el historiador de la ciencia Arthur Koestler, Kepler y Galileo tuvieron su "primer contacto epistolar en 1597".² Ambos estaban profundamente preocupados por el sistema copernicano, por el heliocentrismo del universo. En esta primera etapa, Kepler ya se había definido públicamente como un defensor de Copérnico, mientras que Galileo temía la burla y el escarnio.

Si nos atenemos a los documentos analizados por varios historiadores de la ciencia, encontramos que la relación epistolar entre Kepler y Galileo fue esporádica. En ella reflejaron ambos sus temperamentos antagónicos. El matemático imperial de Praga siempre vió con respeto y admiración al sabio florentino; éste, en cambio, asumió una actitud indiferente y en ocasiones hostil. "Galileo dejó sin respuesta muchas cartas que le envió Kepler".³ Además, sus relaciones se vieron enturbiadas por el chisme, el celo y la calumnia. "Considerad el embarazo que me causa vuestro silencio...". "En modo alguno deseo impedir que Galileo pretenda como suyo lo que es mío. Mis testigos son el tiempo y la brillante luz del día..." "Te pido Galileo que me facilites un testimonio de la existencia de tales planetas; por varias cartas que escribiste a terceras personas me entero que no te faltan tales testimonios..."⁴ Estas son las frases que abundan en las cartas de Kepler.

El comportamiento de Galileo correspondía al desprecio. Sin lugar a dudas, Kepler habría sido su mejor aliado en los momentos más difíciles, en la defensa del sistema copernicano. Es verdad que nunca se conocieron personalmente, que vivían en diferentes países; pero ésta no es razón suficiente para interpretar que su relación epistolar o meramente científica fallara en forma tan definitiva. Por otro lado, también podemos entender que el temperamento de Galileo, soberbio y arrogante, influyó en su absurdo desprecio hacia el más grande astrónomo de su época. "En sus obras, Galileo rara vez menciona el hombre de Kepler y casi siempre lo hace con la intención de refutarlo".⁵ Esa revolución kepleriana de la astronomía jamás fue tomada en consideración por Galileo. Las tres leyes de Kepler, los descubrimientos que éste realizó en óptica, son elementos esenciales que Galileo ignoró, pues defendió, firmemente convencido hasta el fin de su vida, los círculos y epiciclos que consideraba como

única forma adecuada del movimiento del cielo.

Incontables obras se han escrito en torno a la vida de Galileo. También conocemos con bastante precisión anécdotas, conflictos y estudios respecto a la vida de Kepler. Desde George Sarton hasta Arthur Koestler, desde Antonio Banfi, René Dubos, hasta Alexander Koyre,⁶ en las últimas tres décadas se ha enriquecido notablemente la bibliografía en torno a estos dos grandes fundadores de la ciencia moderna. Sin embargo, lo relativo al binomio Kepler-Galileo (cartas, estudios comunes, temperamentos antagónicos, extracciones diferentes y objetivos similares) no ha sido estudiado suficientemente, no se ha calado todavía en su vinculación *sui generis*. Uno a la luz del otro, en materia científica o personal, Kepler buscando y admirando a Galileo y éste viendo con cierta indiferencia lo que no consideraba aporte suyo, daría como resultado un estudio sumamente valioso, una obra que vendría a completar, a integrar, el estudio de la historia de la ciencia renacentista.

En *Harmonice Mundi*, Kepler escribió, al referirse al alquimista Robert Fludd: "Es evidente que él se complace principalmente en las charadas inteligibles sobre el mundo real, en tanto que mi finalidad es, por el contrario, llevar los oscuros hechos de la naturaleza a la brillante luz del conocimiento. El método de Fludd es el de los alquimistas herméticos y discípulos de Paracelso; el mío es el del matemático".⁷ Kepler, el geómetra y calculista, considerado según él mismo por Dios para revelar los laberintos de la armonía del cosmos, murió en 1630. Galileo murió doce años después, con el golpe de la Inquisición sobre sus espaldas; ciego y abandonado, su cuerpo inerte recibió funerales privados.

Aquí están, pues, los dos primeros hombres que demostraron científicamente que el universo no era fijo ni inmutable; que los planetas se movían alrededor del Sol y que el Sol mismo giraba sobre su eje.

Notas

- 1) Bertrand Russell, *El impacto de la ciencia en la sociedad*, traducción de Juan Novella Domingo, cuarta edición, Madrid, Aguilar, 1961 p. 29.
- 2) Arthur Koestler, *Los Sonámbulos*, traducción de Alberto Luis Bixio, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963, p. 349.
- 3) *Ibid.*, p. 371.
- 4) *Ibid.*, p. 353, 367, 370.
- 5) *Ibid.*, p. 371.
- 6) José Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, tercera edición, Madrid, Revista de Occidente, 1959.
Arthur Koestler, *op. cit.*
Antonio Banfi, *Vida de Galileo Galilei*, traducción de Alberto Méndez, Madrid, Alianza Editorial, 1967.
René Dubos, *Los Sueños de la Razón*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968.
Alexander Koyre, *Etudes Galiléennes*, Paris, 1940.
Alexander Koyre, *From the closed world to the infinite universe*, Baltimore, 1957.
- 7) Arthur Koestler, *op. cit.*, p. 339.

DESDE LONDRES

POR
FERNANDO DEL PASO

UN METRO PARA MEDIR EL VACÍO

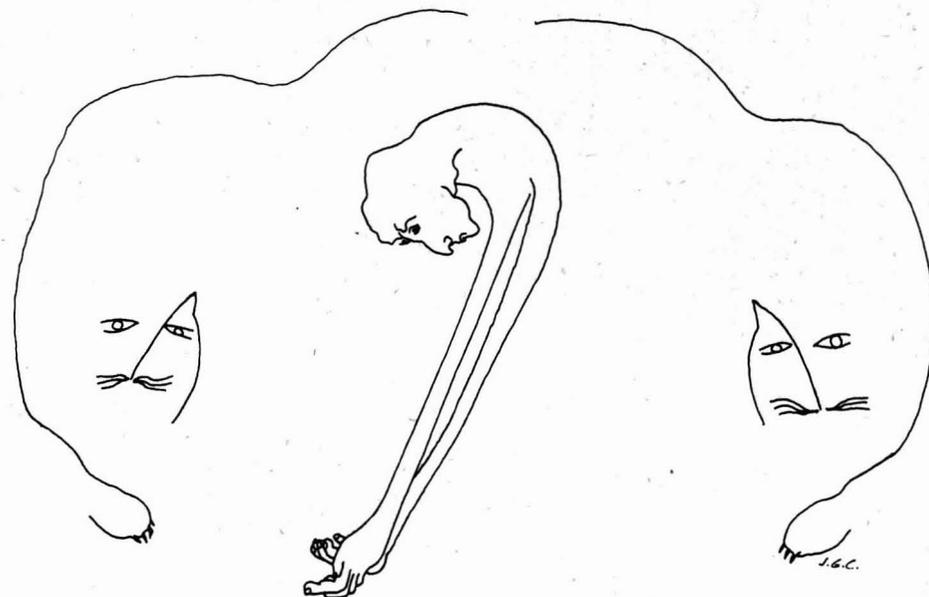
Pauta, alguna vez, para medir la imaginación serpentina y simbolista al servicio del consumo, pauta muchas décadas más tarde para medir la permisividad primitiva, el ferrocarril metropolitano de Londres —el más caro del mundo—, se ha transformado en un museo de la mediocridad. El poster, o *affiche*, o cartel, o como se llame, inventado por Chéret hace más de ciento veinte años tras una larga estancia en Inglaterra, y que le sirvió de medio para anunciar ni más ni menos que maquinaria industrial británica, ha pasado, —si se nos perdona el juego de palabras— a una posteridad sin gloria. A fines de los 1890, la popularidad del *affiche* llega a su auge: se hacen ediciones especiales para coleccionistas, la gente los roba arrancándolos de los muros y de los kioscos. Para entonces el poster tenía ya la aureola que le habían dado Henri De Toulouse-Lautrec, el mismo Chéret y Pierre Bonnard. Esto, en lo que a artistas franceses se refiere, porque desde luego el escocés Charles Rennie Mackintosh ya había creado algunos de sus mejores carteles —con diseños al parecer inspirados en los manuscritos celtas iluminados—, y el bohemio —en el sentido gentilicio de la palabra— Alphonse Mucha, había dado ya rienda suelta a su imaginación y a su imaginería, para coadyuvar a la inmortalización en vida de la divina Sara Bernhardt. En otras palabras, el *affiche*, heredero de las proporciones rectangulares tan caras a Tiépolo, poblado de los arabescos y los diseños, las flore's y

los garigoleos que hicieron históricos William Morris y Aubrey Beardsley, y los símbolos y monstruos que fascinaron a Rops, a Toorop, a Moreau —La Esfinge, Pan, Medusa, la serpiente, Salomé—, para entonces, decíamos, el cartel ya había jugado un papel de primerísima importancia en el nacimiento, la vida y la agonía del *Art Nouveau*. Setenta años después, el cartel se transforma a su vez en un producto de consumo. Aparecen en Londres las tiendas Athena que reproducen los posters finiseculares en lo que es el principio de otra ola de postermanía. Lo viejo se vuelve nuevo de la noche a la mañana: la generación de los Beatles descubre a los dos B: Beardsley el inglés y Bradley el norteamericano, a Klimt, a Khnopff, y a los otros artistas que ya mencionamos. A cambio de ello, lo nuevo envejece a diez años por hora. Los carteles hippies huelen a museo desde un principio, por razones que, se antoja, no tienen mucho que ver con su inspiración en las viejas pautas.

Mary Quant aparece desde dos perspectivas en el metro de Londres. Desde una de ellas, nos anuncia un nuevo tratamiento para la piel y nos dice "I wish I had invented this 20 years ago" —"Me hubiera gustado inventar esto hace 20 años"—. Desde la otra, acompañada por Lord Denning, George Harrison y Sir John Gielgud, Mary Quant anuncia la exposición de fotografías de Arnold Newman titulada "The Great British", tal y como fue inventada —Mary Quant— por el alegre Londres hace, precisamente, unos veinte años. Esta doble aparición nos confirma que, al menos en lo que a los carteles se refiere, todo tiempo pasado fue mejor —y no "parecía" mejor, como en realidad dicen las coplas de Manrique—, en vista de que la imaginación creadora de los infantes de Albió fue a dar a la mar, para no vol-

ver nunca. Excepciones, las hay, pero como tales son muy pocas, y con frecuencia se trata de posters diseñados en otros países europeos, para aquellos de sus productos que se venden en Gran Bretaña. También aquí, al igual que en las cubiertas de discos —a las que dedicamos un artículo—, la influencia de Magritte se deja sentir de vez en cuando, y casi siempre para bien. Por lo demás, existe una distancia insalvable entre el erotismo maravilloso de La Niña de Lucifer de Víctor Schufinsky —1904—, y los anuncios de Ravel que aparecen en todas las estaciones del metro de Londres, y su erotismo vulgar y trasnochado —en el peor sentido de la palabra, esta vez. Felices tiempos aquellos en que Mistral era el jefe de publicidad del jabón Congo y Salacrou y Anouilh hacían sus pininos en la publicidad, y Colette escribía textos para el agua mineral Perrier y Paul Valéry para Rouard. Felices tal vez no para ellos, pero sí para el público, que al menos podía disfrutar del producto de imaginaciones de altura. El *affiche*, por otra parte, y además de recibir influencias sucesivas y refrescantes: del cubismo, de Léger, de los futuristas, del Bauhaus, del cine —*El Gabinete del Doctor Caligari* y *Metrópolis*— de De Chirico, de los principios del Arte Abstracto, etc., etc., es un medio que emplean, para anunciar espectáculos y exposiciones artistas de la talla de Kokoschka, Kirchner y Picasso, entre otros.

Productos y servicios aparte —algunos que tanta fama se dieron a través de *affiches* como Dubonnet, el propio *London Transport*, Olivetti y el buque Normandie —el cartel se transforma en un medio para la propaganda política. Lo emplean los fascistas y los nazis: Hitler, Mussolini. Pero a su vez también los que luchan contra esos espectros como John Heartfield que combina, de manera genial, elementos visuales que perte-



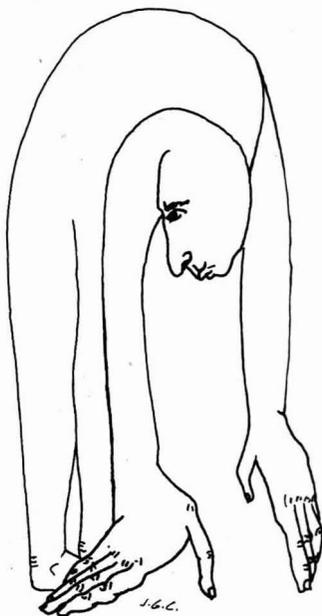
necen tanto a Madison Avenue como al Surrealismo y al Dadá. Los emplean también los que presentan a la guerra como una cruzada: ¿Quién no recuerda el dedo índice de Lord Kitchener, ministro de la guerra británica y la leyenda "Your country needs you" —tu país te necesita—?, al igual que aquellos que se oponen a las guerras, Vietnam, por ejemplo, y el dedo del ministro se transforma en el dedo descarnado de la muerte, tocada con el sombrero del Tío Sam. Usan también el medio de los que glamorizan al Ché Guevara, en uno de los carteles o posters mas famosos y populares de los últimos diez años, y aquellos que saben de verdad por qué murió: "Otras manos tomarán las armas", dice un cartel cubano que muestra el rostro de Guevara muerto, y que forma parte de una vasta variedad de magníficos posters políticos en pro de la Revolución Cubana.

Desde París

ALFREDO
BRYCE ECHENIQUE

VINCENNES: EXTRAÑO ENCARNIZAMIENTO

En noviembre de 1979, publiqué en esta revista un artículo titulado "¿Se va Vincennes?", en el que me ocupaba de lo que podríamos llamar "la vida difícil de la Universidad de París VIII" (nombre con el que se le designa oficialmente), desde su creación como fruto de las luchas estudiantiles de mayo del 68, hasta el momento en que el actual gobierno decide, a pedido de la Alcaldía de París, su traslado a Saint Denis, suburbio industrial situado al norte de la capital, creando un clima de incertidumbre y angustia entre el profesorado y el alumnado. Antes del verano euro-



peo, digamos que hacia el pasado mes de mayo, a nadie le cabía ya la menor duda: Vincennes se iba, la construcción de un nuevo local en Saint Denis avanzaba, había que rendirse ante la evidencia, y lo más indicado era vigilar aquel traslado para que no se convirtiera en un verdadero desmantelamiento de la universidad, en una liquidación de aquellas particularidades que la hicieron famosa e inquietante, objeto de admiración incondicional entre unos, y de temor y desprecio entre otros.

En la práctica, nadie llamaba a Vincennes Universidad de París VIII. Se le llamaba Vincennes porque quedaba en el bosque del mismo nombre y porque la palabra Vincennes se había convertido con los años en una especie de símbolo, en una especie de círculo en el que se habían encerrado, para preservarse del poder que con tan malos ojos las miraba, las ideas y los sentimientos que predominaron en aquella primavera febril de 1968. Hoy Vincennes queda en Saint Denis, pero hasta en la prensa se le sigue llamando Vincennes... Y mientras tanto, en el hermoso bosque parisino, una especie de huracán bíblico acaba de borrar para siempre los locales de Vincennes de la superficie de la tierra, para usar un vocabulario garcíamarquezo.

El encarnizamiento que se ha mostrado, ya no con esta universidad sino con los locales vacíos del bosque, con lo que aún podía haber de simbólico en la mera pronunciación de la palabra Vincennes, entre los árboles, ha sido muy extraño. Y no me sorprendería que una de estas noches, algún maniático detractor de lo que fuera el pulmón del 68 (y ojalá lo siguiera siendo, aunque tengo mis dudas), aparezca por el ex campus con un cargamento de azufre. Que no quede idea del 68 sobre idea. O vidrio sobre aluminio, en vez de piedra sobre piedra, pues ahora resulta

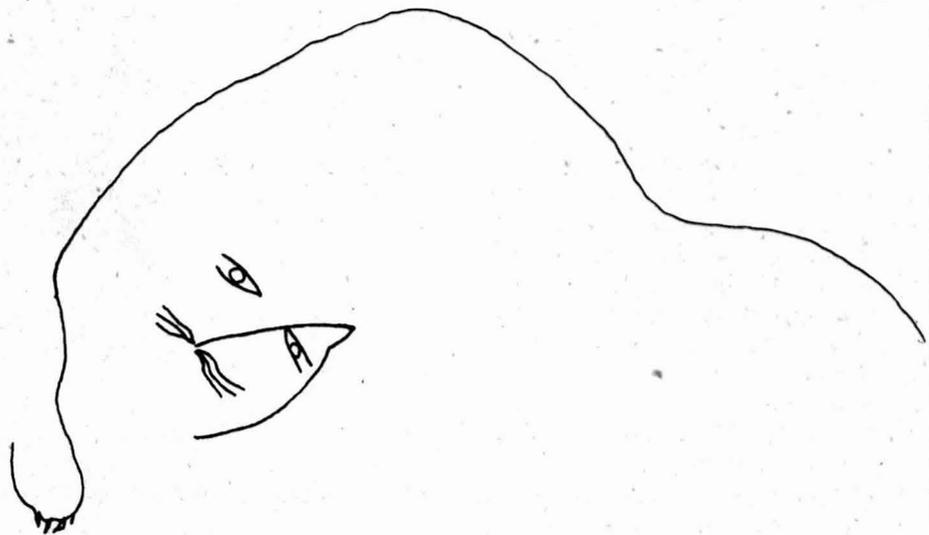
que Vincennes (aclaremos: el local, no la palabra y el significado que fue adquiriendo con los años), era una joya, un logradísimo modelo, un verdadero ejemplo de arquitectura y de construcción metálicas. Había sido edificado para durar, era perfectamente desarmable, habría podido ser transportado con gran facilidad a otro lugar, y su precio actual, superactualizado porque vivimos épocas de austeridad en lo que se refiere al gasto público (y ni qué decir del privado, añadiría medio Francia), es de unos veinticinco millones de dólares.

El huracán bíblico acaba de arrasar con cuarenta mil metros cuadrados de construcción metálica y de arquitectura ejemplar, ha trasladado la Universidad de París VIII a un lugar en que no queda París, y en ese lugar, llamado Saint Denis, ha pagado una fortuna comparable a la gastada en la demolición de Vincennes, porque para construir la nueva universidad era preciso demoler un Instituto Técnico Universitario (cuyo director un día salió a almorzar y cuando regresó ya había un policía con orden de huracán bíblico en su despacho y reclamándole las llaves, además, según cuentan), y enseguida ha gastado otra fortuna en esa nueva universidad, que no puede llamarse Universidad de París VIII, y que de ningún modo debe seguirse llamando Universidad de Vincennes. Hay que decir, en honor a la verdad, que la fortuna gastada en la construcción de la que llamaremos "Universidad a Secas" (dejando que cada cual vaya eligiendo con el tiempo el nombre que más le guste o le convenga; hay quienes han pensado ya en llamarla Universidad de París-Norte, pero inmediatamente ha surgido cartesiana y explicable duda porque por qué ese nombre si el local queda en las afueras norte de París, llamadas Saint Denis precisamente porque...), ha sido menor que la que se pudo haber gastado en épocas de austeridad humanística y abundancia racional-tecnócrata (la eterna ingenuidad política de los tecnócratas), porque el nuevo local de la Universidad a Secas es tres veces más pequeño que el del bosque, de tal manera que los treinta mil estudiantes que antes no cabían allá, ahora van a caber mucho menos acá, y a ver si así también logramos... Le juro al lector que esta falta de rigor y de claridad no es más que un esforzado intento por dar una imagen real de la realidad y que he sido lo más austero posible en el gasto de las palabras.

Volvamos ahora al bosque de Vincennes... Ya no queda nada, pero lo que se dice nada. La demolición ha sido brutal, huracanada, bíblica y, al

parecer de muchos, extrañamente simbólica. Es cierto que la ciudad de París le había alquilado al Estado francés los terrenos por diez años. Es perfectamente legal, por consiguiente, que el Alcalde de esta ciudad, Jacques Chirac, haya reclamado sus terrenos para destinarlos a otros fines, que podemos encontrar justos o injustos, justificables o no. Ese es otro problema. El que inquieta a la prensa hoy es el de la destrucción de un material que habría podido ser perfectamente trasladado a otro lugar. Un material cuyo precio ya conoce el lector. Extraño asunto. Extraño de verdad, y veamos por qué. Jean Prouvé, arquitecto de renombre mundial, gran especialista en construcciones metálicas, y presidente del jurado que decidió quién edificaría el Centro Beaubourg (o Centro Pompidou: he aquí otro ejemplo de algo que se va quedando a mitad de camino, entre dos nombres), ha sido enfático al declarar que aquel material habría podido perfectamente servir para construir casas. Otro dato: la Compañía de Demoliciones Bíblicas S. A. (asumo la responsabilidad de estas palabras), demolió tanto tanto, que no pudo llevarse prácticamente nada útil. De haber podido llevarse más materiales útiles, es decir, de haber podido demoler menos bíblicamente, habría cobrado menos por su huracán. Pero cobró más. Por su parte, los empleados de la compañía que se encargó de la construcción de Vincennes (se me escapó), *in illo tempore*, han calificado su destrucción de "vandalismo administrativo." Extraigo estos tres últimos datos de un artículo aparecido en el diario *Le Monde*, y cuyo título, con sus puntos suspensivos y todo, no puede ser más significativo: "Vincennes demolida con demasiada prisa..."

¿No bastaba con el traslado? Pues parece que no, porque una madrugada del mes de agosto, un día miércoles para ser más precisos, estando el campus desierto porque en verano no hay clases, porque la administración descansa ese mes, y porque ya lo habían mudado todo, aparecieron entre grúas y palas mecánicas (y cuando todo estaba consumado aparecieron también en la televisión), esas enormes bolas de acero que cuelgan de un cable, agarran impulso, y plum, con que Fellini lo destruye todo al final de *Prova d'orchestra*, una de sus últimas películas. Hacia medio día ya sólo faltaba el azufre. Y un profesor de Vincennes me conta-



ba por teléfono que (también) durante el verano habían suprimido los Departamentos de Español en seis universidades del país y que él no sabía adónde diablos quedaba "el nuevo Vincennes" (cito), que le habían contado que sólo se podía llegar hasta él a pie y bajo todo lo que nos caiga del cielo este otoño y este invierno (la primavera hace tiempo que no se menciona en París), y que mientras no le hicieran saber oficialmente adónde quedaba su centro de trabajo él no pensaba moverse de su casa. ¿Se moverán los demás profesores? ¿Se moverán los 30 mil alumnos? Yo con ésta me despidió.

Desde España

FEDERICO ÁLVAREZ

CARTA DE MADRID

A cada rato me pregunta alguien por los papeles que dejó Max Aub sobre Luis Buñuel. Saben que Peua, su viuda, me los encomendó con el encargo de preparar su edición, pero no saben que, durante mucho tiempo, han sido para mí una especie de aporía personal: un problema sin solución. A veces me pregunto si no llegó a serlo también para Max, aun-

que, por supuesto, por muy otras razones.

Hoy, domingo 3 de enero de 1971 —escribe en un borrador de prólogo—, tras dos años y medio de preparación, empiezo a poner en orden mis papeles de Luis Buñuel, que pasa a ser personaje. No las tengo todas conmigo. Los personajes, personajes son y quedan. Buñuel vive y morirá. El que salga de este cúmulo de documentos, recuerdos venidos al folio, ¿sobrevivirá? Para eso necesito acabar este libro y que no acabe él conmigo.

Fue Antonio Ruano, director de la Editorial Aguilar en México, quien le propuso a Max escribir un libro sobre Buñuel. La idea fue acogida por Max con entusiasmo y creció rápidamente en su cabeza en mil direcciones. En Buñuel confluían corrientes estéticas, maneras de vida, ideologías políticas y filosóficas, y todas ellas se concretaban en su persona como protagonista excepcional, *hombre de carne y hueso* que hubiera dejado atónito a Unamuno. El espacio—escenario (España, Francia, México) y el tiempo histórico (dictadura de Primo de Rivera, II República, guerra civil, guerra mundial, exilio), trenzados a este protagonista señero, eran una incitación a la novela, a una novela que lo fuera de toda una generación. Y en ello había también un reto metodológico: hacer novela de la vida sin salir de la historia verdadera.

La experiencia inversa de su *Jusep Torres Campalans* y la sugestión que vibraba en el título mismo del libro de Aragón *Matisse: novela*, fueron precisando la idea de una nueva puesta al día del que fuera propósito romántico, y luego vanguardista, de mezclar los géneros.

Será un texto entre la historia, la vida y el arte; tal como se inscribe

en el título: una novela (...) Algo híbrido, como han venido a ser hoy, en general, las obras de arte: teatro que no es teatro, novela que no es novela, poesía que no es poesía...

Y luego:

Si he titulado este libro *novela* es porque quiero estar lo más cerca posible de la verdad (...) Todo hombre que vive va, de hecho, escribiendo una novela (...) Este ha sido siempre mi método.

Max empezó a trabajar con su desbordante capacidad, pero con un barlucio angustioso de muerte.

Es la primera vez —escribe en otro borrador— que me enfrento en el papel con el temor (fundado) de no acabar lo que principié. Es curioso que a mi personaje le sucede exactamente lo mismo, y que si no se decide a empezar otra película es porque, según me confiesa, no sabe si la terminará. No quiero creer en premoniciones. Mi corazón lo ha de decidir.

Hizo primero una extensa y trabada cronología de los principales acontecimientos históricos, políticos y culturales, desde 1900 a 1968, y entreveró en ella los hitos de la vida y de la obra de Luis Buñuel. Y luego se fue a hablar con él.

Grabaron treinta y dos conversaciones: las veinte primeras de enero a mayo de 1969, una en 1970, nueve más de abril a noviembre de 1971, y dos en enero y febrero de 1972, poco antes del segundo y último viaje de Max a España, y cinco meses antes de su muerte en México, el 22 de julio de 1972. Estas conversaciones, transcritas mecanográficamente, ocupan 322 folios y, eliminadas algunas repeticiones, constituyen un sensacional mano a mano de dos viejos amigos "a la última vuelta del sendero". No es ya el periodista curioso o inteligente que entrevista con imaginación al personaje famoso; tampoco el alumno admirado que pregunta discipularmente al maestro admirable; ni siquiera el escritor enterado que bucea en los aspectos ocultos del genio siempre insondable. No. En estas conversaciones estamos ante dos sabios compadres que lo han visto todo, y que hablan de sus vidas, de sus amigos y amigas, de sus ideas y de sus recuerdos, con ironías nostálgicas, a veces con sarcasmos, frecuentemente con divertida socarronería, y siempre con la seductora



sencillez de la inteligencia verdadera.

Max grabó también, incansablemente, sus entrevistas con los hermanos y hermanas de Buñuel, con sus antiguos amigos de infancia y juventud, con sus compañeros de trabajo a ambos lados del Atlántico, guionistas, actores, productores... Vio de nuevo toda la filmografía de Buñuel en compañía del psicoanalista Fernando Cesarman, y grabó sus conversaciones con él después de ver cada película. Releyó incontables libros y artículos sobre Buñuel, sobre el surrealismo, sobre los años 20; recopiló, fotocopió, transcribió casi toda la obra literaria de Buñuel, y dejó más de un millar de folios con citas, comentarios personales, reflexiones y pequeños ensayos sobre los temas que habrían de configurar el sentido del libro. Redactó en diferentes fechas seis "prólogos" de diverso tipo e intención, especie de balance introspectivo de una "obra en marcha" que, aliada a la muerte, iba por fin a domeñar su ingente voluntad de creación.

Max Aub se divertía. Cuántas veces se trasluce en esos folios su complacencia, su regusto de escritor nato, envuelto en el más placentero de los temas posibles. Pero surgen también, en los últimos textos, los coletazos de una desazón creciente. El volumen del material acumulado, la "enormidad de lo reunido" —tales son sus palabras—, creaba problemas de plasmación estética, de estructura, que pedían tiempo y energías en los momentos en que Max entraba en aquella crisis final de su enfermedad, en que familiares y amigos le vimos perder conmovidos sus últimas fuerzas.

Apenas dejó indicaciones sobre cómo pretendía transmutar todo este material preparatorio en forma novelesca. Estoy seguro de que hubiera encontrado la estructura adecuada y de que hubiera desplegado con éxito su capacidad de invención y de ordenación narrativa. Pero tras su muerte, faltaban en estos textos, las relacio-

nes, las soluciones de continuidad, las transiciones, el entramado todo del gran tapiz que él había imaginado. El *Jusep Torres Campalans* era una suerte de modelo posible, que acaso él hubiera retomado para llevarlo a un más alto nivel de plasmación. Aquel libro, más que la invención de un personaje, fue como la puesta a prueba de un paradigma formal fundado en la descomposición de la retórica novelesca mediante el despiece de las partes y la exposición ordenada de lo que es tradición dar imbricado en un molde único. Si la novela es historia y psicología y sociología —pensaba Max—, y si en ella hay un protagonista y una concepción del mundo y un sentido estilístico, ¿por qué no obviar el obstáculo insalvable de plasmar lo sincrónico en una forzosa secuencia temporal, dando tan sólo las piezas del juguete y dejando a "la hora del lector" el papel de armarlas?

La práctica demostró que, en ausencia del autor, y prohibiéndose el editor la inserción de una sola palabra que no estuviera en los papeles originales, un esquema tan general no era suficiente, y que, después de leer todo el material, clasificarlo, ordenarlo y "separar el trigo de la paja" sacrificando textos que siempre parecían preciosos, faltaban siempre palabras: las palabras de Max, el hilo verbal que conduce, que valora, que construye. Era inútil pensar en equilibrios desde fuera, en "completar" lo que estaba incompleto, en acabar lo inacabado, y en trenzar los hilos sueltos en estructuras sofisticadas. Cortar, mezclar, unir, el *découpage* de los cineastas, me pareció aquí una indecible falta de respeto y modestia.

Al final, José Luis Martínez, maestro y amigo, cortó el nudo gordiano del único tajo posible: se trataba de editar —dar a luz los papeles de Max sobre Buñuel y no de publicar una novela que no había dejado escrita.

Y, en verdad, es así como surge hoy, de esos folios su valor más profundo. Buñuel: novela. Sí. La historia de un hombre que es una época. Pero el lector avisado sentirá, como en las esculturas que envuelven un espacio "vacío" que es su complemento definidor, un segundo protagonista. Max siempre se resistió a las solicitudes editoriales que le pedían memorias, confesiones, testimonios. Hay una referencia expresa a esta cuestión en una de sus conversaciones con Buñuel. Pero aquí —en espera paciente del plazo que él fijó para la publicación de sus diarios y de su correspondencia— hay ya un gran pedazo de sí mismo.

DESDE AMSTERDAM

ARIEL DORFMAN

EL CARTERO DEL EXILIO

Levanto los ojos de la carta que viene desde Chile y trato de que siga mi cuerpo allá donde está mi imaginación, allá donde residen los remitentes. Por un instante lo logro, por un instante quizás cerca de lo perpetuo, logro frágilmente permanecer en ese país, ese mi propio país en el que puedo pensar pero al que este organismo humano que se llama cuerpo y que responde a mi nombre en un pasaporte no puede, por el momento, volver.

Allá en las cartas sucede todo. Las abuelas agonizan en secreto para no alarmarnos, salen celebrantes los dientes de leche de sobrinos que no vimos crecer, los hermanos se casan y los amigos se separan, se intuye hambre y soledad detrás de frases risueñas y en la lentitud todo se va volviendo foto, papel, recorte, postal, estampilla. Desaparece gente que uno ha amado, que caminó debajo de árboles universitarios con nosotros. O se sabe de jóvenes, que no ocuparon siquiera un rinconcito del horizonte de nuestra atención, de jóvenes que sacan, número a número, revistas y poemas y discos. Jóvenes que nos invitan a sumarnos a su sonido de orquesta. Y de repente, en medio y por debajo del papel, reminiscencias veladas a esplendores que fueron compartidos o a rejas que se cierran, de repente una tristeza inmensa, alguien que llora, que lloró unos días atrás cuando redactaba la carta, alguien que llora y que ha llorado y al que no podemos consolar.

Días en que lo único que parece suceder dentro de una nítida bruma, lo único verdadero en comarca ex-

traña y extranjera, es la carta que llegó, bajar veinte veces a espiar los pasos del cartero, simulando indiferencia a medida que se acerca, esperar unos minutos masoquistas saboreando el sobre por fuera con la delicia anticipada de noticias y cielos azules y empanadas. Y la urgencia de zambullirnos en las palabras, penetrar y poseerlas a fondo, encontrar al final del túnel de las palabras la llave que nos devuelve a las raíces que seguimos llevando adentro en tierra portátil e invisible. Como si la carta fuera una piscina y uno pudiera emerger del otro lado mágicamente y hallarse en la casa de quien la escribió y decirle hola, acá estamos, acá no pasó nada.

Decirle: ¿por qué no escribiste más? ¿No sabes que en el exilio, no hay bar de la esquina, ese bar donde están las caras conocidas o los encuentros fortuitos en castellano, las últimas novedades, el olor a sopaipillas? En el exilio, el bar de la esquina, si existe, está lleno de holandeses ruidosos y amables, franceses agrios, norteamericanos melancólicos y violentos. Así que cada carta no sólo nos anula la imposible distancia, sino que recrea la mesa en torno a la cual nos podemos sentar a seguir conversando. Cada carta como un rito que reúne a la familia dispersa, como si avisáramos en voz alta que esta botella de tinto la vamos a convidar nosotros.

Y coleccionamos minuciosamente las cartas y las amontonamos en cajas de cartón que en sus orígenes contenían duraznos en conserva o pinturas de color verde. Y a medida que los años pasan, terminamos por tener más cajas que muebles o discos o libros. Y no es para releerlas, para congelarse en la nostalgia. Es simplemente como aquel poema de Brecht que citaba Mario Benedetti: un hombre que andaba con un ladrillo para mostrar cómo era su casa.

Así ando yo con mis cartas de acá

para allá, atravesando fronteras y trocando hogares, como si adentro de esos pedacitos de papel estuviera el hilo que me va a conducir de vuelta, descubrir algún día allá el oculto itinerario de nuestra migración, los años que alguien nos robó. Volver a Chile con nada más que eso: un baúl repleto de correspondencia, servilletas con fechas transcritas, mi macetero de tierra de papel.

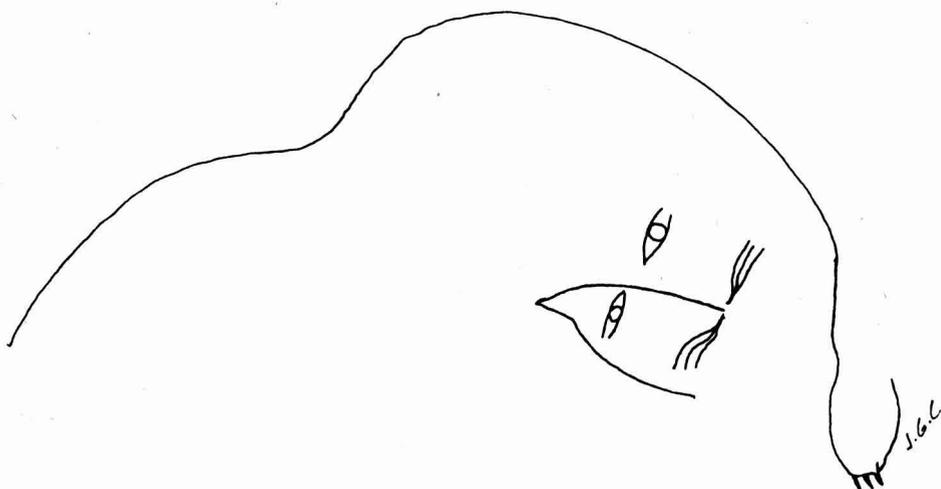
Con ganas de meterme adentro de un sobre y que lleguemos expreso y por correo certificado y amanecer ante los atónitos ojos de nuestros lectores como un sol tan fiel que ha sabido salir por segunda pacífica vez en el mismo día interminable...

MÚSICA

POR MAURICIO
CIECHANOWER

UNA PRESUNTA INVASIÓN DE MÚSICA "INCULTA"

Al margen de su rotundo éxito de público —los organizadores dan cuenta de una cifra aproximada a los 20 mil asistentes, en los ocho recitales



y las presentaciones "extra" en Puebla y Acapulco— la semana tanguera efectuada en nuestro país sirvió, entre otras cosas, para actualizar la imagen que sobre este género más que centenario poseía el público mexicano.

Abundantes notas y críticas periódicas se encargaron de señalar la relevancia de este evento. El gran número de análisis, en favor o en contra de los números programados, sirven para demostrar que no pasó desapercibido. Hecho sumamente interesante si se tiene en cuenta que por vez primera se verificaba una cabalgata tanguística en forma orgánica en México.

Dentro de todo ese material publicado, no podemos pasar por alto los juicios emitidos por el responsable de la columna "Música, Opera, Ballet", José Barros Sierra, en la edición de *Excelsior* del 7 de julio pasado. Pensamos que realmente no tienen desperdicio y podrían figurar, por méritos propios, en cualquier antología básica de desaciertos y desconocimiento.

Creemos que amerita ampliamente efectuar este detenimiento. No sólo para información del citado columnista, sino para todos aquellos que no están enterados de algunos pormenores a los que hace referencia el firmante de aquel trabajo, con una enorme cuota de mala fe e ignorancia.

Crónica de un recital

El comienzo del artículo está dedicado a evocar alguna etapa juvenil del autor de la nota, misma en que aprendió a bailar el tango en una academia del D. F., a la figura, la voz y la desaparición de Carlos Gardel y a las expectativas que todos estos hechos parecieran haber generado en este crítico al encaminar sus pasos hacia el "evento tanguista" patrocinado "nada menos que por nuestra Universidad Nacional".

La pintura del espectáculo en sí comienza, sin mencionarla siquiera, por la intervención de la cantante Nelly Duggan "una señora asida de sesperadamente a un micrófono, que está fuera de sitio en una sala de conciertos, trató de revivir algunas de las melodías gardelianas con un estilo cabaretero lleno de mal gusto y exageraciones..."; pasa después a dedicar unas pocas líneas al "quinteto bastante humilde" que la acompañó en sus versiones y desemboca



—también sin nombrarlo— en la formación de Astor Piazzolla.

Aquí conviene, con la paciente colaboración del lector, reproducir textualmente el tramo que, desde allí, habrá de llegar al final del comentario. Vale la pena.

Dice así: "Llegó después otro quinteto (el de Piazzolla) formado por músicos muy competentes que como los anteriores (se refiere a los que flanquearon a Nelly Duggan) no podían apartar la vista del papel pautado con lo cual quedaba totalmente excluido todo elemento aleatorio y de improvisación tan propios de la música contemporánea. Tanto la cantante del primer grupo como el bandoneonista del otro coincidieron en una afirmación: nunca habían actuado en una sala de tal categoría, pues los cabaretes porteños nada tienen de común con el Aula Magna de la Universidad de Buenos Aires. Y la Nezhualcóyotl es eso: una Aula Magna destinada exclusivamente a difundir la alta cultura entre estudiantes, maestros y públicos. ¿Qué tenían que hacer esos modestos exponentes del arte arrabalero en un local donde acababan de cantar Gilda Cruz, Florencia Cossotto y Martina Arroyo y donde apenas unas horas antes había resonado la flauta de oro de Rampal. Y era que desgraciadamente y aunque adopte los más variados disfraces, incluso el de la cultura, "business is business".

Ahí, el punto final de la conceptuosa nota.

Carta abierta

Tratemos de no mezclar los naipes en esta especie de respuesta con destinatario conocido y ya citado.

Comencemos por decir que no pretendemos elaborar defensa alguna de Nelly Duggan, al respecto de la impresión que le causó al columnista. Incluso, podríamos ir más lejos

diciendo que, término más término menos, coincidimos con la "radiografía" que formula de la intérprete y de la imagen exterior que proporcionó. El único detalle faltante en esa evaluación, no tan mínimo por cierto, es el que debió estar referido a la opinión que le mereció al crítico el nivel de calidad vocal exhibido por la mencionada cantante. Una lamentable omisión.

Donde la cosa se pone mucho más seria e irrespetuosa es en lo relacionado con Piazzolla, a raíz de las disgresiones dizque culturosas del señor Barros Sierra.

Por una de esas extrañas asociaciones de ideas, se nos ocurre pensar que el autor de dichas cuartillas periódicas debe de ser uno de los conspicuos integrantes de esa erudita fracción que, tajantemente, separa aquello que se da en llamar "música culta" de la que, por oposición al menos, pasa a resultar "música inculta". El párrafo aquel de la *exclusividad* de la Nezhualcóyotl para difundir la "alta cultura", bien podría servir de inmejorable aval para cualquier solicitud de ingreso a esa cofradía de los dueños de la cultura, férreos dictaminadores de los ámbitos que sirven o no a esos fines.

Los mismos que, seguramente, levantaron su airada voz de protesta cuando Lola Beltrán, Pedro Vargas o la Camerata Punta del Este, tuvieron la osadía de invadir con sus nombres la cartelera de Bellas Artes.

Los Santos Lugares

Al respecto de otros tramos del artículo, permítasenos dudar de la veracidad —al menos en lo que toca a Piazzolla— de aquella "afirmación" de que "nunca habían actuado en una sala de tal categoría", pasando por alto la no tan sutil ironía de que "los cabaretes porteños nada tienen en común con el Aula Magna de la Universidad de Buenos Aires..."

Para un ejecutante como Piazzolla, poseedor de una innegable trascendencia internacional, ha sido muy habitual el tutearse —en distintas geografías— con el público asistente a diversos escenarios de reconocida fama. Una resumida reseña de los mismos puede brindarle al columnista del matutino mexicano una inmejorable oportunidad de poner al día su archivo de datos (o iniciarlo, tal vez) en cuanto a la lista de esos "cabaretes" en los que el creador de *Adios Nonino* expuso sus "modestas" dotes de intérprete del "arte arrabalero": Aula Magna de la Facultad de Derecho de Buenos Aires, Teatro Colón, Libertador General San Martín y Coliseo, de la misma ca-

pital argentina; Sala Verdi, Teatro Solís y del SODRE, de Montevideo, Uruguay; Philarmonic Hall, del Lincoln Center, Carnegie Hall y Waldorf Astoria, de Nueva York; Teatro Municipal y Universidad de San Pablo, en Brasil; Teatros Olympia y L'Empire, de la capital francesa... ¿Hace falta seguir, o es más que suficiente, a manera de aperitivo de un sintético curriculum?

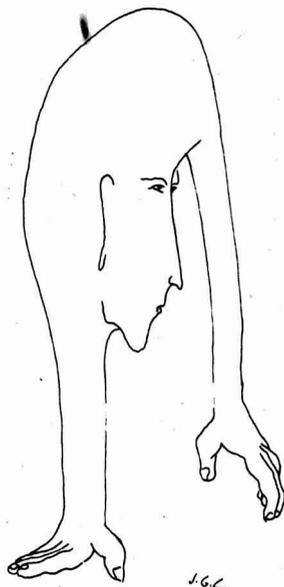
Por si fuera poco, el responsable de la nota remata la misma haciendo conocer lo que considera prácticamente una vergonzante cesión de la sala Nezahualcóyotl a tamaño intruso del mundo de la música (Reléase por favor el párrafo que comienza con "¿Qué tenía que hacer...", para evitarnos repeticiones de transcripción).

"El bandoneonista" aquel, el del "otro" grupo que actuó, ese "modesto exponente del arte arrabalerero", es el mismo que se formó musicalmente al lado de Alberto Ginastera y Raúl Spivak en su país natal, y con la grande y recientemente desaparecida Nadia Boulanger, en París. Casualmente, es el mismo que fuera distinguido con premios del *Círculo de la Crítica de Buenos Aires* y con el *Fabián Sevitzky* por sus obras sinfónicas y de cámara. El mismo que, junto a su copiosa y valiosa producción, acaba de estrenar, en diciembre pasado, el "Concierto para bandoneón y orquesta", secundado por la Filarmonía de Buenos Aires...

A esta altura, hace falta añadir algo más de su historial, de sus filmes musicalizados, en Argentina y Europa, de sus restantes galardones y trabajos... ¿O ya es suficiente?

Con todo el respeto que nos merecen las cantantes mencionadas por el crítico de marras, e incluso el excepcional flautista Jean Pierre Rampal, nada tiene que envidiarles Piazzolla en cuanto al talento. Tampoco ha debido sonrojarse ni amilanarse al ocupar el mismo escenario que estas otras primeras figuras. Cada una de ellas, en su disciplina específica, son indiscutibles nombres de primerísima línea a nivel mundial.

Y, ya para finalizar, cabría preguntarse a qué viene todo ese párrafo destinado al propio Piazzolla y a los integrantes de su Quinteto en el que, absurdamente, se plantea —como para desmerecerlos— el hecho de que "no podían apartar la vista del papel pautado..." Al margen de los permanentes y complicados arreglos que para sus versiones pone en juego



constantemente el músico rioplantense ¿desde cuándo la memoria es sinónimo invariable de calidad y excelencia en los instrumentistas?

Y, yendo aún más lejos, ¿desde cuándo el tango se ha caracterizado por la improvisación a cargo de sus ejecutantes?

¿No se habrá confundido de Festival el señor Barros Sierra? De Festival y de latitud geográfica.

Porque, por ahora y que estemos enterados, el género musical de Buenos Aires no es el de New Orleans.

LECTURAS

UN EXAMEN APROBADO

POR GUILLERMO SHERIDAN

Las revistas literarias, dice Panabiere, son como ferrocarriles. Cruzan los diversos territorios del mapa accidentado de la cultura, uniendo, separando, siempre en un continuo ir y venir de proposiciones, alternancias, opciones. Hay revistas que arrancaron hace ya mucho tiempo y que continúan realizando una labor cimentadora e intrigante desde su perpetua movilidad, sin que el tiempo de su duración resulte para ello determinante. Las revistas literarias, dice Adolfo Castañón, no deben durar para poder durar.

No cabe duda de que la serie de revistas que nacieron por el empeño y la disciplina del grupo de *Contemporáneos* constituyen ese

caso: desde *Ulises* hasta *El Hijo Pródigo* sus revistas forman largas tiradas de rieles que todavía hoy arrancan y se dirigen a los más variados territorios, y por todos ellos dejan su huella paralela y determinante. Troncales además, múltiples vías se han conectado con ellas y, dentro de sus peculiares caracteres, colaboran a difundir las actitudes valientes y ejemplarizantes que aquellas señalaron en principio, sin por eso ser su fiel reflejo. De alguna manera puede decirse, entonces, que esas colecciones de revistas constituyen inclusive una especie de estación central, de abasto, en el mapa de la cultura moderna mexicana. Desde los tímidos y miméticos atisbos de *La Falange*, de la *Revista Nueva*, de *Ulises*, de *Contemporáneos* y *Examen*, su pensamiento, su capacidad para la práctica de las más variadas escrituras, su disgregación y su ejercicio crítico, el grupo se afirma como el más sostenido y el más diversificante.

Examen, revista fundada y dirigida por Jorge Cuesta en 1932, después de la muerte de *Contemporáneos* en el mismo año, que acaba de ser editada por la Colección de "Revistas literarias mexicanas modernas" ofrece, dentro de su brevedad (3 números) un buen ejemplo de todo ello.

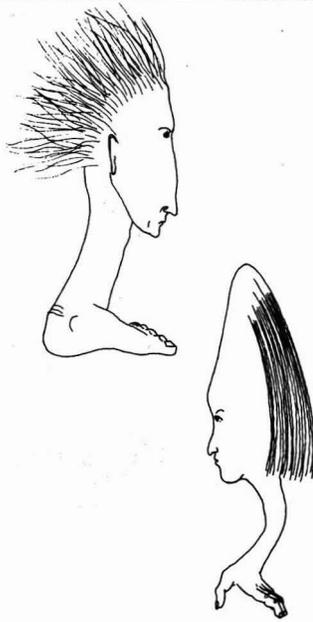
La revista suscita de inmediato su propia leyenda: el escandaloso proceso a que se vieron sometidos Cuesta y Rubén Salazar Mallén por la publicación de la novela de este último, *Cariátide*, en sus páginas. El editor y el novelista salieron exculpadados por la ley, pero la revista murió, mermadas sus reservas económicas por el costo del juicio. ¿Qué tanto de leyenda hay en todo eso? La realidad de la que surge es bien real: el afianzamiento de una noción de la "moral pública" originada por la llegada al poder de una burguesía posrevolucionaria ponsoñoza y ávida; la configuración temprana de una "opinión pública" gobernada por los elementos más retardatarios de unos años treinta pacatos y pedantes.

Cuesta elige, en apariencia, una línea de argumentación para explicarse lo que pasó: la envidia. Estaba, como sus compañeros, acostumbrado a recibir los más fervorosos ataques de las personas más minadas por su propia insatisfacción. Le molesta la insidia de personas tontas a su carácter de "espíritu noble" y concluye que el escándalo es tramado por personas que persiguen a "quienes no comparten su mediocridad ni sus fetiches", argumento que convive con otro de similar naturaleza: el que se niega a decretar que el pueblo es vulgar y que se niega a cualquier pensamiento de altura. El

enemigo es la burguesía más rasta-cuera y estentórea del país, burguesía que, literariamente, se encuentra dignamente representada por Rafael López.

En el fondo hace bien Cuesta en adjudicar el proceso a la zona dudosa y dúctil de las pasiones. La labor que él y su grupo ha sostenido durante los últimos cinco años ha sido ardua y desinteresada. Ha tenido que salvar todos los obstáculos. Un poco Hamlets y otro poco Robin Hoods, los Contemporáneos están ya muy fastidiados de encarnar, a los ojos la cultura alineada con los ideales de la Revolución, todo lo detestable que el país puede tolerar. Son los amanerados, los afeminados, los poetas heréticos, los exquisitos, los anti-viriles y, ahora, los procaces. Un par de años después de la consignación de *Examen*, Maples Arce pedirá que se tipifique el delito de pederastia "estimulado" por autores de la ralea de Oscar Wilde y André Gide y Marcel Proust. Se trata de un victorianismo a la violeta, anacrónico, que dista mucho de obedecer a un plan de regeneración nacional, como si tal cosa fuese posible. Y con Cuesta y sus amigos —importantes funcionarios en Educación Pública o en Bellas Artes los más— esa casta decide crear un circo de escándalo que carece de cualquier dignidad moral o de cualquier atisbo de ideas. Quizá no podía esperarse otra cosa ante quienes se dedicaron sistemáticamente a roer todas las supuestas virtudes emanadas de una Revolución manipulada y torcida. ¿No eran Cuesta y sus amigos los profesionales "decepcionadores" de la cultura mexicana? Supieron por ello lo que fue el desprecio, la envidia, la ignorancia, la malediscencia y, finalmente, la persecución.

Pero como le escribió Victor Hugo a Baudelaire después de su propio proceso: "esta es la única medalla que el régimen puede otorgar y le ha sido conferida a usted..." En fin: un repaso a *Adela* y yo, novela en la que Salazar Mallén cuenta el caso, y al tercer número de *Examen*, con los brillantes y conmovedores ensayos de Cuesta sobre la consignación de su revista, deben agotar la memoria del caso para hacer de él un recordatorio siempre presente, sobre todo ahora, cuando la misma clase de razonamientos avalan diversos actos "moralizantes" del gobierno. En qué país estamos, Agripina...



DESDE LA CIENCIA Y MÁS ALLA.

POR SANTIAGO GENOVÉS.

El orden de los factores no altera el producto. La ciencia es método, tenacidad, comprensión, imaginación, parto, intuición. La poesía es imaginación, parto, intuición, comprensión, método, tenacidad. Desde hace tres décadas (C.P. Snow), entendemos formalmente el hiato, el vacío que existe entre ciencia y humanidades. Recientemente (1979) Hofstadter, por medio del más cabal razonamiento científico-matemático, a través de 777 páginas, 'con mucho arte' establece la liga entre Bach (música), Escher (litografías) y el teorema de Godel (paradoja de Epiménides, paradoja del mentiroso). Es raro que el poeta, el escritor haga ciencia. Es raro que el científico haga otra cosa que no sea ciencia. Está mal visto. Pero todos, científicos, escritores y poetas nos hemos nutrido, antes de serlo, de los Dante, Cervantes, Shakespeare, Homero, Virgilio, Tolstoy, Joyce, Proust, Dostoyewski, Baudelaire, Goethe, Verlaine, etc. Todos hemos comido su pan. ¿Por qué olvidarlo? ¿Por qué olvidar que fuimos adolescentes, y al serlo fuimos Quijotes, y Telémacos, y Ulises y Paris y el Príncipe Idiota? Si lo fuimos, en medida varia, lo continuamos siendo. ¿Por qué esconderlo? La vida no está dividida. La naturaleza, la ciencia o la literatura, o la poesía, tampoco. Dividimos, hacemos compartimentos, clasificamos para entender, dadas nuestras humanas limitaciones mentales. Tampoco está dividido el cerebro a pesar de las claras localizaciones cerebrales particulares: el cuerpo calloso une el lado derecho, intuitivo y holístico al izquierdo, lógico y razo-

nador. ¿Qué hacemos en la Universidad? La propia palabra, Universidad, nos lo dice.

No es todo esto una justificación, ni menos una aclaración. Es sólo una filosofía de vida. De vida vivida intensamente. De esta vida. No tenemos otra aunque nos alimentamos con frecuencia de esa posibilidad. Vivir la juventud es importante. Vivir la madurez también. De mí, al menos, no se podrá decir que morí joven. (Tomo esta frase del poeta Angel González. Tenemos la misma edad).

Así, con alegría y gusto, doy a la *Revista de la Universidad*, con la que he colaborado desde hace más de 20 años, dos poemas escritos recientemente, al encontrarme, como todo hombre normal, en una particular situación emotiva. Los poemas están escritos desde el punto de vista femenino, hasta donde me fue posible ubicarme en él.

VENTE CONMIGO II (La eterna espera)

Son las doce:
Entre sueños te oigo entrar.
Te desnudas
y en sigilo te acuestas.
Son las tres:
Tu cuerpo, duro sobre el mío
me penetra entre sueños.
Jadeas.
Y cuando empiezo a despertarme
ya estás, blando,
en tu lado del lecho.
Son las siete:
"No partas tan temprano,
espera, hagamos el ..."
"Tengo prisa, el trabajo ...
me espera un comprador".
El mundo es traidor.
El mundo es así.
¡La venta, la compra!
Y yo sola aquí
abierta y dispuesta
¡Ay pobre de mí!

VENTE CONMIGO III (Lesbiana sin quererlo)

"Así no,
me haces daño".
Tú duro, dispuesto,
a punto de caramelo.
Yo fría, distante, aún lejos.
¿Otra vez así?
No ves que no puedo
que necesito tiempo.
Pero a él no le importa,
está ciego.
Como toro recién salido al ruedo
me embiste.
No soy torero:
Soy mujer desnuda.
Te quiero, pero no así.

"Me haces daño,
no puedo."
En su mero centro
su cuerpo sube y baja.
Pero el centro del mío
necesita mas tiempo.
En mi soledad pienso
"Qué lejos está el hombre
de saber qué es el sexo,
natural, sin desplantes
con goce verdadero.
¡Ay!, amiga de infancia,
con qué amor te recuerdo":

UN LOWRIANO ICONOCLASTA

POR ADOLFO CASTAÑÓN

Una calculada medida anima el perspicaz preliminar a Lowry del Profesor Cross. Abre previniendo al lector contra la proliferación de la crítica lowriana que él, con sesgada buena voluntad, llama simbólica. ¡Precaución, Lector! La interpretación de la obra de Malcolm Lowry se encuentra en el mismo estado que la de Joyce hace treinta años. ¡Cuánto se hace sentir la falta de críticos propiamente literarios —dice Cross— que, más allá de la mitología y la simbolomanía, vayan tramando, engranando la obra consigo misma, tejiéndola y destejiéndola junto con el idóneo lector! La medida, el cálculo y la perspicacia son pues las armas de este estudioso que, antes de profesar opinión alguna, la fundamenta en la lectura, vale decir en la detección de ciertas interrelaciones fundamentales en el corpus lowriano. Los resultados de esa investigación serían, para decirlo en 22 líneas, que *Ultramarine* y *Lunar Caustic* son preludios del literario itinerario sin fin y escauceos antecedentes de la empresa autocognoscitiva que en *Bajo el volcán* se desarrolla y que evoluciona envolviéndose y envolviendo al autor hasta atraparlo en sus redes, en los cabos sueltos de su propia leyenda inconclusa: de modo que el Viaje sin Término del autoconocimiento verdadero desemboca en el callejón sin salida de una narcisista ipsocogitación. Para escribir, Lowry se ha visto precisado a vivir la leyenda que, redactada, lo convertirá en Escritor; per se la leyenda carece de sentido, y el "fracaso" de las obras últimas de Lowry explicaría la distancia que lo separa de Proust y Mallarmé.

La sangre se muere de sed, se desea muerta, seca, en las letras; maldito y sangriento, todo lo vivido qui-

siera desembocar en un libro. ¡Y qué no hacen los hombres por convertir sus hechos en hazañas! Por amor a la hazaña pasan por alto la hechura de los hechos, y los matan, suplantando, subrogando su facticidad, su consustancial objetivo para postular en cambio la figuración pura, la vacua leyenda anterior a sí misma.

Malcolm Lowry habría dejado de conocerse a sí mismo, de amarse, vale decir de vivir y escribir, para quedarse, como fallan las obras posteriores a *Bajo el volcán*, con la imagen de la búsqueda de ese conocimiento, con el lamento por el amor y no con el amor, con las ganas de vivir que no con la vida, con la imagen —arrogante y exaltada y romántica— del escritor impotente por exceso de potencia, y no con su trabajo artesanal, resignado, descalzo en la modestia previa a las intenciones y obediente a las intensidades. Alarga Lowry indefinidamente los manuscritos de *October Ferry* en lugar de resolverse a volver, nuevo Perseo, para cortar la cabeza, la múltiple cabeza, a la Gorgona de su ingobernable y lírica inspiración.

La voz del Profesor Cross es mucho menos arrebatada que ésta que reseña, y en su estudio nunca pierde de vista la escueta meta: sólo hay, no hay más que un Malcolm Lowry, aquel trágico de *Bajo el volcán*, y sus obras anteriores o posteriores sólo pueden interesar en la medida en que arrojan una luz suplementaria sobre ella.



Si *Bajo el volcán* abre y se abre de veras como un camino en medio de nuestra vida entreguerras, las obras que lo anteceden y luego siguen son, no pasan de ser, callejuelas laterales, pasillos precoces donde ya se presiente la gran avenida que está *Bajo el volcán*, o bien sólo tortuosos callejones que postergan su salida, irregulares canales de Panamá que salen del vasto mar increado de la fertilidad y desembocan en el golfo cautivo del marinero sin Sinbad, del marinero en tierra que nunca volvió a zarpar.

La monografía se encuentra en las antípodas de la crítica inflacionaria y de la "Lowrylatría"; crónica de una novelanacimiento y de varios novelicidios, el estudio crítico reduce y está escrito para decepcionar. No es malo su resumen de *Bajo el volcán* (algo turista al final cuando parangona amantes y volcanes) y por el caudal de referencias literarias que asoman —insinuación es cortesía— a lo largo del texto se ve que el Profesor Cross, quien colabora en *Modern Philology*, sabe lo que dice. Por lo menos tiene todos los elementos para saberlo. La obra contiene en apéndice una exhaustiva y razonada nota sobre la literatura a que han dado lugar Malcolm Lowry y su obra.

La nota no sólo es un compendio de lo que se ha dicho sobre Lowry. Da una buena idea de cómo Cross, lowriano iconoclasta, se aproxima a su objeto de estudio.

Richard K. Cross: *Malcolm Lowry. A Preface to his Fiction*. University of Chicago Press, 1980.

Sr. Arturo Azuela,
Revista de la Universidad,
Ciudad.

Estimado Sr. Azuela:

Les agradezco, sinceramente, la publicación de mi poema "Ciudad" en el número 10 correspondiente al mes de junio de 1980.

A esta nota de agradecimiento quiero añadir una petición: que en un número próximo de la revista se haga la aclaración de que el libro *Las primeras notas del laud*, que erróneamente se me atribuye, fue escrito por Miguel Flores Ramírez.

Comprendo que la cuasi homonimia facilita la confusión sobre nuestras identidades, pero no quisiera aparecer como autor de textos que no me pertenecen.

Cordialmente,
MIGUEL ANGEL FLORES

LIBROS

DE LA MUERTE DE OBREGÓN A LA FUNDACIÓN DEL PRI

POR FEDERICO CAMPBELL

Rafael Loyola Díaz, *La crisis Obregón-Calles y el Estado mexicano*, Ed. Siglo XXI, México, 1980.

Como paralelas imperfectas en un grado imperceptible al principio, las vidas de Alvaro Obregón y Plutarco Elías Calles —luego de los años de gloria militar, el aniquilamiento de la rebelión delahuertista, y la entronización definitiva en el poder del grupo aguaprietista— empiezan a bifurcarse en el instante en que el divisionario de Huatabampo decide volver por sus fueros y reelegirse en 1927.

Probablemente no pudo apreciarse con toda claridad en la época, entre 1927 y 1929, cuánto difería el proyecto de país que Calles tenía en la cabeza de la concepción caudillista que representaba Obregón. Tal vez no haya podido juzgarse entonces la pobreza de ideas que el general Francisco R. Serrano proponía en su programa. Tampoco es posible que la precipitación de los acontecimientos políticos haya permitido valorar con precisión cuál fue el papel de Luis N. Morones y de Calles ante el asesinato del primer, único y último presidente que buscó la reelección.

Estas interrogantes han servido de detonador a Rafael Loyola Díaz para indagar en el crucial periodo (que va de la muerte de Obregón el 17 julio de 1928 al 4 de marzo de 1929 en que se funda el Partido Nacional Revolucionario) qué circunstancias y hechos entraron en juego como punto de partida para llegar a conformar el Estado mexicano actual.

De entrada, es evidente que Loyola Díaz (del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM) concibe al Estado como un producto muy particular y específico de ciertas condiciones históricas y materiales de orden nacional no desligadas, por supuesto, de las fuerzas que desde el exterior resuenan en todo país. No se preocupa demasiado por justificar su cuadro teórico, pero queda suficientemente nítido en su exposición cuál es su visión de la historia, qué función concede a los individuos protagonistas, y en qué términos concibe y amplía su noción de Estado, especialmente cuando en una nota al pie de página deja que dircurran las palabras de Antonio Gramsci en torno al Estado, ese

“...conjunto de actividades prácticas y teóricas con las cuales la clase dirigente no sólo justifica y mantiene su dominio, sino también logra obtener el consenso activo de los gobernados...”.

Nunca habla de “Revolución” ni de “revolución” sino de “guerra civil”. Percibe en los últimos meses de la presidencia de Calles la necesidad y el deseo de “delinear una nueva forma de Estado” distinta a la del porfiriato que con otro estilo, y con el apoyo de “otros” grupos sociales, desarrollara “otro” capitalismo.

Ya se notaba un primer afán institucionalizador durante los gobiernos de Carranza y Obregón, se tendía hacia “la construcción del nuevo sistema de poder y su realización en un nuevo Estado, con sus instituciones y sus prácticas de dominación”. Pero si bien Calles intuía este proyecto no sucedía lo mismo en las mentes de quienes, por méritos en campaña, añoraban el placer del poder. Entre el ejército y sus facciones diversas, “las organizaciones de masas y los cacicazgos”, sobrevivía un poder fragmentado que no de disolvió del todo con la rebelión delahuertista de 1923.

No habían cambiado mucho las cosas cuando Obregón decide volver de su hacienda del Nainari. “El obregonismo y el callismo no armonizaban del todo”, acepta Loyola Díaz, pues no estaba en los planes de Calles que se le impusiera de nuevo Obregón.

Salva muy bien Loyola Díaz su concepción del papel protagónico que los individuos, sus psicologías y sus voluntades, tie-

nen en el devenir de la historia que encuentra “su explicación en el rumbo y poder de las fuerzas sociales y de los grupos políticos”.

Es decir, las individualidades no operan en el “vacío” histórico y Calles no hizo lo que tuvo que hacer porque lo deseaba, crear el PNR, institucionalizar la banca de Estado, sino para obrar en consecuencia de la crisis política que se desencadenó al morir Obregón. Es posible inferir, entonces, que con el desgaste de las legiones delahuertistas y sus numerosos y capaces generales, con el aniquilamiento de Serrano y Gómez y sus seguidores, y con el interés por legalizar, institucionalizar, toda la organización del país, se haya conjurado desde esa época la posibilidad de sucesivos cuartelazos a la boliviana. Corresponde a la “filosofía” de la historia y a estudios como éste de Loyola Díaz este tipo de especulaciones que friamente “privilegian” (como dicen los que estudiaron en Francia) la eficacia política por encima del homicidio de Estado.

El pobre de Serrano queda, pues, en el lugar que parece corresponderle: el de la mediocridad política: en todas partes andaba anunciando que daría el golpe, “se preocupó más del complot militar que de ganar adeptos en su gira electoral”, sólo visitó Puebla, se lanzó demasiado tarde, permaneció la mayor parte del tiempo en la ciudad de México “haciendo los preparativos para un levantamiento militar, confiando completamente su triunfo a dicho tipo de medida”, y, por el contenido de su programa, “se ubicó atrás de Obregón en cuanto a la actitud frente al capital extranjero”. Su desventaja era clara frente al populismo de Obregón.

Ya lo había advertido el presidente Calles: su gobierno sabría castigar a quienes se rebelaran.

“Cualquier discusión que intente exonerar a Calles de su responsabilidad en el castigo que se dio a los dirigentes de la rebelión, se ubicará en un campo de poca importancia para el análisis político. Gómez y Serrano se habían enfrentado al Estado constituido, intentando subvertir la dominación; Calles, como principal jefe político, no podía tolerar las amenazas a su poder y al del Estado que encabezaba, por lo que actuó con la firmeza que el caso requería: aplicando todo el poder represivo del Estado a quienes habían atentado en su contra”, concluye Loyola Díaz dando por cierta, por hecho consumado, la improbable tesis de que la noche del 2 de octubre estallaría la rebelión en Balbuena. Desgraciadamente, tampoco hay testimonios veraces de que el general Amaro y sus paleros dieron la apariencia de que, con gritos y movimientos defensivos de tropas, el levantamiento se suscitara en esa fecha.



¿No es posible que haya sido la perfecta coartada de los asesinos? Nunca lo sabremos.

“Obregón obviamente deseaba la destrucción de sus oponentes, por lo que estaba dispuesto a apoyar cualquier iniciativa en ese sentido”, dice Loyola Díaz.

La razón de Estado, el “poder represivo” de ese Estado que se conforma en ese periodo “coyuntural”, es la que, ante la mirada serena, objetiva, y científica del historiador, viene a prevalecer. Así son las cosas. Así es la historia. Desgraciadamente.

Pero como un historiador no es un inspector de la policía, sino gente seria, no podemos por tanto exigirle pruebas ni verdades completas ni, mucho menos, juzgar su libro por lo que no se propone.

Tanto la muerte de Serrano como la de Obregón, en cuanto a sus culpables o responsables, quedan en la ambigüedad histórica o en la improbabilidad del derecho procesal penal, y son de poca monta para el “análisis político”.

Que Calles haya tenido sus cartas guardadas al esperar del laborismo de Morones otra oposición a Obregón, y que no haya desautorizado los ataques del dirigente de la CROM al caudillo reeleccionista, es algo que puede imaginarse sin mucho margen de error. No deja de ser curiosa la disidencia de Morones, miembro también del gabinete callista en la Secretaría de Industria, justamente cuando todo el poder ya estaba en los obregonistas.

En esos días José de León Toral, pistola al cinto, ya andaba buscando y esperando a Obregón en la que ahora se llama avenida Alvaro Obregón y en un restaurante de Insurgentes Sur donde se tomó una cerveza antes de dirigirse a La Bombilla y acribillar al huatabampense.

“Para tal propósito —aclarar las consecuencias políticas del asesinato— no es necesario indagar en los archivos policíacos; sólo bastará descubrir el trasfondo del proceso que se inició con la desaparición del último caudillo revolucionario”, explica Loyola Díaz. Y: “El comportamiento de Morones plantea interrogantes. Algunos estudiosos del periodo han sugerido que Morones pudiera haber estado involucrado en el desenlace que tendría el héroe de Celaya, pero ubican el problema en el nivel de una pesquisa de índole poliaca.”

No tenía Obregón por qué no aplicar su olfato militar a la política y, así, como hizo con Gómez y Serrano orillándolos a la situación límite de la asonada para colocarlos en la ilegalidad y no pudieran dar marcha atrás, desplegó con Morones la estrategia de acorralarlo para que él mismo se abriera de capa.

Ante la inminencia de su destrucción a manos de Obregón, el laborismo encabezado por Morones tuvo que jugársela: buscar un nuevo espacio que no lo eliminara del juego político aceptando el dominio del obregonismo, o bien romper con el sonorese “con la esperanza de que un

LIBROS

golpe de suerte frenara al obregonismo, por ejemplo, contar con la complicidad del Ejecutivo para hacer desaparecer al candidato reeleccionista”.

“Esta hipótesis es factible”, escribe Loyola Díaz.

El 4 de marzo de 1929 nace en Querétaro el PRI con su primer nombre, el PNR. Muerto Obregón, se acabó la rabia que le tenían y “el Estado pudo empezar a ejercer su poder no tanto por intermedio de las grandes personalidades sino a través de instituciones”. Fue la contribución más importante del general Calles.

Filtro seleccionador de quienes ocuparían los puestos estratégicos de la administración pública, el PNR “también dedicaría su atención a las clases populares para obligarlas a aceptar e identificarlas con el programa de la clase dominante en pleno proceso de reorganización y expansión”.

Conclusión: “La historia ha demostrado que el producto callista de los años críticos de 1928-1929 ha cumplido fielmente su cometido: no podemos entender la forzada estabilidad política del México moderno sin considerar el papel que tan efectivamente ha desempeñado el partido oficial.”

La asepsia del lenguaje historiográfico, su elusión de las adjetivaciones, la seriedad del cauteloso historiador, nos ofrecen de todas maneras un texto que se lee con placer, breve (160 páginas), y que permite añadir el nombre de Rafael Loyola Díaz al de las nuevas, jóvenes estrellas de nuestra historiografía que escriben libros como novelas (dicho sea en su favor y no en su desdoro).

Lo que podría pasar con su discurso es que, aunque nos duela, le dé cuerda teórica al sector progresista (la mejor carta, la mejor coartada) de nuestro mal gobierno y sustancia argumental para justificar cualquier trapacería, o crimen, en nombre de



la eficacia política y las razones de Estado. Pero ése ya no es asunto del historiador ni, desde luego, de los inspectores de la policía.

FINGIENDO DEMENCIA EN MONTPARNASSE

POR GUSTAVO GARCÍA

Oliver Debroise, *Diego de Montparnasse*, México, 1979, Fondo de Cultura Económica, 135 pp.

Diego Rivera viviendo en Montparnasse. Una figura exótica y desmedida que atraviesa apasionadamente por los últimos años de la belle époque, la primera guerra mundial, el inicio de los “años locos” del nuevo reparto político y económico de la Europa postbélica, los embriones del existencialismo, el dada y el surrealismo; un barrio, un espacio que es un espíritu, un modo de vida, la concreción de París como destino final del latinoamericano (por ahí reposaba en paz el antecesor directo de Rivera y pionero de Montparnasse, Julio Ruelas, enterrado cerca del boulevard para que desde allí pueda yo descansar oyendo el taconeo de las muchachas del barrio”), centro de agitaciones políticas y artísticas, donde Lenin toleraba a su vecino Tristan Tzara, Stravinsky escandalizaba con el estreno de *La consagración de la primavera*, la amante de Modigliani se arrojaba, embarazada, desde una ventana al morir el pintor, y Diego inspiraba a Ilia Ehreburg personajes y anécdotas de Julio Jurenito; “el cubismo, el futurismo y también la Revolución Socialista, el dadaísmo y el surrealismo, el muralismo mexicano se gestaron en Montparnasse” (p. 109). Años después, ya en México, Carlos Pellicer preguntó a Rivera: —Diego, ¿qué tanto hiciste durante diez años en París? —¡Hacerme pendejo!

El ensayo de Oliver Debroise, *Diego de Montparnasse*, es el intento más logrado hasta la fecha en México de entender la biografía como una intencionada reconstrucción y revisión de ambientes, modos de vida y actitudes ocultando hábilmente la primera persona del autor (sólo muy evidente en cierto melodramatismo de la prosa: “Su dedos se quedaban tiesos frente al papel blanco. ¡Enfermó!”, p. 80), centrando el campo de estudio a una etapa breve y precisa, vista como un sistema complejo de relaciones sociales e individuales, históricas e íntimas que se afectan entre sí e imponen con su propio impulso el discurso; es la antípoda del homenaje supercondensado, profundamente sentido y remitificante de proyectos tan ambiciosos e imposibles como *Se llamaba Vasconcelos* de José Joaquín Blanco, o el más convencional *Daniel Cosío Villegas* de Krauze. Debroise, el más dotado de los nuevos estudiosos de las artes plásticas mexicanas, autor de una de las grandes hazañas de la historiografía moderna (reducir a cinco páginas de la mitología e historia del cine mexicano en un artículo publicado en *Nouvelles du Mexique*, No. 86 y 87, julio a diciembre de 1976) organiza con una notable capacidad de síntesis las fuen-

tes más dispersas (cartas, folletos, memorias, creación literaria, pintura) para construir la imagen contradictoria y excesiva de un Diego Rivera en plena formación, mítomano, con desplantes de genio, envidioso de las coincidencias estéticas de sus compañeros cubistas, un fauno con inmensa suerte con las mujeres, añorante no tanto del México porfiriano en que vivió sus primeros años, sino del revolucionario del que recibe descripciones fragmentadas y deformadas por los porfiristas exiliados y los villistas de paso en París, sufriendo las obligadas hambres de un artista mexicano becado en momentos de crisis en su país y con la inevitable entrada de Francia en la primera guerra mundial, descubriendo con la guía de Elie Fauré los alcances didácticos e informativos del muralismo italiano del *Cuattrocento*, desesperado por ir a la Rusia sublevada para apoyar el naciente experimento soviético en el que estaban involucrados muchos de sus grandes amigos del barrio.

Debroise desarrolla en sus puntos más significativos dos procesos semejantes de madurez que son al mismo tiempo el final de una etapa vigorosa e inquietante: la estancia de Rivera en París, de septiembre de 1911 a junio de 1921, marca tanto su etapa más desafortunadamente experimental (el cubismo, la "máquina de Rivera" para ver la cuarta dimensión, el intenso contacto con la teoría socialista) como el delirio equivalente que dominó a una Europa aún autosuficiente y satisfecha (más moral que materialmente), cuyo prestigio y dominio imperial aún no era turbado por movimientos libertarios y la competencia yanqui, una Europa que entendió (o vivió) la decadencia de su inoperante geografía y estructura sociopolítica como una desesperada explosión creadora, orgiástica y melancólica al mismo tiempo, con sus mejores momentos eliminados de golpe, sin solución de continuidad (la belle époque sepultada bajo los efectos de las primeras armas modernas, que dejaban atrás a la guerra viril hombre a hombre para volverla una pesadilla abstracta. Una imagen sintomática: los caballos salían al combate con máscaras antigases). En gran medida, el libro de Olivier Debroise está animado por la melancolía de recuperar ese tiempo perdido y el modo como se perdió; la labor del autor es más la de un reseñista que la de un crítico (a diferencia de J.J. Blanco), con todas sus defensas reflexivas vencidas de antemano y entregado por completo a la fascinación del mundo que describe y a su lenta declinación, su gradual institucionalización (Picasso y los surrealistas vistos en los 20's como prestigios culturales sólo repudiados por los fascistas de la Action Française; Rivera embarcándose en el proyecto muralista de Vasconcelos y otros mecenas. Pero ése ya es otro cuento). Hay en todo el libro la minuciosidad enternecedora por reconstruir un mundo diferente (y, por lo tanto, mejor) que el actual, por oponer la vivacidad crepuscular del pasado a la muerte siempre cenital del presen-

te. Es una de las mejores maneras de consignar la historia.

LA GUERRA INTERNA

POR MARGARITA PINTO

Volodia Teitelboim: *La guerra interna*, Joaquín Moritz, México, 1980.

Aproximadamente desde la década de los 60 hasta nuestros días han surgido en los países más desarrollados de América Latina fenómenos políticos muy diversos que, en conjunto, tienen cierta semejanza parcial y dentro de una perspectiva histórica —seguramente secundaria— con el modelo fascista europeo.

El término fascista se ha venido aplicando, desde los años 30, a todos los regímenes militares latinoamericanos. En cierta medida resulta de gran utilidad retomar este concepto tal y como se aplicó, durante esa misma época, en Italia y Alemania. Sin embargo, habría que establecer que existe una clara diferenciación entre lo que fue la Europa entreguerras y lo que son los golpes militares en Latinoamérica. Evidentemente, éstos últimos son una copia adulterada del fascismo. Los militares latinoamericanos se han especializado en la utilización de uno de los recursos emocionales implantados en la Europa fascista: el enaltecimiento de la patria, para lo cual, los nuevos jefes de Estado se arrojan el derecho de dirigir determinado país y de modi-

ficar arbitrariamente la Constitución; logrando así mantener tanto el gobierno como el poder relegado —y en su caso, censurado— los partidos y los sindicatos, principalmente.

Sin embargo, esto no es nuevo. En Latinoamérica existe una tradición de gobiernos tiránicos que marcaron el siglo XIX en la mayoría de las naciones. Dictaduras unipersonales impuestas sin otra ley que la fuerza brutal.

En este sentido valdría la pena recordar lo que dice Lévy-Strauss acerca del mito que es el patrimonio de los pueblos sin historia; incluso sin máquina para suprimir el tiempo. La novela, en cambio, es el patrimonio de los individuos cuyo destino es el porvenir que se inventan.

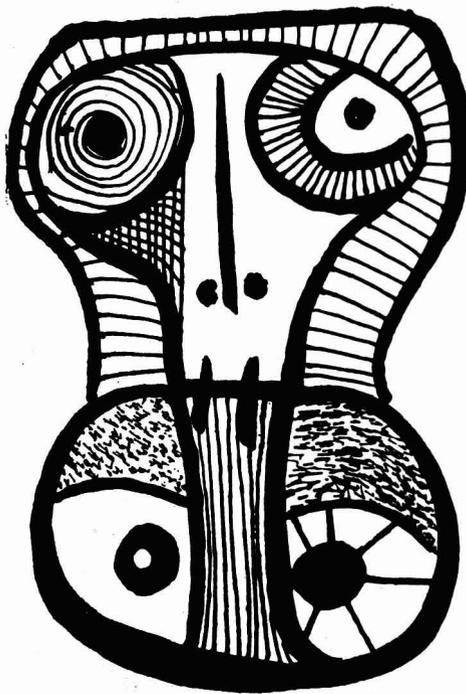
Durante la década de los 70 surge en América la novela de la dictadura; género del que se destacarían *Yo, el supremo*, de Roa Bastos, *El recurso del método* de Alejo Carpentier, *El otoño del Patriarca* de García Márquez y *El palo ensebado* de René Depestre, entre otras. Todas ellas fijan al arquetipo del dictador latinoamericano, el anti-héroe monstruoso, el esperpento que ha sido, quizá, el principal sentido de la literatura latinoamericana. El dictador se convierte repentinamente en un ser omisciente, a la vez que repulsivo, y ejerce el poder atropellando todo lo que para él puede ser un obstáculo; encarna la degradación extrema del ejercicio del poder y el universo social y el ser humano son groseramente simplificados.

Todas estas novelas de un modo global mantienen un digno nivel literario, a la vez que alcanzan una repercusión social, factores éstos, por lo general, muy difíciles de conseguir en el género de la narrativa política.

Volodia Teitelboim, escritor chileno y dirigente político, relata en *La guerra interna* la lucha del pueblo chileno contra la dictadura de Augusto Pinochet. El propio Teitelboim ha declarado que se trata de una "novela del dictador" y no de la dictadura, aunque evidentemente hay ciertas constantes que no escapan a toda la tradición.

El tema central es la caída del Gobierno Popular y la implantación del nuevo jefe de Estado que mueve su sistema con una individualidad poderosa y sombría y ansía vivir eternamente en el poder. Su imagen se va configurando a lo largo de la novela hasta que llega a gobernar con toda su avasalladora prepotencia.

La historia la conocemos a través de un testigo, Esperanza a Pesar de Todo, una sencilla mujer que está tratando de encontrar a su hijo desaparecido. El poeta (Neruda), asiste a su propio funeral y ambos empiezan a recordar cómo sucedió todo. *La guerra interna* es una novela eminentemente emotiva que tiene la apariencia de la realidad porque constantemente se hace mención a ciertos lugares, fechas y nombres de personas reales que en un momento dado existieron, y participaron, de un



lado u otro, en la caída del gobierno de Allende.

Hay, por otra parte, un narrador omnisciente que, al igual que Esperanza, se expresa con frases sencillas que resumen una fábula real y sin humor. Los personajes se ordenan por la lógica más arbitraria: la memoria y la emoción. El dictador recibe asesoría de los agentes de la Central de Inteligencia encarnados en algunos protagonistas cinematográficos como Drácula, Frankenstein o Boris Karloff, para de esta manera enfatizar lo espeluznante de los hechos, creando así un mundo hostil y represivo, representado por fuerzas telúricas que actúan detrás de él. Poco a poco se va fraguando entre ellos la forma en que darán el golpe y lo que vendrá a ser el nuevo gobierno. Teitelboim permite al lector conocer íntimamente al tirano, con lo cual se despierta el recuerdo de un acontecimiento cruel donde aún no ha terminado lo oscuro de la represión.

La novela, en resumen, está escrita como una necesidad de catarsis, en donde *pathos* y tradición van de la mano y queda plasmada la realidad sórdida y frustrante en la que se halla inmersa la conciencia de todo un continente.

VALADÉS: SUEÑOS Y DESEOS

POR FEDERICO PATÁN

Edmundo Valadés, *Sólo los sueños y los deseos son inmortales*, Palomita, Editorial Diana. 1980

Hay en Edmundo Valadés una profunda sabiduría de cuentista: ningún secreto de este género tan difícil —el cuento— parece escapársele, y acierta con infalible tino en dar con la atmósfera, con el tono, con el lenguaje adecuados para cada narración. Podemos comprobarlo en *Sólo los sueños y los deseos son inmortales*, Palomita, su último volumen publicado. Desentendámonos de la solapa, cuyo deber es promover la venta del libro: peca al insistir en ciertos rasgos de valor secundario, como el sexo, y olvida elementos verdaderamente importantes. En Valadés el sexo no es motivo de atención primaria, excepto desde el punto de vista del argumento. En Valadés el sexo es puerta de acceso a variadas expresiones de la angustia humana.

Por ejemplo, la unión física es momento culminante de la relación amorosa en cuanto que allí, en esa unión, el hombre busca aliviar su soledad ontológica. A veces, quizás demasiadas veces, tropieza el protagonista con una realidad que lo frustra, ahondándole la miseria. Dice entonces: "descubrí tu expresión dura, con aire de rapiña, avejentada, sórdida", y culmina su desengaño asesinando a la engañadora. No hay celos. El engaño consiste en que el hombre vio cancelada su probabilidad de compañía.

De un modo sutilmente paralelo a ésto, "El compa" narra cómo, por evitar verse abandonado, un hombre acusa falsamente de adulterio a la mujer de su mejor amigo. Cae éste en asesinar a la supuesta traidora y la pareja, asesino y compa, vuelve a unirse. Curioso, pero no desusado, triángulo, en el cual halla expresión una de las grandes problemáticas del mexicano: su relación tormentosa con la mujer, su proclividad a la compañía exclusivamente masculina y su probable homosexualismo latente. Y por encima de todo ello, el miedo terrible a la soledad. Si en "Palomita" el protagonista asesina porque de pronto se ve sólo (y en calidad de presa), en "El compa" hace asesinar por no verse sin amigo.

"Las piernas" nos pone en contacto con otro tipo de soledad; con otro más "El extraño" y uno nuevo encontramos en "El cuchillo". Así, la soledad surge como uno de los temas obsesivos de este volumen de cuentos. El amor, expresado generalmente a través del acto sexual o de elementos eróticos, queda como la única respuesta —posible pero lejana— a dicha soledad.

Mas con esto no agotamos el libro. También tenemos en él la presencia constante de la violencia, presencia ejercida desde distintos ángulos, presencia que magníficamente expresa la inseguridad del vivir ciudadano. Con notable malicia de narrador, Valadés hace surgir la agresividad en el momento preciso, cuando habrá de dañarnos, como lectores, con igual dureza que a los protagonistas. Y puede tratarse de la violencia directa de "Rock" o de la más oculta, aunque no menos viciosa, de "Las piernas"; tal vez la amenaza proceda del interior mismo del hombre, como en "El cuchillo". Sin embargo, en todos los

casos habrá violencia. Violencia y soledad se establecen, por tanto, como pilares gemelos sobre los cuales Valadés asienta su mundo. Y contra ellos lanza el autor la precaria esperanza del amor y de la compañía.

Ahora bien, temas tan obsesivos dan lugar a cuentos sumamente variados. Aquí demuestra Valadés a qué grado es dueño de un oficio envidiable, que conjuga la diversidad de vestido con la unicidad de intención. La primera parte, la diversidad de vestido, aparece en la anécdota, como hemos dicho ya, pero también en la elección de lenguaje. Cada personaje habla —nos habla— a través del idioma que le corresponde de un modo natural: Tenemos la pedantería intelectualoidé de quien protagoniza el primer cuento; tenemos la elegancia triste del anciano que deleita sus ojos en decs jovencitas; tenemos la sabrosura populachera del compa; tenemos la neutra precisión de algunos cuentos cortos.

También el enfoque es parte de aquel vestido que mencionábamos. La diversidad se presenta aquí, una vez más, certera: monólogo interior en el primer cuento, si bien lanzado en mente hacia un interlocutor invisible; la desgarrada narración en primera persona de "Rock"; la narración en segunda persona de "Las piernas" o aquella en tercera persona de "La cortapisa". Captamos en los cuentos un empeño amoroso por parte del autor: llegar en cada caso a la mejor expresión de un propósito. En cada caso, el empeño triunfa. No significa esto que todas las narraciones convengan por igual, pues en gran medida la jerarquización estará en razón de los gustos aportados por el lector. Quiero decir con ello algo muy sencillo: todos los cuentos del volumen son ejemplo de buen hacer, pero en algunos reina demasiado la sabiduría del escritor. Desde mi perspectiva particular, "Palomita" es el cuento menos aceptable: tiene como centro un personaje cuya manera de ser —y "ser" incluye el habla— rechazo, aunque pueda comprender las motivaciones de la conducta en la anécdota expresada, y aunque reconozca las virtudes que, en cuanto género, este cuento presenta.

Dejo dicho en todo lo anterior que *Sólo los sueños y los deseos son inmortales*, Palomita me place mucho. He dado mis razones y puedo agregar otras: incluye Valadés en su universo narrativo el ramalazo de lo inexplicable, y penetra en sus cuentos una atmósfera de misterio que pone en manos del lector la tarea de meditar sucesos paranormales. Es, el de Valadés, un mundo visto a partir del hombre; tiene la mujer en él un papel pasivo, de simple receptora de sentimientos y actos. Unese así la obra de Valadés a una tendencia literaria mexicana que sería muy productivo explorar, dados sus interesantes parámetros socio-culturales. Están llenos los cuentos de este volumen de una nostalgia ofrecida al lector de mil maneras; impregna dicha nostalgia la visión del mundo que, como un todo, sirve de línea conductora al autor; nostalgia por los momentos ya irrecuperables que, en un tiempo dado, fueron motor de la vida. Y esa nostalgia, esa tristeza, ennoblecen el libro.



difusión cultural/UNAM

LOS UNIVERSITARIOS

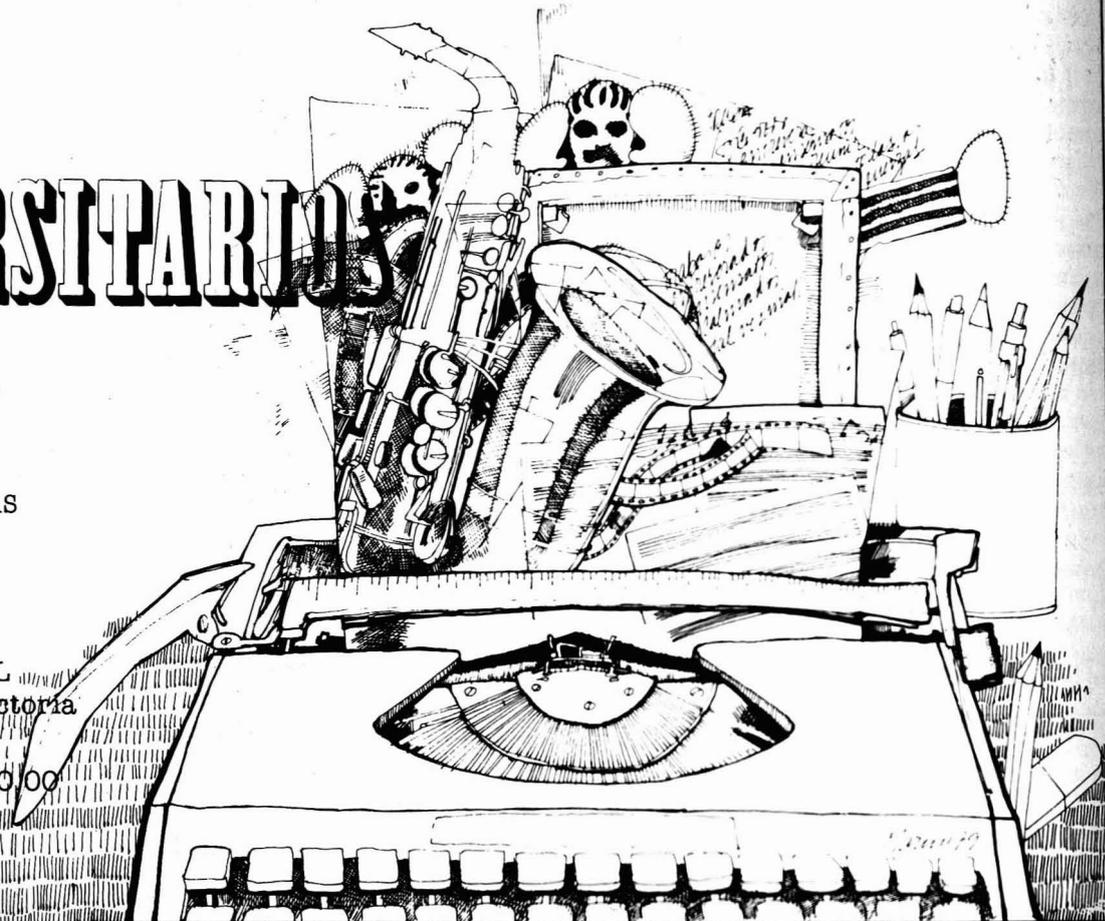
Periódico crítico de
actualidades políticas
sociales y culturales.

TEATRO/LITERATURA
CINE/ARTES PLÁSTICAS

Suscripciones:

DIFUSION CULTURAL
10o. piso, Torre de Rectoría
Ciudad Universitaria

Suscripción anual \$ 50,00



Librerías de Cristal

VLADIMIR NABOKOV
LA DADIVA

MAGU
MAGU TE VE

ALFREDO JUAN ALVAREZ
LA MUJER JOVEN EN MEXICO

MARTIN L. GROSS
LA FALACIA DE FREUD

ADRIANA YAÑEZ
EL MOVIMIENTO SURREALISTA

MARCO ANTONIO MONTES DE OCA
EN HONOR DE LAS PALABRAS

ALMANAQUE DE LA MUJER

GABRIEL ZAID
EL PROGRESO IMPRODUCTIVO

1939-1979 40 ANIVERSARIO
DE LIBRERIAS DE CRISTAL

DIALOGOS

Artes / Letras / Ciencias Humanas
número 93, mayo-junio 1980

JAMES WILLIS ROBB: *Caminos cruzados de Manuel Toussaint y Alfonso Reyes*
FRANCISCO HERNANDEZ: *Tres poemas*
AUGUSTO FERNANDEZ GUARDIOLA: *Neurobiología de la conciencia*
MIGUEL GONZALEZ AVELAR: *La muerte de Adelita*
ALBERTO DALLAL: *Obras del Forion Ensemble*
TERESA DEL CONDE: *El discurso pictórico de Alfredo Castañeda*
CESAR ULISES GUIÑAZU: *El gran día de Martín López*
JULIO ORTEGA: *Aleixandre y Paz*
HOMERO ARIDJIS: *El cementerio de Contepec*
ANDRES SANCHEZ ROBAYNA: *Una micrología de la elusión*
JAN BAZANT: *El expreso Pekín-Moscú*

ARTES: RAMON XIRAU Y MIREYA FOLCH
LECTURA: FEDERICO PATAN
COMENTARIO: RAMON XIRAU
ILUSTRACIONES: ALFREDO CASTAÑEDA

\$ 20.00 ejemplar / \$ 100.00 suscripción anual

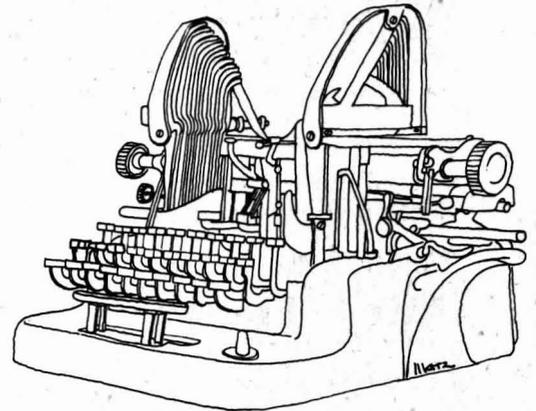
De venta en las mejores librerías o directamente en:
EL COLEGIO DE MEXICO, Departamento de Publicaciones
Camino al Ajusco No. 20, México 20, D. F.
Tel. 5-68-60-33 Exts: 364, 365 y 367



GACETA UNAM

ORGANO INFORMATIVO DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

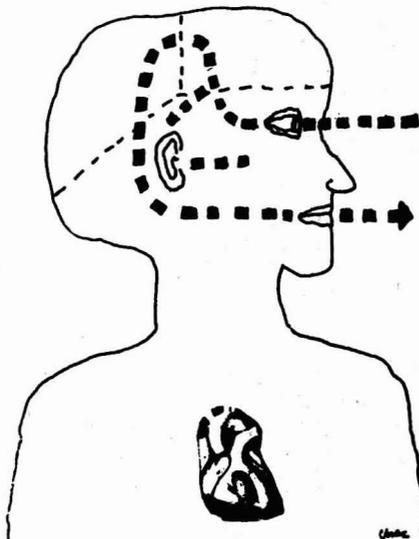
¡¡SOLICITALA LUNES Y JUEVES!!



agenda de media semana

APUNTES PARA SEGUIR HASTA SU DESENLACE. LOS HECHOS DUDAS E IRONIAS DE MEXICO Y EL MUNDO
TODOS LOS MIERCOLES A LAS 19:00 HORAS CON BEATRIZ PAGES REBOLLAR PABLO F. MARENTES Y MATZ

CONCRE CONCRE EL CONCRE SI



Aparecieron los 4 premios CONCURSO ENSAYO SIGLO XXI 1980

- **AMÉRICA LATINA: LOS DESAFÍOS DEL TIEMPO FECUNDO**
Sergio Sporerer
- **FRONTERAS ABIERTAS: EXPANSIONISMO Y GEOPOLÍTICA EN EL BRASIL CONTEMPORÁNEO**
Pedro Fernando Castro Martínez
- **ACUMULACIÓN DE CAPITAL Y EMPRESAS TRANSNACIONALES EN CENTROAMÉRICA**
Donald Castillo Rivas
- **LOS MOLINOS DE LA IRA**
Julio Barreiro

XXI
siglo
veintiuno
editores

novedades de diversas colecciones

NUEVAS CARTAS DE NUEVA YORK
José Martí

EL CHAMÁN DE LOS CUATRO VIENTOS
Douglas Sharon

EL SOCIALISMO Y LOS INTELLECTUALES
Max Adler

ANGOLA: MITO Y REALIDAD DE SU COLONIZACIÓN
Gerald J. Bender

Siglo XXI Editores:
Av. Cerro del Agua 248, México 20, D.F.

Distribuidora en Guadalajara:
Federalismo Sur 958, Guadalajara, Jal.



EDICIONES ERA
NOVEDADES

Wiktor Woroszylski
Vida de
Mayakovsky



Benjamin I. Schwartz
Stuart R. Schram
Jacques Guillermaz
Enrica Collotti Pischel y otros

Mao Tse-tung
ante la historia

Adolfo Gilly
Sacerdotes y burócratas

Ediciones Era
Avenida 102, México 13, D. F. ☎ 581-77-44
Agencia Guadalajara
Federalismo 958 / Sur ☎ 12-60-37
Guadalajara, Jal.



suscripciones

nombre _____
domicilio _____
colonia _____
zona postal _____ telefono _____
mil doscientos pesos. por un año giro postal
seiscientos pesos. por seis meses cheque
fecha _____

COLEGIO 12, MEXICO 19, D.F. TELEFONO 563 99 11

En su próximo número

REVISTA DE LA

UNIVERSIDAD DE MEXICO

Presenta, entre otros materiales:

- Un ensayo de Javier Sologuren
- Narrativa de Del Paso y Piazza
- Monsiváis sobre la fotografía
- Un discurso de Martín Luis Guzmán
- Poesía de Guyon, Flores Castro, I. Hernández y J. Molina
- Las columnas de Bryce, Dorfman, Illescas, García



A la venta en las principales librerías del D. F. y provincia.
Suscripciones y ventas en Adolfo Prieto 133, Col. del Valle, México 12, D. F.

UNA CRONOLOGÍA MÍNIMA

Noviembre de 1930: Aparece el número uno del volumen uno de la primera época. "Órgano de la Universidad Nacional Autónoma". Director: Julio Jiménez Rueda.

Septiembre de 1932: Número 23 del volumen IV. Director: Andrés Iduarte.

Noviembre de 1932: Número 25 del volumen IV. Director: Pablo Martínez del Río.

Febrero de 1936: Número uno del volumen I. Segunda época. "Mensual de cultura popular". Director: Miguel N. Lira.

Junio de 1938: Número 29, volumen V. Director: Antonio Acevedo Escobedo.

Octubre de 1946: Después de siete años de interrupción se inicia la tercera época (Vol. I, Núm. 1). Director: Francisco González Castro. "Órgano oficial de la Universidad de México"

Julio de 1948: Número 19, volumen II. Director: Rafael Heliodoro Valle. Redactor: Agustín Yáñez, Wilberto Cantón, Rafael Corrales Ayala.

Abril de 1949: Número 28, volumen III. Director: Rafael Corrales Ayala.

Septiembre de 1953: Después de cuatro meses de interrupción la revista reaparece en el número uno del volumen VIII, todavía como "Órgano oficial de la UNAM". Director: Jaime García Terrés. Coordinador: Enrique González Casanova. Entre este momento y septiembre de 1965, aparecen en distintos años como jefes de redacción o secretarios de redacción Carlos Fuentes, Emanuel Carballo, Juan Martín, Juan García Ponce, Carlos Valdés, José Emilio Pacheco, Juan Vicente Melo, Alberto Dallal.

Septiembre de 1965: Número uno, volumen XX. La revista es el "Órgano de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM". Director: Luis Villoro. Jefe de redacción Juan García Ponce. Redacción: Dallal, Melo y José Emilio Pacheco.

Octubre de 1966: Número 2 del volumen XXI. Director: Gastón García Cantú. Jefe de redacción: Alberto Dallal. A

partir de febrero de 1967 el jefe de redacción es Juan García Ponce.

Enero de 1968: Número 5 del volumen XXII. Director artístico: Vicente Rojo. Jefe de redacción: Augusto Monterroso.

Mayo de 1970: Número 9 del volumen XXIV. Director: Leopoldo Zea. Editor: Jorge Alberto Manrique.

Febrero de 1973: Número 6 del volumen XXVII. Director: Gastón García Cantú.

Abril de 1973: Número 8 del volumen XXVII. Director: Benjamín Villanueva.

Julio de 1973: Número 11 del volumen XXVII. Director: Diego Valadés. Jefe de redacción: Carlos Montemayor. Dirección artística: Vicente Rojo y Bernardo Recamier. Secretario de redacción: Manuel Núñez Nava.

Septiembre de 1975: Número uno del volumen XXX. Jefe de redacción: Antonio Millán Orozco. Asistente: Guillermo Sheridan.

Febrero de 1977: Número 6 del volumen XXXI. Consejo de redacción: Luis Miguel Aguilar, José Joaquín Blanco, Hugo Gutiérrez Vega, Carlos Monsiváis. Jefe de redacción: José Joaquín Blanco. Asistente: Rafael Vargas.

Julio de 1977: Número 11 del volumen XXXI. Director: Hugo Gutiérrez Vega. Consejo de redacción: Margo Glantz, Hugo Gutiérrez Vega, Eduardo Lizalde, Guillermo Sheridan. Jefe de redacción: Guillermo Sheridan. Asistente: Rafael Vargas.

Marzo de 1978: Entran al consejo de redacción: Fernando Curiel, Gerardo Estrada, Andrés de Luna, Francisco Hinojosa, Armando Pereira y Rafael Vargas.

Octubre de 1978: Número 2 del volumen XXXIII. Director: Arturo Azuela. Jefe editorial: Cristina Pacheco. Jefe de redacción: Guillermo Sheridan. Asistente: Rafael Vargas.

Enero de 1980: Número 5 de volumen XXXIV. Director artístico: Bernardo Recamier

Noviembre de 1980: Cincuenta años de la *Revista*.

