
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

LEONARD SCHAPIRO
Lenin y el Gulag

GORDON WASSON *Xochipilli* AGAMBEN *Eros y melancolía*

MONTES
DE OCA
SALMERÓN

GONZÁLEZ
PEDRERO
ROSSI



Nueva época / marzo de 1982

GACETA RADIO UNAM

NOTICIEROS
8:00 A.M.
15:00 P.M.
22:00 P.M.

AMERICA: 1970-1980
UNA EMISION
DISTINTA

TEMPORADA 1981
OFUNAM

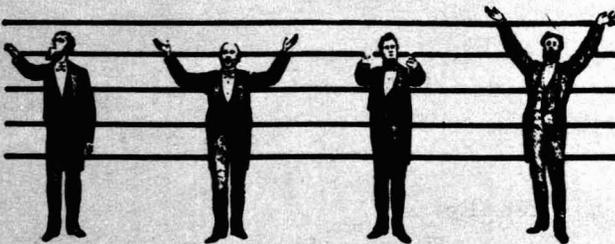
LA OPINION
DE LOS SUCESOS
SABADOS 20:00 HORAS

7 1/2 A LAS 8:30
LA MUSICA A TRAVES
DE SUS GENEROS
SABADOS 20:30

ESTE DIA...
CON ROLANDO DE CASTRO
LUNES A VIERNES
7:05 A.M.

CURSOS MONOGRAFICOS
MARTES Y JUEVES
8:45 HORAS

CONCIERTO MATUTINO
LUNES A VIERNES
9:30 HORAS



lo mejor
de las artes



SABADOS Y DOMINGOS A LAS 17:00 HORAS EN
TUOLCE

Vuelta

REVISTA MENSUAL / NUMERO 64 / MARZO 1982 / 36 PAGOS



Octavio Paz • Efraín Huerta
El Islam y nosotros

José de la Colina • **El último libro
de Vargas Llosa**

**Chile: economía
liberal, política
autoritaria**

Pere Gimferrer • **Dietario**

SUMARIO

Volumen XXXVII, Nueva Epoca, número 11, Marzo de 1982

- Leonard Schapiro:** Los orígenes intelectuales del leninismo. El surgimiento del gulag: **2**
Danubio Torres Fierro: Sobre los fanatismos (entrevista a Mario Vargas Llosa): **5**
Marco Antonio Montes de Oca: Efraín Huerta: **8**
R. Gordon Wasson: Xochipilli, "príncipe de las flores": una nueva interpretación: **10**
Hugo J. Verani: La rebelión del cuerpo y el lenguaje (a propósito de Cristina Peri Rossi): **19**
Máximo Simpson: Viejos: **23**
Giorgio Agamben: Los fantasmas de Eros: **25**
Alfonso D'aquino: Anatomía: **34**
Fernando Salmerón: La filosofía analítica: **35**

RESEÑAS

LIBROS

- Enrique Pezzoni:** Truman Capote: el espejo negro (*Música para camaleones*, de Truman Capote): **39**
Adolfo Castañón: Medirse con el presente (*Los pasos de López*, de Jorge Ibargüengoitia): **41**
Horacio Crespo: Una aproximación al estudio del peronismo (*El peronismo 1943-1955*, de Peter Waldmann): **42**
Rocío Montiel: Las ceremonias del lenguaje (*Fin del ritual*, de Noé Jitrik): **44**

ACTUALIDADES

- Enrique González Pedrero:** La democracia en el mundo moderno: **45**
Alejandro Rossi: Continuidad y cambio: **46**

ARTES PLÁSTICAS

- Lelia Driben:** Alfredo Castañeda: parodia de la ilustración: **47**

MÚSICA

- Juan Arturo Brennan:** Música en año nuevo: **50**

Universidad Nacional Autónoma de México

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

Revista de la Universidad de México

Organo de la Universidad Nacional Autónoma de México

Directora: Julieta Campos

Jefe de Redacción: Danubio Torres Fierro

Diseño: Bernardo Recamier

Corrección: Lilia Barbachano / Edna Rivera

Administración: Juan Carlos García Monroy

Oficinas: Avenida Universidad 3002, México 20.

Teléfono 550 52 15 ext 3044

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

Precio del ejemplar sencillo: \$ 30.00 / Precio del ejemplar doble: \$ 60.00
Suscripción anual: \$ 300.00 (30.00 Dlls. en el extranjero).

Leonard Schapiro

LOS ORIGENES INTELECTUALES DEL LENINISMO EL SURGIMIENTO DEL GULAG

¿Cómo se hace para precisar los orígenes intelectuales de la doctrina conocida como "leninismo"? El procedimiento seguido hasta ahora fue reconstruir aquellas nociones o doctrinas con las que Lenin estaba familiarizado, y determinar, a partir de la similitud que sus ideas tienen con las que lo precedieron, el grado de influencia que ejercieron sobre él. Con este método se puede apreciar lo que Lenin le debía a las ideas tradicionales rusas antes de leer las obras de Marx (a las de los populistas y especialmente a las de ese solitario y atormentado genio que fue Tkachev, y también a las de Chernyshevsky, cuya novela, *¿Qué hacer?* "dejó una huella indeleble en mí", según lo confesó el propio Lenin). Este tipo de investigación demostró, sin ningún lugar a duda, el hecho fundamental de que Lenin, que se volvió revolucionario en 1887, había sido un revolucionario dentro de la tradición rusa durante varios años, antes de leer *El capital* en 1900 o 1901. Es posible reconstruir con métodos similares las influencias que recibió Lenin después de haber sufrido el impacto de Marx: Clausewitz por una parte y por otra Kautsky. Este último tuvo ascendencia sobre Lenin hasta 1912 cuando, como fiduciario para un fondo que se disputaban los bolcheviques y mencheviques, votó contra Lenin y después fue criticado, en los términos más vulgares, por supuestas herejías.

Existe otro método posible de trabajo: reconstruir las etapas por las que atravesó históricamente la idea central del leninismo durante la propia carrera de Lenin. Me parece que el núcleo del leninismo es que la lucha de clases constituye la esencia de la sociedad burguesa, una lucha que debe resolverse con una revolución que desembocaría en la victoria de las masas, y que esto sólo podría alcanzarse con un partido profesional que proporcionara a esas masas la conciencia revolucionaria que son incapaces de obtener por sí solas. Así, esa reconstrucción mostraría a Lenin en el exilio después de 1895, absorto en la redacción de su extenso *Desarrollo del capitalismo en Rusia* y, en las raras ocasiones en las que expresaba una opinión sobre tácticas, escribiendo sobre temas que habrían suscrito casi todos los marxistas ortodoxos —por ejemplo (en 1895 o 1896) que los trabajadores adquieren conciencia de clase en la lucha por sus necesidades diarias contra los propietarios de las fábricas, y que al partido no le correspondía pensar por ellos.

Más tarde, el 31 de agosto de 1899, el panfleto de Bernstein que se convirtió en la Biblia del marxismo revisionista llegó a la aldea de Siberia donde Lenin y su esposa vivían en el exilio, casi simultáneamente con el llamado "Credo", proclamado como el manifiesto del revisionismo por un grupo

de marxistas rusos. Estas dos publicaciones provocaron la indignación de la pareja. En unos cuantos meses Lenin escribió una serie de artículos que contenían la esencia de la doctrina (expuesta en 1902 en *¿Qué hacer?*) de la cual nacería la revolución bolchevique. Allí hacía hincapié en la futilidad de la lucha económica y en la necesidad de un partido que conspirara y tuviera una disciplina centralizada, con un diario como pivote, el que "introduciría ideales socialistas bien definidos en el movimiento obrero espontáneo". No hay ninguna prueba de que Lenin hubiera contemplado en esas fechas, y como táctica clave del golpe de estado revolucionario, fomentar la anarquía masiva y la violencia de la muchedumbre que llevaron al poder a los bolcheviques en 1917, como si se tratara de una victoria para los Soviets. Ya había concebido, sin embargo, el instrumento para explotar esta anarquía y controlarla después.

Pero Alain Besançon, en un estudio estimulante y penetrante, busca por otros caminos los orígenes del leninismo. Los detecta en la evolución de la ideología, es decir, en la original interpretación que le da a este concepto polémico. La ideología, subraya, no es una religión, porque en la base de la religión existe la fe. Pero la fe sólo se puede aplicar a lo desconocido. La creencia de Lenin de que la interpretación materialista de la historia está científicamente comprobada y basada en la experiencia, por equivocada que pueda ser, descansa en supuestos científicos. Besançon resume esto en una frase lapidaria: "Lenin no sabe que cree. Cree que sabe." La ideología "impone un sistema de política práctica destinado a transformar completamente la sociedad" de acuerdo con el modelo que considera haber descubierto científicamente. Hasta ahora vamos bien —aunque todo esto sea quizá poco novedoso. Lo que sí es novedoso e importante es el análisis que Besançon hace de la ideología bolchevique en acción. Se funda, antes que nada, en la lucha de clases, móvil principal de la historia según aquella demostración científica. Puesto que todas las frases, declaraciones y promesas morales, religiosas, políticas y sociales son una fachada para los intereses de alguna clase, el marxista tiene que hacer "la guerra permanente contra los enemigos del marxismo". Por ejemplo, no puede haber compromiso con el liberal ya que éste trata de modificar a la realidad, mientras que el marxista pretende sustituir una realidad por otra. Sin embargo, cuando el marxista ha alcanzado, o dice haber alcanzado su objetivo, escribe Besançon, la realidad que proclama, en la experiencia ordinaria del hombre, no tiene ninguna relación con la realidad que es visible y aparente.

Esto implica dos consecuencias. Primero que "el inmenso abismo que se abre entre el partido y la sociedad, entre el mundo visto por el partido y el mundo que conoce la sociedad, constituye una amenaza constante a la legitimidad del

N. de R. — Este análisis del libro *El surgimiento del Gulag (Los orígenes intelectuales del leninismo)*, de Alain Besançon, se reproduce con autorización de *The New York Review of Books*.

poder gubernamental que radica en la confirmación de la teoría". Segundo, y como resultado directo de lo primero: la ideología tiene que sostenerse mediante un lenguaje especial de mentiras prescritas. El uso de este lenguaje tiene dos ventajas: proporciona una corteza protectora que salvaguarda al partido del abismo que existe entre la ideología y la realidad impidiendo la discusión real, y en todo caso, volviéndola ilegal. Y constituye además una prueba instantánea de la lealtad de un individuo a la ideología, ya que cualquier desviación del lenguaje ideológico puede ser inmediatamente identificable.

Besançon podría haber aprovechado ventajosamente este aspecto de su argumentación, que desde mi punto de vista contiene el núcleo del leninismo y de la política soviética hasta nuestros días. Existen pruebas abrumadoras, en la enor-



me cantidad de material *samizdat* disponible, al que la purificación del lenguaje, la liberación del discurso de la corteza de mentiras oficiales en el que está aprisionado, se ha convertido en la preocupación principal de los escritores y pensadores que luchan por eludir la censura. El *Dr. Jivago* de Pasternak fue un paso importante en este proceso. No es una novela antisoviética en el sentido común del término. Pero describe la revolución y la guerra civil con el lenguaje de la verdad, que no tiene nada que ver con el lenguaje de la ideología —y por eso fue prohibida.

La argumentación ideológica es argumentación dialéctica, Besançon la ilustra con la explicación de Lenin de por qué era correcto desde el punto de vista de la lucha de clases que los bolcheviques convocaran con urgencia la Asamblea Constituyente antes de octubre de 1917 y que la disolvieran con violencia cuando finalmente fue electa. (Los cínicos podrían sospechar que tenía algo que ver con la toma y la conservación del poder.) Para el hombre común todo esto suena a simple chicana. Cuando la malograda Angélica Balbanova le preguntó a Lenin por qué llamaba "traidores a ciertos socialistas que habían dedicado toda su vida a la causa de los explotados" recibió la consabida respuesta de que la "traición" era el resultado "objetivo" de su conducta. Cuando ella contestó que para el obrero común la palabra "traidor" significaba precisamente lo que decía, Lenin se encogió de hombros y se dio media vuelta.

Besançon tiene cosas interesantes que decir acerca de la evolución intelectual de la ideología, en el sentido en que él utiliza el término: dentro y fuera de Rusia. En Rusia encuentra un paralelo en el pensamiento de los eslavófilos. Sin embargo, no insinúa que el fenómeno de la ideología sea privativo de Rusia, ni que la censura antes de 1917 tuviese ninguna relación con ella. Pero sería difícil negar que el temperamento ruso es particularmente propenso a sentirse fascinado por una sola teoría o fórmula totalizadora que resuelva todos los problemas de un golpe. Como dice uno de los personajes en *Tierra virgen* de Turgueniev: "Fíjate en nosotros los rusos, siempre esperamos. Algo o alguien aparecerá y curará todas nuestras heridas al instante... ¿Quién será este mago? ¿El darwinismo? ¿La aldea?... ¿Una guerra extranjera? Usted elija..."

Las soluciones extremas fascinan a los rusos. Herzen hasta se sentía orgulloso de esta debilidad cuando le escribió a Michelet que "Rusia nunca será *juste-milieu*." Como señala correctamente Besançon, el liberalismo ruso no era ideológico porque no quería reemplazar una realidad por otra realidad "ilusoria", sino que quería modificar ciertos aspectos de la realidad existente. Por eso era anatema no sólo para Lenin, sino para muchos intelectuales educados en la tradición de Chernyshevsky. Las exageradas e intransigentes peticiones del partido liberal más importante, el de los Cadetes, los hacían aparecer a veces más radicales que como liberales. Al final, la tragedia de la mayor parte de los Cadetes fue que después de 1906 la cooperación con el gobierno, en un esfuerzo por estimular la evolución legal y constitucional de Rusia, resultó imposible. Es verdad que el gobierno no propició esa cooperación. Pero la polarización entre "ellos" y "nosotros" que la *intelligentsia* rusa provocó antes de 1917 ayudó a Stalin a tomar el poder. No fueron escuchadas las advertencias de los verdaderos liberales como Struve o Shipov de que ésa sería la consecuencia. Lo que es más: nunca fueron escuchadas las pocas voces en la historia rusa, desde Pushkin a Struve, que pedían cooperación en lugar de confrontación, evolución lenta en lugar de una solución drásti-

ca, paz en lugar de lucha de clases.

El libro de Besançon no me parece suficientemente crítico respecto de Lenin en ciertos aspectos y, en cambio, lo encuentro excesivamente crítico en otros. Es demasiado amable con Lenin al no observar hasta qué punto su compromiso con la ideología distorsionó el marxismo en el que descansaban supuestamente sus bases científicas. Marx consideraba que la ideología sólo podía aplicarse a la sociedad burguesa y capitalista y que era necesariamente falsa —falsa no tanto como resultado de un engaño deliberado sino porque las relaciones sociales de la sociedad capitalista (valor, salarios, dinero, etc.), al ser falsas, conducían a la burguesía a utilizar, consciente o inconscientemente, ideas políticas, morales o jurídicas que apuntalaran su hegemonía. Por otro lado, el proletariado, al tomar el poder abolirá la propiedad y al ha-



cerlo suprimirá la necesidad de toda ideología —por lo menos esto es lo que se infiere de la argumentación del *Manifiesto comunista*.

Lenin, de hecho, rechazaba la postura de Marx en relación con la ideología. A diferencia de Marx, no la consideraba exclusiva de la sociedad burguesa capitalista. En los escritos de Lenin, el término ideología es neutral, en tanto que se refiera a ideología socialista, proletaria, burguesa, religiosa y otras ideologías. El término que utiliza con más frecuencia (intercambiable con el de “ideología”) es el de “teoría revolucionaria”: eso es lo que necesita la clase obrera para hacer la revolución y, de acuerdo con su *¿Qué hacer?* sólo puede unirse “por afuera”. Es imposible que surja espontáneamente de la lucha por obtener mejores condiciones de trabajo.

Esta perspectiva está muy alejada de Marx. Marx pudo haber sido ingenuo o utópico en creer, como creía, que la explotación se acabaría una vez que se modificaran (a través de una revolución o de otra manera) las relaciones sociales de una comunidad y se alcanzara una etapa en la que esas relaciones sociales ya no descansaran en la propiedad privada. Pero él no inventó, como Lenin, una teoría supuestamente científica para transformar a la sociedad. El resultado de observar el precepto de Lenin fue que en cuanto la realidad no correspondió ni remotamente a la teoría, puesto que la teoría era “científica” y por lo tanto auténtica *ex hypothesi*, lo único viable fue recurrir a la mentira organizada, como ocurre con todas las sociedades fundamentadas en una ideología y esto lo demuestra muy convincentemente Besançon. Una razón más para no aceptar el mito popularizado de que el leninismo viene de Marx.

Por otro lado, Besançon ha sido injusto con Lenin al negarle toda cualidad como ser humano. Su compromiso con la propia ideología —con un conjunto de falsos supuestos aceptados como científicamente verdaderos y que recubrían la realidad con una suerte de coraza falsa— se tambaleó al parecer, hacia el final de su vida. Algunos de sus últimos escritos ya cerca de la muerte y fuera del poder, demuestran su reconocimiento de que la toma del poder bolchevique en octubre de 1917 había sido prematuro. Esto me hace pensar que su impulso, en 1917, había sido el muy humano de tomar el poder a toda costa, más que una decisión ideológica. Estos escritos póstumos de un hombre demasiado enfermo ya para actuar, enterado de que sus dos secretarías eran ahora agentes de Stalin y de que la lealtad de su esposa era probablemente dudosa, parecen revelar que existían bastantes dudas en la mente de Lenin acerca de la manera como se habían desarrollado los acontecimientos en Rusia. Una actitud mental que no me parece propia de un hombre incapaz de pensar sino en términos ideológicos o dialécticos.

Lo que este libro prueba sin ningún lugar a duda —si aún puede existir alguna duda en vista de los abrumadores testimonios históricos— es la continuidad entre el estalinismo y el leninismo. Ciertamente difiere la escala de atrocidades provocadas por las dos camisas de fuerza ideológicas. Puede argumentarse también que si Lenin hubiese vivido para implantar bajo su mando la NEP, quizás en Rusia hubiera podido surgir otro tipo de sociedad. Pero las características básicas asociadas con el gobierno de Stalin —la polarización de la sociedad entre aquellos que el líder considera leales y sus enemigos mortales que son todos los demás, la lucha permanente en la que se funda el orden social y, sobre todo, la coraza de mentiras en la que se apoya un régimen que no tiene muy poca o ninguna relación con lo que la ideología afirma que es— fueron todas inventadas o desarrolladas por Lenin.

Danubio Torres Fierro

SOBRE LOS FANATISMOS

ENTREVISTA A MARIO VARGAS LLOSA

Dentro de la producción de Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo* es una vuelta a los orígenes y una culminación. En efecto, después de algunos títulos (*Pantaleón y las visitadoras*, *La tía Julia y el escribidor*) en los que el autor —tan serio, tan responsable— de *La ciudad y los perros*, *La casa Verde* y *Conversación en la Catedral* quería alivianar su paso, hacerse más aéreo y hasta soltarse el pelo, aquí hay un regreso al tono y a la andadura primeros. También hay más: en esta ocasión, Vargas Llosa retoma una de sus pasiones mayores: la novela épica, histórica y de aventuras, la exhuberancia del fabulador vocacional —rasgos que ha estudiado amorosamente en, por ejemplo, la “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*” que sirve de prólogo a la novela de Joanot Martorell en la edición de Alianza. Pero Vargas Llosa es, además y sobre todo, un hombre profundamente marcado por las teorías sartrianas primero y por las camusianas después, y unas y otras lo han conducido —por caminos que a veces admiten la convergencia, pero que con más frecuencia habilitan la divergencia— a sostener un enfoque de raíz humanística y moral que siempre está en búsqueda de la razón y la lucidez para juzgar la coyuntura política y sus implicaciones ideológicas. Ese costado asoma también en *La guerra del fin del mundo*: en buena medida, el libro cuenta la historia de dos fanatismos encontrados. Así, y en la conversación que aquí se publica, Vargas Llosa habla sobre estos y otros temas.

—Ya que estás en México para la presentación de *La guerra del fin del mundo*, comencemos hablando de esa novela. En ella hay un rasgo que salta a la vista en primera instancia: el fanatismo ideológico, político y religioso que profesan cada uno de los bandos que contienden en Canudos. Se trata, sin duda, de mundos paralelos, que no llegan a tocarse jamás y que justamente por eso desembocan en la catástrofe final. ¿Por qué elegiste un asunto con esas características?

—Ese es el tema central de la novela: los fanatismos paralelos. Creo que lo notable de Canudos, y no ya de la novela sino del hecho histórico propiamente dicho, es que ese problema asoma con una nitidez como probablemente en pocos acontecimientos de la historia latinoamericana. Y, además, pienso que no sólo es un problema instructivo sobre el pasado sino también sobre el presente de nuestros países. Porque allí aparece un rasgo, como tú señalas, que nos es muy conocido: de qué manera la visión fanática de las cosas, llevada a su último extremo, conduce a la matanza, a una clase de violencia ciega que implica la eliminación física del adversario. Quizá fue eso lo que me sedujo tanto de la historia de Canudos y lo que en definitiva me impulsó a escribir una novela

sobre ese material. Tengo que confesarlo: cuando leí *Os Seratoes*, donde se encuentra la primera noticia que tuve de Canudos y de Antonio Consejero, lo que más me impresionó fue ver cómo semejante catástrofe había resultado única y exclusivamente de la incapacidad de los adversarios para entender a quienes tenían enfrente. Es decir: para apreciar, y medir, qué mentalidad tenía el enemigo, cuáles eran sus ambiciones y cuál su visión de la realidad. En la novela de da Cunha, o quizás en otro documento, hay una observación que para mí es muy gráfica del malentendido nacional que desemboca en Canudos: las fuerzas republicanas atacan a los yagunzos al grito de “¡Muera Inglaterra!” y éstos a aquéllos al grito de “¡Muera el Anticristo!”. Son divisas fantásticas porque demuestran hasta qué punto cada combatiente lucha contra un fantasma, es decir, contra algo que ha sido creado a partir de prejuicios, miedos, temores, ambiciones políticas. Y eso, justamente, es lo que me pareció apasionante, terrible y actual. Aquí hay que añadir que leí a da Cunha, y descubrí esa historia, en un momento de mi vida en el que había llegado a una gran desilusión ideológica —y algo más: a una enorme desconfianza hacia cualquier clase de explicación puramente ideológica de los problemas sociales, políticos o individuales. No es de extrañar, entonces, que me conmoviera tanto el episodio de Canudos porque otro de sus aspectos destacados, y por cierto también de los más instructivos, es ver cómo allí se revela la insuficiencia de la ideología para dar cuenta de manera cabal de un problema sociopolítico. Por ejemplo: la visión puramente intelectual y esquemática que tienen los republicanos, o que tienen los distintos grupos republicanos, jamás alcanza a explicar realmente lo que es Antonio Consejero, lo que son los rebeldes, las razones por las que luchan —y viceversa: ni Consejero ni sus allegados entienden qué es la república. Digamos de paso que en el caso de estos últimos es menos sorprendente la actitud porque, dentro de la cultura que los formó, la república tenía que ser para ellos algo exótico y hasta esotérico.

—Es comprensible, por cuanto dices, que el material te haya deslumbrado. Pero sospecho que a eso ayudó otra razón: el costado épico del asunto. ¿Es así?

—Tienes razón. El que ese mundo fuera un mundo de aventuras fue decisivo para que resolviera escribir esta novela. Porque, además de ser un universo instructivo ideológicamente, y políticamente, es también y sobre todo un universo que yo busqué desde que comencé a escribir ya que siempre tuve la tentación de hacer una novela de aventuras, similar a una obra del medioevo o del siglo XIX, de destinos sobresalientes y fuera de lo ordinario. Describir, además, una reali-

dad donde todo pareciera posible, donde nada estuviera hecho, donde las cosas estuvieran en formación y donde, por añadidura, los grandes proyectos, las grandes ilusiones y ambiciones realmente tuvieran carta de ciudadanía. Esa suma de proyectos encontró perfecta cabida en el asunto de Canudos, en la época en que ocurre esa guerra y hasta en ese escenario particular que es el interior de Bahía. Así, a esta altura temiendo a pensar que Canudos fue un pretexto que me sirvió para incorporar a esta novela una serie de temas, asuntos y personajes que me venían dando vueltas en la cabeza, algunos de manera muy clara y otras en forma confusa. Entre los personajes está, por ejemplo, el de Galileo Gall, que se me ocurrió después de haber leído en una historia del anarquismo español sobre una falange seducida por las ideas de la frenología, cosa que me resultó disparatada y a la vez estimulante. Y, en ese universo que describe la novela, Galileo Gall encaja con comodidad porque entre las aberraciones de Canudos las hay también científicas (como ésa de cortar la cabeza de Antonio Consejero para que los médicos determinen si era o no el malvado absoluto, según las teorías de Lombroso). También está el tema, como tú apuntas, de las novelas de caballería —un tema que me exaltó desde mis épocas de estudiante. Pues bien: en el interior de Bahía esa tradición caballeresca se ha mantenido viva hasta nuestros días: allí todavía se cantan romances medievales portugueses (los de Roberto el Diablo, los de la princesa Magalona, los de los Doce Pares de Francia). Yo mismo los he oído cantar mezclados —es claro— con cuestiones actuales y regionales. Confieso que descubrir esas características me sirvió de incentivo: fue como ver encarnadas mis primeras lecturas, lo que fue mi aprendizaje de la novela. De ahí que, a medida que el libro avanzaba, fuera enriqueciéndose y hasta desbordando el proyecto inicial.

—Hay algo que llama la atención en la novela: a pesar de unos temas, asuntos y personajes que tocan una fibra profunda americanista, lo que para muchos equivaldría a rozar el barroquismo, tú creas una estructura si no simple al menos muy clara, y hasta empleas un lenguaje muy transparente. ¿Por qué?

—Al principio, cuando empecé a trabajar en este material, tuve una idea más circunscripta y más parcial de mi proyecto. Se trataba de escribir una historia que coincidiera con la tercera expedición militar contra los yagunzos, la de Moreira Cesar, y que debía durar lo que dura la expedición. Pero más tarde, cuando me puse a escribir, me di cuenta de que limitarla a ese episodio concreto era desperdiciar un material riquísimo y, además, que si quería mostrar la complejidad de la historia, de Canudos había que retroceder hacia los inicios de la prédica de Antonio Consejero e ir, después, hacia la hecatombe final. Entonces, y naturalmente, la novela creció. Y fue al decidir que la narración tenía que ser muy amplia, y que debía abarcar el entero episodio real, cuando advertí que se trataba ya de por sí de una historia muy complicada, y muy abundante en personajes y episodios, y que lo mejor era entonces lograr un estilo muy objetivo, funcional, transparente, y también una estructura si no simple sí lo suficientemente clara para que el conjunto no se volviera laberíntico y farragoso. Por otro lado, y deliberadamente, yo quería que en la estructura y en la lengua hubiera algo así como una reminiscencia histórica, es decir: que también desde el punto de vista formal la novela remitiera al lector a la época en que ocurre la acción.

—Antes dijiste que tu conocimiento de este tema te ocurrió en un momento muy especial de tu vida, cuando habías llegado a una desilusión ideológica y hasta política, y que en ese entonces hubo un cambio en ti: entendiste que la explicación ideológica del mundo nunca es suficiente. De ahí pasaste, según esta novela, a interesarte por la escatología, por la religión y la fe. ¿Cuál fue ese proceso?

—Tocas un tema interesante: el de la religión. Tú sabes que nunca tuve preocupaciones religiosas, y hasta diría que, a diferencia de lo que ocurre con la mayor parte de la gente, la religión dejó de interesarme cuando era muy joven —y eso a pesar de haber sido educado en colegios religiosos. Creo que en fecha temprana tuve una pérdida de la fe. Ni siquiera cuando me convertí en adulto, y en escritor, tuve interés por los asuntos religiosos desde el punto de vista, digamos intelectual. Pero eso cambió cuando empecé a trabajar en *La guerra del fin del mundo*, hace alrededor de ocho años. En efecto, cuando comencé a leer la documentación que existe sobre Canudos, y sobre el personaje de Antonio Consejero, descubrí el arraigo del tema religioso en toda la historia del nordeste brasileño. Eso me llevó a leer en abundancia sobre cuestiones religiosas; primero fueron lecturas sobre el mesianismo y los movimientos mesiánicos y después los místicos, y entre ellos Thomas Merton. Poco a poco, entonces, el costado religioso se irguió en uno de los componentes esenciales del paisaje en el que quería insertarme. Y, así como comprobé que las explicaciones ideológicas son insuficientes, comprobé también que la religión es algo mucho más complejo que un simple ritual, más profundo que la vida institucional de una Iglesia, y que realmente toca un centro vital del hombre. Insisto: todo esto fue un descubrimiento tardío por mi parte y me cuajó por primera vez en este libro. Porque, como tú lo dices, si la novela tiene una trastienda, o una escenografía de fondo, ellas están constituidas por la religión, por el problema de la fe, por las fronteras difíciles y vagas entre la fe y el fanatismo.

—Hablaste de la insuficiencia de la ideología para explicar los problemas sociales y políticos, del fanatismo que impide entender los adversarios, y mientras lo hacías yo recordaba que alguna vez adheriste a las teorías sartrianas y que luego te acercaste a las de Camus...

—Así es, y no renuncié a esa evolución.

—Acabas de publicar un libro de ensayos que en su propio título alude a Sartre y Camus.

—Es un libro donde asoma la historia de esa trayectoria. Muestra cómo un muchacho descubrió la literatura, la responsabilidad del escritor y el compromiso del intelectual con su sociedad y con su tiempo a través de los ensayos de Sartre y gracias a un deslumbramiento por su inteligencia. Es más: ilustra también cómo esas revelaciones ayudaron a escribir a ese muchacho y de qué manera profunda sus primeras obras están muy marcadas por esa influencia. Y, por fin, cómo todo eso entró —poco a poco— en conflicto con la experiencia diaria, tanto social y política como individual (y aquí debo precisar que Sartre me marcó no sólo en tomas de posición políticas sino en decisiones muy personales, muy íntimas: eso era, según él, el compromiso). Hasta que hubo un momento, crítico, en que Sartre declara en una entrevista a



Le Monde que los escritores africanos deberían renunciar a la literatura para hacer la revolución. Me pareció una enormidad que un hombre que tanto había creído en los poderes de la literatura llegara a esa conclusión. Ese fue un desencanto terrible. Al mismo tiempo, ese escritor que era Camus, y al que yo había leído con desconfianza e incluso con desprecio ideológico, a partir de esa fecha empieza a ser una gran ayuda y retroactivamente sus teorías comienzan a adquirir validez y vigencia. Sobre todo, su tesis de que la historia no lo es todo, que reducir los problemas a la sola experiencia social mutila al hombre.

—Justamente él sostuvo que la ideología es peligrosa porque conduce inevitablemente al fanatismo. En tu novela hay una frase del Barón de Cañabrava que tiene un eco camúsiano: “Multiplicado, el sufrimiento se vuelve abstracto. Y no es fácil conmovirse por cosas abstractas...”

—Tienes razón. Pero hay más: hay una afirmación de Camus que está en la base de mi libro. Es la que sostiene que constituye una verdadera aberración el hecho de que en un determinado momento las ideas pueden llegar a conformar una realidad mucho más importante que los hombres de carne y hueso, y que en nombre de esas ideas se pueda desembocar en el crimen, la matanza, la represión y el sacrificio de generaciones enteras. Aquí tengo que confesar que esa evolución mía me costó muchas dudas, retrocesos, confusiones y cobardías. Bueno: creo que eso somos los intelectuales del llamado Tercer Mundo. Estamos llenos de presiones y de miedos y, por otra parte, tenemos una conciencia muy aguda de las injusticias sociales, lo que no dibuja un panorama que habilite con facilidad la sensatez y el sentido común.

—Pienso que esa misma evolución te llevó a apasionarte por el libro de da Cuhna. El también se retracta de sus posiciones sobre el episodio de Canudos.

—Así es. Fue notable encontrarme con que da Cuhna, que en un primer momento es uno de los mayores responsables del clima de hostilidad y ferocidad que se crea contra los rebeldes, y eso porque predica la tesis absurda de la conspira-

ción, luego revisa y rectifica su posición. Es de ese examen de conciencia que nace *O Sertões*. Da Cuhna escribe ese libro para tratar de explicar (y de explicarse) lo que ha ocurrido, y a la vez encuentra algo mucho más complejo: el mundo americano, que no es ni indígena ni europeo sino una mezcla de ambos —y de algo más.

—Hay un tema actual que ejemplifica inmejorablemente los asuntos de que estamos hablando: la crisis polaca.

—El caso polaco ilustra de manera dramática una de las grandes imposturas de nuestro tiempo: la del socialismo encarnado en el sistema soviético o, si se quiere, en el imperio soviético. Y con respecto a ella es curioso observar que aún hay mucha resistencia a reconocerla y denunciarla, debido especialmente a una especie de rémora ética e ideológica de la que, en algún tiempo, todos hemos sido responsables en América Latina. Lo importante es señalar, de entrada, que la crisis polaca ofrece un ejemplo mucho más patético de esa impostura del que pudieron darnos Hungría o Checoslovaquia. Aquí los factores en juego son clarísimos: el movimiento de Solidaridad es obrero, de base, no tiene características intelectuales y tampoco se le puede acusar de antisovietismo. Su lucha —bueno es recordarlo— empezó con reivindicaciones estrictamente laborales: mejores condiciones de trabajo, sindicatos representativos, derechos a ejercer la crítica y acceder a la información genuina. Un Cuadro semejante de reivindicaciones tendría que ser admitido incluso en el modelo soviético o autoritario del socialismo. Pero lo que debe destacarse es que el movimiento de Solidaridad creció por que en él empezaron a tener cabida todas las aspiraciones de un pueblo y, al final, esas mismas aspiraciones se revelan en flagrante contradicción con el sistema en que vive ese pueblo. Es notable: un modelo supuestamente socialista, en el que el poder debería residir en la clase trabajadora, y en el que la propiedad de los medios de producción tendría que estar en manos de un gobierno que administra en nombre de esa misma clase, reprime con brutalidad a los trabajadores y no admite la menor disidencia ni el más leve cambio. Aparte de eso, lo que fue extraordinario en el movimiento en que pudo juzgarse según una forma ética cara a Camus: no son los fines los que deben justificar los medios sino éstos a aquéllos. Porque si examinamos cuáles fueron los métodos empleados por Solidaridad para conseguir sus objetivos, apreciamos que no fueron ni antidemocráticos ni antirrevolucionarios: la acción pacífica, la huelga, la negociación, la protesta escrita u oral. Y entonces podemos decir que esos métodos son la mejor garantía de legitimidad de Solidaridad. Que sea eso justamente lo que se reprime es la mejor prueba de que la retórica socialista es tramposa y mentirosa. Lo peor del caso es que también las reacciones de Occidente son retóricas porque sus países no se atreven a tomar medidas concretas contra los dirigentes polacos ni contra la URSS, y prefieren continuar ganando algunos dólares con su política económica. Eso demuestra que, por desgracia, Occidente no tiene hoy la convicción moral suficiente como para sacar las conclusiones prácticas de una situación semejante. Eso es trágico porque la conclusión que se extrae de ahí es que el imperialismo soviético, enfrentado a esa actitud, ganaría pacíficamente la guerra. Por fortuna, los pueblos como el polaco no están dispuestos a aceptar ese estado de cosas. La situación es paradójica: si hay alguien que va a salvarnos del totalitarismo son los pueblos sometidos a la ideología socialista y no los países supuestamente democráticos.

Marco Antonio Montes de Oca
EFRAIN HUERTA

(1914-1982)

Cuando tu polvo me respira y la noche se desbanda
convertida en constelaciones de murciélagos;
cuando mis guantes, repletos de caricias heladas,
se doblan al otro lado del cristal infinito,
entiendo, al fin entiendo por qué viejas guadañas
han terminado por echar hojas y enfundarse en ellas,
insensibles al llamado cuerno en la bruma,
al instantáneo apogeo en que el árido surco
se puebla de antenas perfumadas.

Y ya que hay espacio para ti y para mí en la misma llama,
pido que tu negra carrera no cese
porque detrás del muro la vigilia continúa,
porque más allá de tentaciones y expiaciones
aún te mueves entre polos de aceptación y de rechazo,
alimentado con leche exprimida de las crines de los astros,
asomado a ese lugar de imantación
donde la tarde propaga memorias de cofres sonrientes,
más allá del éxtasis en ruinas
y de otras anunciaciones subterráneas que te invocan
en el hemisferio vacío pero no vacante de los muertos.

¿Debo entonces prender un cirio? ¿Llamarte con melosas
y jadeantes salmodias capaces de ahuyentar al paisaje sobrenatural,
ahora que has olvidado el aniversario de tus bodas con el césped,
el rastro de los suicidas, la huella sin huellas
de los perfectos sonámbulos, para sólo ser
la sombra fluvial del viento,
la luna desecha en nieve, el agua soñolienta que bosteza
impecables círculos concéntricos?

Tomo lo que puedo de ti,
vendabal de harina tornasol,
infinita yerba erguida. Tomo lo que puedo:
la semilla de tu imagen, una pestaña de niebla, algo,
algo que expanda el ramillete de tus huesos
en el celofán de la mañana.

A las puertas de tu reino llamo
aunque no pueda ya más dar, salvo fuentes
de melenas de seda, aérea y delgada lava
en que el azar imprima visiones deshojadas,
lienzos de perfume que te vistan
con las capacidades de la garra y la catástrofe,
mientras araña celestes raíces
y ahueco la obscuridad
con lámparas arrancadas al árbol de la vida.

Entiendo lo que confundo. Confundo lo que entiendo.
Y te veo surgir resuelto en nuevas apariencias,
cubierto de halos y cintilaciones, desasido y remoto,
aunque sólo un vidrio, sólo dos versiones de la claridad desierta,
por breve tiempo nos separan.

R. Gordon Wasson

XOCHIPILLI, “PRINCIPE DE LAS FLORES”

UNA NUEVA INTERPRETACION

En el Museo Nacional de Antropología de México se exhibe una estatua extraordinaria conocida como Xochipilli, el “Príncipe de las Flores”. Hasta donde yo sé, sólo en Mesoamérica el panteón del hombre primitivo incluye una divinidad consagrada exclusivamente a las “flores”. *Xochi*-es la raíz de *xóchitl*, que en náhuatl es “flor”; *pilli* significa a veces “príncipe” y en otras “niño”, y su uso es paralelo al que otrora tenía en inglés la palabra *child* para referirse a un joven de alta cuna (como en el *Childe Harold*, de Byron), y en español el término *infante*. Nadie pone en duda el significado de Xochipilli. Pero, ¿acaso las “flores” de las cuales es príncipe Xochipilli son meramente flores?

La estatua y lo que llamamos su pedestal fueron exhumados en Tlalmanalco, al pie del volcán Popocatepetl, a mediados del siglo pasado. El “pedestal” en realidad está integrado a la estatua; constituye una reproducción en miniatura de la parte inferior de un templo azteca, sobre la cual aparece sentado Xochipilli, de tamaño natural.¹ Por el vigor de los rasgos estilísticos se considera que la figura fue tallada más o menos una generación antes de la llegada de los españoles.

La expresión general de este Príncipe de las Flores es pasmosa. La inclinación de la cabeza y de la mirada hacia el cielo, la tensa boca semiabierta, la mandíbula saliente, las manos suspendidas a diferentes niveles, las piernas cruzadas con los pies que apenas tocan el piso, la tensión que manifiesta el dedo gordo del pie derecho contraído, son todos rasgos que se suman en una misma expresión. (Margaret Seeler, quien realizó la mayor parte de los dibujos que aparecen aquí, viajó expresamente a la ciudad de México para estudiar la estatua de Xochipilli. Fue ella quien descubrió el dedo gordo contraído: el escultor prehispánico habló sólo para ella, la artista, allende un abismo de medio milenio.) Todos estos rasgos están lejos de comunicar la plácida alegría de un entusiasta de las flores. En tal caso los ojos estarían vueltos hacia la tierra y una sensación de tranquilidad bañaría la figura entera.

Una clave al enigma de la figura se encuentra en la máscara que lleva. Dicha máscara puede distinguirse en las aberturas de los ojos y aún mejor bajo la barbilla (figura 3). En las culturas del mundo occidental las máscaras ya no tienen gran importancia: se encuentran relegadas al uso de los niños o tienen una finalidad festiva, como en los bailes de máscaras o en las celebraciones frívolas con que damos la bienvenida al año nuevo. Pero en la antigüedad, y virtualmente en todas las demás culturas del mundo, las máscaras tienen un grave significado. Ostentan el rasgo característico del personaje representado por el portador, quien lo personifica. En nuestra imagen la máscara describe a un dios que vive en éxtasis, y lo hace con la majestad de una obra maes-

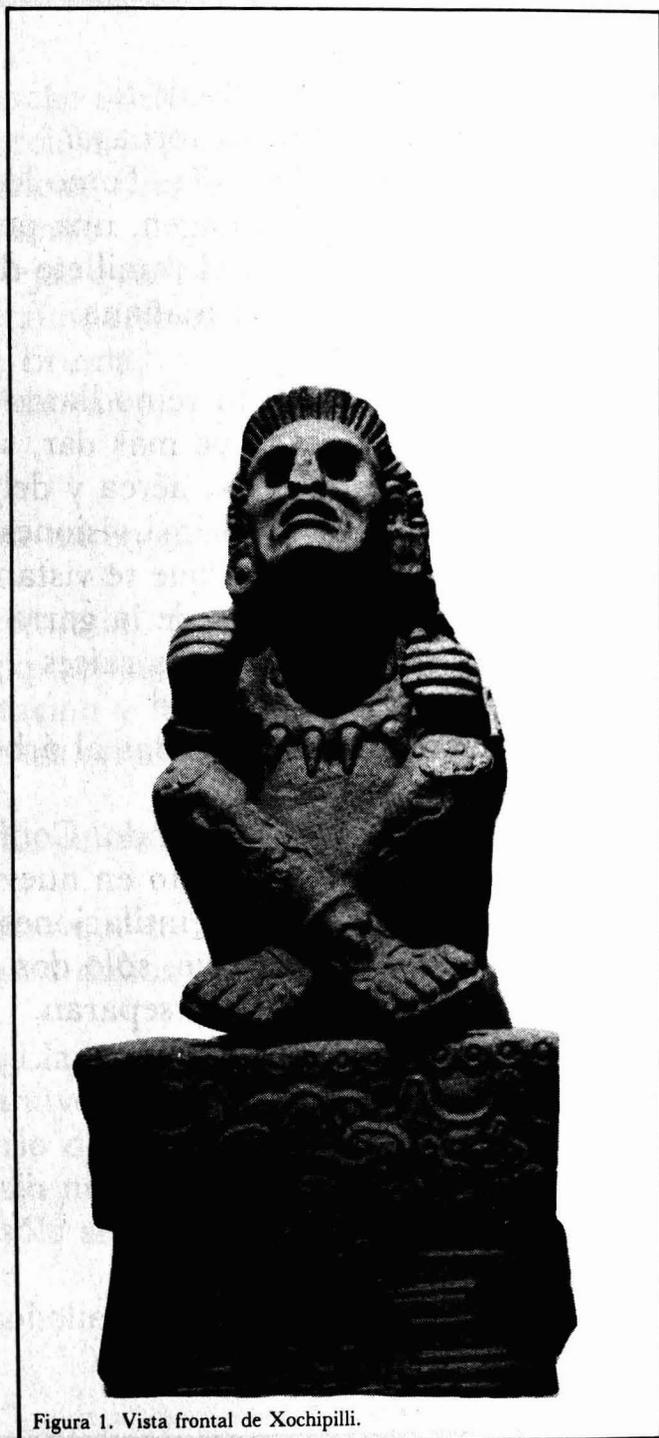


Figura 1. Vista frontal de Xochipilli.

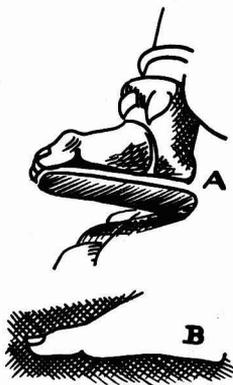


Figura 2. a) Dedo gordo contraído de Xochipilli; b) posición normal.

tra. Estamos ante alguien que no está mirando, no está vi- viendo como los mortales comunes y corrientes miran y vi- ven; que está mirando directamente con los ojos del alma. Este personaje no se encuentra entre nosotros; se halla en un mundo remoto. Está absorto por *temixoch*, las “flores del sueño”, como dicen los nahuas al describir la sobrecogedora experiencia que sigue a la ingestión de un enteógeno. No puedo recordar nada que se le asemeje en la larga y copiosa historia del arte europeo: Xochipilli absorto en *temixoch*.

Justino Fernández nos dejó una detallada descripción y una explicación de esta efigie en “Una aproximación a Xochipilli”, en el primer volumen de *Estudios de cultura náhuatl*. Su texto es un trabajo profesional, de primera clase, en que se analiza la estatua de acuerdo con las normas convencio- nales del pasado. He aprendido mucho de ese estudio, como cualquiera que lo conozca podrá advertir al leer estas líneas, pero no estoy de acuerdo con su interpretación general. Es obvio que Fernández nunca disfrutó la experiencia de los enteógenos, e incluso nunca llegó a tomar en serio el papel que desempeñaron en la cultura mesoamericana.

Fernández no tuvo más remedio que reparar en el “éxta- sis” (él utiliza esta palabra) que muestra el rostro de la esta- tua, aunque para su explicación el éxtasis resulte superfluo, incluso esté fuera de lugar, e intentó restarle importancia al sugerir que si las aberturas de los ojos estuviesen rellenas con turquesas o con otras piedras preciosas, según debieron estarlo algún día en su opinión, este efecto quedaría aminora- do y aun desaparecería. Para mí sería sorprendente que algún día las aberturas de los ojos hubiesen estado ocupadas por gemas. La figura lleva una máscara, eso es claro, y en las caretas de esta clase las aberturas suelen encontrarse vacías para permitir que quien las lleva pueda ver.

Lo esencial en esta figura es el éxtasis. Estamos ante la obra de un gran artista, una espléndida estatua de un hom- bre arrebatado por una experiencia ultraterrena, la hieráti- ca efigie del Dios del Arrobamiento, el Dios de las “Flores” (según lo dijeron los aztecas): el dios de la juventud, de la luz, de la danza y la música y los juegos, de la poesía y del arte; el Dios Infante, el dios del sol naciente, del estío, de lo cálido, de las flores y las mariposas, del “Arbol Florido” (*Xochicuáhuil*) que los poetas nahuas invocan a menudo, de los hongos sagrados (las flores que embriagan), las plantas mila- grosas capaces de llevarnos al paraíso celestial.

Las partes del cuerpo que están descubiertas, así como el “pedestal”, se encuentran ornadas con relieves de flores. Es extraño que nadie, desde Seler y Gamio hasta Justino Fernán- dez, que ningún arqueólogo ni botánico ni historiador del arte haya intentado identificarlas. Estas flores son la ca- racterística distintiva de la escultura, pero ningún especia- lista, ningún hombre de ciencia ha investigado esta nota ú-



Figura 3. Detalle de Xochipilli para mostrar la máscara.



Figura 4. Emblema fúngico en el “pedestal” de la estatua.

nica. Desde tiempos muy antiguos en México han trabajado muchos botánicos excelentes, españoles y mexicanos y más tarde del mundo entero. (Una inhibición imperiosa aunque inconsciente parece adueñarse de los estudiosos cuando sus instintos naturales amenazan llevarlos al paraíso —al *Tlalocan*— de los enteógenos.) Estas flores talladas en el cuerpo de Xochipilli atesoran la clave al significado de la estatua y, además, al significado metafórico de “flores” en la cultura nahua y de Mesoamérica.

Desde que por primera vez examiné con cuidado la efigie de Xochipilli, a finales de la década de 1950, el emblema que aparece en los cuatro lados del pedestal, obviamente un motivo vegetal, cautivó mi atención (figura 4). Muchos se han referido a este relieve como una “flor”, pero ¿qué clase de flor? Desde el principio sentí que las cinco figuras con- vexas con los extremos vueltos hacia adentro, dispuestas en un círculo, eran hongos. Representan hongos en un corte trans- versal. Una sexta figura se encuentra oculta por la talla de una mariposa mítica. Los sombreretes de los hongos nos ofrecen una variedad infinita de formas, en la amplia diver- sidad de especies y en las diferentes etapas del ciclo vital de cada una de ellas. Aun entre las especies enteogénicas *Psy- locybe*, *Stropharia* y *Conocybe* existe una enorme variedad. Recordemos que la escultura procede de las faldas del Popo- catépetl. Según la creencia de los mesoamericanos, el paraí- so —su *Tlalocan*— se encontraba en las estribaciones de una



montaña siempre verde, hacia el oriente, y para los aztecas el imponente macizo coronado por el Popocatepetl era el lugar de su *Tlalocan*, de su Jardín del Edén. Allí fue donde se encontró nuestra estatua, en el corazón del país de los hongos sagrados. Allí, precisamente en esa zona, fue donde Roger Heim descubrió, merced al indispensable auxilio de descendientes de los nahuas, *Psilocybe aztecorum* Heim, una especie entonces nueva para la ciencia. Las figuras de Heim, de especímenes encontrados en su habitat natural, muestran el sombrerete (o pileo) en el momento en que llega a la madurez. En el refractario medio de piedra los hongos reproducen admirablemente la forma convexa del sombrerete de la planta viva. En su fotografía (figura 15) Henry B. Nicholson destaca no sólo el perfil que capturó mi atención: su lente da volumen al estípote y también a la carne del pileo. Los márgenes vueltos hacia adentro (*la marge... incurvée*, según dice Heim) son una de las características que distinguen a esta especie de *Psilocybe*. La figura 9a reproduce lo que vemos en la estatua, y la 9b la ilustración que aparece en Heim.

Los hongos también aparecen en el cuerpo de nuestro hombre en éxtasis: en ambas rodillas, en el antebrazo derecho, en la parte superior de la cabeza (figura 13). Hay tres en cada caso, en lugar de seis, aunque, al igual que en el tablero, los sombreretes de otros tres hongos se ven atrás y entre los que están en primer plano. Pero estos relieves del cuerpo no están ejecutados con tanto cuidado. No nos permiten aventurar una identificación precisa, como hicimos con el que aparece en la figura 9a. Me parece que las representaciones de hongos que hay en el cuerpo de Xochipilli son más bien un glifo para cualquiera de las muchas especies de hongos enteogénicos, un glifo que podría aparecer en algún otro lugar (figura 10).

En el pedestal de nuestro Xochipilli encontramos lo que cualquiera que esté familiarizado con el arte mesoamericano reconocerá como una mariposa muy estilizada, posada entre los hongos y ocultando al sexto de ellos, como si se alimentara de tales plantas. ¿Por qué una mariposa? En realidad estos insectos rara vez o nunca son atraídos por los hongos,

pero en la iconografía mesoamericana desempeñan un importante papel mítico, según podemos ver en el célebre mural de Tepantitla, en Teotihuacán, que nos muestra (según Alfonso Caso) el *Tlalocan*, el paraíso de los nahuas para algunos individuos selectos. Las mariposas estaban relacionadas con el país de los muertos con buena estrella. Encarnan los espíritus de los desaparecidos. George Cowan cuenta en *Yan* (1953, núm. 2) que en algunos lugares de la región mazateca aun hoy en día se considera que las mariposas son las almas de los difuntos que regresan a visitar sus lares. En el pedestal de la efie de Xochipilli la mariposa se agasaja con *teonanácatl*, que pudo haber sido el alimento de los dioses, a cuyo mundo los hongos transportan, para un breve respiro, a la gente que vive en el atribulado mundo de todos los días. He aquí la reproducción que Margaret Seeler realizó de la mariposa mítica (figura 11), el símbolo que confirma nuestra identificación de los hongos sagrados.

Conservamos un poema de Chalco, lugar cercano a Tlalamanalco donde fue encontrada la estatua de Xochipilli, que podría haber inspirado el relieve de la mariposa:

Xochin papalotl tepanahuia	La florida mariposa pasa y vuelve a pasar
Ma in tlachichina Aya toxochiu	Que tome la miel de nuestras flores
O tomac xochiuh in!	Que la tome de nuestros aromas!

(Según veremos, en la poesía náhuatl prehispánica "flores" es una metáfora que significa los enteógenos. Cuando esté utilizada en este sentido la pondremos en *cursivas*.)

En tres de los cuatro lados del pedestal, flanqueando las representaciones de los hongos sagrados, aparecen dos grupos de cuatro círculos concéntricos. Visto por atrás, el tocado de Xochipilli (y, ¡qué espléndido es este tocado, el principal de sus atavíos!) tiene seis de estos grupos de cuatro círculos o pelotas. Se trata del glifo náhuatl *tonallo*, símbolo que connota la estación cálida, la tibieza del sol, la luz, las mariposas, y *xóchitl* (¡maravillosa palabra!) en sus diversos sentidos. En el tocado hay por lo menos cinco símbolos en



Figura 9. Perfil de: a) silueta en el "pedestal" de Xochipilli, y b) *Psilocybe aztecorum*.



Figura 10. Glifo de los hongos.



Figura 11. Mariposa en el "pedestal".

equilibrio con los anteriores: son unos cuadrados divididos en cuatro franjas, que tal vez estuvieron un día pintadas de colores distintos (toda la estatua estuvo pintada). Este símbolo, llamado *tlapapalli*, es un elemento que refuerza al *tonallo* y que significa la alegría suprema, la dicha incomparable. El *tonallo* y el *tlapapalli*, ¿no son acaso oportunos para mi lectura de esta efigie de Xochipilli como una encarnación del aprecio que los aztecas tenían por el enteógeno maravilloso?

Por encima de los círculos de hongos, a los lados del "pedestal", puede verse una línea ondulada que recorre las cuatro caras. Otros han sugerido que significa agua; una proposición feliz, ya que los hongos están relacionados siempre con las lluvias, las tormentas, los rezumaderos de las montañas. A lo largo del extremo superior del tablero hay una serie sinfín de círculos concéntricos. Se les ha llamado "símbolos solares", lo cual no sería un significado incongruente, pero más adelante mostraré que pueden interpretarse de manera distinta para confirmar mi interpretación acerca de los hongos.

Examinemos ahora las "flores" talladas en el cuerpo del dios. Como no soy botánico, solicité el auxilio de Richard Evans Schultes, titular de la cátedra Paul C. Mangelsdorf de ciencias naturales en Harvard, y director del Museo Botánico de ese lugar. Junto con sus discípulos Timothy Plowman y Tommie Lockwood, recientemente fallecido, así como su colega el ilustrador científico Elmer C. Smith, Schultes me ayudó a establecer las siguientes identificaciones.

En la cadera derecha de Xochipilli hay una flor de cinco pétalos apicados. Schultes y sus colaboradores están convencidos de que se trata de *Nicotiana Tabacum*, la planta de nuestro tabaco común, una de las plantas sagradas en todas las culturas amerindias, no sólo en Mesoamérica, sino a lo largo de todo el continente. Durante cuatro siglos los estudios de los amerindios han venido diciéndonos que estos pueblos veneran al tabaco como una planta dotada de virtudes místicas, lo que actualmente llamamos un enteógeno. Margaret Seeler dibujó la flor que aparece en la cadera derecha de la estatua (figura 16a), y también la que se repite en

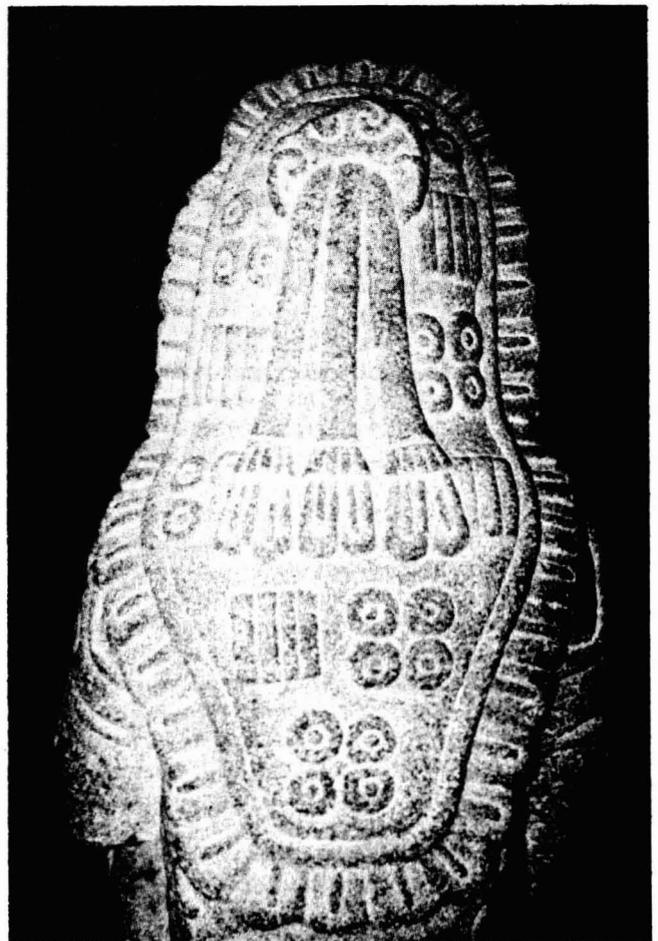


Figura 12. Tocado de Xochipilli.



Figura 13. Detalle del tocado.

el antebrazo izquierdo (figura 16b). La figura 16c corresponde a *N. Tabacum* tal como puede verse en la *Illustrated Flora* de Britton y Brown, editada por Henry A. Gleason (Vol. III, p. 205).

Dirijamos ahora nuestra atención a la *Turbina corymbosa* (L.) Raf., antes *Rivea corymbosa*, el *ololiuhqui* de los nahuas, las maravillas enteogénicas identificadas con las culturas mesoamericanas. En el muslo derecho, cerca de la rodilla, puede verse la talla de una flor de maravilla desde el frente de la corola.² Margaret Seeler dibujó el relieve del muslo y también copió la ilustración de *Turbina corymbosa*, vista en el mismo ángulo, que aparece en el estudio clásico de Schultes, "A Contribution to our Knowledge of *Rivea corymbosa*, the Narcotic *Ololiuhqui* of the Aztecs", publicado en 1941 por el Museo Botánico de la Universidad de Harvard (figura 17).

En la pierna izquierda abajo de la rodilla, y también inmediatamente arriba de la rodilla en el muslo izquierdo, hay, según creemos, relieves de botones de maravilla que muestran los enrollamientos y los pliegues característicos de esa fase del ciclo vital de la flor. La figura 18 es el dibujo que Margaret Seeler hizo del relieve en el muslo izquierdo.

Esto, en cuanto a la *Turbina corymbosa* u *ololiuhqui*.

Schultes está convencido de que logró identificar la flor tallada en la pierna derecha abajo de la rodilla: *Heimia salicifolia*, el *sinicuichi* de las montañas mexicanas. Aquí puede verse la comparación del relieve con la planta tomada del natural, en dibujos de Margaret Seeler (figura 19).

Schultes asegura que la planta posee "propiedades intoxicantes suaves", y añade los siguientes detalles:

Los sonidos parecen venir distorsionados y de una distancia muy grande. Esta planta tipifica un alucinógeno en que las características alucinogénicas son auditorias, no visuales. Los indígenas creen que el *sinicuichi* tiene propiedades sobrenaturales o sagradas, pues según ellos les ayuda a recordar acontecimientos ocurridos muchos años antes como si hubieran sucedido apenas el día anterior; otros aseguran que, con el *sinicuichi*, son capaces de recordar sucesos prenatales.

Al contemplar la escultura de nuevo uno se siente tentado a considerar, por la inclinación de la cabeza y, sobre todo, por la boca entreabierta, que Xochipilli está escuchando las lejanas voces del *sinicuichi*. El dibujo de Margaret Seeler fue tomado de la ilustración del artículo de Schultes en el *Bulletin on Narcotics* (Vol. XXII, núm. 1, enero-marzo de 1970, p. 38).



Figura 14. Tlapapalli y tonallo.



Figura 15. "Pedestal" de la escultura.

En el lado izquierdo de nuestra estatua, en la parte superior del muslo, una flor bien delineada llama nuestra atención. Sin estar muy seguro, Schultes se pregunta si pudiera ser un abultado botón de *Heimia salicifolia* a punto de abrir. Según vimos, el *ololiuhqui* (la maravilla: *Turbina corymbosa*) probablemente aparece en la efígie en dos etapas de su crecimiento: ¿por qué no también el *sinicuichi*? La misma flor fue tallada en la parte interior de la pantorrilla izquierda (figura 20), y al parecer en el lado derecho del torso. (En este último lugar el relieve se ve inconcluso.)

En el lado izquierdo del torso de nuestro Xochipilli, arriba del cinturón, hay el relieve de una flor extraordinaria. Cuando sugerí a Schultes que podía ser la flor del *cacahuaxóchitl*, hoy en día conocido por los botánicos como *Quararibea funebris*, y le expuse mis razones, me encantó que lo considerara una posibilidad excelente, la mejor de las expuestas hasta entonces.

El *cacahuaxóchitl* ocupaba una situación única en la cultura de la aristocracia náhua. En sus versos, los poetas prehispánicos hablan con embelesado entusiasmo de este árbol, así como de su flor, la *poyomatli*,³ con la que finalmente podemos vincularlo. El escultor del Príncipe de las Flores, entregado a la tarea de tallar en el cuerpo de Xochipilli las flores que tenían un papel importante en la vida de los nahuas, no pudo dejar a un lado la *poyomatli*. Era imprescindible. El artista, poco familiarizado con la flor en su habitat natural, hizo lo mejor que pudo. La figura 21 muestra el dibujo que Margaret Seeler hizo de la flor, tal cual es; está basado en una ilustración de *Arboles tropicales de México*, obra de J. D. Pennington y José Sarukhan.

Dos peculiaridades distinguen a la flor: un tubo estamíneo muy grueso, y los pétalos contraídos que lo dejan al descubierto. El escultor de Xochipilli, poco antes de la Conquista, y el ilustrador del *Códice Florentino* de Sahagún, poco

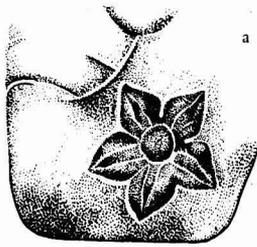


Figura 16. a) Flor de tabaco en la cadera derecha de Xochipilli; b) la misma flor en el antebrazo izquierdo; c) dibujo de la misma flor, tomado del natural.

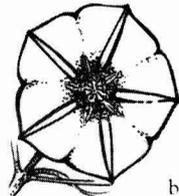
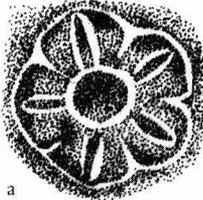


Figura 17. Maravilla (*Turbinia corymbosa*): a) en la estatua; b) tomada del natural.



Figura 19. *Heimia salicifolia*: a) en la efigie; b) dibujada del natural.



Figura 18. Talla en el muslo izquierdo.

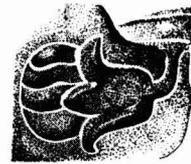


Figura 20. Botón de *Heimia salicifolia* (?) a punto de reventar.

después de ella, parecen haber hecho su mejor esfuerzo para representar tales rasgos, aunque quedaron por debajo de la meta que se proponían alcanzar.

Sabemos que el ilustrador del *Códice* dibujó el *cacahuaxóchitl* porque la imagen lleva esa leyenda. Debemos admitir que los dos artistas dibujaron mal las flores. Pero recordemos que este árbol crece en Veracruz y Oaxaca, no en el Valle de México. A menos que conocieran bien la flor *in situ*, no podían representarla sino a partir de lo que habían oído decir de ella y de los botones secos y prensados que llegaban al valle de México en fardos llevados por comerciantes. Hasta cierto punto ambos artistas lograron reproducir los rasgos distintivos de la flor —el tubo estamíneo y los pétalos contraídos—, pero ninguno se atrevió a hacerlo en forma tan extrema como en realidad son. Ambas representaciones muestran el tubo estamíneo, y el dibujante del *Códice* captó su extremo romo. El relieve en el cuerpo de Xochipilli es ligeramente superior a la ilustración del *Códice Florentino* en cuanto a los pétalos contraídos. En otro lugar ya mostramos las flores tal como el artista pudo haberlas conocido secas y prensadas. Con los medios que hoy en día tenemos para transportarnos rápidamente, podemos olvidar que en la época prehispánica el viaje entre México-Tenochtitlán y la región del *cacahuaxóchitl* debía hacerse a pie.

En la figura 22 puede verse el árbol en floración, según la ilustración de Sahagún, que nos lo ofrece sin color:

Por último, en la efigie de Xochipilli descubrimos, en la parte inferior de la pantorrilla derecha, una flor de cuatro pétalos. No hemos logrado identificarla. Esperamos que nuestros lectores puedan ofrecernos alguna sugerencia feliz, una flor probablemente enteogénica, o por lo menos un motivo de reverencia para los nahuas del valle de México. La figura 25 es el dibujo que Margaret Seeler hizo de dicho relieve. La fotografía de esta desconcertante flor (figura 26) fue

tomada por el Museo Nacional de Antropología especialmente para nosotros.

El lector habrá observado que las “flores” talladas en Xochipilli no están ejecutadas a una misma escala: cada una ocupa de manera adecuada el espacio que le está destinado. El lector también habrá advertido que entre las flores de la estatua no aparece la datura (o estramonio). Esta escultura manifiesta los hábitos de los príncipes y los nobles entre los nahuas, y la datura no se cuenta entre los enteógenos de la aristocracia. Tampoco hay ninguna planta relacionada con las bebidas alcohólicas —pulque o chicha.

Han pasado unos veinte años desde que vi por primera vez los hongos en el “pedestal” de nuestra estatua; conforme transcurrió este tiempo, los hongos y otras flores fueron ocupando un lugar secundario en mi pensamiento: en esta estatua lo que está representado en la piedra es el éxtasis mismo, y las flores sirven sólo para confirmar el significado de la pieza. Las flores en los tableros y en el cuerpo de Xochipilli (entre las cuales los hongos ocupan un lugar privilegiado) ratifican con amplitud, para beneficio de los incrédulos santotomases, mi interpretación de Xochipilli, el Dios del Éxtasis. La elegancia de esta escultura, su sutileza, su dignidad, dan testimonio del conspicuo papel desempeñado por los enteógenos entre la aristocracia de la Mesoamérica prehispánica. Además, ponen de relieve la sorprendente ignorancia y la falta de respeto que han ostentado todos los mesoamericanistas hacia esta importante manifestación de la cultura que constituye el campo de su especialidad. En su artículo sobre la efigie de Xochipilli, Justino Fernández comienza por negar el éxtasis de la imagen, y con ese propósito llega a introducir turquesas en las aberturas de los ojos, aunque finalmente aun él rectifica su actitud al sucumbir al hechizo del rostro:

Por último, el gesto de la máscara tiene tensión dramática

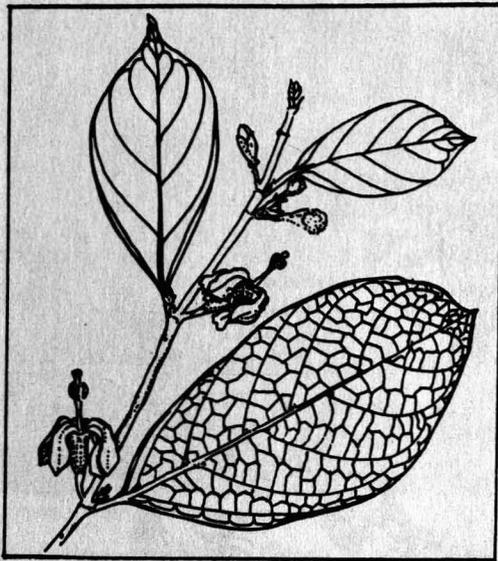


Figura 22. Ilustración de *Q. sunebris* en el *Códice Florentino*.

y cierta ternura, pues la mirada está pendiente de algo “más allá”, que parece mirar fijamente...; el gesto de la boca tensa horizontalmente y con los labios un poco entreabiertos sugiere cierto esfuerzo de elevación...

¡Qué cerca estuvo este académico crítico de arte, tan avezado, de llegar al significado esotérico de esta escultura! En las líneas que acabo de citar Fernández parece finalmente haber abandonado su conjetura de las turquesas en las aberturas de los ojos: acepta que “la mirada” se encuentra fija “más allá”. ¡Habría bastado con que Fernández hubiese tenido la experiencia enteogénica, o con que se hubiera detenido a examinar los especímenes botánicos tallados en este conjunto de noble estatuaria!

Quizás el lector se ha dejado persuadir por mi presentación de Xochipilli sin haber mensurado debidamente las consecuencias; pongámoslo sobre aviso. Si acepta mi interpretación, estará comprometiéndose a emprender una nueva exégesis de la cultura mesoamericana antes de la Conquista. Durante casi cinco siglos quienes se interesaron en Mesoamérica ignoraron los enteógenos. Los informantes indígenas de los cronistas españoles, que bien sabían de dónde soplabla el viento, ofrecieron tales relatos de los enteógenos que los llevaron a su debida execración por parte de los escribas eclesiásticos. Debemos agradecer que los informantes hayan dicho tanto, y que los frailes lo hayan conservado, más o menos fielmente, para nosotros.

Xochipilli aparece con frecuencia en los códices y en las esculturas mesoamericanas anteriores a la Conquista, pero naturalmente los artistas no sentían ninguna necesidad de explicar su significado. Permítaseme proponer una analogía: los antiguos egipcios utilizaron métodos de escritura que nadie pudo interpretar hasta que, en 1799, en el delta del Nilo se descubrió una piedra con un texto grabado en tres modos de escritura contemporánea: griego, jeroglifos egipcios y demótico. A partir de esta inscripción bilingüe el francés Champollion nos inició en el camino para leer el vasto corpus de textos egipcios antiguos. Quienes grabaron la piedra Rosetta no lo hicieron pensando en el uso que harían de ella sabios de tierras remotas mucho más adelante en el futuro; tampoco el artista que talló la efígie de Xochipilli podría haber imaginado, si es que tengo razón, cuán sensacional revelación ha hecho posible su obra, a extranjeros de

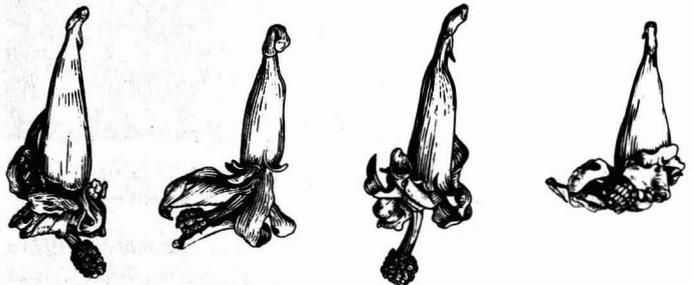


Figura 25. Relieve de una flor no identificada en Xochipilli.

otro mundo, medio milenio después. Xochipilli revela la exaltada opinión que los mesoamericanos tuvieron en la época prehispánica de los enteógenos: la nobleza de esta estatua habla elocuente y claramente, con la verdad de todas las obras de arte sobresalientes. Más tarde algunos de los frailes, notables por su talento y su celo extraordinario, rebosantes de compasión y aun de admiración por los conquistados, compusieron extensas relaciones de la vida en Mesoamérica antes y después de la Conquista, aunque escritas siempre a la luz teológica de su tiempo y de sus circunstancias: inevitablemente en su obra no hubo lugar para los enteógenos. Nuestra cultura de Xochipilli nos sirve como una piedra de toque, como una piedra Rosetta cultural que supera el obstáculo de los frailes inhabilitados por sus prejuicios teológicos, que nos habla directamente con la voz de los aztecas prehispánicos.

Nuestro Xochipilli está lejos de ser la única pieza en que un artista mesoamericano logró plasmar el éxtasis. Es una pieza única solamente en cuanto que en su cuerpo aparecen en relieve las plantas milagrosas que lo transportan, al igual que a nosotros, a otra realidad, y que nos descifran su men-



Figura 26. Fotografía de la flor enigmática.



Figura 27. Talladura en piedra del éxtasis.

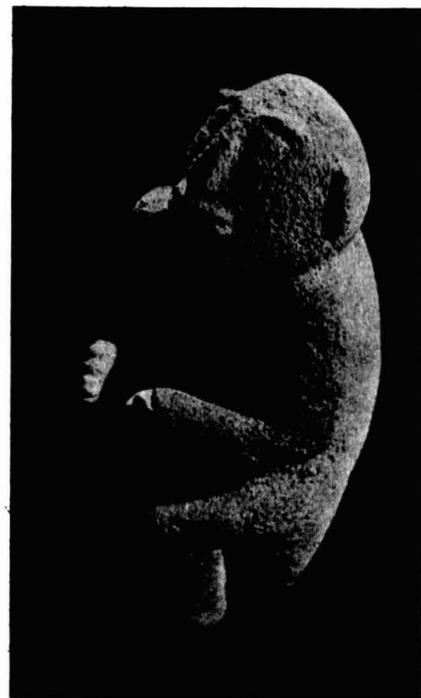


Figura 28. Otra escultura del éxtasis.

saje. Isabel Kelly ha encontrado en Colima una serie de estatuillas de piedra que expresan el arrobamiento con elocuencia prodigiosa, quizá no igualada ni siquiera por nuestro Xochipilli. Datan de finales del siglo VII de nuestra era. Por supuesto la falta de relieves vegetales en sus cuerpos no oculta para nosotros su significado. Tienen los ojos abiertos, como sucede en una velada nocturna celebrada en la oscuridad. Dos de ellas se encuentran en exhibición en el Museo Nacional de Antropología (figuras 27 y 28).

Me parece que en la Mesoamérica prehispánica hubo dos formas de representar el éxtasis. Hemos visto el gran estilo en el Xochipilli de Tlalmanalco y en las dos figurillas de Colima. Esta manera comunica al espectador la sobrecogedora experiencia que sigue a la ingestión de los enteógenos, pero al hacerlo así translada la realidad a un plano trascendente. Quienes se encuentran experimentando los enteógenos permanecen sentados como en estupor, arrobados en sus propias sensaciones, con una facies introvertida. En el Museo Nacional hay una figurilla de Mezcala (figura 29) con los ojos cerrados, tallada en piedra dura, que data de fines del periodo Preclásico, 600-100 a.C. Algunos podrán inquirir si esta pieza representa en realidad el éxtasis, pese a tener una expresión tan vaga y neutra, pero yo me digo ¿qué otra cosa puede ser? Para quienes han probado los hongos o las semillas de maravilla, no exige un gran esfuerzo imaginar el estado espiritual de la persona representada por la figura. El artista que talló la estatua de Xochipilli estaba brindándonos la realidad transfigurada, estaba mostrándonos lo que el indígena sentía estar viviendo, estaba ofreciéndonos al Éxtasis hecho piedra. La máscara nos dice lo que el hombre en éxtasis sentía. El escultor de la figurilla de Mezcala nos dice cómo ese mismo hombre era visto por los demás.

Dudley Easby y su viuda Elizabeth, con la presciencia que siempre caracterizó su labor arqueológica en Mesoamérica, tras agrupar una serie de figurillas reclinadas, opinaron que éstas en particular y otras semejantes podrían bien representar a gente ordinaria disfrutando la experiencia en-

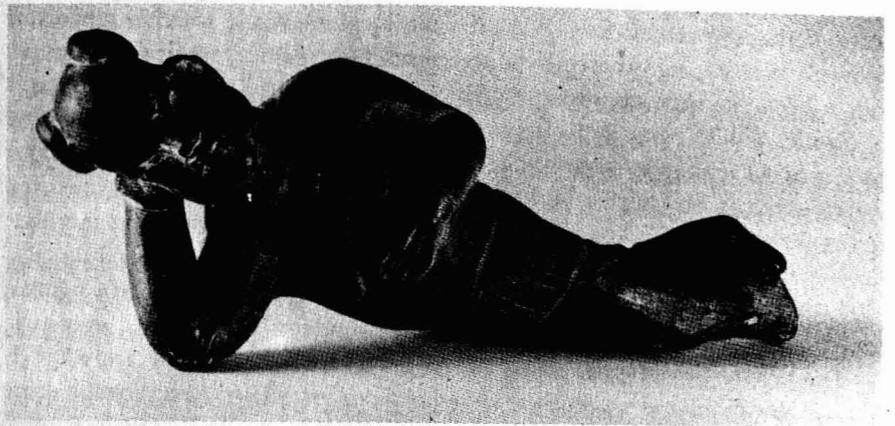
teogénica. Las que reprodujeron en el catálogo de la exhibición *Before Cortés*, del Metropolitan Museum, eran de jade (tal vez olmecas) o de barro (figuras 30 y 31). Tienen de nueve a veintidós centímetros de largo y datan del periodo Preclásico medio o tardío (1150-100 a.C.); proceden de Honduras, el centro de México y el estado de Guerrero. No tengo ningún motivo para creer que los Easbys hayan asistido jamás a una velada, hayan jamás tomado enteógenos, pero estaban dotados de una rara intuición y su conjetura bien podría ser acertada.

Todas estas expresiones de lo inefable, ¡cuán apartadas se hallan del estilo de los pintores religiosos europeos de la baja Edad Media y del primer Renacimiento! En las obras de estos artistas los santos aparecen de rodillas, con los brazos en alto, los ojos vueltos hacia el cielo, quizás hacia una radiante visión empírea de la Virgen escoltada por las huestes de bienaventurados que cantan dulcemente, acompañados por diversos instrumentos musicales, mientras los querubines se ven repartidos entre las nubes. Tal fue la concepción occidental de la beatitud, de la dicha suprema, plasmada a menudo por artistas muy capaces pero que jamás experimentaron lo que estaban pintando. En México los artistas sí conocían lo que estaban tallando en la piedra, y mediante la sencillez de la ejecución lograron comunicar al espectador (quien también estaba al tanto) la sensación de arrobamiento que sus colegas de la Europa occidental no alcanzaron expresar.

La efigie de Xochipilli nos dice que en náhuatl *xóchill* podía significar, de manera figurada, los enteógenos y el incomparable mundo de maravillas a que nos invitan. Las flores talladas en el cuerpo de éste, nuestro ejemplar del éxtasis, son las que los indígenas mesoamericanos consideraban como enteógenos sagrados. Miguel León-Portilla se aproxima a la verdad tanto como es posible para quien no conoce las plantas milagrosas, para quien no ha aceptado su existencia: en cada palabra del siguiente pasaje, lleno de elocuencia, León-Portilla bordea, pero sólo bordea, el significa-



Figura 29. Una interpretación más del éxtasis.



Figuras 30 y 31. Figurillas que expresan arrobamiento (?).



do genuino que para los nahuas tuvo *xóchitl* en su sentido metafórico:

La expresión idiomática, *in xóchitl, in cūcattl*, que literalmente significa “flor y canto”, tiene como sentido metafórico el de poema, poesía, expresión artística, y, en una palabra, simbolismo. La poesía y el arte en general, “flores y cantos”, son para los *tlamatinime*, expresión oculta y velada que con las alas del simbolismo y la metáfora puede llevar al hombre a balbucir, proyectándolo más allá de sí mismo, lo que en forma misteriosa, lo acerca tal vez a su raíz. Parecen (“flor y canto”) afirmar que la verdadera poesía implica un modo peculiar de conocimiento, fruto de auténtica experiencia interior, o si se prefiere, resultado de una intuición.

(*Los antiguos mexicanos*, cap. IV, p. 128 en mi reimpresión; Fondo de Cultura Económica, México, 1961.)

¡Este “modo peculiar de conocimiento”, este “fruto de auténtica experiencia interior”! León-Portilla adivinó la verdad. Sin saberlo, estaba describiendo una velada con enteógenos.

N. de R. Este texto es uno de los capítulos de *El hongo mágico*, de R. Gordon Wasson, que publicará próximamente el Fondo de Cultura Económica. La traducción es de Francisco Garrido.

Notas

1. Uno de los lados del pedestal tiene relieves diferentes a los otros tres, pues muestra dos mariposas donde los demás llevan glifos de *tonallo*. A través del tiempo el lado con las mariposas ha estado a veces hacia adelante y a veces hacia atrás, ya que la efigie encaja bien en el pedestal de ambas maneras. En la figura 1, que muestra a Xochipilli de frente, a los lados de los hongos aparecen las mariposas. Después de que se tomó esa fotografía, la efigie de Xochipilli fue colocada sobre el pedestal a la inversa, con lo cual en las fotografías aparece al frente uno de los lados con el símbolo de *tonallo* (figuras 6 y 7). El “pedestal” fue tallado en forma que representa el talud y tablero típicos de los templos mesoamericanos.

2. En *Archeology*, enero de 1973, Vol. 26.1, William D. Sturdevant llegó a la misma identificación de esta flor unos cuantos meses antes de que la primera versión de este capítulo apareciera en los *Botanical Museum Leaflets* (Vol. 23.8) de Harvard. Me complace destacar su prioridad y lo habría hecho en el *Leaflet* de haberla conocido entonces. Me parece que la suya fue la primera identificación de una de las flores talladas en la estatua del Xochipilli de Tlalmanalco. Sin embargo, Sturdevant la llama un “narcótico”, y no lo es, ni desde el punto de vista botánico ni por sus efectos psíquicos.

Un antropólogo insiste en que esta misma flor es el *toloache* mesoamericano, *Datura innoxia* (= antes *D. meteloides*). Imposible: los pétalos de *D. innoxia* son apicados mientras los del relieve son redondeados y corresponden a una maravilla típica. Tanto *Nicotiana Tabacum* como *D. innoxia* pertenecen a la familia del beleño, pero el relieve que hemos identificado como *N. Tabacum* no puede ser de *toloache*, ya que los pétalos de nuestra talla de tabaco son agudos mientras los de *D. innoxia* serían atenuados.

3. Aunque los botánicos conocen el árbol desde hace generaciones, la relación entre éste y la *pojomalli* quedó establecida apenas a partir de 1963, cuando Dibble y Anderson, durante su laboriosa traducción del *Códice Florentino*, del náhuatl al inglés, tropezaron con dos pasajes diferentes donde se identifica a esta flor como del *cacahuaxóchitl*. En su paráfrasis del texto náhuatl, ¿omitió Sahagún deliberadamente la identificación de esta flor que jncitaba al más intenso arrobamiento entre los nahuas?

Hugo J. Verani

LA REBELION DEL CUERPO Y EL LENGUAJE

(A PROPOSITO DE CRISTINA PERI ROSSI)

No puedo hablar con mi voz sino con mis voces.

Alejandra Pizarnik

En la civilización occidental la palabra placer, observa Octavio Paz, es una palabra prohibida, "no menos explosiva y no menos hermosa que la palabra justicia".¹ Por naturaleza el amor es una actividad subversiva que transgrede la idea cristiana del pecado, quebranta el código moral que prohíbe la expresión natural del impulso erótico. La moral corriente da al amor corporal un carácter secreto y vedado, incompatible con las relaciones sancionadas por la sociedad.

La revolución erótica del siglo veinte ha invadido todas las artes y el principio del placer se ha convertido en el tema obsesionante de nuestra época. No cabe duda que la explotación mercantil del amor en la literatura de consumo masivo, premeditada para provocar efectos sexuales y ganancias al por mayor, degrada el impulso amoroso y acentúa el estado de enajenación que domina en la escindida sociedad contemporánea. La literatura que realmente importa, por el contrario, es un vehículo encaminado a la reconquista del ser humano integral, un medio de descubrimiento y de liberación que hace posible la reconciliación de contrarios. La escritura erótica teje un sistema de relaciones que van siempre más allá de la mera descripción de relaciones sexuales, que dicen siempre otra cosa.² El erotismo trasciende su propia enunciación, se carga de correspondencias indeterminadas, se dispersa y restablece momentáneamente el contacto entre el yo y lo otro. A partir de una experiencia erótica concreta se desarrolla una búsqueda, una reflexión o diálogo que sirve de nexo o reconciliación con la totalidad del universo. El carácter esencial del erotismo reside en el juego de sugerencias e insinuaciones, en la referencia indirecta y nunca unívoca, que desborda el realismo descriptivo y sirve de estímulo a la imaginación.

La rebelión del cuerpo ha sido uno de los síntomas positivos de la modernidad, ha señalado Octavio Paz.³ La necesidad de desmitificar los impulsos eróticos y de eliminar todo tabú inhibitor desempeña un papel central en el afán del escritor contemporáneo de darle un sentido más humano al mundo, de desatar la intensidad de la pasión, fuente de toda liberación. Pero recuperar el diálogo natural de los cuerpos, como una actividad más del ser humano, y recuperar la palabra, la libertad de escribir del amor con naturalidad, no ha sido una conquista fácil en la sociedad occidental, y menos aún para la mujer hispanoamericana.

El modernismo introduce en la poesía hispanoamericana el sentido del deseo, el placer del cuerpo; los poetas modernistas hacen del erotismo una visión del mundo, crean una nueva ética, como ha estudiado Guillermo Sucre.⁴ A comien-

zos del siglo veinte la mujer inicia la lenta reconquista de sí misma, comienza a emanciparse de ostracismos sexuales y a poetizar sus vivencias más íntimas. Como se sabe, *Los cálices vacíos* (1913) de Delmira Agustini y *Las lenguas de diamante* (1919) de Juana de Ibarbourou cantan, con insólita franqueza para la segunda década del siglo, los deseos vedados por convenciones sociales. En esos años la poesía erótica de la mujer se veía como un desafío a una sociedad imbuída de prejuicios, como un intolerable escándalo, condenatorio para la osada mujer que se desprendía de los velos del pudor femenino, según Alberto Zum Felde, lúcido testigo de la época.⁵

En el ámbito de la estética tradicional, no obstante, la sexualidad estaba reprimida o sublimada; la escisión alma y cuerpo distorciónaba la intensidad de la pasión. Se aludía al acto sexual mediante paráfrasis, circunloquios o eufemismos, con lenguaje elevado e imágenes suntuosas que cubrían o idelizaban las referencias corporales, tergiversando la naturaleza misma del erotismo. Todo lenguaje a nivel del amor de los cuerpos era innominable, comenta Julio Cortázar.⁶ Es necesario esperar hasta los años cincuenta para que la literatura hispanoamericana naturalice la atracción apasionada que mueve al mundo, desmitifique tabúes y redescubra la plenitud del deseo, visto como verdadero descubrimiento y revelación del cuerpo, como reconciliación de la conciencia con el mundo.⁷ No se trata de una simple innovación estética, sino de una consecuencia de época; el cambio responde a factores ideológicos y se manifiesta en todos los aspectos de la vida en las grandes sociedades industriales de la actualidad.

El artista contemporáneo reacciona, en términos de Octavio Paz, contra la escisión cuerpo/no cuerpo impuesta por la sociedad cristiana.⁸ Un buen número de escritores destacados (Huidobro en *Allazor*, el primer Neruda, Octavio Paz, Cortázar, Carlos Fuentes, Lezama Lima, Manuel Puig, entre otros), hacen del cuerpo el centro de la experiencia humana, escriben sin darle un tratamiento especial a las relaciones eróticas. El vocabulario cobra la naturalidad y dignidad que las buenas costumbres le negaron.

Pero eros no tiene rostro ni cuerpo. En las últimas décadas el afán de realizarse en libertad coloca al hombre y a la mujer en la misma línea, desapareciendo las artificiales fronteras de los lenguajes apropiados a cada uno, hasta que poco importa ya, en la literatura que realmente puede concernirnos, el sexo del escritor. Con razón ha escrito Guillermo de Torre: "Las creaciones de calidad, aquéllas donde aflora una personalidad auténtica, son asexuadas. No pueden definirse ni valorarse en función de lo masculino o lo femenino, atendiendo únicamente al sexo del escritor."⁹ En la poesía de la mujer también se encuentra una renovada imagen del

amor; desaparece el tono confesional e intimista, el desbordado sentimentalismo que conduce, con demasiada frecuencia, a la sublimación de lo erótico. Realidad, deseo y lenguaje se funden, exentos de vaguedades y de abstracciones, sin hedonismos superficiales. Sirva de ejemplo de la nueva dicción amorosa, *Poemas de amor* (1962) de Idea Vilariño, libro de sensualismo interiorizado, donde el amor es tratado sin ninguna sacralización, con un lenguaje natural y comunicativo, despojado de patetismos y de la enfática retórica que marca tanta poesía "femenina".¹⁰

En este contexto la poesía de Cristina Peri Rossi ilustra muy bien la búsqueda de un nuevo lenguaje que comprometa al ser entero y la cristalización de una nueva conciencia poética en el mundo actual. De *Evohé* a *Lingüística general*, la poesía de CPR busca reencontrarse en el estado natural, el del amor. Todos sus libros están marcados por el signo del amor, el signo del deseo. Deseo que se lee como liberación. Si bien en su primer libro de poemas, *Evohé*, el erotismo de los cuerpos es una obsesión casi exclusiva, en su poesía más reciente el erotismo se halla entrelazado con preocupaciones de otra índole, en un contexto más vasto y diverso. En *Evohé* surge con virulencia subversiva el lenguaje de la pasión, la autoafirmación individualista, liberadora del deseo corporal reprimido, sin escamotearse el carácter homosexual de su pasión. En los libros de poesía posteriores a su exilio en 1972, el erotismo sigue estando presente, y aún de manera central; pero nuevos factores modifican el tono y el alcance de su poesía.¹¹ El lirismo subjetivo de *Evohé* cede paso en *Diáspora*, *Descripción de un naufragio* y *Lingüística general* a la inserción de la creación literaria en la historia social y a un sondeo cada vez más reflexivo de las circunstancias inmediatas (las injusticias de la represión política, el exilio de un pueblo, la afirmación de la libertad del ser en un contorno militante), sin desentenderse de la atracción amorosa, que tiene siempre como centro de hechizo el cuerpo de la mujer.

La dialéctica del deseo no se reduce, en la poesía de la escritora uruguaya, a una formulación única, sino que toma, principalmente, cuatro caminos: la expresión directa y espontánea, reveladora del afán actual de nombrar las cosas con su nombre; el giro irónico y hasta sarcástico, que corroe lo habitual; el fasto verbal, con un propósito fundamentalmente lúdico; y la elevación del deseo a proporciones míticas, la reconciliación con el mundo natural. Cuatro caminos que, en última instancia, se reducen a uno solo; movido por el deseo, el hablante genera posibilidades de liberación de la prisión mental, de rebelión del cuerpo y de la palabra, de comunión con lo otro. Veamos, brevemente, estas líneas dominantes de la poesía erótica de CPR.

El placer de tratar con soltura y desenfado el amor responde a la necesidad de naturalizar las fuerzas de los instintos. Así, por ejemplo, la insaciable bacante,

se echa desnuda en el sofá,
 abre las piernas
 se palpa los senos de lengua húmeda
 mece las caderas
 golpea con las nalgas en el asiento
 ruge, en el espasmo.¹²

El impacto de esta poesía radica en su espontaneidad, en la sintaxis comunicativa y despojada, que dota de contenido nuevo al tema del amor: "con la lengua tibia le raspa el sexo" (D 37). La expresión libre de clisés inhibidores, los olores y las texturas del cuerpo de la mujer, la dicción minada

de ironía, arma desmitificadora, libran al poema de encubrimientos habituales. En la poesía de CPR reaparecen sin cesar vocablos emblemáticos del deseo (niña, mujer, pubis), que se convierten en signos de la oposición entre la naturaleza y la cultura, como diría Claude Lévi-Strauss. Las reiteradas alusiones a las relaciones prohibidas por el sistema de normas que la sociedad acepta —el homosexualismo y el incesto— sin conciencia culpable ni sublimación alguna, constituyen un ejemplo más del afán de recoger en la poesía la experiencia humana en su totalidad.

las niñas que llevabas
 a lomos de los versos
 sus pubis rosados
 humedeciéndote el vestido

(D 86)

Todo *Evohé* es un largo y minucioso poetizar sobre el cuerpo de una mujer. En *Diáspora* el deseo se encarna en sucesivas transfiguraciones de niñas que crean espontánea y libremente las normas de su vida en juegos infantiles, inocentes sobrevivientes de un mundo natural, ajenas a la inundación cultural:

Amabas a las niñas
 porque su lenguaje
 volaba libre
 sin obligaciones
 desconociendo las leyes fundamentales
 esas que impiden llamar alero
 a una porción de harina y George Tralk
 al horno.

(D 58)

La poesía de CPR está regida, desde el comienzo, por una actitud lúdica, el festín del lenguaje, que la autora condensa en dos versos de *Diáspora*:

Primitiva participas del rito de la palabra
 como si fuera un juego

(D 22)

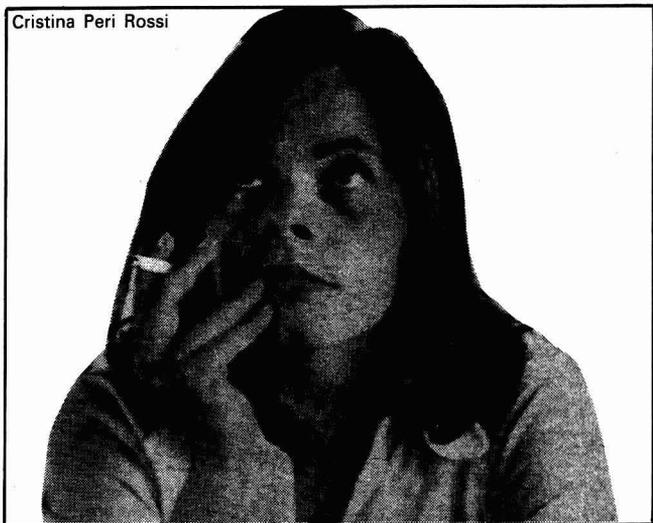
Una y otra vez el impulso lúdico asoma en sus versos; naturalizar el placer del cuerpo, transfigurado en un acto libre y alegre, en una actividad espontánea y natural que no tolere la solemnidad de las reglas que presiden nuestra cultura, es un modo de reconciliarse con el mundo y consigo mismo, en plena libertad.

En *Evohé* la palabra y la mujer se condicionan mutuamente y llegan a ser sinónimos: "La mujer pronunciada y la palabra poseída" (E s.p.) es una hipálage usual de su pensamiento. El modelo sintáctico suele ser muy simple; la lenta y lujuriosa reiteración de dos sustantivos (palabra y mujer), que se entrecruzan sin ninguna transición explícita:

Mujer, vuélvete. Palabra, regresa. Mujer, regresa.
 Palabra.
 vuélvete. Mujer paloma, vuélvete. Palabra paloma,
 regresa.
 Mujer vestida de palabras,
 Cuando quiera te desnudo.
 Quedarás laxa y tersa, tenue e ingrávada.
 Te liquidarás como humo.

(E s.p.)

Cristina Peri Rossi



En *Descripción de un naufragio* CPR cubre el cuerpo de la mujer con un fastuoso río de imágenes; el renovado deseo tiende a manifestarse en alegorías marinas, en imágenes que se doblan en variaciones de un motivo único:

Aproximarse a la costa, a otro buque,
tomar por asalto a la mujer que está dormida
y sueña un mar de aguas profundas, de arenas bajas;
aproximarse a un buque

tomar por asalto a la mujer dormida
arrimarse a la costa
dejar en la superficie
una bandera que vigila,
hacer señales,
abordarla con dulce grito,

aproximarse con las torres altas
las velas desplegadas,
la proa del buque apuntando
hacia su vientre rosado, profundo,
los costados sudorosos, iodados,
las caderas, se movientes.

(DN 64)

En *Diáspora* abunda la experimentación fónica, el puro goce con el sonido de las palabras y con la propiedad encantatoria del lenguaje:

Yo la amaba
la miraba
la amuraba
la moraba
la habitaba
la hablaba
la jalaba
la muraba
la bariba
la
gran
mora.

(D 14)

Desde esta perspectiva sus poemas son una cacería de la palabra y una cacería de la mujer. Las palabras se tocan, saltan, dialogan, crujen, gimen, hurgan, se desvisten, aman y, ante todo, se proponen el reconocimiento del cuerpo como posibi-

lidad liberadora. El placer erótico es análogo a la actividad de escribir: "Discúlpame, / la literatura me mató / pero te le parecías tanto" (D 45). Quizás el desarrollo más espléndido de la erótica del lenguaje como cuerpo, del impulso lúdico, y de la fusión entre el lenguaje, el arte y el erotismo se halle en "Cacería para un solo enamorado". Es un largo texto que habría que transcribir íntegro; citamos sólo el comienzo:

Me pasé el día recortando palabras para ella.
No era fácil, porque había palabras duras y cortantes
que no se dejaban asir con docilidad;
las perseguía con las tijeras pero ellas fruncían el ceño
abrían las piernas, amenazaban arrojarse desde el balcón
a la calle.

A veces las sorprendía distraídas,
pero cuando despertaban de su sueño de extranjeras
comenzaban a gritar y a rebelarse,
en un estallido de fricativas por el aire,
deshaciendo los espejos y los muebles.
Más fácil era atrapar a las que dormían
echadas sobre el sofá, como una playa,
pero eran palabras lúbricas y haraganas
perezosas de expresar y de pronunciarse.
Persiguiendo una palabra que tenía muchas piernas
hice tanto ruido que alguna gente se asomó por la ventana
"Es el vecino —comentaron—
Caza palabras. Deberíamos ayudarlo".
No sabían que era un regalo solitario.

(D 78)

En *Lingüística general* la experiencia del amor anticonvencional asume una formulación más honda y reflexiva, introduciéndose abruptamente giros irónicos, el desplante juguetón y hasta sarcástico que distingue a su poesía.

Esta noche, entre todos los normales,
te invito a cruzar el puente.
Nos mirarán con curiosidad —estas dos muchachas—
y quizás, si somos los suficientemente sabias,
discretas y sutiles
perdonen nuestra subversión
sin necesidad de llamar al médico
al comisario político o al cura.

(LG 73)

La constante lúdica en la obra de CPR constituye un acto de apertura, un ejercicio de plena libertad, este espíritu juguetón cumple la función de corroer el sentido común y la escala de valores estatuidos y previstos. El juego es, en fin, un intento de reconciliación con el mundo, bajo nuevas banderas.

La civilización moderna ha perdido el contacto con las fuerzas primordiales, con el proceso cósmico. El amor es la vía natural de acceso al orden universal; a través del amor nuestros actos recobran su sentido original. En la poesía de CPR la mujer es el eje del universo, integrada a las fuerzas naturales que animan el mundo, ante todo, a formas del agua vivificante. La mujer "lleva, en sus palmas redondas, agua de todos los lagos... Y cuando habla, / es como si golpeará los lagos de sus manos" (LG 56). La inmersión en las aguas fertiliza la vida y simboliza una abolición de la historia. El deseo de reencontrarse en el amor, en un ámbito natural integrado al cosmos, recurre insistentemente en la poesía la CPR:

Y muy lentamente sobre ella arrodillada
dejarse ir

en remolino
 hacia la honda cavidad
 que hierve en su interior.
 Muy lentamente
 penetrar allí
 apartando la humedad de las olas.
 Hacer que el agua
 lama sus costados
 el costado de sus botas;
 dejar
 que los musgos y los líquenes
 le trepen los muslos y las nalgas.

y por último la cabeza,
 donde los líquenes y los musgos chorrean,
 como si se tratase de una estatua
 robada
 al fondo vegetal del mar

(DN 67-68, 71)

La disolución de las formas en las aguas equivale a una regeneración o nuevo nacimiento, multiplica la potencialidad vital.¹³ Todo lo viviente procede de las aguas. Como dice Bachelard—siguiendo a Michelet— el agua de mar es el primer alimento de todos los seres.¹⁴ El renacimiento en el amor, reaparece en la poesía de CPR por medio de una imagen paradisiaca y desmitificadora, en un modificado rito bautismal:

Monda. Lisa e imberbe como una estatua
 Sin más vello que una leve pelusa en el pubis,
 como una brisa,
 donde quedan atrapados los labios
 el viento la tarde el calor y el llanto.
 —Agua salada que bebí entre sus piernas—

(DN 17)

La identificación de la mujer con formas del agua libre es total. “Como si caminara sobre un firmamento líquido” (LG57), la mujer aparece modelada por el mar, como un ser integrado al espacio acuático, asociado con organismos en permanente regeneración:

Poblarla de hierbas y de plantas
 acarrear desde la distancia
 menudas hojas
 hilos de tallo
 flores frescas
 hormigas negras
 que vengan a depositarse encima de su vientre.
 Allí plantar la palma
 y el plátano blando
 allí cultivar el trigo
 convocar a las abejas que liben
 en los panales de su piel
 sin olvidar el canto;
 allí instalar los abrevaderos
 donde irían a beber
 los bueyes de mis ojos
 ahitos de rumiar en tus entrañas
 allí cavar el pozo
 manantial de toda agua
 que he de beber en las fontanas (DN 72)

La armonía con las fuerzas primordiales abre paso a otra reali-

dad; el agua, elemento que precede a toda forma o creación, reintegra a la mujer a un estado auténticamente natural, alejada de todo artificio, convención o regulación social que neutralicen sus más espontáneas manifestaciones. En contraste con la historia, la convivencia en el reino anhelado reconcilia la existencia desgarrada entre opuestos:

Como si toda la calma del mundo
 se hubiera alojado en su cuerpo, sobre su piel
 para tenerla así,

muda,
 blanca,
 estacionada,
 aliviada del tiempo
 de citas y de ciudades, (DN 17)

El amor constituye el impulso profundo de toda la obra de Cristina Peri Rossi. Pero la poesía de la escritora uruguaya se explora en múltiples direcciones y reducirla a una sola nota sería mutilarla. En efecto, lo que distingue a su poesía es la escritura plural. La tentativa de fundir lenguajes, la violenta distorsión de la unidad de tono y estilo, el carácter proteico de su obra, que pasa con naturalidad de lo lírico a lo narrativo, de lo alegórico a lo directo, de lo social a lo lúdico, de lo provocador a lo reflexivo, le da a sus textos una notable capacidad de irradiación. La transgresión como acto de libertad hace maleable el mundo; en ello reside la clave de la aventura poética de Cristina Peri Rossi.

1. Octavio Paz, *Posdata*, 14a ed. (México: Siglo XXI Editores, 1980), p. 27.
2. Julio Cortázar, “Que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, *Ultimo round* (México: Siglo XXI Editores, 1969), p. 147. Y Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, 2a ed. (México: J. Mortiz, 1978), *passim*.
3. Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, op. cit., *passim*.
4. Guillermo Sucre, “Poesía hispanoamericana y conciencia del lenguaje”, *Eco*, no. 198-200 (abril-junio 1978), pp. 619-260. He tenido muy en cuenta el libro de Sucre, *La máscara, la transparencia* (Caracas: Monte Avila, 1975).
5. Alberto Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay*, 3a ed., tomo 2 (Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1967), p. 277.
6. Julio Cortázar, *Ultimo round*, op. cit., pp. 147-148.
7. En el segundo canto de *Altazor* aparece ya el cambio de la naturaleza misma del rotismo. Véase, Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, op. cit., pp. 397-398.
8. Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, op. cit. *passim*.
9. Guillermo de Torre, “Prólogo” a *Montaña adentro* de Marta Brunet. Citado por Celia Correas de Zapata, *Ensayos hispanoamericanos* (Buenos Aires: Corregidor, 1978), p. 58. Virginia Woolf, en su estudio de la mujer y la narrativa, razona que la literatura, de mayor importancia es andrógina, que el escritor debe superar las limitaciones de su sexo para crear gran literatura. Véase, Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (New York: Harcourt, Brace and Co., 1929).
10. Sobre la poesía erótica actual véase el interesante ensayo de Cristina Peri Rossi, “La poesía de los jóvenes: el incendio y los fastos”, *El Urogallo*, año 6, no. 35-36 (nov. dic. 1975), pp. 29-35.
11. *Evohé* constituye una excepción en la obra literaria de CPR. En su narrativa el erotismo y la conciencia social se enlazan desde el primer libro de relatos, *Viviendo* de 1963. Véase mi “Una experiencia de límites: la narrativa de CPR”, *Revista Iberoamericana*, por aparecer.
12. *Diáspora* (Barcelona: Lumen, 1976), p. 36. Los otros libros citados son: *Evohé* (Montevideo: Ed. Girón, 1971); *Descripción de un naufragio* (Barcelona: Lumen, 1975); *Lingüística general* (Valencia: Ed. Prometeo, 1979). En adelante, al citar indicamos sólo las iniciales de los libros (*D, E, DN, LG*, respectivamente), seguidas del número de página, excepto para *Evohé* cuyas páginas no están numeradas.
13. Vid. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (Madrid: Guadarrama, 1967), pp. 127-129. Y Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Edit. Labor, 1969), pp. 62-64.
14. Gaston Bachelard, *El agua y los sueños* (México: Fondo de Cultura Económica, 1978), p. 181.

Máximo Simpson

VIEJOS



DOÑA EMELINA

—¡No se vaya!

El grito, ronco, imperativo, trasuntaba un miedo que la cedía, y al mirarla sentí un brusco sobresalto. Y ahí me quedé, sentado junto a la cama desde la que me hablaba y en la que vive desde hace años. Entendí que había sido vecina o había mantenido alguna vinculación con un ex presidente de la República, que tuvo un marido al que amaba y detestaba, que había recogido en la calle a una niña huérfana y que un día, muchos días y días después de aquel acontecimiento, la puso frente a un hombre para que juntara su vida con la de él, y que imprecisos parientes o amigos de su lejano o difunto marido la socorrían para que pudiera pagar la mensualidad, o la pagaban por ella, y que había sido desdichada, y que estaba ahí, en esa cama, en esa habitación del asilo de ancianos por circunstancias ininteligibles, excluyentes y contradictorias. Y que le escamoteaban la comida, que le negaban el agua —dijo mientras yo observaba sobre la mesita, junto al lecho, una pulcra y accesible jarra de cristal en la que se reflejaba, como en un lago diminuto, un fragmento del pequeño y tal vez vasto mundo de doña Emelina, que a cada rato me preguntaba con su inmune decoro en tono suave, desafiante: “Parlez vous française?” Y continuaba hablando en castellano, y me decía: “Yo no tengo a nadie, yo no tengo mamá, yo no tengo papá, yo no tengo tíos ni tías, y me han descompuesto el televisor a propósito, porque..., porque...”

Miré el reloj. Y mientras, distraídamente, daba un vistazo a la habitación, vi entrar al contertulio de siempre: apoyándose en su bastón, temblando como si tuviera escalofríos y avanzando trabajosamente, acercó una silla y se sentó a mi izquierda, con sus labios caídos y el oro de sus lentes y su mirada de una inteligencia pretérita, tributaria de antiguas acechanzas. El hombre miraba hacia adelante y trataba de sonreír, de sentirse partícipe del diálogo.

Yo miré nuevamente el reloj.

—¡No se vaya! —dijo doña Emelina, y su enorme cuerpo blando, de grandes senos que caían como badajos vencidos, se incorporó en la cama. Miré su rostro que había sido hermoso, tal vez enérgico y triste.

Hice un esfuerzo y me puse de pie, titubeante, culpable.

—¡No se vaya, no se vaya! —repetió doña Emelina, y ahora vi el pavor en sus facciones.

POSCRIPTUM

Un día doña Emelina desapareció de su habitación y sólo pude entreverla alguna vez, desde lejos, en la clínica del asilo. Una anciana del lugar me cuenta, cada vez que puedo oírla, que murió bajo los golpes de las enfermeras, empeñadas en obligarla a digerir comida inadecuada, y que sus gritos siguen resonando por las noches. Su visitante habitual, apoyado en un extraño armazón cromado, suele caminar por los jardines y pasillos con pasos increíblemente lentos, como si tuviera una eternidad por delante.

DON JAIME

“Ya no soy”, decía don Jaime con sus manos precarias, con su voz en ocaso. “Ya no soy”, repetía, y miraba incansablemente más allá de mis ropas y mis huesos, más allá de los muros de su cuarto.

“Ya no soy”, insistía una y otra vez, y su andar de juguete descompuesto parecía la sombra de su voz, el eco de don Jaime.

—Ya no soy —volvió a decir aquella tarde.

—¿Por qué dice eso, don Jaime? —le reconvine quedamente.

Don Jaime respondió con sus manos temblorosas y guardó silencio. Me miró despacioso, como quien se mira a sí mismo, y cerró los ojos, tal vez para verse más a fondo.

—¿Cómo está, don Jaime? —lo saludé otro día.

—Ya no estoy, hace tiempo que no estoy —dijo con visible esfuerzo, levantando la vista desde el ruinoso sillón de parálitico.

DON ISAAC

Siempre con su gorra de grueso paño, con sus ojos de una blandura honda, don Isaac me observó; don Isaac me observó mientras yo trataba de adivinar algo más detrás de su apariencia de hombre gris vestido con un saco grisáceo y un pantalón antiguo de estructura indecisa; don Isaac se puso a contemplarme, y yo también miré a ese hombre al que algo parecía arrastrar más allá de esos patios y jardines y de ese limpio y espacioso comedor donde cambiaba impresiones y compartía con sus compañeros una implícita convicción de transitoriedad.

A los 84 años cumplidos (“Nací en el siglo pasado, ¿qué le parece?”), don Isaac es un señor que ha trasladado al asilo,



junto con algunos hábitos personales, cierto minúsculo retazo del mercado interno: por unos pocos centavos de ganancia, provee de pañales nocturnos para bebés a las señoras que sufren de incontinencia, a las señoras recostadas contra un imaginario muro de los lamentos, agarradas desesperadamente a una rama de llanto, a un pedacito de hijo ya remoto y ajeno, a un fragmento de marido ya enterrado entre las nieblas del invierno, o al sonido de las palabras que dijeron antaño como una contraseña, como una llave viva y roja del color de las frutas.

A esas señoras, que meditan interminablemente acerca de los años y los días, o que ya se mueven como quejosos mecanismos, don Isaac les ofrece su benéfica mercancía: esas cajas grandes y verdes, llenas de pañales, que les permiten dormir sin despertarse anegadas, regresadas sin más a la indefensión de los perdidos orígenes.

Hablábamos de estas y de otras cosas, y de pronto don Isaac volvió a mirarme, ahora intensamente, con la esponjosa intensidad de sus ojos. Don Isaac me dijo:

—Cuando usted aún no había nacido, yo llegué a la Argentina, y trabajé en Berisso, ahí cerquita de Buenos Aires. Pero dos años después murió mi papá en Polonia. Y yo no sabía cómo era mi papá muerto, nunca lo había visto muerto. Mi papá estaba muerto. ¿Sabe usted lo que es tener a mi papá muerto? Yo me fui a Polonia para sacarlo de la tierra y verlo, porque era mi papá. Me fui a Polonia, y revolví la tierra, y miré a mi papá, a mi papá muerto. Pero estaba muerto y todo lo que hice no sirvió para nada.

Me miró otra vez con sus facciones tranquilas, y en la mansedumbre de sus ojos indefinidos creí ver una llamita temeraria, una orden tal vez, como una mano que desde la muerte lo llamara.

DON MENKE

Caminaba dando brevísimos pasos, como los saltitos de los pájaros, y lucía ese decoro que lo envolvía como un ropaje de suave dignidad. Don Menke llegó al asilo desde los Estados Unidos, sin saber una palabra de castellano. Su hijo, todavía joven y ocupado en los menesteres de su profesión, lo había dejado allí.

Me impresionó su aire de remota prosperidad contaminada por la resignación; resignación de quien se sabe vencido y sólo espera la sentencia explícita del juez que rubricará su derrota.

Una tarde estaba parado en lo alto de la escalera con una vaga expresión de azoro, con la boca abierta en un gesto que tenía algo de impreciso, de indeterminado, y miraba hacia

abajo como si atisbara el otro lado de las montañas, el otro lado del mar. Yo me acerqué para ofrecerle mi brazo, pero don Menke dijo con un leve temblor de sus mandíbulas:

—Quiero ser in-in-in-dependiente. No a-a-a-yudar.

Otro día, al verlo en las galerías del primer piso del asilo, me aproximé para saludarlo. Y cuando le puse la mano en el hombro, don Menke dijo:

—Tengo me-lan-co-lía. Yo melan-có-lico.

DON FELIPE

Tenía un plan para transformar el mundo, pero estaba ahora en un asilo de ancianos, siempre vestido como para una fiesta, con su corbata impecable y su pantalón y su saco un poco grandes, un poco holgados para su tamaño. Lucía siempre su traba en la corbata, su aspecto de hombre recién bañado y recién afeitado, y en medio de las mayores desdichas mostraba una notable compostura, un aire de domingo feliz, de vísperas fiesta.

A los 81 años, y siempre con la Biblia a su alcance, don Felipe era un hombre resignado, un filósofo de la vida que gozaba haciendo el bien, ayudando en sus pequeñas necesidades a los compañeros de asilo, adonde había llevado los restos de su hogar, la serena melancolía de su viudez, el estoicismo de su cuerpo que se derrumbaba por dentro. Sin embargo era, como suele decirse, un hombre *positivo*, cuyo temperamento le hacía ver siempre el lado bueno de las cosas. Por eso se sentía a gusto en ese ámbito, y agradecía a Dios por su buena suerte.

Don Felipe me daba consejos: que debía ahorrar una parte de mi sueldo para cuando fuera viejo, que no debía confiar así nomás en la gente, que había que cumplir con Dios y hacer el bien. Y todo lo decía con una sonrisa cómplice, como si me transmitiera secretos largamente meditados. Esos secretos de hombre pulcro que eran su recóndito orgullo, el toque de un prestigio que había construido para sí, para su propia estima de sí mismo.

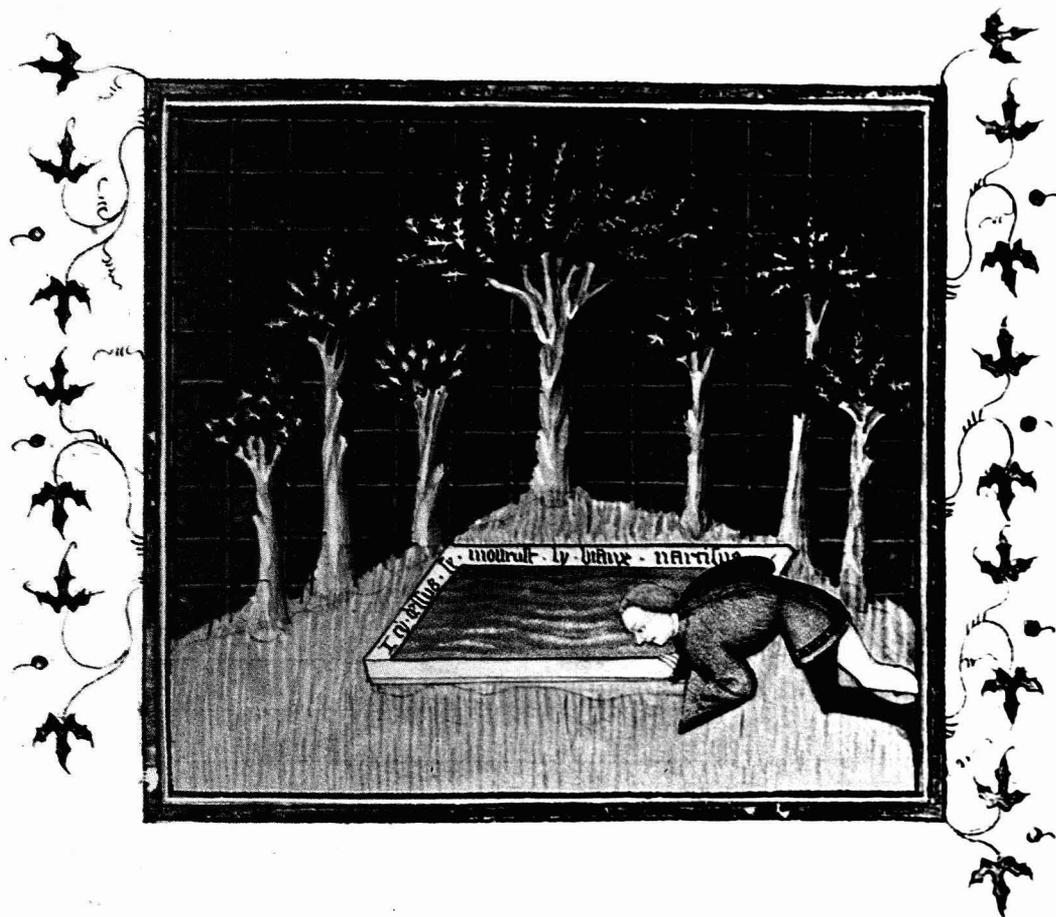
Lo traté durante poco tiempo, pero quise a este hombre de grandes orejas que me hablaba de sus épocas de negociante, cuando era joven y próspero y utilizaba su dinero para socorrer a parientes en aprietos. Hoy fui a visitarlo, pero había un hueco en el aire, un tremendo vacío en el lugar que usted ocupaba junto a la mesa del corredor, donde hablábamos de la vida y empezábamos a querernos.

Perdone, don Felipe, pero usted no puede haberse muerto así como así, no puede haberse ausentado de este día de sol, de este verdor y estos cantos de pájaros.

Giorgio Agamben

LOS FANTASMAS DE EROS

UN ENSAYO SOBRE LA MELANCOLIA



Narciso

El demonio meridiano

Durante toda la Edad Media, un flagelo peor que la peste que infesta los castillos, las villas y los palacios de las ciudades del mundo se abate sobre las moradas de la vida espiritual, penetra en las celdas y en los claustros de los monasterios, en las tebaidas de los ermitaños, en las trapas de los reclusos. *Acedia, tristitia, taedium vitae, desidia* son los nombres que los padres de la iglesia dan a la muerte que eso induce en el alma; y aunque en las listas de las *Summae virtutum et vitiorum*, en las miniaturas de los manuscritos y en las representaciones populares de los siete pecados capitales su desolada

N. de R. — El presente texto es un fragmento del libro *Stanze. La parole il fantasma nella cultura occidentale*, de Giorgio Agamben. Agamben nació en Roma en 1942, ha enseñado en París y Londres y en 1970 publicó *L'uomo senza contento*. El texto se reproduce con autorización de Einaudi editores.

figura aparezca en el quinto puesto, una antigua tradición hermenéutica hace de él el más letal de los vicios, el único para el cual no hay perdón posible.

Los padres se lanzan con particular fervor contra los peligros de este “demonio meridiano” que elige sus víctimas entre los *homines religiosi* y los asalta cuando el sol culmina en el horizonte; y quizá para ninguna otra tentación del ánimo sus escritos dan muestra de una tan despiadada penetración psicológica y de una tan puntillosa y tan helada fenomenología:

La mirada del acidioso se posa obsesivamente en la ventana y, con la fantasía, finge la imagen de alguien que viene a visitarlo; a un crujido de la puerta salta sobre sus pies; siente una voz y corre a asomarse a la ventana para mirar; y antes de bajar a la calle ya ha vuelto a sentarse donde estaba, torpe y confundido. Si lee, se interrumpe inquieto y un minuto después se desliza en el sueño; se frota la cara con las manos, estira los dedos

Traducción de Ida Vitale

y, apartando los ojos del libro, los detiene sobre la pared; de nuevo los pone sobre el libro, adelanta algunas líneas, balbuciendo el final de cada palabra que lee; y mientras se llena la cabeza con cálculos ociosos, cuenta el número de las páginas y los folios de los cuadernos; y se le hacen odiosas las letras y las hermosas miniaturas que tiene ante los ojos, hasta que, por último, vuelve a cerrar el libro, usándolo como almohadón para su cabeza, y cayendo en un sueño breve y no profundo, del cual lo despierta una sensación de carencia y de hambre que debe saciar.

Apenas este demonio comienza a obsesionar la mente de algún desventurado, insinúale dentro horror del lugar en el que se encuentra, fastidio de la propia celda y asco de los hermanos que viven con él, que ahora le parecen descuidados y groseros. Lo vuelve inerte para cualquier actividad que se desarrolle entre las paredes de su celda, le impide quedarse en paz y atender a su lectura; y he aquí que el desdichado comienza a quejarse de no extraer ningún goce de la vida conventual, y suspira y gime que su espíritu no producirá ningún fruto mientras se encuentre donde está; quejosamente se proclama inepto para hacer frente a cualquier cálculo del espíritu y se aflige por estar vacío e inmóvil siempre en el mismo punto, él que habría podido ser útil a los demás guiándolos, y en cambio no ha concluido nada ni servido a nadie. Se prodiga en desmesurados elogios de monasterios ausentes y lejanos y evoca los lugares donde podría ser sano y feliz; describe cenobios suaves de hermanos y flagrantemente de conversaciones espirituales; y, por el contrario, todo lo que tiene al alcance de la mano le resulta áspero y difícil, sus hermanos carentes de cualquier cualidad e incluso le parece no poderse procurar la comida allí sin gran fatiga. Al cabo se convence de que no podrá estar bien hasta que no haya abandonado su celda y que, de quedarse, encontrará en ella la muerte. Luego, hacia la hora quinta o sexta le sobreviene una languidez de cuerpo y un rabioso apetito de comida, como si estuviese extenuado por un largo viaje o por un duro trabajo, o hubiese ayunado dos o tres días. Entonces comienza a mirar en derredor, aquí y allá, entra y sale más veces de la celda y pone sus ojos en el sol como si pudiese retardar el ocaso; y, por último, invade su mente una enloquecida confusión, semejante al calor que envuelve la tierra, y lo deja inerte y como vaciado.

Pero donde la mentalidad alegorizante de los padres de la Iglesia ha fijado magistralmente la alucinada constelación psicológica de la acedia ha sido en la evocación del cortejo infernal de las *filiae acediae*. Aquella genera antes que nada *malitia*, el ambiguo e irrefrenable odio-amor hacia el bien en cuanto tal, y *rancor*, la rebeldía de la mala conciencia frente a aquellos que exhortan al bien; *pusillanimitas*, el “ánimo pequeño” y el escrúpulo que se retrae turbado ante la dificultad y el compromiso de la existencia espiritual; *desperatio*, la oscura y presuntuosa certeza de estar ya condenado anticipadamente y la complacida profundización de la propia ruina, hasta el punto de que nada, ni siquiera la gracia divina, pueda salvarnos; *torpor*, el obtuso y somnoliento estupor que paraliza cualquier gesto que pudiera curarnos; y, por último, *evagatio mentis*, la huida del ánimo y el inquieto discurrir de fantasía en fantasía manifiesta en la *verbositas*, el hueco discurso vanamente proliferante sobre sí mismo, en la *curiositas*, la insaciable sed de ver por ver que se dispersa en siempre nuevas posibilidades, en el *instabilitas loci vel propositi* y en el *importunistas mentis*, la petulante incapacidad de fijar un orden y un ritmo al propio pensamiento.

La psicología moderna ha vaciado hasta tal punto el término *acedia* de su significado original, convirtiéndolo en un pecado contra la ética capitalista del trabajo, que es difícil reconocer en la espectacular personificación medieval del demonio meridiano y de sus *filiae* la inocente mezcla de pereza y dejadez que estamos habituados a asociar con la imagen del acidioso. Sin embargo, como muchas veces ocurre, la mala interpretación y la minimización de un fenómeno, lejos de significar que nos es remoto y extraño, son indicio, en cambio, de una proximidad tan intolerable como para tener que ser disfrazada y reprimida. Esto es cierto hasta tal punto que muy pocos habrán reconocido en la evocación patristica de las *filiae acediae* las mismas categorías de las que se sirve Heidegger en su famoso análisis de la trivialidad cotidiana y

de la caída en la dimensión anónima e inauténtica del “sí”, que ha proporcionado el punto de partida (en verdad no siempre a propósito) para innumerables caracterizaciones sociológicas de nuestra existencia en las llamadas sociedades de masas. Y sin embargo, la concordancia es también terminológica. *Evagatio mentis* se convierte en la fuga y en la diversión de las posibilidades más auténticas del espíritu; *verbositas* es la “charla” que incesantemente disimula lo que tendría que revelar y conservar así el equívoco; *curiositas* es la “curiosidad”, que “busca lo nuevo sólo para volver a saltar hacia lo que es todavía más nuevo” e, incapaz de preocuparse verdaderamente por lo que se le ofrece, logra, a través de esta “imposibilidad de detenerse” (la *instabilitas* de los padres), la constante disponibilidad de la distracción.

La resurrección de la sabiduría psicológica que el medioevo había cristalizado en la tipología de acidioso puede por lo tanto llegar a ser algo más que un ejercicio académico y, mirada de cerca, la máscara repugnante del demonio meridiano revela más familiares de lo que se podría prever.

Si examinamos, en efecto, la interpretación que de la esencia de la acedia dan los doctores de la Iglesia, vemos que no está puesta bajo el signo de la pereza, sino bajo el de la angustiosa tristeza y el de la desesperación. Según Santo Tomás, que en la *Summa theologiae* ha recogido las observaciones de los padres en una síntesis rigurosa y exhaustiva, es precisamente una *species tristitiae*, y, más exactamente, la tristeza relacionada con los esenciales bienes del espíritu del hombre, es decir con la especial dignidad espiritual que le ha sido conferida por Dios. No aflige al acidioso, pues, el conocimiento de un mal, sino por el contrario la consideración del mayor de los bienes: acedia es precisamente el vertiginoso y despavorido retraerse (*recessus*) frente al compromiso de la estación del hombre ante Dios. Por tanto, en la medida en que consiste en la fuga horrorizada de aquello que no puede ser eludido de ninguna manera, la acedia es un mal mortal; es, incluso, la enfermedad mortal por excelencia, cuya desencajada imagen ha fijado Kierkegaard en la descripción de la más temible de sus hijas: “la desesperación que es consciente de ser desesperación, consciente por lo tanto de que hay un yo en el que existe algo de eterno y pretende desesperadamente no ser ella misma o ya serlo”.

El sentido de este *recessus a bono divino*, de esta huida del hombre ante la riqueza de sus propias posibilidades espirituales, contiene en sí, sin embargo, una ambigüedad fundamental, cuyo establecimiento es uno de los más sorprendentes resultados de la ciencia psicológica medieval. Que el acidioso retroceda ante su finalidad divina no significa, en los hechos, que logre olvidarlo o que deje, en realidad, de desearlo. Si, en términos teológicos, lo que le importa no es la salvación, sino la *vía* que a ella conduce, en términos psicológicos, el desistimiento del acidioso no denota un eclipse del deseo sino, más bien, el que su objeto se vuelva inalcanzable: *la suya es la perversión de una voluntad que quiere el objeto, pero no el camino que la conduce a él, y a la vez que desea, le cierra el camino al propio deseo.*

Santo Tomás registra perfectamente la ambigua relación entre la desesperación y el propio deseo: “lo que no anhelamos”, escribe, “no puede ser objeto ni de nuestra esperanza ni de nuestra desesperación”; y a su equívoca constelación erótica se debe que, en la *Summa theologiae*, la acedia no esté opuesta a la *sollicitudo*, es decir, al deseo y al cuidado, sino al *gaudium*, es decir a la satisfacción del espíritu en Dios.

Esta persistencia y exaltación del deseo ante un objeto que él mismo ha vuelto inalcanzable es expresada por la ingenua



Dürer: *Melancholia*

caracterización popular de Jacopone de Benevento diciendo que “la acedia toda cosa quiere poseer, pero no quiere fatigarse”; y Pascasio Radberto la oscurece con una de aquellas etimologías fantásticas a las cuales los pensadores medievales confiaban sus más audaces intuiciones especulativas: “desperatio dicta est, eo quod desit illi *pes* in via, quae Christus est, gradiendi” —“la desesperación es llamada así, porque le falta el *pie* para caminar por la vía que es Cristo”. Detenido en la escandalosa contemplación de una meta que se le muestra en el mismo acto en que le es clausurada y que se le vuelve más obsesiva cuanto más inalcanzable, el acidioso se encuentra así en una situación paradójica en la cual, como en el aforismo de Kafka, “existe un punto de llegada, pero ningún camino” y desde la cual no hay salvación, puesto que no se puede huir de lo que ni siquiera se puede alcanzar.

Este desesperado profundizar en el abismo que se extiende entre el deseo y su inasible objeto ha sido fijado por la iconografía medieval en el tipo de la acedia, representada como una mujer que deja caer desoladamente por tierra la mirada y abandona su cabeza al sostén de la mano, o como un burgués o un religioso que confía su propio desconsuelo al almohadón que el diablo le acerca. Lo que la intención mnemotécnica del medioevo ofrecía aquí a la edificación del contemplador no era una representación naturalista del “sueño culpable” del desidioso, sino el gesto ejemplar de dejar caer la cabeza y la mirada como emblema de la desesperada parálisis del ánimo ante una situación sin salida. Sin embargo, y justamente por ésta su fundamental contradicción, la acedia carece de una polaridad negativa. Con su intuición de la capacidad de vuelco dialéctico propia de las categorías de la vida espiritual, junto a la *tristitia mortifera* (o *diabolica*, o *tristitia saeculi*) los padres colocan una *tristitia salutifera* (o *utilis*, o *secundum deum*), que es obradora de salvación y “áureo esti-

mulo del alma” y, como tal, “no ha de ser considerada como vicio sino como virtud”. En la estática ascensión de la *Scala Paradisi* de Giovanni Climaco, el séptimo grado está ocupado por el “luto que crea alegría”, definido como “una tristeza del alma y una aflicción del corazón que busca siempre aquello de lo que está ardientemente sedienta; y, hasta ser privada de ello ansiosamente lo persigue y con aullidos y lamentos le va detrás si le huye”.

Precisamente la ambigua polaridad negativa de la acedia se convierte así en la levadura dialéctica capaz de cambiar la privación en posesión. Puesto que su deseo permanece fijado en aquello que se ha vuelto inaccesible, la acedia no es sólo una *fuga de...*, sino incluso una *huida para...*, que comunica con su objeto mediante la forma de la negación y de la carencia. Como en aquellas figuras ilusorias que pueden ser interpretadas de una manera o de otra, así cada uno de sus rasgos dibuja en su concavidad la plenitud de aquello de lo que se aparta y cada gesto que realiza en su huida da fe de la perduración del vínculo que la relaciona con aquello.

En cuanto su tortuosa intención abre un espacio a la epifanía de lo inasible, el acidioso da testimonio de la oscura sabiduría según la cual sólo se ha concedido la esperanza para quien no tiene esperanza y sólo para quien en ningún caso podrá alcanzarlas han sido establecidas las metas. Hasta este punto es dialéctica la naturaleza de su “demonio meridiano”. Como la enfermedad mortal que encierra en sí misma la posibilidad de su propia curación, también de ella se puede decir que “la mayor desgracia es no haberla nunca tenido”.

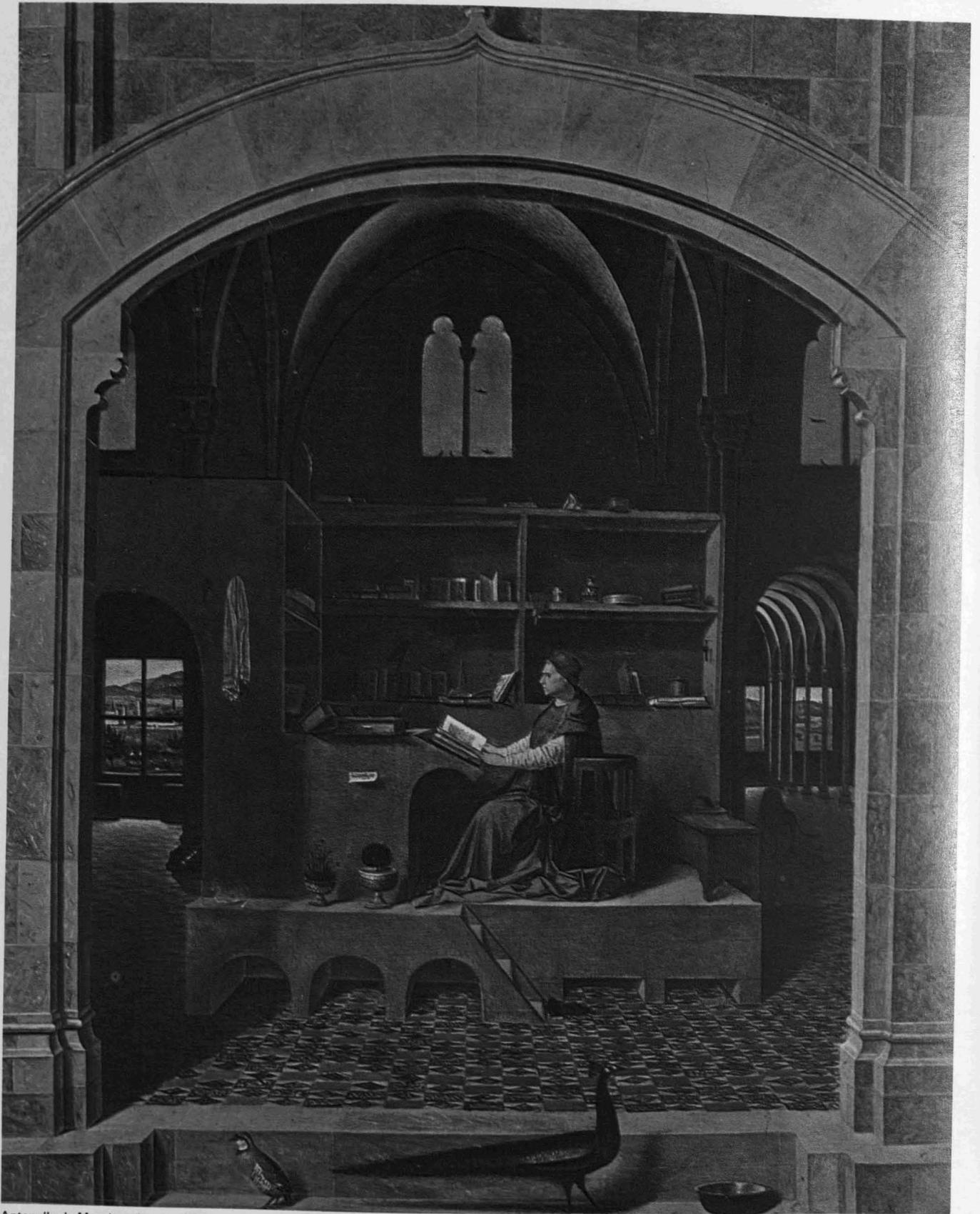
Melancholía

En la serie de los cuatro humores del cuerpo humano, que un aforismo del *Regimen sanitatis* palermitano condensa en tres versos:

Quatuor humores in humano corpore constant:
Sanguis cum cholera, phlegma, melancholia.
Terra melancholia, aqua phlegma, aer sanguis, cholera ignis.

la melancolía, o bilis negra (-lṛñt, ñ sri), es aquello cuyo desorden puede producir las más nefastas consecuencias. En la cosmología medieval de los humores, está asociada tradicionalmente a la tierra, al otoño (o al invierno), al elemento seco, al frío, a la tramontana, al color negro, a la vejez (o a la madurez), y su planeta es Saturno, entre cuyos hijos el melancólico encuentra un lugar junto al ahorcado, al cojo, al aldeano, al que juega al azar, al religioso y al porquerizo. El síndrome fisiológico de la *abundantia melancholiae* incluye el ennegrecimiento de la piel, de la sangre y de la orina, el endurecimiento del pulso, la sequedad de vientre, la flatulencia, la eructación ácida, el silbido en el oído izquierdo, la constipación o el exceso de heces, los sueños tenebrosos, y entre las enfermedades que puede aparejar figuran la histeria, la demencia, la epilepsia, la lepra, las hemorroides, la sarna y la manía suicida. En consecuencia, el temperamento que deriva de su prevalecer en el cuerpo humano está presentado bajo una luz siniestra: el melancólico es *pexime complexionatus* —triste, envidioso, malvado, ávido, fraudulento, timorato y terroso.

Sin embargo, una antigua tradición asociaba precisamente al más desdichado de los humores el ejercicio de la poesía, de la filosofía y de las artes. “¿Por qué”, dice uno de los más extravagantes *problemata* aristotélicos, “los hombres que se han distinguido en la filosofía, en la vida pública, en la poe-



Antonello da Messina: *San Jerónimo en su celda*

sía o en las artes son melancólicos, y algunos hasta el punto de sufrir de los morbos que provienen de la bilis negra?” La respuesta que dio Aristóteles a esta cuestión señala el punto de partida de un proceso dialéctico durante el cual la doctrina del genio se enlaza indisolublemente a aquella del humor melancólico en la fascinación de un complejo simbólico cuyo emblema se ha fijado ambigüamente en el ángel alado de la *Melancolía* de Durero:

Aquellos cuya bilis es abundante y fría, se vuelven torpes y extraños; pero otros que la tienen abundante y caliente, se vuelven maniáticos y alegres, muy enamorados y fáciles de apasionar... Y muchos, puesto que el calor de la bilis está cercano a la sede de la inteligencia, son presa de furor y entusiasmo, como ocurre con las Sibilas y las Bacantes y con todos aquellos que están inspirados por los dioses, los cuales están hechos así no por un morbo sino por un temperamento natural. De este modo Maraco Siracusano nunca era tan buen poeta como cuando estaba fuera de sí. Y aquellos en los cuales el calor afluye hacia el medio, son también ellos melancólicos, pero más sabios y menos excéntricos, y superan a los demás hombres, quién en las letras, quién en las artes, quién en la vida pública.

Esta doble polaridad de la bilis negra y su enlace con la platónica “manía divina” fue recogida y desarrollada con particular fervor por aquella curiosa mezcla de secta mística y de cenáculo de vanguardia que, en la Florencia de Lorenzo el Magnífico, se reunía en torno de Marsilio Ficino. En el pensamiento de Ficino, que reconocía tener un temperamento melancólico y cuyo horóscopo mostraba “Saturnum in Aquario ascendentem”, la rehabilitación de la melancolía iba unida al ennoblecimiento del influjo de Saturno, que la tradición astrológica asociaba el temperamento melancólico como el más maligno de los planetas, en la intuición de una polaridad de los extremos en la cual coexistían frente a frente la ruinosa experiencia de la opacidad y la estática ascensión a la contemplación divina. Dentro de esta perspectiva, el influjo elemental de la tierra y el astral de Saturno se unían para conferirle al melancólico una natural propensión al recogimiento interior y al conocimiento contemplativo:

La naturaleza del humor melancólico sigue la calidad de la tierra, que no se dispersa tanto como los demás elementos, sino que se concentra más estrechamente en sí misma... tal es también la naturaleza de Mercurio y de Saturno, en virtud de la cual los espíritus, recogidos en el centro, reclaman el avance del ánimo de aquello que le es extraño a aquello que le es propio, la fijan en la contemplación y la disponen a penetrar el centro de las cosas.

Así el dios caníbal y castrado, que la *imagerie* medieval representaba cojo y en el acto de blandir la hoz segadora de la muerte, se convertía ahora en el signo bajo cuya equívoca dominación la más noble especie de hombres, la de los “religiosos contemplativos”, destinada a la investigación de los supremos misterios, encontraba su sitio junto a la fila “zafia y material” de los desventurados hijos de Saturno.

No es fácil precisar en qué momento la doctrina moral del demonio meridiano sale de los claustros para unirse con el antiguo síndrome médico del temperamento atrabiliario. Es verdad que cuando el tipo iconográfico del acidioso y el del melancólico aparecen fusionados en las ilustraciones de los calendarios y de los almanaques populares a fines del medievo, ya el proceso debía haberse iniciado tiempo atrás y sólo el mal entendimiento de la acedia, identificada con su tardío disfraz como “sueño culpable” del perezoso, puede explicar el escaso puesto que Panofsky y Saxl han reservado a la literatura patrística sobre el “demonio meridiano” en su tentativa de reconstruir la genealogía de la *Melancolía* dureriana. Y de este mal entendimiento se debe incluso la errónea opinión (repetida tradicionalmente por todos aquellos que se

han ocupado de este problema) según la cual la acedia tenía en el medievo una valoración puramente negativa. Se puede suponer, por el contrario, que precisamente el descubrimiento patrístico de la doble polaridad de *tristitia-acedia* pudo contribuir a preparar el terreno para la revaloración renacentista del temperamento atrabiliario en el ámbito de una visión en la cual el demonio meridiano como tentación del religioso, y el humor negro como enfermedad específica del tipo humano contemplativo, debían aparecer como asimilables y en los cuales la melancolía, sometida a un gradual proceso de moralización, se presentaba, por así decirlo, como la herencia laica de la tristeza claustral.

En la *Medicina dell'anima* de Ugo di San Vittore el proceso de transfiguración alegórica de la teoría de los humores aparece, complementariamente, junto. Si todavía en Hildegard von Bingen la polaridad negativa de la melancolía se interpretaba como el signo de la caída original, en Ugo el humor negro se identifica ahora, en cambio, con la *tristitia utilis* en una perspectiva en la cual la patología humoral se vuelve el vehículo corpóreo del mecanismo soteriológico:

El alma humana adopta cuatro humores: como sangre, la dulzura, como bilis roja, la amargura, como bilis negra, la tristeza... La bilis negra es fría y seca, pero hielo y sequedad pueden interpretarse o en el buen sentido o en el malo... Ella vuelve a los hombres ya somnolientos, ya vigilantes, es decir, o graves de angustia, o vigilantes y atentos a los deseos celestes... Si tuvisteis a través de la sangre la dulzura de la caridad, tened ahora a través de la bilis negra, o melancolía, la tristeza por los pecados.

Sólo en relación con esta recíproca compenetración de acedia y melancolía, que mantenía intacta su doble polaridad en la idea de un riesgo mortal dentro de la más noble de las intenciones humanas, o de una posibilidad de salvación escondida en el peligro más extremo, podemos comprender porqué en los escritos del jefe de la escuela médica salernitana, Constantino Africano, figura entre las causas más importantes de la melancolía el “anhelo de ver el sumo bien” de los religiosos y por qué, por otra parte, un teólogo como Guillermo d'Auvergne pueda afirmar sin rodeos que en su época “muchísimos hombres muy píos y religiosísimos deseaban ardientemente el morbo melancólico”. En la tenaz vocación contemplativa del temperamento saturnino revive el Eros perverso del acidioso, que mantiene fijo en lo inalcanzable su propio deseo.

Eros melancólico

La misma tradición que asocia el temperamento melancólico a la poesía, a la filosofía y al arte, le atribuye una exasperada inclinación al eros. Aristóteles, después de haber afirmado la vocación genial de los melancólicos, pone a la lujuria entre sus caracteres esenciales:

El temperamento de la bilis negra —escribe— tiene la naturaleza del soplo... De ahí que, en general, los melancólicos sean intemperantes, porque incluso el acto venéreo tiene la naturaleza del soplo. La prueba está en que el miembro viril se hincha repentinamente porque se llena de viento.

A partir de ese momento el desorden erótico figura entre los atributos tradicionales del humor negro, y si, del mismo modo, también el acidioso es representado en los tratados medievales sobre los vicios como “*φιλήδονος*” y Alcuino puede decir de él que “se entorpece por los deseos carnales”, en la interpretación muy moralizada de la teoría de los humores de Hildegard von Bingen el Eros anormal del

melancólico toma directamente el aspecto de un trastorno sádico y ferino:

(los melancólicos) tienen grandes huesos que contienen poca médula, que además arde tan fuerte, que son incontinentes con las mujeres como víboras... son excesivas en su lujuria y sin medida con las mujeres como asnos, tanto que si cesaran en su depravación fácilmente se volverían locos... su abrazo es odioso, tortuoso y mortífero como el de los lobos rapaces... tienen comercio con las hembras y no por eso dejan de odiarlas.

Pero el nexo entre amor y melancolía tenía desde hacía tiempo su fundamento teórico en una tradición médica que considera constantemente amor y melancolía como enfermedades afines, si no idénticas. Dentro de esta tradición, que aparece ya cumplidamente articulada en el *Vaticum* del médico árabe Haly Abbas (que, a través de la traducción de Constantino Africano, influyó profundamente en la medicina europea medieval), el amor, que aparece con el nombre de *amor hereos* o *amor heroycus*, y la melancolía, están catalogados entre las enfermedades de la mente en rúbricas contiguas y a veces, como en el *Speculum doctrinale* de Vicente de Beauvais, figuran directamente bajo la misma rúbrica: "de melancolia nigra et canina et de amore qui ereos dicitur". Esta sustancial proximidad de las patologías erótica y melancólica está expresada en el *De amore* de Ficino. El proceso mismo del enamoramiento se convierte aquí en el mecanismo que viola y subvierte el equilibrio humoral, mientras, para el converso, la encarnizada obsesión contemplativa del melancólico lo impulsa fatalmente a la pasión amorosa. La soberbia síntesis figurada que resulta de ello y que hace asumir a Eros los oscuros trazos saturninos del más siniestro de los temperamentos debía seguir actuante por siglos en las imágenes populares del enamorado melancólico, cuya enflaquecida y ambigua caricatura ha mucho tiempo que aparece entre los emblemas del humor negro en el frontispicio de los tratados sobre la melancolía del seiscientos:

A cualquier parte donde se inclina la asidua intención del alma, allí afluyen también los espíritus, que son el vehículo y los instrumentos del alma. Los espíritus son producidos en el corazón con la parte más sutil de la sangre. El alma del amante es arrastrada hacia la imagen del amado inscrita en la fantasía y hacia el amado mismo. Allí son atraídos también los espíritus y, en su obsesivo vuelo, se agotan. Por esto es necesario un constante refuerzo de sangre pura para recrear los espíritus consumidos, allí donde las partículas más delicadas y transparentes de la sangre se exhalan cada día para regenerar a los espíritus. A causa de esto se disuelve la sangre más pura y clara y sólo queda la sangre impura, espesa, árida y negra. Entonces el cuerpo se seca y agota, y los amantes se vuelven melancólicos. Es pues la sangre seca, espesa y negra la que produce la melancolía o bilis negra, que llena la cabeza con sus vapores, aridece el cerebro y oprime sin descanso, día y noche, el ánimo con tétricas y espantosas visiones... Por haber observado este fenómeno, los médicos de la antigüedad afirmaron que el amor es una pasión cercana al morbo melancólico. El médico Rasis prescribe, por ello, para curar, el coito, el ayuno, la embriaguez, caminar...

En el mismo pasaje, el carácter propio de eros melancólico es identificado por Ficino con una dislocación y un abuso: "esto suele acacerle", escribe, "a aquellos que abusando del amor, transforman lo que respecta a la contemplación en deseo de fusión". La intención erótica que desencadena el desorden melancólico se presenta aquí como la que pretende poseer y tocar lo que sólo debería ser objeto de contemplación; la trágica insanía del temperamento saturnino encuentra así su raíz en la íntima contradicción de un gesto que quiere asir lo inasible. En esta perspectiva se interpreta el pasaje de Enrique de Gand que Panofsky relaciona con la imagen de Durero y según la cual los melancólicos "no pueden concebir lo incorpóreo" en cuanto tal, porque no saben

"llevar su inteligencia más allá del espacio y de la grandeza". Aquí no se trata simplemente, como se ha creído, de un límite estático de la estructura mental de los melancólicos que los excluye de la esfera metafísica, sino más bien de un límite dialéctico que cobra sentido con respecto al impulso erótico de transgresión que transforma la intención contemplativa en "concupiscencia de fusión". Por lo tanto, la incapacidad de concebir lo incorpóreo y el deseo de hacerlo objeto de fusión son las dos caras del mismo proceso, durante el cual se revela que la tradicional vocación contemplativa del melancólico está expuesta a un trastorno del deseo que la amenaza desde dentro.

Es curioso que esta constelación erótica de la melancolía se les haya escapado tan tenazmente a los estudiosos que han tratado de trazar la genealogía y los significados de la *Melancolía* de Durero. Cada interpretación que prescindiera de la fundamental pertinencia del humor negro en la esfera del deseo erótico, pertinencia que radica en que puede descifrar una por una las figuras inscritas en su recinto, está condenada a pasar de largo junto al misterio que se ha fijado emblemáticamente en esta imagen. Sólo si se comprende que está puesta bajo el signo de Eros es posible velar y, a la vez, develar el secreto, cuya intención alegórica va totalmente por debajo del espacio entre Eros y sus fantasmas.

El objeto perdido

En 1917 aparece en el "Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse" (vol. IV) el ensayo titulado *Luto y melancolía*, uno de los raros textos en que Freud enfrenta temáticamente la interpretación psicoanalítica del antiguo complejo humoral saturnino. La distancia que separa al psicoanálisis de las últimas ramificaciones de la medicina humoral del mil seiscientos coincide con el nacimiento y desarrollo de la moderna ciencia psiquiátrica, que clasifica la melancolía entre las formas graves de enfermedad mental; de ahí que no deje de sorprendernos el encontrar, en el análisis freudiano del mecanismo de la melancolía, aunque naturalmente traducidos al lenguaje de la libido, dos elementos que tradicionalmente aparecían en las descripciones patrísticas de la acedia y en la fenomenología del temperamento atrabiliario, cuya persistencia en el texto freudiano testimonia la extraordinaria fijezza en el tiempo de la constelación melancólica: el abandono del objeto y el retirarse en sí misma de la intención contemplativa.

Según Freud, en efecto, el mecanismo dinámico de la melancolía toma sus caracteres esenciales en parte del luto y en parte de la regresión narcisística. Como en el luto, la libido responde a la prueba de la realidad que muestra que la persona amada ha dejado de existir, fijándose en cada recuerdo y en cada objeto relacionados con ella; también la melancolía es una reacción a la pérdida de un objeto de amor, de lo que no se desprende, sin embargo, pese a lo que se podría esperar, una transferencia de la libido hacia un nuevo objeto, sino un retraerse en el yo, narcisísticamente identificado con el objeto perdido. Según la concisa fórmula de Abraham, cuyas conclusiones, en su estudio sobre la melancolía, publicado cinco años antes, constituyen la base de la indagación de Freud: "después de haber sido retirado del objeto, la identificación libídica regresa al yo y, simultáneamente, el objeto es incorporado al yo".

Sin embargo, en relación al proceso genético del luto, la melancolía representa en su origen una circunstancia particularmente difícil de explicar. En efecto, Freud no esconde



Rubens: *Heráclito melancólico* (fragmento)

su embarazo ante la irrefutable comprobación de que, mientras que el luto sucede a una pérdida realmente sobrevenida, en la melancolía no sólo no está nada claro qué es lo que se ha perdido, sino que ni siquiera es seguro realmente que haya habido una pérdida de la que se pueda hablar. "Hay que admitir —escribe con cierta incomodidad— que se ha producido una pérdida, pero sin llegar a saber qué se ha perdido", y tratando de atenuar la contradicción por la que habría una pérdida pero no un objeto perdido, habla poco después de una "pérdida desconocida", o de una "pérdida objetiva que escapa a la conciencia". El examen del mecanismo de la melancolía, así como está descrito por Freud y por Abraham, muestra, en efecto, que el receso de la libido es el dato original, más allá del cual no es posible remontarse; de modo que, queriendo mantener la analogía con el luto, habría que decir que la melancolía ofrece la paradoja de una intención luctuosa que precede y anticipa la pérdida del objeto. El psicoanálisis parece haber llegado aquí a conclusiones muy similares a aquellas a las que había arribado la intuición psicológica de los padres de la Iglesia, que concebían la acedia como receso de un bien que no había sido perdido e interpretaban la más terrible de sus hijas, la desesperación, como anticipación del no cumplimiento y de la condena. Y como el receso no proviene de un defecto, sino de una concitada exacerbación del deseo que vuelve inaccesible el propio objeto en su desesperado intento de asegurarse contra su pérdida y de adherirse a él al menos en su ausencia, se diría que la retracción de la libido melancólica no tiene otro fin que el de hacer posible una apropiación en una situación en la que, en realidad, no es posible ninguna posesión. Desde esta perspectiva, la melancolía no sería tanto la reacción regresiva hacia la pérdida del objeto de amor como la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable. Si la libido se conduce como si hubiese ocurrido una pérdida, aunque en realidad *nada* se haya perdido, es porque está montando una simulación en cuyo ámbito lo

que no podía perderse porque nunca se había poseído aparece como perdido y lo que no podía poseerse porque, quizá, nunca había sido real, puede pasar a ser propiedad en cuanto objeto perdido. En este punto, se vuelve comprensible la ambición específica del ambiguo proyecto melancólico, que la analogía con el mecanismo ejemplar del luto había en parte desfigurado y vuelto irreconocible y que con mucha razón la antigua teoría humoral identificaba con la voluntad de transformar en objeto de abrazo lo que sólo habría debido ser objeto de contemplación. Recubriendo su objeto con los fúnebres adornos del luto, la melancolía le confiere la fantasmagórica realidad de lo perdido; pero en cuanto es luto por un objeto no apropiable, su estrategia abre un espacio a la existencia de lo irreal y delimita una escena en la cual el yo puede entrar en relación con él e intentar una apropiación que ninguna posesión podría equiparar y ninguna pérdida asediar.

Si esto es así, si la melancolía logra apropiarse de su objeto sólo en la medida en que afirma su pérdida, se comprende entonces porqué Freud quedó tan impresionado con la ambivalencia de la intención melancólica, hasta convertirla en uno de sus caracteres esenciales. La tenaz batalla que el odio y el amor libran en torno al objeto "uno para separar de él la libido, otro para defender del ataque esta posición de la libido", coexisten en la melancolía y se ajustan en uno de aquellos compromisos que sólo son posibles bajo el dominio de las leyes del inconsciente y cuya individualización es una de las adquisiciones más fecundas que el psicoanálisis ha dejado en herencia a las ciencias del espíritu.

Como en la *Verleugnung* fetichista, en el conflicto entre la percepción y la realidad, que lo obliga a renunciar a su fantasma, y su deseo que lo insta a negar la percepción, el niño no hace ni una cosa ni otra, o más bien hace las dos simultáneamente, desmintiendo, por un lado, la evidencia de su percepción y reconociendo, por otra, la realidad mediante la asunción de un síntoma perverso; así, en la melancolía, el objeto no sufre apropiación ni es perdido, sino ambas cosas a la vez. Y como el fetiche es, a la vez, el signo de algo y de su ausencia, y debe a esta contradicción su propio estatuto fantasmal, así el objeto de la intención melancólica es a la vez real e irreal, incorporado y perdido, afirmado y negado. No es de asombrarse que Freud haya podido hablar, a propósito de la melancolía, de "un triunfo del objeto sobre el yo", precisando que "el objeto ha sido, sí, suprimido, pero se ha mostrado más fuerte que el yo". Curioso triunfo, que consiste en triunfar a través de la propia supresión: y, sin embargo, precisamente en el gesto de abolir el melancólico manifiesta su fidelidad extrema al objeto.

Desde esta perspectiva se entiende incluso el sentido de la correlación que Freud (tras las huellas de Abraham) establece entre la melancolía y "la fase oral o canibalística de la evolución de la libido", en la cual el yo aspira a incorporarse el propio objeto devorándolo, como la singular obstinación con la que la psiquiatría legal del ochocientos clasifica como formas de melancolía los casos de canibalismo que llanan de horror las crónicas criminales de la época. La ambigüedad de la relación melancólica con el objeto se asimilaba así a la manducación canibalística que destruye y a la vez incorpora el objeto a la libido; y detrás de los "ogros melancólicos" de los archivos legales del ochocientos vuelve a levantarse la sombra siniestra del dios que se traga a sus hijos, de aquel Cronos-Saturno cuya tradicional asociación con la melancolía encuentra aquí un fundamento ulterior en la identificación de la incorporación fantasmática de la libido melancóli-

ca con la comida homofágica del depuesto monarca de la edad de oro.

Los fantasmas de Eros

En su ensayo sobre *Luto y melancolía*, Freud apunta apenas el eventual carácter fantasmal del proceso melancólico, observando que la revuelta contra la pérdida del objeto de amor “puede alcanzar el punto en que el sujeto se aparta de la realidad y se aferra al objeto perdido gracias a una psicosis alucinatoria del deseo”. Es necesario remitirse, por lo tanto, a su *Complemento metapsicológico, a la doctrina de los sueños* (que entraría a formar parte, con el ensayo sobre la melancolía, junto al cual fue publicado, del proyectado volumen de *Preparación de una metapsicología*) para encontrar esbozada, paralelamente a un análisis del mecanismo del sueño, una indagación sobre el proceso por el cual los fantasmas del deseo logran eludir aquella institución fundamental del yo, que es la prueba de la realidad, y penetrar en la conciencia. Según Freud, en el desarrollo de la vida psíquica, el yo pasa en los hechos por un estadio inicial en el que todavía no dispone de una facultad que le permita diferenciar las percepciones reales de las imaginarias:

Al comienzo de nuestra vida psíquica —escribe— cada vez que sentimos la necesidad de un objeto apto para satisfacernos, una alucinación nos lo hacía creer realmente presente. Pero en este caso, no sobrevénia la esperada satisfacción y el fracaso debía pronto incitarnos a crear una organización capaz de hacernos distinguir una similar percepción de deseo de la realidad verdadera y propia y ponernos a continuación en condiciones de evitarla. En otros términos, hemos abandonado precozmente la satisfacción alucinatoria del deseo y construido una especie de *prueba de la realidad*.

En algunos casos, todavía, la prueba de la realidad puede ser eludida o puesta temporalmente fuera del juego. Es lo que ocurre en la psicosis alucinatoria del deseo, que se presenta como reaccionante una pérdida que la realidad afirma pero que el yo tiene que negar por no poder soportarla:

El yo rompe ahora sus lazos con la realidad y retrae su propio choque al sistema consciente de las percepciones. A través de esta anulación de lo real la prueba de la realidad es evitada y los fantasmas del deseo, perfectamente conscientes, sin destituir, pueden penetrar en la conciencia y ser aceptadas como realidades mejores.

Freud, que en ninguno de sus escritos ha elaborado una verdadera y apropiada teoría orgánica del fantasma, no precisa en qué parte ésta se desarrolla en la dinámica de la introspección melancólica. Sin embargo, una antigua y tenaz tradición consideraba el síndrome del humor negro tan estrechamente ligado a una morbosidad hipertrofia de la facultad fantástica, que se puede decir que sólo si se le coloca dentro del complejo de la teoría medieval del fantasma es posible entender plenamente todos sus aspectos. Y es probable que el psicoanálisis contemporáneo, que ha revalorado el papel del fantasma en los procesos psíquicos y parece además querer considerarse cada vez más explícitamente como una teoría general del fantasma, encontraría un punto de referencia útil en una doctrina que, con muchos siglos de anticipación, había concebido a Eros como un proceso esencialmente fantasmal, otorgándole al fantasma una parte importante en la vida del espíritu. La fantasmología medieval nació de una convergencia de la teoría de la imaginación de origen aristotélico, con la doctrina neoplatónica del pneuma como vehículo del ánimo, la teoría mágica de la fascinación y aquella médica de los influjos entre espíritu y cuerpo. Según este multiforme complejo doctrinal, que se encuentra ya diversamente anunciado en la *Teología pseudoaristotélica*, en el *Li-*

ber de spiritu et anima de Alcuero y en el *De insomniis* de Sinesio, la fantasía (φαντασικὸν πνεῦμα ‘spiritus phantasticus’) se concibe como una especie de cuerpo sutil del alma que, situado en la punta extrema del alma sensible, recibe las imágenes de los objetos, forma los fantasmas de los sueños y, en determinadas circunstancias, puede separarse el cuerpo para establecer contactos y visiones sobrenaturales; es, por lo demás, la sede de las influencias astrales, el vehículo de los influjos mágicos y como *quid medium* entre corpóreo e incorpóreo, permite dar razón de toda una serie de fenómenos, de otro modo, inexplicables, como la acción de los deseos maternos sobre la “materia blanda” del feto, la aparición de los demonios y el efecto de los fantasmas de acoplamiento sobre el miembro genital. La misma teoría permitía también explicar la génesis del amor; sobre todo, no es posible comprender el ceremonial amoroso que la lírica trovadoresca y los poetas del *dolce stil novo* dejaron en herencia a la poesía occidental moderna, si no se tiene en cuenta que desde los orígenes se presenta como un proceso fantasmal. No un cuerpo externo, sino una imagen interior, es decir el fantasma impreso, a través de la mirada, en los espíritus fantásticos, y el origen y el objeto del enamoramiento; y sólo la atenta elaboración y la descomedida contemplación de este fantasmal simulacro mental se consideraba que tenían la capacidad de generar una auténtica pasión amorosa. Andrea Cappellano, cuyo *De amore* está considerado como la teorización ejemplar del amor cortés, define así el amor como “Immoderata cogitatio” del fantasma interior y agrega que “ex sola cogitatione... passio illa procedit”.

No sorprenderá entonces, dada la fundamental pertinencia del humor negro en el proceso erótico, que el síndrome melancólico esté desde el origen tradicionalmente unido a la práctica fantasmal. Las “imaginationes malae” hace mucho que aparecen en la literatura médica entre los “signa melancholiae” en posición tan eminente, que puede decirse que el morbo atrabiliario se configura esencialmente, según la expresión del médico paduano Girolamo Mercuriale, como un “vitium corruptae imaginationis”. Ya Lulio menciona la afinidad entre la melancolía y la facultad imaginativa, precisando que los saturninos “a longo accipiunt per ymaginacionem, que cum melancholia maiorem habet concordiam quam cum alia complectione”; y en Alberto Magno se encuentra escrito que los melancólicos “multa phantasmata inveniunt”, porque el vapor seco retiene más sólidamente las imágenes. Pero, una vez más, es en Ficino y en el neoplatonismo florentino que la capacidad de la bilis negra de detener y fijar los fantasmas es afirmada en el ámbito de una teoría médico-mágico-filosófica que identifica explícitamente la contemplación amorosa del fantasma con la melancolía, que correspondería al proceso erótico precisamente por una excepcional disposición fantasmal. Si en la *Teología platónica* se lee que los melancólicos, “a causa del humor térreo fijan con sus deseos más establemente y más eficazmente la fantasía”, en el pasaje arriba citado del *De amore* ficiniano, el obsesivo y enervante precipitarse de los espíritus vitales en tono del fantasma impreso en los espíritus fantásticos caracteriza, a la vez, el proceso erótico y el desencadenamiento del síndrome atrabiliario. Desde esta perspectiva, la melancolía resulta esencialmente un proceso erótico empeñado en un ambiguo comercio con fantasmas; y a la doble polaridad, demoniacomágica y angélico-contemplativa de la naturaleza del fantasma se deben tanto la funesta tendencia de los melancólicos a la fascinación necromántica como su aptitud para la iluminación estática.



Grabado del siglo XVI: *Vespertilio*

La influencia de esta concepción, que relacionaba indisolublemente el temperamento saturnino con la frecuentación del fantasma, se extiende muy pronto fuera de su ámbito original, y es evidente en un pasaje del *Trattato della nobiltà della pittura* de Romano Alberti, que ha sido citado a menudo a propósito de la historia del concepto de melancolía, sin registrar que, más de cuatro siglos antes que el psicoanálisis, echaba las bases de una teoría del arte considerada como una operación fantasmal:

Los pintores se vuelven melancólicos —escribe Romano Alberti— porque, queriendo imitar, es necesario que retengan los fantasmas fijos en el intelecto, a fin de que después los expresen de aquel modo como lo habían visto en presencia; y esto no sólo una vez, sino continuamente, siendo éste su ejercicio; por lo que de tal modo tienen la mente abstraída y separada de la materia, que consecuentemente de ello viene la melancolía, la cual, sin embargo, dice Aristóteles que significa ingenio y prudencia, porque, como él mismo dice, casi todos los ingeniosos y prudentes han sido melancólicos.

La tradicional asociación de la melancolía con la actividad artística encuentra aquí su justificación precisamente en la exacerbada práctica fantasmal que constituye su rasgo común. Ambas se ponen bajo el signo del *Spiritus phantasticus*, el cuerpo sutil que no sólo proporciona el vehículo de los sueños, del amor y de los influjos mágicos, sino que incluso aparece estrecha y enigmáticamente unido a las creaciones más nobles de la cultura humana. Si esto es verdad, resulta entonces una circunstancia llena de significado que uno de los textos en los que Freud se detiene más en el análisis de los fantasmas del deseo sea precisamente el ensayo sobre la *Creación literaria y el sueño de ojos abiertos*, en el que intenta esbozar una teoría psicoanalítica de la creación artística y formula la hipótesis de que la obra de arte sería, de todos modos, una continuación del juego infantil y de la inconfesada pero nunca abandonada práctica fantasmal del adulto.

Llegados a este punto, comienza a hacerse visible la región a cuya configuración espiritual se dirigía un itinerario que, iniciado tras los rastros del demonio meridiano y de su cortejo infernal, nos ha conducido hasta el genio alado de la melancolía dureriana y en cuyo ámbito la antigua tradición cristalizada en este emblema puede encontrar quizás un

nuevo fundamento. La pérdida imaginaria, que tan obsesivamente ocupa la intención melancólica, carece de todo objeto real porque su fúnebre estrategia se dirige hacia la imposible captación del fantasma. El objeto perdido no es más que la apariencia que el deseo crea para su cortejo del fantasma, y la introyección de la libido es apenas una de las fases de un proceso en el cual lo que es real pierde su realidad para que lo que es irreal se vuelva real. Sí, en efecto, el mundo externo es narcisísticamente negado como objeto de amor por el melancólico, el fantasma recibe a cambio de esta vegación un principio de realidad y sale de la muda cripta interior para entrar en una nueva y fundamental dimensión. Ya no fantasma y todavía no signo, el objeto irreal de la introyección melancólica abre un espacio que no es la alucinada escena onírica de los fantasmas ni el mundo indiferente de los objetos naturales; pero en este intermediario lugar epifánico, situado en la tierra de nadie entre el amor narcisístico y la elección objetual externa, se podrá situar un día a las creaciones de la cultura humana, el *entrebescar* de las formas simbólicas y de las prácticas textuales a través de las cuales el hombre entra en contacto con un mundo, más cercano que ningún otro y del cual dependen, más directamente que de la naturaleza física, su felicidad y su desventura. El *locus severus* de la melancolía, “la cual, sin embargo, dice Aristóteles que significa ingenio y prudencia” es, también, el *lusus severus* de la palabra y de las formas simbólicas a través de las cuales, según las palabras de Freud, el hombre logra “gozar de los propios fantasmas sin escrúpulo ni vergüenza”; la topología de lo irreal que dibuja en su inmóvil dialéctica es, al mismo tiempo, una topología de la cultura.

No nos asombra, desde esta perspectiva, que la melancolía haya sido identificada por los alquimistas con *Nigredo*, el primer estadio de la Gran Obra que consistía, precisamente, según la antigua máxima estagirítica, en darle un cuerpo a lo incorpóreo y volver incorpóreo lo corpóreo. En el espacio abierto por su obstinada intención fantasmagórica comienza la incesante fatiga alquímica de la cultura humana para apropiarse de lo negativo y de la muerte y para plasmar la máxima realidad aferrando la máxima irrealidad.

Por esto, si volvemos ahora la mirada hacia el grabado de Dürero, se adecua a la inmóvil figura alada atenta a sus propios fantasmas y a cuyo flanco está *Spiritus phantasticus*, representado en forma de amorcillo, que los instrumentos de la vida activa yazgan abandonados por el suelo, vueltos cifra de una enigmática sabiduría. El inquietante alejamiento de los objetos familiares es el precio pagado por el melancólico a las potencias que custodian lo inaccesible. El ángel meditante no es, según una interpretación ya tradicional, el símbolo de la imposibilidad de la Geometría y de las artes que se fundan sobre ella, para alcanzar el incorpóreo mundo metafísico, sino, por el contrario, el símbolo del intento del hombre, en el límite de un esencial riego físico, de corporizar sus propios fantasmas y de dominar, mediante una práctica artística, aquello que de otro modo no podría ser ni aferrado ni conocido. El compás, la esfera, la muela de moler, el martillo, la balanza, la regla, vaciadas de su sentido habitual, y transformadas en símbolos de su propio luto por la intención melancólica, no tienen otro significado que el espacio que ellos traman en la epifanía de lo inasible. Y puesto que su enseñanza es que sólo podemos asir verdaderamente lo inasible, el melancólico está cómo a solas entre estos ambiguos despojos emblemáticos. Como reliquias de un pasado en el que está escrita la cifra edénica de su infancia, han capturado para siempre una vislumbre de lo que puede poseerse a condición de haber sido perdido para siempre.

Alfonso D'aquino

ANATOMIA

1. O me olvido del mar, siempre
está enfrente. O ese mar seco, de hilos
hebras rotas regresa
a que lo toque a entre mis dedos
y es un guante por dentro o todo
un traje adentro. Regresan
ese tacto preciso, mar,
a ocupar un lugar que nunca fue del mar.

2. Lugares de la ropa, de la piel y la espalda
o lugares de estar
de diario: la escalera,
la fiesta que escuchamos desde la calle enfrente
donde esperamos ver salir a todos y aquel frío
tanto: todo ese mar en calma.

3. Lugares de la ropa, azul,
¿no? cada vez: las costuras, el color distinto;
es el revés o era pegado a tu piel.

Pero también la ropa que da al viento
o que va, y te traía del mar
—tan inútil y lento..., todo
el agua... Y eran iguales difíciles
costuras tela burda bordes y la mano,
las manos,
y así ese guante adentro tiene suyo su tacto.

4. Ahora la piel, la espalda
su suavidad ésa de labio o aguas lluvias pasto
era pasar los dedos entre sobre sólo labios.

5. Y de la fruta la cáscara por dentro.
¿La has tocado? La naranja en la mesa,
su sombra gajo a gajo ¿la has
probado? Acerca la mano
o de la lengua, hay estas fibras, frota,
frota,, más frota, y otra.
No quedará bagazo:
no hay sólo una naranja, doble cáscara entonces;
y qué hartazgo el decirle me encantas, a la piel.
O con la oscuridad de dónde, así
haciéndose lugares que no son
para el tacto, y los hay.

6. ¿La has? No hay naranja,
ni cáscara o otra tela en esa mesa;
un lodo seco que es el mar, mar,
sobre la mesa.

7. Si la escalera, si nada
más la piel raspada el polvo.
Y era un olor también
—entonces desde entonces—
a mar abierto, al mar
sin sol. Y agua
sin cáscara su transparencia.

Mejor no haber bajado; y allí seguimos.
Ya no se sale nunca de un hotel
y ya tampoco volveremos. O yo sí
o tú. Entonces fue ese olor a manzanas
quemadas, a tantos miedos de amanecer
sin ruidos. No la lluvia,
aunque nadie nos esperaba al separarnos,
las paredes para nada
separar. ¿Cómo subir por la misma escalera?
Aquella vez, recuerda... Al mar quizá
quizás, pero ni llega el último escalón
hasta la arena.

8. Si la escalera, en la escalera
allá, un aire como un agua: allí y tú adelante.
Después la frágil armazón, su herrumbre de manzana
y seguimos bajamos en el mismo escalón.

9. (Mar en calma igual que se disuelven en la boca
leves gajos o polvo y naranjas de azúcar...)

10. Era perder la noche.... ¿Que el olor del mar,
de como piel
de un animal mojada? No fue una fiesta.
Y el gran anuncio rojo decía...?,
te digo. Suyo mar ajado, ajeno.
Luego tarde. O temprano o qué, cuando
tu aliento una red, o vidrio
estrellado donde el tacto despacio
de mi lengua; de mi aliento. Se quiebra. Ah!,
y otra noche sin cuartos hasta el frío
su dura piel temprana, del amanecer.

11. Qué, abajo bajo el agua
del mar por eso el agua
tan azul. Qué frutas cuántas
nacidas ya sin cáscara.
Y allí tú, de pie, en el último escalón:
recortado en el aire al viento el pelo
la camisa de fuera como nunca, la figura.
Ese escalón que lo tocan las olas; mar
donde nunca ni reflejar.

Fernando Salmerón

LA FILOSOFIA ANALITICA

I

Lo que en los días que corren suele llamarse "filosofía analítica" es un movimiento intelectual que puede ser contemplado desde diversos ángulos y que, desde todos ellos, aparece como una realidad muy diversificada. Visto como un conjunto de temas sería difícil distinguirlo de cualquier otro movimiento filosófico del pasado, salvo tal vez de aquellos que —dicho sea de un modo general porque se dan también las excepciones que confirman la regla— elevaron a problemas centrales ciertos asuntos de la teología que posteriormente dejaron de lado los filósofos de la edad moderna. Porque un buen número de cuestiones que se discuten en la actualidad de una manera muy viva no son materias planteadas por primera vez en la historia de la filosofía —sino planteadas en otros términos, descritas en un estilo diferente y tratadas a veces con nuevos recursos metódicos.

Aunque en un grado menor, algo parecido sucede cuando se consideran los métodos con que los filósofos enfrentan aquellos temas, si bien aquí resulta menos difícil establecer diferencias y hallar caminos de orientación. La palabra análisis justamente puede servir como guía inicial para este intento, con tal de que no olvidemos sus formas clásicas, al menos dentro del pensamiento contemporáneo, y podamos estar atentos a lo que cada una de estas formas da por supuesto.

La "historia reciente del análisis" ha sido relatada, en más de una ocasión, por diversos autores, para que resulte indispensable recorrer sus etapas una vez más. Y toda ella ha sido historia del análisis del lenguaje: de expresiones, términos y conceptos aislados o de estructuras más o menos complejas, mas en ningún caso de análisis directo de otro tipo de fenómenos —complejos sensibles o esencias—, como fue en otro tiempo el de la fenomenología.

Cuando se trata de este tipo de pronunciamientos filosóficos, "concepto" debe entenderse de la manera más general y abstracta, como una abreviatura conveniente para referirse al contenido significativo de determinadas palabras o a las propiedades que definen una clase. Sin que, en ningún caso, pueda entenderse en el sentido de alguna teoría que acepte o rechace entidades de cualquier género. Por ejemplo, un análisis del concepto de *Educación*, del concepto de *Libertad* o del concepto de *Relación*, no está comprometido por sí mismo con una determinada *Teoría del concepto*. Aunque, por otra parte, el análisis pueda revisar críticamente una variedad de

creencias, usos, hábitos y teorías asociadas con la palabra sometida a examen.

Pero aún localizado nuestro interés en el análisis del lenguaje, conviene insistir en el punto relativo a sus supuestos que es lo que, al fin y al cabo, permite distinguir varias prácticas o modelos de aplicación. Porque si por análisis se entiende sólo el intento de precisar y separar las partes de una realidad más o menos compleja, para establecer elementos más simples y buscar las posibles relaciones entre ellos, las diferencias en el ejercicio del análisis resultan apenas perceptibles. Los rasgos se ahondan solamente cuando en la observación de una práctica filosófica se pone al descubierto aquello que suponen sus métodos en el tratamiento de los conceptos y de las expresiones en general, que son los objetos del análisis.

La sola declaración, por ejemplo, de establecer una "geografía conceptual", supone en los conceptos examinados algo más que la mera aptitud de ser analizados y separados en partes más simples. Supone que las relaciones entre los conceptos pueden ser establecidas de tal manera que aquellos queden dispuestos "como en un mapa", y que las relaciones resulten en algún punto comparables a otras de cercanía o contacto, independencia o distancia. Y, todavía más, supone que esta nueva disposición de los conceptos es una manera de reformularlos en términos mejores, en términos que permiten llevar a cabo con ellos operaciones que no era posible cumplir antes del análisis.

Un punto de visita más extremo, que hace uso de una imagen médica para acentuar esta función del análisis de reconstruir o reformular el lenguaje en términos mejores, añade o hace explícitos otros aspectos más específicos. Añade, por ejemplo, que el lenguaje objeto del análisis es el lenguaje ordinario, pero que éste se nos da hasta tal punto contaminado de desorden, engaño y confusión que debe ser "tratado" como paso previo a cualquier otra consideración filosófica, y que este tratamiento analítico tiene justamente un alcance terapéutico. Por debajo de la exageración contenida en tal metáfora, este punto de vista mantiene viva la idea de una paráfrasis ideal del discurso ordinario, que permite traducir nociones problemáticas a conceptos más precisos o mejor dispuestos, que ya no puedan inducir a error.

Este intento de reformular las nociones del lenguaje ordinario parece ser, por decirlo así, la médula del análisis clásico —pero por sí mismo no compromete el camino a seguir. Como no excluye la posibilidad de ofrecer lenguajes artificiales, tampoco la supone de una manera necesaria. Deja abierto el paso, por otra parte, para un análisis meramente lógico que muestre las complejidades de una proposición y su valor exacto, pero igualmente permite ir más allá del análisis mismo y desembocar en una opción metafísica. En este

Texto de una conferencia dictada en el Colegio Nacional dentro del curso titulado "Tres lecciones de filosofía", en octubre de 1978. Una versión preliminar muy resumida fue presentada en el IX Congreso Interamericano de Filosofía, celebrado en Caracas, Venezuela, en junio de 1977.

segundo caso, la reflexión filosófica pone el acento ya no en la forma de la proposición sino en su relación con las cosas y ofrece una teoría epistemológica, a partir de la cual busca entre las cosas las entidades fundamentales. Al traducir una proposición, lo que hace es eliminar los nombres de las cosas complejas a cambio de nombres de entidades más simples —pero no pierde de vista la pretensión de que el contenido de la proposición no se modifica. Cualquiera que sea la conclusión, sin embargo, quedará bien claro que no se da ninguna relación de necesidad lógica entre la práctica del análisis y las consecuencias metafísicas. Si del análisis y de la teoría epistemológica pudiera resultar, por ejemplo, que los objetos materiales del mundo que nos rodea se reducen en último término a construcciones lógicas a partir de los datos sensibles, no habría manera de trazar ninguna liga necesaria entre la filosofía analítica y el empirismo. Ni, por tanto, sería posible eliminar, sobre la base del puro compromiso analítico, una variedad de problemas genuinos que el empirismo ignora.

II

Y así como el análisis del lenguaje no está conectado de manera necesaria al atomismo lógico de una visión empirista de la realidad, tampoco está ligado a las limitaciones de lo que recientemente se ha podido calificar de atomismo sintáctico. En algún momento de la historia del análisis se intentó el estudio del uso de los conceptos considerados aisladamente, aunque siempre a título de tarea filosófica preliminar. La propuesta inicial de una gramática racional o de una gramática filosófica se ha transformado y robustecido en los años recientes. El desarrollo de la gramática transformacional, que ha llamado la atención sobre una estructura gramatical profunda, opuesta a otra estructura superficial, contribuyó con esto al estudio de los aspectos más formales del lenguaje: la sintaxis y la morfología. Frente al análisis que pareció restringirse, en una cierta etapa, al estudio fragmentario del uso de términos y expresiones, en detrimento de la posible organización sistemática de los resultados, las investigaciones más recientes han insistido en llevarlo a más ambiciosas tareas filosóficas. Así como se habla de una gramática de la poesía, en el campo de los estudios literarios, se emplea una nueva imagen en los dominios del análisis —se habla de una gramática de la filosofía. Y se trata de pasar del estudio de las relaciones entre los conceptos y sus significados al de las relaciones entre los conceptos mismos, en busca de los aspectos más sistemáticos y formales, y de hipótesis más amplias en la explicación de estos aspectos.

Ahora bien, lo que supone la metáfora de la gramática no elimina ninguna de las posibilidades permanentes del análisis, aunque insista más abiertamente en el estudio de los sistemas conceptuales. Lo que pretende es formular, lo más explícitamente posible, las reglas del uso del lenguaje pero, sobre todo, insistir en sus aspectos estructurales y proponer teorías acerca de esas estructuras en su totalidad. Con esto quiere explicar la relación que se da entre los conceptos fundamentales de ese vasto y refinado aparato con el que manejamos en nuestras expresiones las realidades del mundo y nuestra comunicación con el prójimo: los conceptos que en la terminología de la tradición filosófica occidental han llevado, casi siempre, el nombre de *categorías*.

Cuando en nuestras conversaciones decimos que algo es distinto a otra cosa o que no lo es; decimos que existe en un

cierto momento y lugar; afirmamos que conocemos o sabemos que es real, etc., usamos nociones del lenguaje ordinario de acuerdo a reglas que indican su uso correcto. Estas nociones son, por ejemplo, identidad, existencia, tiempo, espacio, conocimiento, realidad... Y es tarea de la filosofía analítica esclarecer el significado de cada uno de estos conceptos acerca del mundo; formular explícitamente aquellas reglas y los principios que su práctica supone; descubrir las relaciones estructurales entre estos y otros conceptos fundamentales no nombrados en el ejemplo; proponer teorías sobre sus enlaces necesarios, esto es, sobre las relaciones entre conceptos y sobre el sistema entero de las categorías; y, finalmente, sobre la relación de nuestros conceptos con la realidad.

Aún hay más, si queremos insistir en la complejidad del lenguaje ordinario: el campo específico de la moralidad y de la acción humana. Bueno o malo, justo o injusto, conciencia y castigo, intención y libertad, razón y pasión, creencia y actitud, mente y cuerpo, etc., son ejemplos de otra serie de conceptos fundamentales que plantean dificultades peculiares. Dificultades como aquellas que derivan de distinguir las expresiones descriptivas de las realidades empíricas, de aquellas que ponen de manifiesto alguna forma de evaluación y que, por tanto, no son descriptivas o, al menos, no son exclusivamente descriptivas. O dificultades de otra índole, como aquellas que surgen de considerar el empleo de un vocabulario compuesto de términos físicos para la descripción de la conducta humana como si fuera un mero movimiento corporal, cuando dentro del propio lenguaje ordinario puede darse la descripción del mismo evento en términos psicológicos y mentales.

Pero, sin detenernos en estas cuestiones —problemas filosóficos de la más honda tradición—, es fácil darse cuenta del punto de complicación a que pueden llegar las tareas del análisis y, por supuesto, de la complejidad de las teorías requeridas. Debemos señalar, sin embargo, un problema más grave todavía, que se conecta con uno de los ejemplos acabados de señalar: el de la relación entre el lenguaje ordinario y el de las disciplinas científicas especializadas.

Es evidente que los esquemas conceptuales del lenguaje ordinario difieren, en gran medida, del vocabulario que las ciencias emplean en el tratamiento de sus respectivas materias, y cuyo dominio exige un entrenamiento especial, cuando no una verdadera experiencia teórica. Es verdad, igualmente, que las ciencias definen sus propios conceptos con la mayor precisión y establecen las reglas que gobiernan su uso —de modo parecido a como lo intentan los gramáticos que trabajan con los lenguajes naturales. Sin embargo, nada de esto impide que podamos hablar del significado de los conceptos científicos y de los principios que se dan por supuestos al formular sus reglas de aplicación; de las conexiones necesarias entre los conceptos y del sistema entero de aquellos que son fundamentales en cada ciencia; y, por supuesto de la relación del lenguaje de la ciencia con la realidad. Es decir, nada impide el planteamiento de los problemas filosóficos más estrictos. En todo caso, lo que después de esta consideración habría que añadir a las tareas de la filosofía analítica es el problema de las posibles relaciones entre lenguaje ordinario y lenguaje científico —de modo de hacer comprensible esta doble forma de nuestro trato con la realidad.

Al hablar de los conceptos fundamentales de cada ciencia, no indicamos aquellos que son comunes a todas ellas. Cada ciencia maneja los conceptos que requiere para su área de estudio pero, además, emplea otros que definen toda actividad científica, por ejemplo: hipótesis, descripción, teoría,

ley, predicción, explicación y prueba. Son nociones que surgen en el trabajo metódico de la investigación y que los especialistas emplean en sus tareas normales, pero que tienen un campo de aplicación más general. Y, en consecuencia, su tratamiento en cuanto a su significado y conexión con otros corresponde a la filosofía y no a la práctica científica. En todos los casos aludidos —los del lenguaje ordinario, los de los conceptos fundamentales de cada disciplina y los surgidos en toda investigación científica—, de lo que se trata es de establecer las condiciones necesarias y suficientes de la aplicación de cada expresión o de cada concepto. Aunque no sólo de esto, desde luego.

El énfasis en los aspectos estructurales y en los enlaces necesarios entre conceptos añade un elemento nuevo en el análisis que, sin embargo, no implica compromiso alguno con el empirismo ni con ninguna doctrina metafísica acerca de la realidad. Por su propia naturaleza, el análisis filosófico no pretende justificar ideales morales de vida, como no pretende tampoco conocimiento directo sobre la realidad o sobre el sentido último de sus procesos, ni puede colmar las lagunas del saber científico. Lo que ofrece el análisis son conocimientos filosóficos en el sentido más estricto, por ejemplo, de carácter lógico, semántico o epistemológico. Y esto supone que, aun cuando el análisis va en busca de las estructuras más generales de la experiencia que registra el lenguaje, estas estructuras no son otra cosa que relaciones entre conceptos. Y no hay camino lógicamente seguro para transitar de una mera articulación conceptual a las estructuras de la realidad.

Esta es la razón por la cual la investigación filosófica contemporánea no repite los pasos de la tradición clásica. La metafísica tradicional da por sentado que, al describir un sistema de conceptos fundamentales, rigurosamente enlazados, reproduce la totalidad de lo real y su organización jerárquica. Como si la mera articulación de todos los conceptos pudiera garantizar una idea arquitectónica de la realidad y, al mismo tiempo, garantizar la convicción de que las estructuras de los diversos sectores de entes se agotan o se captan en estructuras conceptuales.

El análisis intenta elucidar el significado de expresiones, términos y conceptos —lo mismo en el lenguaje ordinario que en el de las teorías científicas—, poner al descubierto sus elementos más simples, sus enlaces necesarios y sus estructuras más complejas desde el punto de vista lógico. Finalmente, ofrece teorías para dar respuesta a los problemas y explicar las perplejidades que surgen en semejante empresa, y somete estas teorías a un examen crítico. Pero de ninguna manera da por supuesto que la gramática pueda revelar la estructura de los hechos del mundo.

III

Análisis y descripciones, sistematizaciones y teorías, exámenes y críticas, constituyen lo que se llama filosofía analítica que en ningún caso puede convertir sus teorías acerca de las estructuras del lenguaje —por generales que puedan ser— en conocimientos acerca de las estructuras de la realidad. Tal pretensión sería un intento vano de subsistir en sus tareas a las disciplinas científicas —si se tratara de conocimientos empíricos relativos a los diversos sectores del universo. Y si quisiera ofrecer doctrinas acerca de la totalidad de estos sectores, el intento —no menos vano—, la convertiría en una

propuesta metafísica, es decir, en una tesis sobre el sentido o sobre la estructura de la totalidad de la realidad: núcleo y arranque de toda concepción del mundo.

El lenguaje de la vida diaria contiene en sus estructuras la totalidad de la experiencia común, es decir, el inventario de formas conceptuales con que el hombre ordinario de una cierta época y ligado a una tradición ha interpretado la realidad. De sus afirmaciones más triviales —por supuesto de afirmaciones de una cierta clase, por ejemplo, las llamadas “variables ligadas”— se sigue toda una ontología, que es la porción medular de la metafísica. De parecida manera, una teoría científica —destinada a predecir acontecimientos futuros a la luz de una experiencia pasada—, al interpretar un fragmento de la realidad queda comprometida, por virtud de sus estructuras conceptuales, a aceptar la existencia de ciertas entidades —y de sus afirmaciones se sigue toda una ontología regional. En este sentido se dice que prolonga la tarea del hombre ordinario, en cuanto añade precisión, simplicidad y congruencia a un conjunto de conceptos en beneficio de la teoría.

Del estudio de los conceptos y de las estructuras del lenguaje ordinario, el análisis filosófico puede extraer los esquemas ontológicos y los supuestos de toda índole a que el discurso de la experiencia común queda comprometido, si es que sus afirmaciones quieren ser verdaderas. Estos esquemas y supuestos, más o menos explícitos en las grandes obras clásicas del pensamiento humano, suelen alcanzar una grande complejidad y rebasar propiamente los terrenos de la ontología y hasta de la metafísica, para intentar la justificación de los principios últimos de la vida práctica. En tal caso constituyen lo que se llama una concepción del mundo, un cuerpo de doctrina que es expresión de una actitud moral.

Visto de esta manera se entiende que cuando una concepción del mundo, o simplemente sus esquemas conceptuales básicos, son juzgados a partir de esquemas y concepciones diferentes, sus afirmaciones en apariencia más obvias pierden validez. Y nuestra aceptación de una determinada concepción del mundo, como nuestro juicio sobre cuestiones últimas de ontologías rivales, tienen más relación con tradiciones culturales que con conclusiones probadas de lógica y semántica. Para esto hay una razón muy simple que ya ha quedado dicha: el análisis filosófico no va más allá de las estructuras del lenguaje y, sobre esta base, no es posible alcanzar respuestas sobre las estructuras de la realidad. Las teorías de la filosofía analítica se refieren a aquello que está registrado en el lenguaje, implicado o supuesto; las doctrinas sobre la totalidad de lo real y sus estructuras fundamentales plantean cuestiones de otro tipo con las cuales la filosofía en sentido estricto tiene poco que hacer.

Algo tiene que hacer, sin embargo. El análisis de los lenguajes cuyos conceptos postulan entidades y cuyas estructuras lingüísticas resultan ser muy generales y sólidamente establecidas, puede ofrecer descripciones cuidadosas de cada uno de ellos, pruebas de su consistencia y caracterizaciones de las discrepancias. Y para esto no necesita añadir nuevos supuestos a sus tareas, basta con aceptar que hay formas lingüísticas y que estas formas son susceptibles de análisis. Cualquier pretensión acerca de un lenguaje sujeto a examen o aún de la totalidad de los existentes o posibles, en el sentido de que sus recursos expresivos agotan la totalidad de los hechos del mundo, representa un salto más allá de los propios límites —un salto cuando menos cuestionable. Se trata, por tanto, de análisis descriptivos, de intentos de esclarecer

el funcionamiento efectivo de las palabras y no de cambiarlas; se trata más bien de observar usos que de establecer reglas; de descubrir relaciones sistemáticas entre los conceptos y no de proponer cambios en estas relaciones o de construir sistemas nuevos.

En este sentido, se puede hablar de la neutralidad ontológica del análisis filosófico frente al compromiso del lenguaje ordinario, de las teorías científicas y de las concepciones del mundo. La distancia frente a la aceptación de entidades que el análisis puede mantener de modo permanente se debe tan sólo a que sus planteamientos, sus problemas y sus soluciones son cuestiones acerca de palabras —que solamente una consideración superficial podría confundir con cuestiones acerca de las cosas del mundo. Por su programa mismo, la llamada metafísica descriptiva intenta mantenerse dentro de los límites del análisis y no proponer estructuras alternativas a aquellas que registra el uso lingüístico normal. Y, por otra parte, este programa no obliga de una manera necesaria a suponer que los esquemas conceptuales del lenguaje ordinario sean invariables, ni que la antropología no pueda mostrar que otros lenguajes diferentes reproducen de otra manera la experiencia humana.

La neutralidad ontológica debe entenderse de un modo semejante a como se ha entendido la libertad frente a los valores en la investigación de las ciencias sociales: no se trata de la neutralidad del filósofo sino del análisis mismo y de sus teorías acerca del lenguaje. Cada filósofo habrá de intentar la justificación moral de su tarea por la vía que más le convenga, pero su actividad crítica frente al lenguaje, si ha de ser tenida como analítica, ha de distinguirse de la actividad específica cumplida por referencia a entidades extralingüísticas cualquiera que sea su relevancia práctica. Tratar con entidades mediante el uso de conceptos es una empresa distinta de aquella que averigua cómo tales conceptos son usados y qué relaciones con otros conceptos se revelan en tales usos.

Hay, por tanto, un cierto hiato entre la práctica del análisis y sus resultados, por una parte, y los compromisos del discurso ordinario y del discurso científico, por la otra. En todo caso, no sería posible derivar enunciados de valor ontológico acerca de la realidad del mundo de los resultados del análisis. Y el criterio para ponderar aquello que estos enunciados aceptan como algo que se da en el mundo, es justo el llamado compromiso ontológico: este criterio permite poner al descubierto las implicaciones del lenguaje. Por supuesto, no dependen del lenguaje las realidades del mundo, pero sí depende de él lo que podemos decir acerca de aquellas realidades.

IV

Lo que puede ofrecernos la investigación sobre el lenguaje es justamente la determinación clara de lo que las teorías científicas y las concepciones del mundo dicen acerca de la realidad y de sus estructuras. Esto es, puede darnos las ontologías implícitas en los lenguajes examinados. Todo lo cual se puede describir de una manera consistente sin que el análisis pretenda ofrecer nuevas informaciones acerca de la realidad extralingüística —sin que pretenda siquiera defender nuevos conceptos básicos o introducir modificaciones en los estudiados. Simplemente pone las dificultades en su sitio al hacer ver que las controversias en materia de ontología suponen siempre dificultades en los conceptos básicos. De esta manera, delimita el terreno en que las discusiones y las pruebas de los argumentos son posibles.

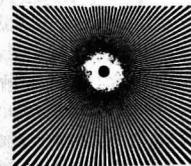
El paso de las cuestiones lingüísticas a las relativas a las realidades del mundo —o, si se quiere, el paso en dirección inversa— constituye una verdadera línea de demarcación y no un recurso accidental o una mera estrategia de la investigación teórica. Lo que sucede es que toda investigación científica, como toda argumentación moral, puede verse en el caso de recurrir al análisis filosófico cuando sus dificultades alcanzan un cierto nivel. En este punto resulta aconsejable abandonar el problema primario para retroceder a cuestiones secundarias y residuales —las cuestiones conceptuales básicas que son los problemas típicos de la filosofía. Y el hecho de que esto muestre su utilidad en el tratamiento de un amplio campo de problemas científicos y morales no es sino una prueba de la amplitud de complejidad de las cuestiones filosóficas de que se ha dado cuenta en los primeros apartados de este ensayo.

La distinción acabada de apuntar debe entenderse de una manera más fuerte que aquella en que la ciencia entiende las diferencias entre las disciplinas: diversos conglomerados de problemas y de intentos de solución más o menos bien delimitados. En un sentido muy claro hay una continuidad entre los diversos estudios y especializaciones de las ciencias. Aún puede decirse que la ontología es continua con las disciplinas científicas en cuanto a su objeto, puesto que lo que la distingue frente a ellas son diferencias en los niveles de generalidad y en las posibilidades de someter a prueba sus afirmaciones. Y lo mismo habrá que decir de la metafísica y de las concepciones del mundo. En todos estos casos, se describe o se discute el comportamiento, la estructura y la naturaleza de los hechos del mundo —nunca nuestra manera de hablar acerca de ellos.

Nadie pretende un exilio cósmico ni una distancia infinita. No se trata de la neutralidad del filósofo analítico en cuanto tal, sino del peculiar ejercicio del análisis en vista de la naturaleza de su objeto y de la exigencia de que como investigador sea capaz de distinguir críticamente las dos tareas. Los límites del análisis, sin embargo, no son los de la filosofía —y las señales que indican estos límites no son tan transparentes como las hemos hecho aparecer hasta ahora.

La filosofía analítica, en el sentido estricto en que se ha tratado de caracterizar, no es toda la filosofía. Al lado del análisis están las propuestas ontológicas propiamente dichas —y el desarrollo sistemático de estas propuestas hasta la presentación de las estructuras de la totalidad de la realidad, comprendidos hechos y valores en un cuerpo de doctrina, en una concepción del mundo. Se trata de dos tareas intelectuales distintas cuya diferencia fundamental radica en sus funciones prácticas, pero cuyo punto de encuentro es justamente el paso del análisis a las propuestas de la ontología.

Sería difícil negar este paso, que de alguna manera recuerda el salto que —hace más de cuatro décadas— pretendía la escuela fenomenológica entre el fin del análisis descriptivo del fenómeno y la intuición de la esencia. Pero tampoco hay ninguna ganancia en oscurecerlo con opiniones confusas acerca de cómo se relaciona el lenguaje con el mundo.



DE LIBROS

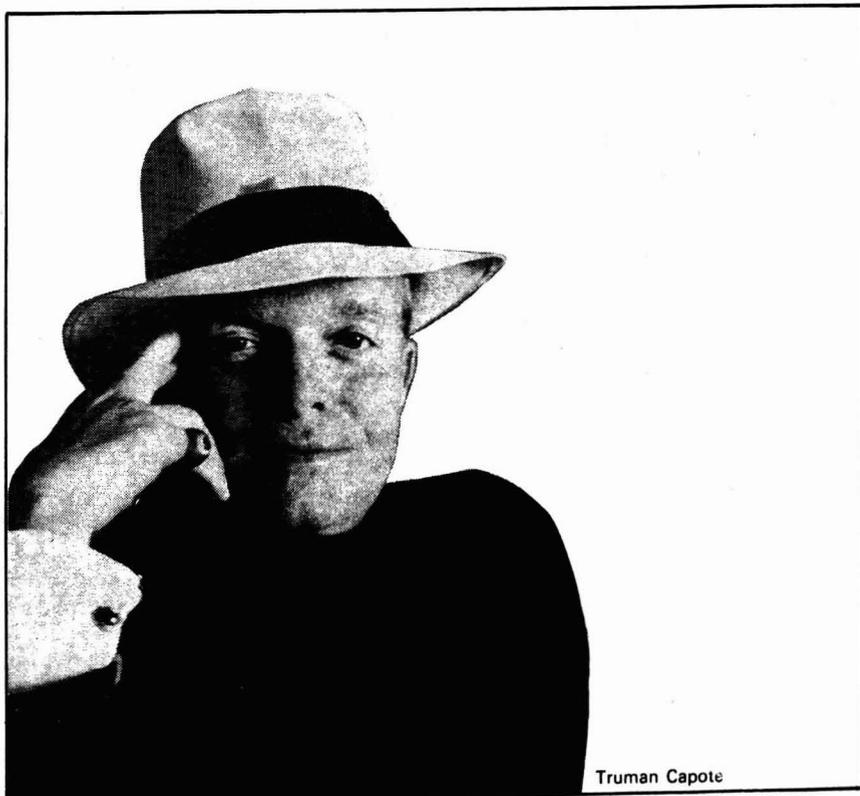
TRUMAN CAPOTE: EL ESPEJO NEGRO

Aquel Peter Pan, de rubio flequillo que en 1948 jugueteaba en la contratapa de *Otras voces, otros ámbitos*, es hoy el niño de rostro envejecido que clava en el lector una dura mirada, entre desencantada y ansiosa, desde la fotografía impresa en su último libro, *Música para camaleones*. Al cabo de treinta y dos años de éxitos, insatisfacciones y bruscos virajes, Truman Capote retraza su vida de escritor y reafirma propósitos que más bien surgen como contradictorios anhelos de identificación y desapego. Descartar la invención y limitarse a un ascético registro de hechos, personas y cosas reales, pero incluyéndose entre ellos como un personaje plantado "en el centro del escenario" para mirar desde cerca, desde dentro. Anular toda distancia entre ese espectador central y el mundo observado, con la esperanza de que tal simbiosis permita al mundo manifestarse por sí solo, en una especie de crónica autónoma de todo afán de interpretar. Renunciar a la literatura, pero en nombre de la literatura misma o en busca de "otra" literatura: una *summa* que abarque todas las formas literarias posibles, "la cualidad de inmediato de una película cinematográfica, la profundidad y la libertad de la prosa y la precisión de la poesía". Fascinado consigo mismo, entregado a la autorepulsión y a la pasión narcisista, Truman Capote se juzga, se condena, se aplaude y asume la autocrítica con una severidad acicateada por un íntimo goce. "Heme aquí, sumido en mi oscura locura, completamente solo con mi mazo de naipes y, por supuesto, con el látigo que Dios me dio": la baraja del riesgo que supone cada aventura literaria, el látigo "que sólo tiene por finalidad la autoflagelación". Con la altivez de este autorretrato culmina el prólogo de *Música para camaleones*, seductora miscelánea de relatos "verídicos", conversaciones, en-

trevistas, recuerdos de la niñez, soliloquios o diálogos consigo mismo. A lo largo de esos textos, el testimonio del crimen, la conducta extravagante, la fantasía o la práctica sexual heterodoxa se imponen con la perturbadora inmediatez de lo real. A la vez, tras esa diafanidad engañosa se percibe algo más: la presencia de algo que sólo es real porque lo ha autenticado una literatura empeñada en borrarse a sí misma.

El prólogo de este libro es también un relato "verídico": narra con los pormenores de una novela de suspense esa obsesión de Truman Capote por acortar —o más bien disimular— distancias entre el observador y el mundo. "Mi vida —como artista, por lo menos— puede ser proyectada en un gráfico con la misma precisión de una fiebre, registrándose altos y bajos, ciclos específicamente definidos." Con minucia quirúrgica, Truman Capote hiende su obra, la desmembra en periodos, cada uno de los cuales se cierra con un desasosiego que precipita la búsqueda de otro rumbo. Tras sus cuentos de adolescente prodigio, la primera novela, *Otras voces, otros ámbitos*. Con traviesa coquetería, Capote atribuye el éxito inmediato del libro a aquella fotografía de la contratapa y apenas se de-

tiene a juzgarlo, a pesar o quizá *porque* en él ya está de algún modo lo que siempre hará: mostrar que el mundo no es una realidad que pueda mostrarse, sino un misterio que debe descifrarse, aunque la cifra última retroceda sin cesar a otra voz, a otro ámbito. El delirio de aquellos personajes enclaustrados en un pueblo fuera del tiempo, la mirada anhelante del niño que los interroga sin recibir respuesta y que pacta con el juego de esa locura, aunque sin internarse en ella, la súbita certeza de que debe irse de entre ellos para buscar la respuesta en otra parte: metáforas del misterio y, sobre todo, del propio Truman Capote. Irse: ir hacia ese otro que él desearía ser, hacia otra forma posible de respuesta. Muchas veces se ha asociado a este primer Truman Capote con Flannery O'Connor, otra gran escritora del sur estadounidense. Pero en ella, en su mundo de *Wise Blood* o de *A Goodman is Hard to Find*, poblado de predicadores que proclaman una Iglesia de Cristo sin Cristo, de asesinos que matan sentenciando que Jesús lo embarulló todo al levantar a los muertos, en ese mundo de desesperados no hay partida ni movimiento posible: allí todos son los para siempre marginados, inmóviles víctimas del rechazo de la Redención



Truman Capote

▲ Truman Capote: *Música para camaleones*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1981.

ofrecida como promesa. Truman Capote y sus personajes se mueven, viajan, parten, se van en busca de un posible sentido del mundo que no se agote ni en la teología ni en el secreto consuelo de las ideologías. En el prólogo autobiográfico a *Música para camaleones*, Truman Capote pasa ligeramente por aquellos primeros lapsos de su obra, no menciona siquiera su segunda novela, *El harpa de hierba* (sólo habla de la versión para el teatro), donde la locura sonríe, se apresura por llegar al periodo de la novela "no ficticia", *A sangre fría* (1966), estremecedora crónica sin "yo" narrador que registra un múltiple asesinato cometido en Kansas. Capote se declara casi inventor del género (tan anterior a él: ¿no se remonta acaso por lo menos a Daniel Defoe?) y alude con sorna a Norman Mailer como imitador suyo en *La canción del verdugo*. Ambos rivales, sin embargo, han partido en sentidos opuestos: Capote, hacia la impersonalidad de un estilo de absoluta austeridad; Mailer, hacia la vibrante presencia de su voz en *Los ejércitos de la noche* o en *Of a Fire on the Moon*. Por otro lado, ¿no es el propio Capote quien después lamentará la ausencia de sí mismo en su primera novela "no ficticia"? "La mayor dificultad que tuve al escribir *A sangre fría* fue no participar... el periodista tiene que entrar en la obra como personaje... si es que quiere mantener el libro dentro del plano de lo verosímil." Su entrada en escena se produce mediante ese eficaz motor de la literatura que es el chisme.

Capote relee sus diarios, llenos de descripciones de sí mismo y de los demás, revisa su correspondencia, saca a luz confidencias y entre 1975 y 1976 publica algunos capítulos de *Answered Prayers*, provocando la indignación de amigos "y/o enemigos" que se sienten traicionados. Agil maniobra. Por un lado, Capote escamotea lo que Barthes llama *situación de relato* y suprime el menor indicio a esos protocolos de lectura que nos hacen ver que alguien nos está contando algo; por el otro lado, se instala como personaje en ese mundo que parece contarse como por sí solo y aspira a que su voz no sea la del narrador, sino una de las tantas cosas que atiborran el mundo. Ese intento, declara, "alteró mi concepción total de la literatura, mi actitud hacia el arte, hacia la vida, el equilibrio entre ambos y mi comprensión de la diferencia entre lo

verdadero y lo *realmente* verdadero". ¿Ilumina este último libro suyo tal diferencia? Lo hace mostrando que la literatura no es tan sólo mediadora o vehículo, sino el ámbito mismo donde lo real puede manifestarse acaso del único modo posible: como creación. Poco importa que las personas o los sucesos narrados en *Música para camaleones* existan o no en el mundo exterior: allí existen plenamente sólo porque los modos o condición que se ha impuesto el relato los ha hecho reales. La novela "no ficticia": una forma de creación, una de las tantas respuestas a las continuas crisis del realismo literario. Sería injusto degradar esta respuesta a una relación mecánica, ingenuamente determinista, entre realidad y literatura, traspasando el poder creador del escritor al del mundo que representa o aun al de la cultura en que trabaja. Lo cierto es que mundo y cultura son producto suyo.

Admirables relatos, literatura espléndida (en el sentido literal: abundante, resplandeciente, aunque se finja invisible) en las páginas de *Música para camaleones*. No es a la luz de la trágica muerte de Marilyn Monroe o de los azares de su vida sentimental como nos rendimos a la gracia de su conversación con Truman Capote: detrás de ellos dos está el otro Capote que sabe hacerlos vivir, que define a su interlocutora que una frase final donde se condensa la ternura que el retrato ha venido despertándonos: "Diría que eres una hermosa niña". Como en una burlona caja china, este "retrato coloquial" contiene en su interior otro intercambio de relatos. Es el momento en que Marilyn Monroe cuenta a Capote el recuerdo de un desopilante alarde que Errol Flynn ha hecho alguna vez de sus atributos viriles. A su vez, Capote cuenta a Marilyn un recuerdo muy personal de una noche pasada con Errol Flynn. "No es un gran cuento —responde Marilyn—. No merece el mío." El de ella es el de su para entonces secreta relación con Arthur Miller (secreto que Capote, aunque ya lo conoce, procura arrancarle mediante el intercambio de anécdotas). ¿Por qué un cuento "no merece" el otro? Tal vez ¿porque su *verdad* es menos escandalosa o porque no tiene el mismo interés narrativo? En las ingenuas palabras de Marilyn se reitera el juicio de valor que, tácitamente, se extiende todo a lo largo del libro: el enfrentamiento de la *verdad* (escandalo-

sa, o trágica, o grotesca) con el placer del texto que la cuenta.

En "Un día de trabajo", otro de los retratos coloquiales, Truman Capote pasa un día con la negra María Sánchez, "profesional de la limpieza que trabaja por horas", la sigue de departamento en departamento por Nueva York, oye sus cuentos entre vaharadas del humo de unos cigarrillos "de tabaco peruano" que no son precisamente de tabaco, acaba bailando con ella ante los comentarios de un loro que habla en yiddish y el estupor de los dueños de la última casa, prolijamente burgueses, que irrumpen de improviso. La historia está narrada en una diestra mezcla de relato y de pieza teatral: acotaciones escénicas, diálogos presentados como en un guión cinematográfico, brusco viraje hacia un "desenlace" que consiste en el paso de lo grotesco a lo conmovedor. En una iglesia católica, TC dice: "Estoy rezando por usted, Mary. Quiero que viva para siempre". Y Mary: "No rece por mí... Rece por todas esas almas perdidas en la oscuridad". En el relato "Una luz en la ventana", el recurso es el opuesto. De regreso de una boda, Truman Capote queda abandonado en la helada oscuridad de un camino de campaña, en Connecticut. Como en un cuento de hadas, una anciana le da amparo en su aislada casita de madera al borde del camino. Después del té caliente, de la conversación apacible, del desayuno succulento, estalla el violento anticlímax grotesco: el descubrimiento, en el refrigerador de la anciana de un montón de gatos congelados. *Exegi monumentum...*: son los antiguos compañeros de la soledad del hada protectora.

El relato más largo de *Música para camaleones*, "Ataúdes tallados a mano", es la historia de cómo Truman Capote sigue paso a paso la obsesión de Jack Pepper, detective del Departamento de Investigaciones del Estado, por probar que un rico hacendado de un pueblo es el autor de una serie de crímenes. La obsesión lo lleva a sacrificar a la mujer a quien quiere, una de las víctimas señaladas. El subtítulo del relato apela directamente a la credibilidad (o credulidad) del público: "Narración verídica de un crimen norteamericano". Pero la "voluntaria suspensión de la incredulidad" no se produce en el lector por la imperturbable objetividad con que se narran los hechos, o por su atri-

bución a una fuente tácita pero legítima, sino porque en él influye sutilmente el juego literario de Truman Capote, que altera el procedimiento clásico del relato policial. El esquema canónico "Enigma *versus* Solución del Enigma", "Riesgo *versus* Seguridad", aquí se invierte. El enigma no se aclara: se ahonda cada vez más en un interrogante sin respuesta; la seguridad no se adquiere, porque el riesgo es una amenaza que parece invadir el mundo entero. El título mismo del relato ya condensa esa irresoluble confrontación de los opuestos: las placenteras connotaciones artesanales de "tallados a mano" se vuelven atroces porque ese atributo se aplica a "ataúdes". En esta aventura policial de Truman Capote, no es el orden el que triunfa sino, al contrario, la denuncia del orden como una endeble superchería. Truman Capote logra desautomatizar un procedimiento anquilosado, cuenta una historia que, verídica o no —a qué comprobarlo— se impone con fuerza a partir de esa revitalización del trabajo literario.

La distinción propuesta por Jakobson entre los dos ejes del lenguaje, el metafórico y el metonímico, es aplicable a los modos diversos de la ficción literaria. Los relatos metafóricos son los de la alegoría, la alusión analógica, el símbolo; los metonímicos, los de la narración lineal, con el avance de una línea argumental que parece prolongar el suceder mismo del mundo real. En este último libro de Capote, ambos ejes se entrecruzan imprevistamente, deslumbrantemente. En el relato que da título al libro, una dama patricia de Martinica toca el piano ante TC y una multitud de camaleones "color escarlata, verde, lavanda" que parecen "notas musicales impresas en una hoja. Un mosaico mozartiano". En la sala de esa dama hay un espejo negro puesto sobre una mesa "como si fuera una edición de lujo" en la cual "no hay nada que leer, ni ver, excepto el misterio de la propia imagen proyectada sobre la superficie negra del espejo antes de hundirse en las profundidades interminables, en los corredores de la oscuridad".

En documento, el relato "no ficticio", la metonimia del mundo se interrumpen para que surja el símbolo de esa ansiedad que Truman Capote ha sentido desde siempre: ver, verse, ir, irse en busca de sí. "Vueltas nocturnas", el retrato coloquial que cierra el libro (remi-

tiendo especularmente a su prólogo) es un diálogo entre Capote y Capote, moderna versión de la nocturna lucha con el ángel, espectacular registro del encuentro entre Eros y Thánatos. TC acusa, acorrala, lastima a TC hasta arrancarle un último autorretrato, no menos altivo que el del prólogo: "Soy un alcohólico. Un drogadicto. Un homosexual. Soy un genio... Pero no soy un santo todavía." En las sociedades represivas, donde el dolor se calla, esta definición abruma por la valentía de su verdad. En las sociedades real o presuntamente permisivas donde Eros parece reinar sin censuras, quizá también se perciba con la misma intensidad la eficacia de esta brillante fórmula literaria: sinuosa graduación, radiante oxímoron, negro espejo hecho añicos, caleidoscópica imagen del que se busca a sí mismo.

Enrique Pezzoni

MEDIRSE CON EL PRESENTE

Los pasos de López, la más reciente novela de Jorge Ibarquengotia, recrea la conspiración que llevó a la guerra de Independencia en México.

El Waugh mexicano hace de la conspiración emancipadora una risueña opereta. Las situaciones que convirtieron a esos criollos y mestizos en héroes fundadores de la patria recuperan en

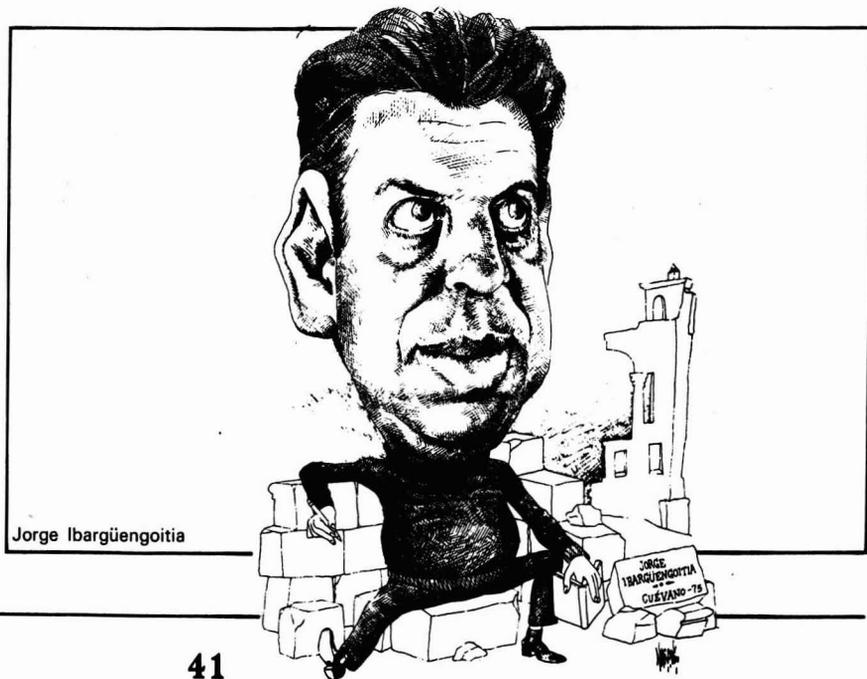
▲ Jorge Ibarquengotia: *Los pasos de López*. Ed. Océano. México, 1981.

Ibarquengotia todo su carácter providencial mientras que las mascarillas heroicas van perdiendo la rigidez de la necesidad histórica para animarse repentinamente: el cuento de lo que fue coquetea con lo que pudo haber sido y, si bien los hechos permanecen casi idénticos a los de la historia escolar, se ven fluctuar las interpretaciones que los entienden.

Los pasos de López es una novela divertida. Los personajes pueden ser gente de ideas, pero son sus costumbres y actitudes las que los definen. *Los pasos de López* parece una novela escrita para mostrar que no es preciso el advenimiento de un Estado verdaderamente revolucionario para que los cocineros lleguen al poder.

La novela de Ibarquengotia difunde lo que —de Alamán a Bulnes— la historia ya sabía: que los padres de la patria fueron hombres improvisados, guiados por la buena fe, desencaminados por la necesidad, aprendices de brujo siempre rebasados por la Fortuna. La novela se lee como una de esas reconstrucciones, tan caras a Baroja, a los Dumas o a Merimé donde, sin pausa, la acción sucede a la acción.

Los pasos de López, no dejan de tener actual vigencia. La obra comparece, se mide con el presente. La ironía antiheroica de la novela —tal vez la cuerda más consonante, la más armónica, dentro del concierto literario local— la amenidad y la ligereza, características de Ibarquengotia son a la par notas muy familiares de este nuestro tiempo. Está, en tercer lugar, la elección misma de un tema que es estigma, digno de los tiempos.



Jorge Ibarquengotia

¿Quiénes son los padres fundadores de la patria, qué es la fundación? Los fundadores de la ciudad son entre otras cosas aquellos hombres que no tuvieron miedo de echar sobre sus hombros un crimen porque tal infracción de la legalidad se hacía en beneficio público y contaba con la bendición de quienes vivían cotidianamente el despotismo de una legalidad desacreditada. El padre fundador suspende por un momento los criterios morales; atenta contra la buena sociedad a nombre de la sociedad toda y opone, para decirlo en palabras de Bulnes, la civilización de los proletarios a la barbarie de los propietarios, la cultura popular contra la vacuidad dominante. El paralelo entre los últimos años de la Nueva España y los más recientes del México da actualidad a *Los pasos de López*. La novela describe en lontananza y miniatura lo que está a sólo unos cuantos pasos, como cuando se toma un catalejo al revés. ¿Qué ven esas lentes? ¿Qué ayuda a mirar esta novela? Poco importa lo que haga el autor con el pasado; sólo vale lo que hace presente: la historia la escriben unos cuantos hombres que suelen ser torpes, indolentes, indecisos, cuando no ignorantes, y que merecen burla y no respeto, ira más que veneración, visto el precio de su incompetencia o de sus bromas. ¿Qué vale más: un capitán sin ejército o un ejército sin capitán? El carismático Hidalgo no era un capitán, pero las huestes de indios hambrientos tampoco eran un ejército. Calleja, quien sí era un capitán, carecía de ejército pero pudo diezmar a la mesa. *Los pasos de López* es una novela que sólo podrán leer con optimismo los adeptos del número y la mayoría. *Los pasos de López* muestra que cuando las armas han recibido la bendición del hambre la excelencia de los capitanes puede ser variable y hasta nula. Cuando los hombres de Estado son diligentes el pueblo es perezoso, cuando el Estado es indolente el pueblo es activo. *Los pasos de López* es una novela amena, movida, risueña y de saludable, corrosivo efecto sobre las supersticiones patrias. Si puede ser vista como una regocijada diatriba de los héroes nacionales, también resulta una alabanza a la materia humana o pueblo que los encumbró: cuando las masas tienen genio, pueden ahorrarse el talento de sus pastores.

Adolfo Castañón

UNA APROXIMACION AL ESTUDIO DEL PERONISMO

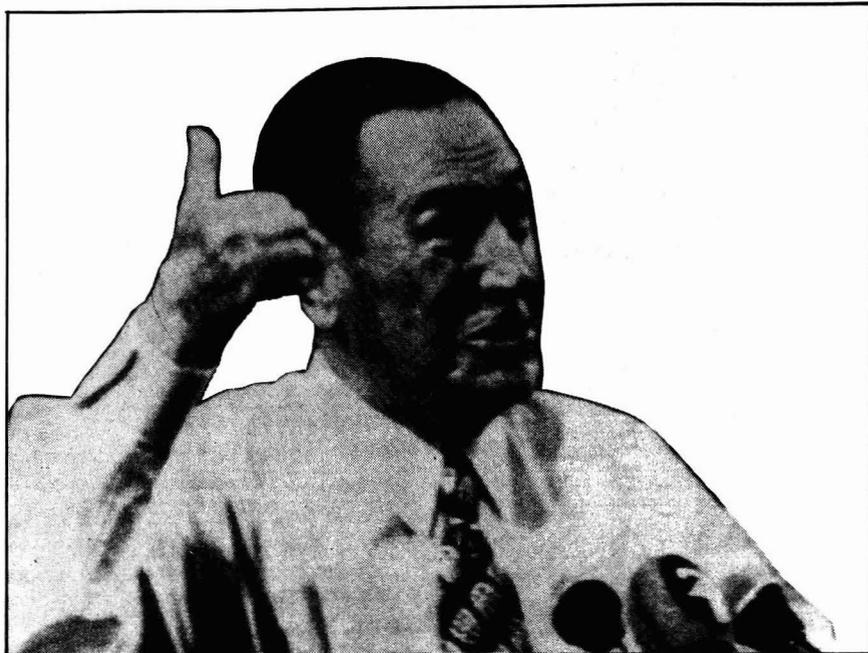
La aparición de este libro acerca del peronismo del profesor alemán Peter Waldmann despierta interés dados los rasgos del contexto de producción intelectual y editorial que ha caracterizado los tiempos recientes de la vida argentina, signada desde 1976 por el golpe militar que derrocó precisamente al último gobierno peronista, presidido por la viuda del caudillo, Isabel Martínez de Perón. Su publicación, a inicios del pasado año, se inscribió dentro de los múltiples signos de reactivación de la vida política después de los "años terribles" del primer periodo dictatorial y en el marco de las expectativas surgidas en torno al gobierno de Viola y su anunciado "diálogo" con los partidos políticos en busca de una salida institucional. El desenlace de estas expectativas es de sobra conocido y la nueva etapa militar encabezada por Galtieri, además de enfrentar una crisis económica sin precedentes, debe responder a una situación cada vez más precaria respecto a la estabilidad y vigencia del autotitulado "proceso de reorganización nacional". Uno de los temas fundamentales para una eventual salida política, cuya necesidad se hace cada vez más imperiosa para los militares, es "qué hacer con el peronismo", situación reiterada luego de cada proceso militar en la medida en que ese movimiento sigue constituyendo el mayor nucleamiento popular de la Argentina y la traba más importante para cualquier intento de "democratizar" la vida política del país como una fachada de recomposición e institucionalidad de la actual dictadura. De allí que un material equilibrado y bien informado como el provisto por este libro tenga una actualidad y una utilidad efectiva para todos los interesados en el desarrollo del acontecer de Argentina, y naturalmente para los que se preocupan por la historia de los procesos populistas de nuestro subcontinente.

El peronismo siempre generó adhesiones y críticas con fuertes cargas de apasionamiento y su evaluación e his-

▲ Peter Waldmann: *El Peronismo 1943-1955*. Traducción de Néilda Mendildharzu de Machain, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1981.

toria han corrido la misma suerte. Salvo muy escasas excepciones —entre las que destacan los trabajos de Murmis y Portantiero acerca de sus orígenes y la relación con el desarrollo de la clase obrera—, las defensas irrestrictas o los ataques ofuscados han sido la tónica general de la bibliografía dedicada al problema, como se puede comprobar en buena medida en la que aquí proporcióna el autor, extensa y bien documentada. No existe un trabajo integral y riguroso que aborde el periodo inaugurado por el golpe militar del 4 de junio de 1943 y esta es una ausencia notable, tanto por la obvia importancia del tema como por su actualidad y las repercusiones que el peronismo tuvo mucho más allá de las fronteras argentinas. Es por ello que la obra del profesor Waldmann tiene un primer mérito en la distancia y el desapasionamiento con que aborda su material, mérito que por momentos naufraga en una asepsia y desfeñimiento algo irritantes para todos aquellos que tienen en el tema algún otro interés que el académico. Pese a ello, el libro nos entrega un trabajo sugerente, con algunas hipótesis dignas de ser retomadas en futuros análisis.

Esencialmente, para el autor el peronismo constituye una ilustración de un marco teórico que la edición española —quizás afortunadamente— omite. Para Waldmann el movimiento encaja —"prende", según su expresión— perfectamente en el esquema de "crisis nacionales" de L. W. Pye y G. A. Almond, autores que formalizaron el proceso de surgimiento y consolidación del Estado moderno como un desarrollo que genera seis sucesivas crisis, que deben ser superadas por las élites políticas para poder estabilizar su dominio. Tales crisis son: penetración, integración, identidad, legitimidad, participación y redistribución. El peronismo estaría directamente relacionado con las cuatro últimas del esquema citado, que Waldmann complementa con una crisis de "dependencia" en relación a centros exteriores de poder económico. O sea que estamos frente a un trabajo de sociología política en el que el movimiento sureño representa un "ejemplo", sin duda intercambiable por algún otro, dada la pretensión de universalidad del marco teórico planteado. Es sin duda el elemento más desafortunado del libro, en principio por la no feliz metodología —aunque usada y abusada como vemos no solamente en México— de utili-



zar marcos teóricos superpuestos a la realidad histórica concreta que es objeto de estudio, que resultará "adaptada" o "desadaptada" respecto de esa proposición apriorística cuya validez "teórica" original no será de todos modos puesta en duda nunca. Pero además, porque explícitamente, y desde el planteamiento mismo, se está confinando al peronismo y a Perón al papel de una astucia burguesa, de tipo gatopardesca, para consolidar la posición de las élites frente al embate creciente de las reclamaciones participativas y distributivas de los sectores políticamente marginados y económicamente postergados. Este tipo de aproximación, del que Waldmann por supuesto no es único ejemplo, ha provenido muchas veces de sectores de izquierda con una visión finalista de la historia, munidos de una concepción mesiánica de la clase obrera, y para los que cualquier ideología distinta de la marxista que penetre y sea apropiada por ella la aparta de su verdadera misión y destino histórico: y curiosamente esta interpretación no ha sido compartida ni por los obreros argentinos que protagonizaron su propia historia, ni tampoco por la supuesta beneficiaria del régimen y sus transformaciones —la élite o clase dominante— que se reveló permanentemente como una opositora cerrada y acérrima, tanto en el pasado como en el presente, del peronismo, y que fue autora de su derrocamiento en 1955 y en 1976. Derrocamiento a los que la izquierda, en

forma más o menos generalizada, contribuyó deliberada o irresponsablemente según los actores.

Pese a esta limitación podemos anotar algunas hipótesis y desarrollos del autor que resultan estimulantes, y que por momentos resultan contradictorios con el esquema general que rige al trabajo. La primera y más importante es la refutación de las opiniones que ven en Perón un oportunista sin principios ávido de poder, o un pragmático cuya característica principal sería un particular "estilo" político sin mayor congruencia en sus proyectos. Para Waldmann, Perón tenía un proyecto nacional y todo el fenómeno global del peronismo tiene coherencia con él. Sin embargo, y pese a esta acertada crítica a las posiciones oligárquico-liberales, el autor resulta vacilante cuando se trata de sintetizar con claridad el sentido de ese proyecto adjudicado al líder. En los hechos, la elección del "marco teórico" ya comentado por una parte, y la segmentación de zonas del pensamiento político de Perón por otra, lo conducen a ver en el peronismo un radical conservadurismo, en el sentido de una búsqueda permanente del equilibrio político que habría signado en forma permanente y profunda la acción política de Perón. Vemos operando aquí un pensamiento formalista incapaz de profundizar en el alcance de las transformaciones realizadas por el peronismo en la Argentina, tanto desde el punto de vista estructural como en el político e ideológico.

Otro aspecto destacable del libro es la acentuación del viraje producido en el régimen a partir de 1950, caracterizado en lo interno por una mayor "peronización" del Estado, y en la política exterior por un paulatino abandono de la "tercera posición" y una inclinación cada vez más marcada hacia los Estados Unidos. Esto debe hacer reflexionar sobre los problemas de periodización del peronismo, que exceden indudablemente el marco temporal planteado por la investigación que comentamos, y que llega hasta el derrocamiento de septiembre de 1955. Sin afirmar que el pensamiento de Perón se transformó cualitativamente, es fundamental conocer los matices, tanto tácticos como estratégicos, que el proyecto nacional-popular fue sufriendo debido tanto a la propia evolución interna como a la presión de circunstancias externas favorables o desfavorables.

Resulta también sugerente —aunque no se encuentre plenamente desarrollado luego— el punto en que el autor niega cualquier similitud entre el dirigismo económico oligárquico de la década de los treinta como producto de las necesidades generadas por la crisis, y el estatismo peronista orientado a fortalecer el papel del Estado como elemento transformador clave. De allí que resulten muy interesantes los apuntes realizados sobre las características y la evolución del sistema planificador del peronismo, y en general sobre las modificaciones sufridas por el aparato del Estado, cada vez más ajeno a los lineamientos clásicos del derecho liberal. Y además hay que resaltar que el autor omite el tan trillado camino de las influencias ideológicas de los fascismos europeos sobre Perón, opción fácil que muchos observadores argentinos y extranjeros siguieron sin mayor éxito explicativo.

En suma, el libro de Waldmann importa. Sin duda no es, y el autor seguramente no lo ha pretendido, la obra definitiva sobre el fenómeno peronista, y no es la menor de sus virtudes dejar patentada —implícitamente— la necesidad de profundizar y globalizar cronológicamente en toda su amplitud el estudio de este movimiento como un elemento estratégico de la comprensión de la vida contemporánea argentina.

Horacio Crespo

LAS CEREMONIAS DEL LENGUAJE

El último libro de Jitrik reúne nueve relatos que, a pesar de su aparente diversidad temática, tienen en común plantearse el problema de la relación hombre/mundo. Aunque en ellos puede aparecer algún acto sorpresivo o extraordinario, su espacio recupera el acontecer de lo estrictamente cotidiano. Aquí lo interesante no está en el hecho mismo sino en la relación que se establece entre individuo, realidad y la representación que de ella se hace el pensamiento.

Fin del ritual no es sólo una literatura de entretenimiento, es una literatura que invita a la reflexión. Si bien los personajes están marcados por el fracaso —el mediocre profesor de literatura que reafirma su impotencia ante la muerte de su pequeño; el absurdo sindicalista que sabe de su individualidad por un dolor de muela; el esposo que ve concretarse en su mujer los fantasmas eróticos de su sueño; el agente de ventas que no puede liberarse de su trabajo ni del acecho de la decrepita casera, etc.—, éste es el aspecto superficial de la narración. Los relatos de Jitrik condicionan a una lectura de la escritura "...una lectura apasionada, descifradora, la voluntad de entender qué clase de traducciones hay que hacer para por fin interpretar lo que ni siquiera es un llamado. Después de ese enorme trabajo tal vez la conclusión sea que poco hay que hacer, salvo escuchar y volver a traducir y así, pesadamente, hasta el infinito". La intención principal es destacar el proceso repetitivo en el que todos nos encontramos inmersos: el hombre toma la realidad y la descompone para volver a ordenarla. Pero esta nueva realidad nombrada por la palabra poco tiene que ver con la realidad objetiva; nombrar es la evocación del objeto ausente, la imagen de los fantasmas interiores.

El texto que da título al libro relata la vida de un político en el exilio. El y Pura, su esposa hemipléjica, esperan siempre la llegada de sus asesinos. El problema político y social muy pronto se convierte en un problema de lenguaje. El mi-

nistro cada noche escribe una carta al Presidente, pero éstas nunca llegan a su destino porque él mismo se encarga de destruirlas. ¿Qué sentido tiene entonces tratar de establecer una comunicación ficticia? Si el ministro escribe es porque el lenguaje le da su ser, lo hace político, escritor, esposo, patriota "...La escribo porque debo hacerlo pero ignoro qué le quiero decir en particular". En el acto de significar —alguien (emisor) habla a alguien (receptor) de algo (mundo) y luego el proceso se invierte—, aparece la ambigüedad como un obstáculo. Dicha reticencia, sin embargo, permite la posibilidad de ser el cronista de nuestra propia historia "Salirse de lo actual, ir hacia atrás, establecer relaciones con el presente, eso tiene de compulsivo el diálogo, es como si de alguna manera todo se explicara, lo que no se dice a través de lo que se dice". El ritual se cumple aun en los últimos momentos del Ministro que sigue pensando en la carta perfecta, en el mensaje que cifre la objetividad del transcurrir histórico y la subjetividad de su sentir profundo. Por ese ritual lingüístico nosotros lectores hemos captado la totalidad de los planos; con sus preguntas, sus dudas, sus angustias, sus reflexiones acerca de las estructuras de su lengua, conocemos cómo es el proceso de comunicación entre él y el mundo, sus compañeros y la circunstancia histórica que le tocó vivir; el Ministro es también el poético capitán Nemo cuyo fracaso se narra entre líneas.

Toda reflexión sobre el lenguaje implica una reflexión sobre la creación. En el caso de Jitrik la reflexión se dirige al lenguaje poético, el único que sobrevive al desgaste cotidiano y a la muerte del hombre.

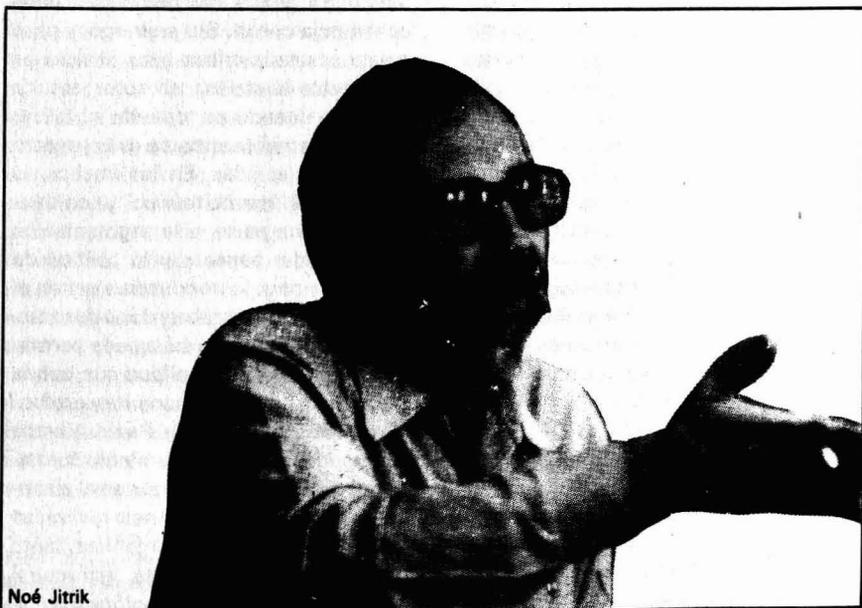
En algún lugar— la narración, la diferencia— hay que situar la necesidad de la enunciación como continuidad sin fractura. Esta continuidad sin fractura, prolongación indefinida, reproduce sobre todo *un deseo de perduración*, es la tentativa de alejar el fin, de ponerlo en un después que diluya la amenaza de la muerte.

(Del otro lado de la puerta)

La monotonía de la vida diaria se convierte por los nuevos desplazamientos del lenguaje en un ámbito novedoso. Cada frase sugiere otras formas de ser, María Urrutia resulta una simple designación en lenguaje coloquial pero cuando se la define como un personaje subjetivo que pretende abarcar la obra total con su diario quehacer doméstico se transforma en significado, en María Balzac.

De cada uno de los relatos el autor hace una enorme oración sintácticamente ordenada. Ante todo, el oficio de Jitrik confirma la idea que Heidegger tenía acerca de la función del lenguaje poético: es el lenguaje quien habla no el hombre.

Rocío Montiel



Noé Jitrik

▲ Noé Jitrik: *Fin del ritual*. Joaquín Mortiz, México, 1981.

ACTUALIDADES

LA DEMOCRACIA EN EL MUNDO MODERNO

El texto que se publica a continuación es el discurso que leyó Enrique González Pedrero en la inauguración del encuentro sobre "La democracia en el mundo moderno", que se realizó en la ciudad de México entre el 19 y el 22 de enero pasado, y que fue organizado por la Universidad Nacional Autónoma de México y la Asociación Mexicana de Ciencia Política.

Nos hemos reunido para hablar sobre un concepto fundamental de la reflexión política: la democracia. Iniciamos un Coloquio, es decir, nos proponemos dialogar en libertad acerca de un sistema de convivencia que debiera presuponer, aunque no siempre sea así, el ejercicio de la libertad. ¿Hablabamos todos del mismo fenómeno o iniciaremos un monólogo colectivo donde cada quien hablaría de democracia sin estar hablando de lo mismo?

Es raro encontrar a alguien, en esta época, que no profese ser partidario de la democracia. La palabra misma se ha vuelto fuente de legitimidad, como si bastara con calificar algo de democrático para hacerlo válido y justificable. Es posible, así, defender a una tiranía aduciendo que está en vías de construir la democracia. Pero, sin caer en esos vicios de lenguaje, los sentidos que pueden darse al concepto son tan diversos que lo mismo se elogia por aquí a un régimen bipartidista como verdadero ejemplo de democracia que por allá a un sistema pluripartidista o en otras latitudes al sistema de partido único.

Suele caerse, por otra parte, en la oposición maniquea entre una democracia que dice buscar la igualdad y otra que afirma buscar la libertad, suponiéndolas antagónicas e irreconciliables. Por un lado, las democracias occidentales son calificadas de liberales porque postulan a la libertad como el máspreciado valor social del que se derivan otros igualmente fundamentales:



sufragio universal, equilibrio de poderes, pluralismo ideológico. La democracia liberal estableció la fórmula de un gobierno de mayoría con respeto irrestricto de los derechos de la minoría. Pero no excluye las desigualdades, proporcionando así a los sistemas donde la libertad de hoy se difiere por la hipotética libertad de mañana, argumentos para sostener que el mundo occidental sólo profesa una libertad formal puesto que tolera, en la práctica, la explotación del hombre por el hombre. Para los que impugnan a la democracia liberal, el Estado no sería en ella más que el instrumento de opresión de una clase sobre otra. Por otro lado, en el proyecto de liberación del hombre que proponen las democracias del Este, la meta sería una sociedad sin clases que abriría caminos de igualdad para todos y en todos los órdenes. La democracia no pasaría, en suma, por el ejercicio de la libertad sino, más bien, por la supresión de la explotación. O, si se prefiere, bastaría con ser iguales para ser libres.

A la ciencia política corresponde describir el fenómeno democrático en toda su variedad, explicarlo en sus causas y consecuencias y detectar las constantes, sin olvidar que la realidad es siempre infinitamente más rica que la teoría. La democracia griega, vigente para quienes gozaban de la ciudadanía en una sociedad que admitía la esclavitud no es idéntica a la que floreció en las comunidades rurales de la Nueva

Inglaterra del siglo XVIII o la que se practica en la sociedad de masas, urbana y compleja, de nuestros días. Pero, además ¿cuántas de las numerosas realidades que, por razones de ideología, o de lucha política o de conveniencia táctica se visten con la casaca democrática lo son sustancialmente?

Libertad e igualdad no tendrían que ser términos excluyentes: si la conquista de la igualdad debe hacerse en la libertad, la salvaguarda de la libertad no puede prescindir de la aspiración igualitaria. Si es verdad que la libertad de explotar no propicia la democracia, tampoco la favorece la supresión de libertades en aras de una sociedad supuestamente igualitaria. ¿No estaría, más bien, la democracia auténtica en aquel punto de difícil acceso donde se conciliará, realizándose ambas plenamente, igualdad y libertad?

La democracia no es un fenómeno dado sin un sistema en gestación constante. El prodigioso y siempre frágil equilibrio entre consenso y disenso, entre mayorías y minorías, sustenta la dialéctica democrática: la libertad no ha de degenerar en anarquía ni las mayorías han de encerrar a las minorías en las trampas de un consenso totalitario. La democracia es un proceso dinámico que no admite dogmas ni ortodoxias. No se pierde el poder de una vez y para siempre en un sistema democrático. Tampoco se gana para perpetuarse en él. La contienda democrática supone

prescindir de la violencia. El recurso de la violencia compromete la validez de las razones que se sustentan. La pluralidad es condición de la democracia y garantiza el derecho de los derrotados de hoy a convertirse en los triunfadores de mañana. El Otro no es, en la democracia, enemigo irreconciliable sino tan sólo adversario legítimo, interlocutor válido. Donde no rige la democracia, la dicotomía amigo-enemigo engendra contradicciones que sólo se resuelven a través de la rebelión y la represión.

La democracia que practicamos en México es el resultado de un principio que surgió como consigna política de la Revolución de 1910: "Sufragio efectivo. No reelección." El *sufragio efectivo*, voto libre, es el meollo de la moderna democracia occidental, el origen de las organizaciones políticas y sindicales de masas, del pluralismo partidista e ideológico, de la pugna que normada por el derecho garantiza a la mayoría el gobierno de las instituciones. La *no reelección* es el resultado de la experiencia de México en su lucha contra la dictadura: el dique que nos permite mantener abierto el acceso a los puestos de mando y que hace posible que las generaciones se entrecrucen y se sucedan en el manejo de la cosa pública. En última instancia, es preferible y menos costoso el riesgo de la discontinuidad de programas, en beneficio de la movilidad social y política que está implícita en la no reelección, que la ruptura histórica.

La política mexicana se sustenta, pues, en las arenas movilizadas del conflicto, en el diálogo de la contradicción. Esta política ni pretende la infalibilidad doctrinaria ni el monolitismo de la sociedad-Estado-demiurgo pero, tampoco, la comodidad de un Estado que por espectador dejaría de ser Estado. Este Estado se equivoca pero, reconociendo los errores cometidos, sabe rectificar. Toma partido por las mayorías pero respetando los derechos de las minorías. Y es fuerte tanto por ser el Estado de la mayoría cuanto por el respeto de las minorías discrepantes. Es, a pesar de todo, Estado de todos. No es el Estado de una sola clase sino un conjunto pluriclasista: por ello es mayoritario pero, también por ello, contradictorio. Con una economía que admite la iniciativa privada, la pública y la social, con todos los tironeos y riesgos que esto implica. Naturalmente, hay un partido mayoritario que, de acuerdo con el

principio democrático, gobierna. Pero las minorías tienen reconocimiento en el Poder Legislativo de acuerdo con su densidad y, en cuanto partes del Poder, son corresponsables y partes del Estado.

Ahora bien ¿esta democracia nuestra es acaso *la* democracia por excelencia? No pretendemos que así sea. Es una forma de practicar la democracia susceptible de perfeccionamiento y en proceso de transformación y enriquecimiento. En este espacio concreto y con la historia que hemos forjado y que nos ha forjado, si la democracia mexicana no es *la* democracia ideal es la forma conveniente, posible y realizable. ¿La prueba? Está a la vista de todos.

La palabra democracia no alude sólo a una manera de gobernar sino a algo más importante: a la calidad, al talante de la vida. El hombre se enfrenta a su destino como interrogación abierta, como búsqueda incesante. La democracia es el ámbito más propicio para esa aventura. La verdad no es, en una democracia, monopolio de un Estado ni de una casta omniscientes. Allí se reconoce que las verdades son múltiples y se las busca cada día en medio de contradicciones e inseguridades. Es ese desafío lo que humaniza al hombre. La democracia se vuelve, así, sinónimo de camino y de destino.

Es difícil el camino de la democracia. Ha llenado desde hace mucho tiempo nuestros sueños. Ha germinado utopías que, al abandonar el "lugar inexistente" para encarnar en espacios y tiempos reales, la han traicionado más de una vez. Oscila, aquí y allá, entre la aspiración legítima y el mito. Pero nuestro oficio como estudiosos de la cosa pública no es el de profetas: nos corresponde apenas dismitificar, situar los hechos en sus dimensiones reales sin dejar por eso de advertir las grandes distancias que suelen mantener los hombres entre lo que sueñan y lo que hacen. Habrá que procurar, en este Coloquio, la objetividad de la ciencia para ceñir una de las manifestaciones más escurridizas de ese quehacer tan azaroso y tan poco "científico" que es el arte de la política. Discurrir y discutir con lucidez la naturaleza de la democracia es desplazar el ruido de la propaganda, de los dogmas y las ortodoxias, para crear un espacio de veracidad y de esperanza que es, justamente, el espacio democrático.

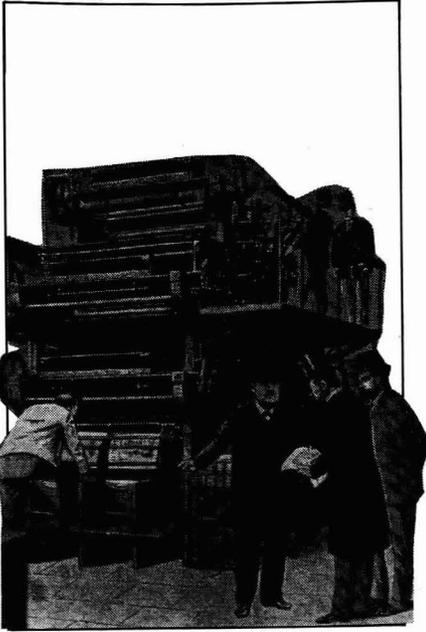
Enrique González Pedrero

CONTINUIDAD Y CAMBIO

El texto que se publica a continuación es el que leyó Alejandro Rossi en su toma de posesión como Director General de Publicaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, el pasado 25 de enero. El acto contó con la presencia del doctor Octavio Rivero Serrano, rector de la UNAM, y de otras autoridades universitarias. La *Revista de la Universidad* felicita a Rossi, su amigo, por este su nuevo cargo.

Cuando el Rector de la Universidad, el Doctor Octavio Rivero Serrano, me invitó a ocupar la Dirección General de Publicaciones, me dije —con una cierta arrogancia que ustedes sabrán perdonar— que nadie escapa a su destino. He andado entre libros mi vida entera: como lector, como impenitente visitador de librerías, como corrector de galeras y como asesor de colecciones. He sido traductor y hasta me ha tocado en suerte organizar, hace ya más de veinte años, la biblioteca del Instituto al cual pertenezco. También he sido —lo digo en sordina— el fugaz autor de un par de libros. Era natural, entonces, que —de tiempo en tiempo— pensara en la fascinante posibilidad de dirigir una Editorial. El momento ha llegado y yo agradezco que el nuevo trabajo se acomode tan armónicamente a mis gustos profundos. Que estas tareas, por añadidura, las pueda llevar a cabo en la Universidad de México —campo fatal de mis actividades, Institución que paciente-mente me ha soportado durante 24 años— es, lo repito con asombro y con respeto, una prueba más de que nadie escapa a su destino.

Se trata, pues, de dirigir una Editorial Universitaria. Entiendo que hay características que la distinguen de otras empresas dedicadas a la producción de libros. Por lo pronto, la independencia de estrechos criterios comerciales. Una Editorial Universitaria es, antes que nada, un *proyecto* y un *esfuerzo educativo*, lo cual no significa, por supuesto, que necesariamente deba estar en perpetua bancarrota económica. Es un mito —un mito a la vez interesado y bárbaro— la creencia de que los buenos libros no se venden o sólo se venden en innobles y degradantes adaptaciones.



Una Editorial Universitaria —y ésta sería la segunda nota definitoria— debe ser un ejemplo de rigor *editorial* y de rigor *crítico*. Rigor *editorial* aludo, naturalmente, a la calidad de sus libros y rigor crítico a la presentación académicamente impecable de los textos, ya se trate de un libro de filosofía, de un tratado científico o de un poema. Una Editorial Universitaria debe, además, recoger —aunque no indiscriminadamente, sino (como decía) con rigor editorial y con rigor crítico, el trabajo de los investigadores y profesores. Por último, una Editorial Universitaria también debe estar al servicio de necesidades didácticas específicas de la comunidad.

Si lo anterior es cierto, la Editorial Universitaria es un sitio privilegiado para influir en las vetas profundas de nuestra cultura. Porque una Editorial Universitaria no se asusta de publicar los llamados libros "difíciles": ya sea el consagrado y fundamental o el libro nuevo y decisivo. Porque una Editorial Universitaria no está atada a géneros, a consignas o inmediatas especulaciones financieras. Por eso —insisto— una Editorial Universitaria es el lugar ideal para publicar los libros esenciales de una época.

Estoy convencido, por otra parte, de que, en ciertos periodos de su historia editorial, la Universidad Nacional Autónoma de México ha estado a la altura de estas exigencias. Pienso en aquella Imprenta Universitaria y en aquella Dirección de Publicaciones que supo reu-

nir y atraer a los mejores escritores de nuestra lengua; que se atrevió a publicar los primeros libros de autores que el tiempo demostró esenciales; que supo *estimular* la escritura y que colaboró creativamente en la *invención* de libros; que se atrevió a rechazar, con bonomía y ánimo educador, bobadas pretenciosas o balbuceos prematuros que estaba segura de que los mejores libros no son forzosamente los que se redactan en mi barrio; que supo, en definitiva, que una verdadera Editorial Universitaria no es una fábrica de libros, sino la formación, lenta y trabajosa, de un campo magnético cultural. No tengo más pretensión, amigos todos, que volver a esa nobilísima tradición y, si me es posible, continuarla.

Pero no sólo creo en las virtualidades teóricas de una Editorial Universitaria: también creo, al igual que el señor Rector, que la Universidad Nacional Autónoma de México puede y debe convertirse en una fuerza editorial decisiva dentro del mundo de nuestra lengua. Para ello contamos con un fondo editorial que, en muchos renglones, es único. No carecemos de técnica y, sobre todo, poseemos una envidiable vitalidad institucional. Habrá, entonces, que pasar a nuevos modos de organización. La situación es propicia. Es una apuesta emocionante y digna. Si se gana, todos habremos ganado.

No quiero, *no debo* concluir a estas cuartillas sin recordar, con afecto y con gratitud, a quienes me precedieron en estas preocupaciones editoriales. Permítaseme la divina arbitrariedad de sólo mencionar a unos cuantos universitarios impecables que, por fortuna, son mis amigos: Beatriz de la Fuente, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime García Torrès y Henrique González Casanova.

Dice Borges que "el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación". Es verdad y me gusta recrear ese momento milagroso en que un hombre abre un libro y lee y piensa lo que *otro* hombre ha pensado. Es un acto que nos une, que vence al tiempo, que nos hace conocer los pequeños secretos de otros hombres, que nos introduce a la inmensa memoria colectiva de la especie. Colaborar en la formación de ese instante mágico es, sin duda, un privilegio. Le agradezco la oportunidad, Señor Rector. Muchas gracias.

Alejandro Rossi

DE ARTES PLASTICAS

ALFREDO CASTAÑEDA: PARODIA DE LA ILUSTRACION

En los orígenes de la Era Cristiana, la pintura se realizaba en códices manuscritos que constituyeron el antecedente del libro moderno. En ellos la imagen visual iluminaba al texto rodeándolo o ubicándose paralelo a él. A lo largo de los siglos, esta forma de arte que muchas veces ejercieron los monjes, y que está celosamente conservada en las principales pinacotecas del mundo, permanece como el más fiel testimonio de los temas y estilos ejecutados en los distintos centros, desde el antiguo Egipto hasta las Galias, desde los países del norte de Europa hasta Francia e Italia.

Posteriormente, cuando se fundó la imprenta, esa escritura artesanal fue reemplazada por ediciones más masivas y el viejo arte de la ilustración continuó acompañando al discurso lingüístico. Pero si antes se hacía necesaria la presencia de dos manos: una para dibujar y la otra para escribir después, una de esas manos fue destituida por la máquina que fabricaba palabras y la otra terminó por desaparecer también en la reproducción impresa de las pinturas. Y aún hoy, ¿quién de nuestros contemporáneos no recuerda las magníficas estampas que surgían, de pronto, entre las páginas de las lecturas de infancia y adolescencia? ¿Y cuántos quisieran recobrar, de algún modo, el placer de observarlas y recrear, asimismo, las historias que revelaban esas lecturas? ¿O, de otra manera, y por alguna fórmula alquímica, efectuar un recorte en el tiempo para convertirse en uno de esos monjes que laboriosamente engendraban las formas y palabras en los antiguos rollos?

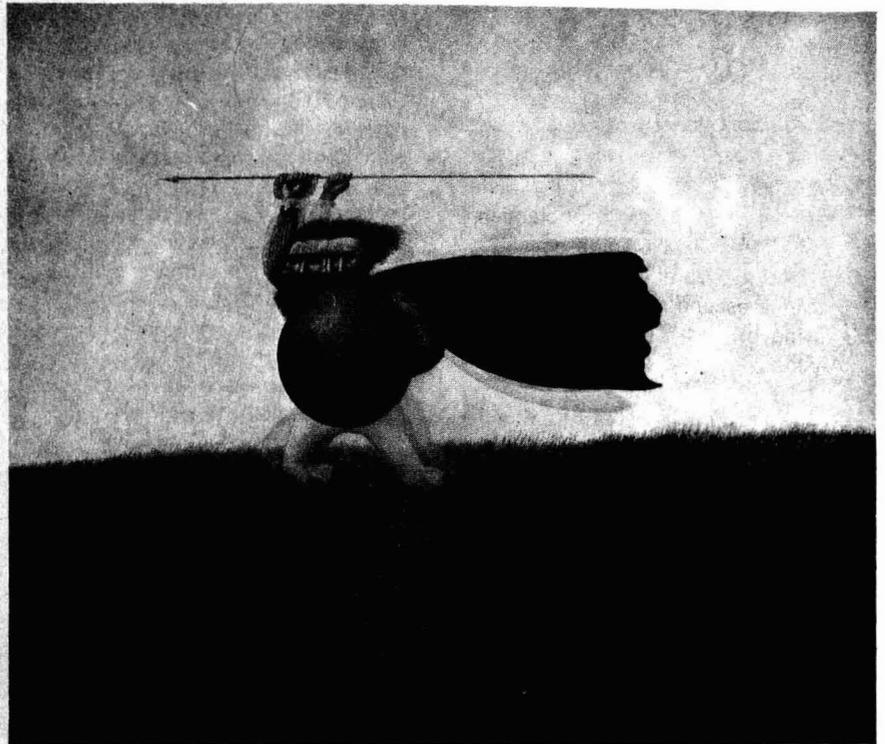
Un pintor mexicano, Alfredo Castañeda, se aventuró en la experiencia. Pero la forma concreta que adoptaron sus ilustraciones es —además de un

conjunto de dibujos y tintas— la de la pintura de caballete, vale decir la de un tipo de obra que aparece en el siglo XIV, muy tardíamente, por cierto, respecto de la fecha de nacimiento de las iluminaciones en manuscritos.

Por otra parte, lo único que existe de los libros ilustrados por Castañeda son esas pequeñas tarjetas con algunas frases aisladas que asoman a un costado del marco, en los cuadros; eso y la mención del nombre de dichos libros y sus autores en el catálogo. Es decir: el artista local vuelve a ejercer aquella elaboración a dos manos, individual y solitaria, con el agregado intermedio de la máquina de escribir. Y es que se trata de libros imaginarios por lo cual, montada sobre una ficción, la tarea ilustradora de Castañeda resulta ser un hecho paródico. Y en el contexto de esa parodia se opera una inversión: si las estampas de los códices y de los libros que posee el patrimonio cultural de la humanidad funcionaban como agregados (muchas veces enormemente importantes) al texto; en este caso es este último, el texto, el que se acopla al esquema visual.

Pero ¿podemos llamar textos a esos escuetos fragmentos en los que no se desarrolla ninguna historia, ningún relato de viaje, ninguna novela de caballería? Lo único que Alfredo Castañeda nos entrega, como decíamos, es una nómina de títulos y algunas frases. Esos elementos emergen como vestigios de libros supuestamente escritos en el pasado en algunos ejemplos, como indicios de los que tienen una virtual existencia presente en otros y como anunciaciones de los que podrían aparecer en el futuro en estos mismos segundos ejemplos. Así, leemos: "DECIRES DE GESTA de Gonzalo Díaz de Uñer", "MEMORIAS DE UN CORSARIO de Niccolo de Ventimiglia", "LAS GUERRAS SANTAS de Marcel Alleau" y "LAS AVENTURAS DEL CABALLERO ALATRISTE de autor anónimo del siglo XV". Por otro lado, con un carácter más atemporal: "28 DIAS COMO FEBREIRO de Soledad de Villanarciso", "LAS ETAPAS DEL CUARTO CAMINO de Gregorio Eminescu" y "SENSACION DE RETORNO de Alvaro Ferreira".

Simultáneamente, estas ilusorias creaciones literarias remiten a todas las obras no escritas o escritas y no publicadas a lo largo de la historia; aluden, en suma, a esas "HISTORIAS A NIVEL



DEL AIRE", a esa infinita cantidad de textos que se quedaron y quedarán en la memoria de tantos escritores sin obra, o en el espacio oculto y anónimo, surcado de tachas, de los originales.

En el interior de los cuadros, cada estructura posee una marcada síntesis figurativa, donde las formas asumen un verismo total. No obstante, esa verosimilitud se rompe por medio de elementos que señalaremos enseguida. Para explicarlo mejor es preciso describir algunas obras: sobre la superficie pintada de gris de la tela, un rectángulo contiene una figura masculina ubicada en el centro de un paisaje, cuyos únicos componentes son la campiña vacía en la parte inferior y, separado de ella por la línea del horizonte, el cielo abierto en la zona superior del cuadro. El personaje viste un voluminoso ropaje negro que describe un semicírculo nada ortodoxo y se extiende, en forma de capucha, hasta la cabeza. Un trozo de tela roja, con una trama similar a la de una cortina, está pintada sobre la vestimenta; además, aquí y allá, ciertas fisuras en la extensión de la materia simulan que la pintura se ha deteriorado. Este cuadro está inspirado, siempre dentro de los límites de la ficción, en "EL MAESTRO ECKHART" de Franz Eberth. Al margen, cabe señalar que el filósofo Eckhart es la única inclusión de una perso-

na real, en este caso convertido en objeto de estudio.

Hay otro trabajo con un epígrafe que dice: "...como si lo hubiera sorprendido la historia" y pertenece a "LAS AVENTURAS DEL CABALLERO ALATRISTE". Aquí, como en todas las obras, se repite el doble espacio de fondo de modo tal que la tela hace las veces de marco.

Y, en primer plano, asomando apenas de la arista inferior del campo figurado, se ve la cabeza y parte del torso del protagonista; por encima de él, como si se tratara de un pedazo de cristal, una mancha transparente deja entrever otro rostro que repite los rasgos de la figura; esa mancha se prolonga hacia la tela blanca del fondo, es decir, hacia el falso passepartout.

En ambos lienzos, pero sobre todo en el primero, se observa una elaboración convencional de la escena; no son, ni más ni menos que clásicas figuras con el paisaje al fondo. Sin embargo, tanto el trozo de paño rojo como el cristal de accidentados bordes, introducen —con reminiscencias surrealistas— lo insólito dentro del esquema previsto. Son recursos irónicos encaminados a crear desconcierto, puestos ahí para quebrar la unidad representativa. Todo ello con una buena cuota de humor, muy frecuente en los bastidores de

Castañeda. Ese humor lo lleva a sugerir que la mancha púrpura del primer cuadro descrito es el corazón; léase sino la pequeña nota aclaratoria: "... y con esta coincidencia el conocimiento matutino se hizo manifiesto en su corazón". En el óleo del caballero Alatraste la actitud de brechtiano distanciamiento se acentúa, en la medida en que el cristal que duplica el rostro traspasa el límite de la escena e invade la superficie de apoyo.

Análogas propuestas encontramos en otros cuadros. Por ejemplo, hay una naturaleza muerta en pequeño formato, muy a lo Marino Marini, en la que nuevamente la superficie se divide en dos por una línea horizontal, para sugerir el muro posterior y la mesa sobre la cual se apoya una impecable pera; pero, he ahí la sorpresa, la tela ha sido ostensiblemente agujereada en el plano superior derecho. En otros lienzos ese agujero se muestra pintado; tal es el caso de aquel vaso con agua que resguarda a un tallo cuya punta desnuda presupone que ha perdido la flor; más abajo, en el lugar donde ésta debería estar caída, reaparece la forma del orificio. Tres números indican cuál es el recorrido que debe efectuar la mirada: el 1 se coloca por encima del vaso, el 2 en el extremo del tallo y el 3, en el hueco.

¿Cuál es la propuesta?: invalidar la representación verosímil desde el interior mismo de esa representación, desde un contexto compositivo y figurativo clásico (dentro de lo que, de una manera *sui generis*, puede llamarse clásico en el arte moderno), mediante la intromisión de elementos (puesto que aparecen como una intromisión) como los que hemos mencionado. Y a través de ellos, mediante el humor, lo fantástico y lo provocativo y transgresor que significa la destrucción parcial de la tela. Lejos de transformar los contornos creando estructuras neo-figurativas, Castañeda escoge un realismo de extremada síntesis, emparentada con la escuela metafísica italiana en la que perviven —como en las obras de nuestro autor— la luz y la suave progresión tonal de los ancestros renacentistas. No es casual, asimismo, que el pintor mexicano trabaje con óleo y que respete meticulosamente el punto de oro. Y en medio de tal refinamiento se ven, de pronto, cuerpos fragmentados y, en la pintura de dos perros semi-ocultos detrás de una pantalla, un trozo de la misma caído en el suelo.



Tal fragmentación de los cuerpos encuentra otro resorte interpretativo que apuntaremos de inmediato. En cuanto a la insistente duplicación y multiplicación de los rostros —además de ser un recurso fantástico y de, como dijimos, socavar los cimientos de una mirada tranquila y lineal a lo representado— parece presidida por la idea de instalar, en el espacio sincrónico de la pintura, la sucesión de momentos que los personajes viven en ese otro espacio sincrónico de la escritura. Pero la escritura es un hecho virtual que sólo existe en la imaginación del autor; el libro no está, de él sólo se ven escasos agrupamientos de palabras, y esa memoria fragmentaria debe ser plasmada por medio de cuerpos y caras igualmente parcelados, o fantasmalmente repetidos, como es fantasmal la sombra que, en ocasiones, rodea el contorno de las anatomías.

Falta mencionar, para concluir, otro aspecto en el que se verifica lo paródico: muchos de los títulos inventados por Castañeda, como ya hemos visto, se ubican en siglos anteriores como relatos de caballeros, decires de gesta, aventuras de un corsario o guerras santas. Otros, de intención más atemporal, podrían haber sido escritos también en un indefinido pasado u obtener concreción en el futuro. Casi todos los óleos

—y aquí aparece otro elemento, el contraste, puesto que se trata de concepciones artísticas modernas— muestran un deliberado trabajo de desgaste, como si los hubiera deteriorado el paso del tiempo. Hay, a propósito más pausas reveladoras de anacronismo o, dicho en otros términos, de que esa pintura ha sido realizada en una época anterior, son las vestimentas, el sillón decimonónico en el que se sienta la dama desnuda de "Siempre te reconoceré", el paliacate rojo que porta un personaje, los dibujos y telas en forma de medallón y los trozos de paño color púrpura que emergen como huellas de pesados cortinados antiguos. Para el espectador de hoy, tales indicios lo retrotraen al pasado, para los observadores del mañana, el lienzo tiene preparado ya su inevitable desgaste. Así, el artista —que ha recurrido a la vieja y dignísima práctica de la ilustración— juega a la simultaneidad de tiempos, estilos y temas en una interacción de realidad (la de la obra) y ficción (la de los libros). Esa es su propuesta. El público la aceptará o no, según el interés que posea en acoger a una de las producciones más rigurosas y espléndidas que registra la pintura mexicana de hoy.

Lelia Driben

DE MUSICA

MUSICA EN AÑO NUEVO

Como casi todo en nuestro medio, la actividad musical ha tenido un lento arranque en el principio de este año de gracia de 1982. La primera de nuestras instituciones musicales importantes que da la cara durante la primera semana de enero es la Orquesta Sinfónica Nacional, en un concierto llevado a cabo en la Sala Nezahualcóyotl, precisamente como una especie de celebración del año nuevo. Su titular, Sergio Cárdenas, dirige a la OSN en un programa compuesto en su totalidad por música de Johann Strauss, en especial, algunos de sus vals y polkas más conocidos. Entre los detalles que vale la pena mencionar de las interpretaciones está, por ejemplo, el hecho de que Cárdenas ofrece algunos interesantes giros de fraseo y dinámica que dan un toque fresco a estas partituras tantas veces escuchadas. Por otra parte, se evidencia alguna falta de precisión y rigor rítmico en los ataques en unísono de la *Polka Pizzicato*. Fuera de programa, pero no fuera de contexto, Cárdenas dirige el famosísimo vals *Sobre las olas*, de Juventino Rosas. En la breve presentación que hace de esta pequeña obra, no exagera al decir que el vals es una pieza mundialmente conocida —tan sólo en los últimos meses, no menos de media docena de películas europeas y estadounidenses han empleado *Sobre las olas* como parte de su pista sonora. Lo que debe destacarse de esta interpretación es la orquestación del vals de Rosas que ha hecho Manuel Enríquez. Con inteligencia y sensibilidad, lo ha despojado de esa peculiar sonoridad de charanga, casi un clisé, que ha tenido en diversas versiones a lo largo del tiempo, para investirlo de un complemento tímbrico que otorga una cierta dignidad y elegancia que la obra merece. El punto clave de este concierto es, sin embargo, el hecho claro de que la Sinfónica Nacional ha tocado con ganas, y de que el programa ha sido preparado con cierto cuidado. Esto ha sido percibido por el público, y así Cárdenas

aprovecha el interés creado para anunciar el inicio del Segundo Festival Mozart. Considerando los antecedentes, la invitación es atractiva.

Un par de semanas después, en el Teatro de Bellas Artes, la Orquesta Sinfónica Nacional, también en esta ocasión dirigida por Cárdenas, ofrece el primer concierto del anunciado Festival Mozart. Y, en esta ocasión, la OSN muestra el reverso de la moneda. Durante la ejecución de las tres obras del programa (una *Casación*, la *Sinfonía Concertante* para violín y viola, y la *Sinfonía No. 40*), las cuerdas de la orquesta denuncian descontrol y poca coherencia en los ataques. Eso se hace más notable por la ausencia de grandes dotaciones de alientos y percusiones en las partituras de Mozart, factor que hace que las cuerdas estén siempre en primerísimo plano. Esa noche, la apreciación general es que la OSN, a diferencia de su concierto de año nuevo, ha tocado sin ganas, y en un evidente estado de tensión y desconcierto. La razón de esto quizá pueda hallarse en el hecho de que la apertura del Festival Mozart se realizó un par de días después de haberse efectuado el cambio de administración en las altas esferas del Instituto Nacional de Bellas Artes. Sería comprensible, hasta cierto punto, que la incertidumbre hubiera llegado hasta los miembros de la OSN. Y al margen de esta particularización, se impone un comentario: en los últimos años, el INBA ha sido, junto con la UNAM, el principal promotor de actividades culturales (y musicales en particular) en México, llegando a alcanzar

en ellas un apreciable nivel cualitativo y cuantitativo. Respecto a todas esas actividades (y a la música en particular) sólo queda desear que los cambios efectuados no interrumpen la labor del INBA en este campo, y que no se dé marcha atrás en cuanto a lo que se ha logrado en el campo de la difusión y la promoción. Una de las sorpresas notables del nuevo año es tener de pronto entre las manos un ejemplar de una revista-panfleto que circula por ahí con el título de *Guerra a las drogas*. No se asombre el lector ni piense que el apoyo musical de año nuevo me ha afectado al grado de hacerme olvidar que este breve espacio está dedicado a la música y asuntos similares. Lo que sucede es que la mencionada publicación (o al menos el número de ella a que me refiero), bien podría titularse *Guerra al rock*. Dicho simplemente, el caso es que la revista en cuestión contiene entre sus editoriales y artículos una sucesión interminable de ataques maniqueos, mal intencionados y mal informados, en contra del rock como manifestación musical legítima. Para evitar el espinoso problema de las generalizaciones, paso a citar y comentar partes del contenido del desatinado documento.

Nada más en la primera página del editorial con que abre el texto de la revista, hay dos referencias al rock como *contracultura* y como *perversión bestializante*; más adelante, nos enteramos con gran sorpresa de que el rock, además de ser sinónimo de drogadicción, es causa primera de la promiscuidad sexual, el homosexualismo, el anar-



Mozart



quismo y el desprecio por la ciencia (esto último es críptico, pero el texto en cuestión no se caracteriza tampoco por su claridad de conceptos). Después de mencionar la psicosis y los estados de disociación mental que produce el rock, el editorialista nos sugiere que le hagamos la guerra a lo *efímero* del rock promoviendo la música clásica. Ahora bien: eso de promover la música clásica no está del todo mal. Pero de ahí a tratar de acabar con el rock, a base de arrojarle miles de discos de sinfonías y sonatas, hay una enorme distancia.

Termina el editorial, y siguen otros artículos (de algún modo hay que llamarlos) que tratan aspectos que nada tienen que ver con la música, ni aún con el rock (al que por lo visto estos señores no consideran como música). Más adelante, hay un texto titulado *Algunas diferencias entre el rock y la música clásica*, cuyos conceptos estrictamente musicales no son precisos. Y para evitar la crítica a ciegas, cito algunos fragmentos del artículo:

"El concepto antisocial... que surge del rock converge rápidamente en una perspectiva criminal o degradante."

"Todavía a principios de siglo, antes de que Gershwin y su pornografía suave fueran aceptados (...). Ninguna escuela tiene derecho a enseñar rock o jazz."

Además de las citas literales, también el aspecto gráfico resulta interesante. En la última página de este artículo se reproducen, frente a frente y con claro ánimo comparativo, una foto-

grafía del grupo *Kiss* y una de Wilhelm Furtwaengler. La intención es obvia, y si a esto añadimos que en diversas partes de la revista se nos presentan imágenes heroicas de los operativos militares en contra del cultivo y el tráfico de drogas, es posible hacer un experimento de montaje asociativo al estilo Eisenstein, y el resultado es verdaderamente escalofriante. Y ya que se menciona al grupo *Kiss*, vuelvo al editorial mencionado antes para anotar que en él su autor denuncia enfáticamente al *perverso grupo Kiss* y clama justicia contra la nefasta influencia que ejerce en la juventud sana, estudiosa y *clásica*. Y es por aquí donde, a mi entender, radica el núcleo del asunto. Muy obviamente, las personas que han escrito los artículos de la revista no tienen ideas muy claras de lo que es el rock; la sola elección (por partida doble) del grupo *Kiss* como ejemplo señalado indica que no saben que esos "*perversos*" rockeros forman un grupo que musicalmente no vale mucho, que ni de lejos representa una influencia o una corriente importante en el rock, que el público que consume masivamente a *Kiss* está compuesto principalmente por niños y niñas cuyas edades oscilan entre los nueve y los dieciséis años, y que finalmente la pretendida "*violencia*" y "*perversión*" del conjunto no van más allá de unos cuantos gritos y maquillajes inofensivos. Resumiendo: si *Kiss* es el grupo que representa al rock de hoy, entonces sí, algo anda mal. Pero quizás a los autores de los tales textos les haría bien traer a la memoria otros nombres (abundan) que sí son importantes en la historia del rock, y que han hecho de él

una parte integral de la cultura (que no contracultura) en la que se ha desarrollado.

Pero aún hay más: un artículo posterior da voces escandalizadas porque Monterrey está en vías de convertirse en la *capital del rock*. La queja principal es que "la promoción de la música de rock es una campaña dirigida a *minar* la capacidad creativa de la población, especialmente la de los jóvenes y adolescentes" (sic). Habría que aclarar el hecho de que la difusión del rock en México, como la difusión de la música de concierto, sufre un notable atraso respecto a otros países. De hecho, la presencia del rock en este país es tan pobre que ni Monterrey ni ningún otro lugar de la República tiene con qué denominarse "*capital del rock*", ni siquiera en el nivel de subdesarrollo en el que se mueve todo esto.

Que el rock como manifestación musical ha tenido desde sus orígenes muchos elementos que contradicen directamente algunos cánones musicales considerados como clásicos, es cierto; que los años más fructíferos del rock se dieron simultáneamente con una serie enorme de movimientos sociales en los que fue protagonista una juventud que intentaba romper el *statu quo* en muchos niveles (entre ellos, el de la disponibilidad y el consumo de drogas), también es cierto. Pero ello no justifica de ninguna manera el irresponsable impulso de catalogar al rock como una contracultura y una perversión, ni de convertirlo en sinónimo de drogadicción, ni mucho menos de considerar a la música de concierto como una especie de antídoto-panacea con el cual se curan los "*terribles*" males que produce el rock.

Finalmente, sepan los autores de los artículos citados que el rock que se promueve en México a través de las radio-difusoras es en general el peor rock comercial que hay disponible, y que nos llega en una más de las tradicionales operaciones de *dumping* cultural. Pensándolo bien, es posible que las causas de esto estén cimentadas en las mismas corrientes de pensamiento proto-fascista y anti-musical que circulan (no tan subterráneamente) en las páginas de la revista citada.

Juan Arturo Brennan

NOTA: Las citas de este artículo provienen de *Guerra a las drogas*, Vol. 1, No. 2, Boletín de la Coalición Nacional Antidrogas.



**DISTRIBUIDORA DE LIBROS
DE LA UNAM**



ESTETICA Y HUMOR DE LO SINIESTRO. Héctor Trillo	250.00
OBRAS II SATIRA POLITICA, José Juan Tablada	80.00
LA METAFISICA DIALECTICA DE EDUARDO NICOL. Juliana González	130.00
DICCIONARIO ALFABETICO LEGISLATIVO DEL COMERCIO DE FILIPINAS Y NUEVA ESPAÑA Felix Lope y Vergara	40.00
HISTORIA DEL DERECHO ROMANO Y DE LOS DERECHOS NEOROMANISTAS. Tomo I Beatriz Bernal José de Jesús Ledesma	120.00
RELACIONES DE MEXICO Y ESTADOS UNIDOS. Una visión interdisciplinaria. Alonso Gómez -Robledo	160.00
EL MEXICANO. Raúl Béjar Navarro	100.00
DOS MUSICOS ESLAVOS. Jorge Velasco	120.00
EL PROBLEMA DE LOS UNIVERSALES. Varios autores	130.00
LA RANURA DEL OJO. Francisco Torres Córdova	60.00
ARQUEOLOGIA Y ARQUITECTURA DEL ECUADOR PREHISPANICO. Daniel Schávelzon	800.00
PRESTAMOS DE LENGUAS INDIGENAS EN EL ESPAÑOL AMERICANO DEL SIGLO XVII. Hugo A. Mejía	70.00
TEMAS SELECTOS DE FISILOGIA CELULAR. Varios autores	150.00

RADIO EDUCACION

530 600 700 800 900 1060 **KHZ** 1100 1200 1400 1600



150 aniversario de el periquillo sarniento.
martín luis guzmán sobre **diego rivera** • poemas de
henry michaux y **montes de oca** • an-
tología de **poesía zen** • narraciones de
saúl ibargoyen, **rené avilés favila**,
enrique atonal y **juan carlos cas-**
tillo • entrevista de **rigas kappatos** a **pe-**
dro lastra • ensayos de **roberto**
follari y **bruce-novoa** • **bes-**
tiario (reseña de libros y crítica

del
po 16

de arte) • ilustraciones del **tarot**
revista de la dirección de difusión
cultural • director: **carlos monte-**
mayer • jefe de redacción:

mamuel méndez nava • publica-
ción mensual • vol. II, di-
ciembre de 1981 • medellín
28, col. roma, méxico 7,
d.f. • tels. 5 11 61 92
y 5 11 08 09,
ext. 17 •

**casa del
tiempo 16**

 UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

publicaciones



El Colegio de México

Reimpresión

Mario Ojeda

Alcances y límites de la política exterior de México

El hecho de que México haya ejercido una política de mayor independencia relativa frente a los Estados Unidos, no significa que se desconozca el compromiso de alineación que ha tenido con el bloque "occidental" bajo el liderazgo norteamericano: significa únicamente que México no renunció a la facultad de juzgar conforme a criterios propios ciertos problemas internacionales que eran importantes y que en tal acción se vio en la necesidad de disentir frecuentemente de la política norteamericana y de la actitud de la mayoría de los otros estados americanos.

220 páginas

215 pesos

De venta en librerías y en El Colegio de México, Camino al Ajusco 20, México 20, D.F. teléfono 568 60 33 ext. 391
Pedidos a El Gusano de Luz, Copilco 283, México 21, D.F. teléfonos 550 99 60 y 550 74 13



Imprenta Moderna, S. A.



REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MÉXICO